José Pascual Buxó

Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento

JOSÉ PASCUAL BUXÓ

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: AMOR Y CONOCIMIENTO

Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento es el título de este valioso conjunto de ensayos en el que puede advertirse una doble significación; por una parte, alude —claro está— al estudio de la vida y la obra de la gran poetisa novohispana y, por otra —no menos importante— implica la admirable consistencia y dedicación del autor de estas reflexiones críticas, José Pascual Buxó, a cuyos trabajos también pueden aplicarse los mismos términos con que él caracteriza a su objeto de estudio: decidido amor racional y amorosa búsqueda interpretativa.

Los nueve ensayos aquí reunidos han sido escritos a lo largo de tres lustros: desde 1981 hasta 1995; muchos de ellos se ocupan primordialmente de *El Primero Sueño*, ese extraordinario poema lírico-filosófico, de sus varias interpretaciones críticas a través del tiempo y, en fin, de sus paradigmas literarios, de su composición y de su significado. Otros de los ensayos de este volumen atienden a aspectos no menos apasionantes de la obra y la vida de Sor Juana: un juvenil y premonitorio romance al Arzobispo mexicano Fray Payo Henríquez de Ribera; los poemas llamados de "amor y discreción"; la última y más sibilina de sus composiciones en verso: el *Epinicio gratulatorio al Conde de Galve*. No podía faltar un penetrante estudio de las causas y circunstancias que contribuyeron a la renuncia o "abjuración" de Sor Juana a su empleo intelectual y de su conflictiva relación con su confesor el padre Antonio Núñez de Miranda.

El doctor José Pascual Buxó, es un reconocido especialista con bien ganado prestigio internacional, y uno de los más eminentes sorjuanistas de la actuali-

Portada: retrato de Sor Juana, grabado anónimo publicado en *El Album de la Mujer,* año 1, núm. 1. México, 8 de septiembre de 1883.

Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento

Serie: Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 6

SEMINARIO DE CULTURA LITERARIA NOVOHISPANA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS
DIRECCIÓN GENERAL DE ASUNTOS DEL PERSONAL
ACADÉMICO/UNAM
INSTITUTO MEXIQUENSE DE CULTURA

José Pascual Buxó

Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO MEXIQUENSE DE CULTURA
MÉXICO, 1996

Gobierno del Estado de México

Lic. César Camacho Quiroz
Gobernador del Estado de México

M. en C. Efrén Rojas Dávila
Secretario de Educación, Cultura y Bienestar Social

L. A. E. Jorge Guadarrama López
Director General del Instituto Mexiquense de Cultura

Primera edición: 1996
D. R. © 1996, Universidad Nacional Autónoma de México
INSTITUTO MEXIQUENSE DE CULTURA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS
Centro Cultural Universitario
Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISBN 968-36-4900-9

Índice

José Pascual Buxó: *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*

I. Sor Juana en una nuez 57

II. Sor Juana Inés de la Cruz: monstruo de su laberinto . . . 83

III. *El sueño* de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo . . 121

IV. Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su *Sueño* 151

V. Sor Juana egipciana: aspectos neoplatónicos de *El sueño* 181

VI. El otro sueño de Sor Juana (lectura barroca de la poesía) 205

VII. Sor Juana Inés de la Cruz: amor y cortesanía 231

VIII. Sor Juana Inés de la Cruz: los desatinos de la Pitonisa . . 251

José Pascual Buxó

Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento

A Myrna,
"mi corazón deshecho entre tus manos"

I
Sor Juana en una nuez

MUCHAS VECES —en burlas o en veras— aludió Sor Juana Inés de la Cruz a los contradictorios estados de ánimo que prevalecían en ella y, por extensión, en los españoles de su tiempo: pesimismo y euforia, chanzas y enfados. Los "dos filósofos griegos" (Demócrito y Heráclito) creyeron demostrar, uno, que en el mundo todo ha de ser motivo de risa y, otro, que todo es causa de llanto. La experiencia parece confirmar esa paradoja, puesto que "todo el mundo es opiniones/ de pareceres tan varios,/ que lo que el uno que es negro,/ el otro prueba que es blanco"; y siendo esto así, nada podrá afirmarse con certeza ni habrá "razón para nada,/ de haber razón para tanto".[1] Tal era, en efecto, la conclusión a que ella misma llegaba en el romance que lleva por título "Acusa de hidropesía la mucha ciencia, que teme inútil aun para saber y nociva para vivir". Con ese rótulo explicativo —quizá sólo atribuible al editor— se quería vincular el poema de Sor Juana a esos pasajes del *Eclesiastés* en los que se nos previene acerca del dolor moral que trae aparejado el "pésimo ejercicio" de investigar las cosas del mundo; pero, haciéndolo así, se dejaba de lado otro aspecto también aludido por el texto bíblico, a saber, la frustración intelectual que resulta de una ciencia envanecida ("hidrópica") incapaz de dar respuestas satisfactorias al deseo humano de conocimiento, que es precisamente la cuestión que más tarde convertiría Sor Juana en el tema central de su *Sueño*.

Quizá don Juan Camacho Gayna —si en verdad fue él, como parece, quien redactó los epígrafes de la *Inundación castálida* (Madrid, 1689)— sólo pudo advertir en el citado poema de la monja la manifestación de un prejuicio que se había hecho crónico en la generalidad de

[1] Todas las citas de los poemas de Sor Juana provienen de la edición del primer volumen de las *Obras completas* preparadas por Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica; México, 1951.

los españoles de las postrimerías del siglo XVII, consistente en la identificación de todo lo relativo al avance de los conocimientos empíricos con los triunfos de la herejía; pero el hecho es que nuestra autora procuró definir —aunque no sin graciosas ambigüedades— la clase de nocivo saber al que se aludía en su romance: precisamente aquel que "en sutilezas cebado,/ por cuidar lo *curioso*/ olvida lo *necesario*". ¿Se trata aquí del establecimiento de una oposición ortodoxa entre lo superfluo y prescindible del conocimiento de las cosas del mundo confrontado con las eternas verdades cristianas o, por el contrario, de una velada crítica al razonamiento formal de la escolástica que amenaza "quitar la substancia a los frutos" y provocar "la locura de los ramos"; ciencia fundada únicamente en la fuerza generadora de sus esquemas (los "ramos" enloquecidos) y no en la verdad de sus principios y en lo acertado de sus conclusiones (la "substancia" de los frutos).

No es improbable que, por entonces, la joven Juana Inés confiara aún en la capacidad de una filosofía escolástica renovada que, superando el marco de las cuestiones tradicionales, se hiciera cargo de los descubrimientos ocurridos en los terrenos de la matemática y las ciencias naturales, tal como la que propugnaban los jesuitas alemanes, a la cabeza de los cuales estaban dos autores muy admirados por ella: Atanasio Kircher y Gaspar Schott. Algo de esa actitud podría inferirse —al menos— de otras metáforas empleadas por ella para significar la doble tarea que correspondería a la nueva escolástica: defender la *scientia rationalis* de tradición aristotélico-tomista y, al mismo tiempo, hacerla compatible con una moderna "ciencia de las ciencias" concebida como la integración enciclopédica del saber universal y de su proceso histórico.

En el romance aludido se compara el "discurso" (esto es, la facultad humana de raciocinio) con la espada y con el uso sensato o peligroso que puede hacerse de ellos, puesto que uno y otra sirven por "ambos cabos:/ de dar muerte por la punta;/ por el pomo, de resguardo"; de suerte que no será "culpa del acero" el "mal uso" que de él haga la mano, ni son imputables al entendimiento los dislates de quien lo comprometa en especulaciones prevaricadoras o redundantes. El verdadero saber —insitía Sor Juana— no consiste en aquellos "discursos sutiles" y "vanos", sino en el "sano" empleo que haga el hombre de su

facultad intelectual; si bien para algunos quizá fuera preferible refugiarse en "el sagrado" o seguridad de la "docta ignorancia", decía aludiendo, con sutil ambigüedad, tanto a la epistemología pesimista de Nicolás Cusano como a la filosofía ascética de Kempis, para quien la única sabiduría consiste en seguir el ejemplo cristiano de sometimiento a la inescrutable voluntad de Dios.

No era la joven Sor Juana —por todo lo que sabemos de ella— partidaria de renunciar al ejercicio de la inteligencia, sino de afanarse en la búsqueda activa del conocimiento: "desde que me rayó la primera luz de la razón —dice en su *Respuesta a Sor Filotea,* escrita en marzo de 1691, pocos años antes de su muerte— fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones (que he tenido muchas) ni propias reflejas (que he hecho no pocas) han bastado a que deje de seguir ese natural impulso que Dios puso en mí". Ella veía en su dedicación al estudio la única felicidad concebible y —por el contrario— juzgaba a quienes llegan a la vejez ignorantes de todo como sujetos de una existencia vergonzosa y, así, con ocasión de darle "los buenos años" al marqués de la Laguna, virrey de la Nueva España, hacía una apología de la juventud estudiosa e, inclusive, de los riesgos que vale la pena afrontar para alcanzar la meta del conocimiento:

> Vivid y vivid discreto,
> que es sólo vivir felice:
> que dura y no vive quien
> no sabe apreciar que vive [...]
> No en lo diuturno del tiempo
> la larga vida consiste:
> tal vez las canas del seso
> honran años juveniles.

Sin embargo, contraponía el arrojo y temeridad propios de la edad juvenil (la que tiene en el desastre de Faetón su emblema más conspicuo) a la juventud prudente (el *puer senex*), de la que resultaba ser ejemplo el propio virrey homenajeado, por cuanto que éste había dado desde niño muestras de "discursos tan varoniles", esto es, tan llenos de madura prudencia, que de él podría haber tomado lecciones el mismo Ulises. Con todo, a esos impulsos del entusiasmo se sigue la melancólica depresión. Sor Juana no puede menos que reconocer la debilidad

intrínseca de unos conocimientos adquiridos por medio de tan limitado instrumento como es el entendimiento humano, cuya propia debilidad condena irremisiblemente sus obras al fracaso: "¿De qué le sirve al ingenio/ el producir muchos partos,/ si a la multitud se sigue el malogro de abortarlos?".

¿Cómo enfrentarse, pues, a esta desesperante condición del ser humano en quien puso Dios el afán de saber y, al propio tiempo, condenó a ejercitar de manera tan penosa e incompetente sus facultades intelectuales? Sería deseable —dice con amarga ironía— que, así como hay seminarios para la enseñanza del saber, hubiera también alguna escuela donde se enseñaran "los trabajos" de ignorar, jugando con el doble sentido de un vocablo (*trabajos*) que vale tanto para significar los esfuezos que requiere el conocer como las pesadumbres que engendra la ignorancia. Las respuestas a esa cuestión serán siempre dolorosamente paradójicas y aun el pesismismo excesivo podrá querer ocultarse detrás de la máscara de un simulado optimismo:

Finjamos que soy feliz,
triste pensamiento un rato;
quizá podréis persuadirme,
aunque yo sé lo contrario:
que pues sólo en la aprehensión
dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.

A lo largo de toda su vida, Sor Juana no tuvo otro proyecto que la conquista del saber: sacrificó su juventud y hasta su libertad por alcanzar esa imposible meta. Su portentosa erudición, no menos que su vivo ingenio, le ganaron el aplauso de "cuarenta" profesores y "tertulios" reunidos por el virrey Mancera con el propósito de averiguar si el universal saber de aquella joven era infuso o adquirido,[2] aunque veinte

[2] En su "Aprobación" de la *Fama y obras póstumas* (Madrid, 1700) cuenta así el padre Calleja lo que, a su vez, le contó el marqués de Mancera: "varias veces que estando con no vulgar admiración (era de su Exa.) de ver en Juana Inés tanta variedad de noticias, las escolásticas tan al parecer puntuales y bien fundadas las demás, quiso desengañarse de una vez y saber si era sabiduría tan admirable o infusa o adquirida o artificio o no natural, y juntó un día en su palacio cuantos hombres profesaban letras en la Universidad de México. El número de todos llegaría a

años más tarde —ya para finalizar el siglo XVII, en tiempos del virrey conde de Galve— esas mismas prendas le acarrearon el aborrecimiento o la hostilidad de algunos.

Nacida en 1648 en la alquería de San Miguel Nepantla, poco distante de la ciudad de México y contigua a los famosos volcanes —uno de fuego y otro de nieve— que servirían al jesuita Diego Calleja, primer biógrafo de Sor Juana, para ponderar metafóricamente el "temple benigno" de la monja, que era resultado de haberse logrado en su temperamento la concordia entre ambos extremos. Es de todos conocida su asombrosa precocidad intelectual y su tenaz esfuerzo en el estudio solitario, de lo que dio testimonio ella misma en la *Respuesta a Sor Filotea*, escrita casi al final de su vida, y le hizo decir a Calleja que Juana Inés tuvo un ingenio de categoría tan superior que "en la perspicacia de su entendimiento [pudo] contener las ciencias, como semilla que da copioso fruto a cultivo ligero". Siendo aún adolescente, sus parientes acomodados la hicieron entrar al servicio de la virreina mexicana,[3] en cuya corte fue admirada por breve tiempo (de los diecisiete a los diecinueve años, esto es de agosto de 1667 a febrero de 1669, descontando los seis meses que pasó como novicia en el convento de las carmelitas) antes de que se decidiera a ingresar definitivamte en la orden jerónima, pues no existía otro lugar en la sociedad colonial, de

cuarenta y en las profesiones eran varios, como teólogos, escriturarios, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas, humanistas y no pocos de los que, por alusivo gracejo, llaman *tertulios*, que sin haber cursado por destino las facultades, con su mucho ingenio y alguna aplicación, suelen hacer, no en vano, muy buen juicio de todo. No desdeñaron la niñez (tenía entonces Juana Inés no más que diecisiete años) de la no combatiente, sino examinada, tan señalados hombres, que eran discretos: ni aún esquivaron descorteses la científica lid por mujer, que eran españoles. Concurrieron, pues, el día señalado al certamen de tan curiosa admiración, y atestigua el Marqués que no cabe en humano juicio creer lo que vió, pues dice que a la manera que un galeón real (traslado las palabras de su Exa.) se defendería de pocas chalupas que la embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas que tantos, cada uno en su clase, la propusieron. ¿Qué erudición, qué entendimiento, qué discurso y qué memoria sería menester para esto?".

[3] Dice también Calleja, en *op. cit.*, que "al paso que crecía la edad, aumentaba en ella la discreción con los cuidados de su estudio y su buen parecer con los de la naturaleza sola [...] Luego que conocieron sus parientes el riesgo que podía correr de desgraciada por discreta, y con desgracia no menos de perseguida por hermosa, aseguraron ambos extremos de una vez y la introdujeron en el palacio del Exmo. señor Marqués de Mancera, Virrey que era entonces de México, y entraba con el título de muy querida de la señora Virreina".

no ser un convento, en el cual una mujer como ella pudiera seguir con menos inconvenientes esa "poderosa inclinación a las letras".

Aunque las fechas de muchos de sus poemas no siempre puedan conjeturarse con certeza, los sonetos, romances, décimas y redondillas que los editores han llamado "de amor y discreción" debieron ser escritos, con no pocas excepciones, en la etapa juvenil, toda vez que tienen por tema los escarceos retórico-conceptuosos en torno del amor humano y su secuela de celos, ausencias, desdenes, arrepentimientos, etcétera, por más que sepamos que la madre Juana, a instancias de la misma corte, siguió participando en ese tipo de devaneos literarios desde el retiro del convento de Santa Paula. Se trata de piezas en las que priva la argumentación ingeniosa y la facilidad elocutiva pero en las cuales no suele translucirse ninguna emoción personal, por cuanto que en ellas se siguen las normas de un género poético y de una actividad social propios de los recintos palaciegos donde se imponían —por razones de etiqueta— los ritos del antiguo amor cortés. Sus temas son precisamente las "encontradas correspondencias" del amor, es decir, los contradictorios efectos de la pasión amorosa, cuyos enlaces y desenlaces Juana Inés sabía establecer con más habilidad argumentativa y mejor gracia poética que los restantes contertulios de esa especie de academia literaria reunida en torno de la virreina.[4] Sonetos como "Que no me quiera Fabio, al verse amado...", "Feliciano me adora y le aborrezco" o "Al que ingrato me deja, busco amante...", son —como decía su primitivo editor— alarde de su "ingenua" o "aguda ingeniosidad"; pero otros, como el que lleva por título "En que satisface un recelo con la retórica del llanto" (y empieza "Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba") o el "Que contiene una fantasía contenta con amor decente" quizá no pudieron ocultar el temblor de una pasión genuina:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero.
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo;

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,

[4] *Cfr. infra:* "Sor Juana Inés de la Cruz: amor y cortesanía".

¿para qué me enamoras lisonjero,
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes satisfecho
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

La segunda estrofa, a pesar de su nítida argumentación silogística, prefiere dejar la respuesta de la cuestión planteada (esto es, el contradictorio comportamiento de los amantes) a las causas naturales de la atracción y rechazo amorosos, subrayadas por las persuasivas metáforas del acero y el imán, es decir, por los puros atractivos del sexo; pero los supuestos o fundamentos lógicos de la disputa ya habían quedado fijados en la primera estrofa: el amado aparece, de entrada, reducido a las figuraciones progresivamente desmaterializadas de su ser (sombra, imagen, ilusión y ficción) para —así descarnado— pasar a convertirse en intelección pura, esto es, en imagen liberada de sus imperfecciones morales y, en el colmo de esa perfección espiritual deseable, quedar prisionero en la "fantasía" de la amante que, en el léxico de Sor Juana, alude a cierta facultad del ánima sensitiva capaz de ordenar y esclarecer el sentido de las imágenes guardadas en la memoria y no, como a veces se ha creído, a la fantasmal satisfacción egoísta.

Todos los estudiosos de Sor Juana nos hemos preguntado alguna vez si, a más de su vocación intelectual irrenunciable, pudo sufrir en su juventud algún desengaño amoroso que contribuyera a su decisión de cambiar la corte por el convento. Las razones que tuvo para su enclaustramiento las declaró ella misma en la *Respuesta a Sor Filotea* y eran: su "vehemente y poderosa inclinación a las letras", "la total negación que tenía al matrimonio" y, por último, la "seguridad que deseaba para mi salvación". Juan Antonio de Oviedo, el biógrafo de Núñez de Miranda, confesor de los virreyes y de la propia Juana Inés, menciona que la entrada en religión de aquella joven de "elevado entendimiento y singular erudición, junto con no pequeña hermosura", se debió al deseo del poderoso jesuita de evitar que, continuando ella

en "la publicidad del siglo" donde muchos querrían tener la felicidad de cortejarla, se convirtiera en el "mayor azote" que Dios pudiera enviar al Reino de la Nueva España. No hay duda del sentido que debemos darle a estas palabras: Juana Inés —por su talento y por su belleza— era un permanente foco de atracción para aquellos galanes-mariposas que, como en la metáfora petrarquista de un soneto de Sandoval Zapata, anhelaban morir en las lumbres de su amor. No es imposible, por lo demás, que ella misma haya comprendido que su origen ilegítimo podría ser causa suficiente para rebajarla en el aprecio de aquella estrecha y prejuiciosa sociedad colonial. Y, en efecto, en el romance que "expresa los efectos del Amor Divino y propone morir amante, a pesar de todo riesgo", Dario Puccini ha visto —no sin fundamento— la "más desconcertante" confesión de una verdadera experiencia de "amor humano" que pudo "pasar ilesa a través de las mallas de las convenciones morales y literarias vigentes"[5] y constituir la referencia a un dato biográfico de la escritora:

Yo me acuerdo, ¡oh nunca fuera!,
que he querido en otro tiempo
lo que pasó de locura
y lo que excedió de extremo;
mas como era amor bastardo
y de contrarios compuesto,
fue fácil desvanecerse
de achaque de su ser mesmo [...]

En sus anotaciones a ese romance, que es el número 56 de su edición, Méndez Plancarte sostuvo que ese "amor bastardo" no alude a nada "ilícito o desordenado en sí mismo" —esto es, a una posible experiencia de la propia poetisa— sino al amor terreno en general, que por estar "compuesto de contrarios" se desvanece fácilmente por esa misma causa y no resiste comparación con el divino; pero la enérgica expresividad del pasaje produce la sensación de tratarse de algo mucho más personal que una mera fórmula teológica. Mientras fue dama de la virreina, Juana Inés no estuvo al margen del trato con los caballeros cortesanos ni su ingenio dejó de brillar en las ordinarias tertulias donde

[5] *Cfr.* Darío Puccini, *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio d'una personalitá del Barocco messicano.* Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.

se debatían —con seriedad o burla— todos los aspectos de la encrucijada amorosa; no cabe duda, pues, de que en esas reuniones de "doméstico solaz" sobrarían los férvidos y comprometedores galanes. En ese contexto de certamen palaciego pueden inscribirse también los sonetos satírico-burlescos de rima forzada que rozan, en ocasiones, la desenfadada procacidad de que frecuentemente usaron los poetas más celebrados de la época (Góngora, Quevedo, Pantaleón de Rivera...) y en ese mismo ámbito deben situarse también los ejercicios de imitación poética efectuados en los sonetos que glosan casos memorables de amores trágicos, como son el de Píramo y Tisbe ("De un funesto moral la negra sombra..."), el de la "heroica esposa" de Pompeyo, el "suceso de Porcia" y los de Tarquino y Lucrecia. Burlas y veras, risas y lágrimas se alternan, no sólo en los temas tratados, sino en el melancólico humor de los contertulios, todos ellos inmersos en ese mundo hispánico regido espiritualmente por una Iglesia militante cuyas prédicas enseñan que en este bajo mundo del hombre todo se confabula para engañar, no sólo a nuestros sentidos, sino también a nuestro entendimiento y así, con el fin de resolver el nudo gordiano de las contradictorias conciencias, los conmina a buscar la salud (la salvación) por el camino irracional de la fe. Mundo engañoso y salvación dudosa; lágrimas y risas; depresión y euforia; al final —ya lo veremos— autoanulación y entrega resignada, no ya al sueño de la razón, sino al sueño de la muerte, quizá con la esperanza de asegurarse la eterna bienandanza.

Uno de los temas predilectos del barroco hispánico es, como se sabe, los engaños que el mundo hace a nuestros sentidos, lo que trae como consecuencia inexcusable los errores en que suele caer la inteligencia, aristotélicamente fundada en los datos que aquellos le proporcionan. Vista, oído, olfato, gusto, tacto son, pues, instrumentos contaminados en diverso grado por la oscuridad de la materia y, por ende, condicionados a darnos una imagen del mundo, no sólo diversa, sino divergente de como él es en sí mismo. Pero las imágenes elaboradas por el arte ¿son tan engañosas como las que percibimos directamente por medio de los sentidos? El arte, que imita a la vida —esto es, la representa, no ya en su espesor material, sino en sus imágenes o representaciones esenciales— ¿no constituye acaso otro tipo de falacia, bella si se quiere, dueña de sus medios y consciente de sus fines, pero

igualmente sujeta al error y al engaño? En el soneto intitulado "Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión", Sor Juana no sólo niega ser verdadera la belleza de su efigie, que fue resultado conjunto de la habilidad del artista (los "primores del arte") y de su "pasión" o simpatía por el modelo, sino que afirma la radical falsedad del arte respecto de la vida que dice "imitar":

Éste que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

La hermosura de la imagen que los ojos contemplan en la tela, y merced a cuya perfección confunden con el mismo ser representado, es la consecuencia de un engañoso razonamiento silogístico que, en vez de conceptos verbales, utiliza la gradación de los colores y el resplandor de las luces para convencer al entendiemitno con su falaz verdad. El afán lisonjero del pintor ha pretendido que la perfección artística del retrato logre persuadir al propio modelo de que uno y otro —ficción y realidad— se verán libres de los inevitables estragos del tiempo: la vejez y la muerte. Cuán lejos estamos ya de ese sentimiento renacentista que establecía una perfecta correlación entre la belleza corporal y las virtudes del alma y que concedía a la vista —superior entre todos los sentidos exteriores— una agudeza y perspicacia sólo superadas por el entendimiento. Aquí, como en aquel otro retrato pintado por Juan de

Miranda hacia 1713, en que vemos a la poetisa posando de pie frente a los volúmenes de su celda-biblioteca y mirándonos con atenta resignación, la belleza de Sor Juana está penetrada de los presentimientos de la muerte.

El soneto transcrito más arriba tiene la estructura de un silogismo (o, si se prefiere, de un entimema, que es el nombre con que Aristóteles prefiere designar la analogía poética); dos premisas generales, mayor y menor, repartidas en ambos cuartetos, que anticipadamente nos avisan de su intrínseca falsedad: la belleza que nuestros ojos contemplan es un espejismo silogístico que pretende engañar a un mismo tiempo a nuestros sentidos y a nuestro entendimiento, y los propósitos del arte que, por más que lo intente, no podrá librarnos de nuestro destino mortal. La conclusión es implacable; dividida en seis netas oraciones predicativas, repartidas en los seis últimos versos y reforzadas por medio de una anáfora pertinaz (es..., es..., es...; y su eco: no es..., no es..., no es...), descubren y desmenuzan lo que se oculta detrás de los artificios del arte: el vano enmascaramiento de nuestra humana fatalidad. Todo ocurre dentro de una paradoja fundamental: "los vanos silogismos de colores" que se ofrecían a la mirada con la eficacia que les presta el "engaño" seductor del arte, acaban siendo sistemáticamente anulados por la experiencia conclusiva de la muerte. Como sucede con cierta pintura anamórfica en la cual los cambios de luz o del enfoque de la mirada convierten la imagen de una mujer bellísima en la de su propia corrupción, también el soneto de Sor Juna presupone dos puntos de vista que son, a la vez, simultáneos y sucesivos: el engaño que el arte hace a los sentidos y el desengaño al que llega la razón al cotejar el arte con la experiencia de la vida.

Así, pues, la vista ha dejado de ser el sentido privilegiado; las imágenes luminosas que envía a la memoria no son ya dignas de todo crédito porque ocultan o deforman la verdad a nuestro entendimiento, que está naturalmente condicionado a proceder de conformidad con ellas; consecuentemente, será preciso cambiar la vía de percepción de la realidad y conformarse con los limitados datos que nos proporcione un sentido menos engañoso: el tacto, que aun siendo de naturaleza sensual y torpe, podrá ser el único que garantice —al menos simbólicamente— que los datos por él transmitidos al sentido común y a la

estimativa estén firmemente apegados a la realidad de las cosas y no den pábulo a los graves errores del juicio. Del más intelectual de los sentidos: la vista, privilegiada por renacentistas y manieristas, se ha pasado al más material e inmediato: el tacto; con lo cual se confirma también la sustitución de las obras del intelecto por las ciegas evidencias de la fe, fenómeno psicológico y elección ideológica característicos del barroco hispánico. Y así pareciera confirmarlo la propia Sor Juana en aquella meditación sobre otro "verde embeleso de la vida humana", que aparece en el soneto copiado por Miranda en el retrato de la poetisa y que ella debe haber escrito para tal ocasión: sigan a la loca Esperanza —dice el soneto— los que "todo lo ven pintado a su deseo; /que yo, más cuerda en la fortuna mía,/ tengo en entrambas manos ambos ojos/ y solamente lo que toco creo". No es pequeña paradoja que un soneto donde se glorifica el tacto vaya escrito en la superficie de una pintura: "silogismo de colores" del que, conocida su falacia, debe ser punto de partida para el escarmiento.

Con todo, no siempre los errores de juicio provocados por la falsedad de las imágenes que transmiten los sentidos han de ser motivo de cavilaciones melancólicas; también desde la perspectiva del jocoso Demócrito es posible enfrentarse al inquietante problema, ya que —después de todo— tanto la risa como el llanto son reacciones disímbolas al mismo desconcierto humano. Sor Juana no careció de ese humor riente, antes al contrario, dio repetidas muestras de su gracejo y picardía; a título de ejemplo citaremos aquí los ovillejos en que "Pinta en jocoso numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza". El tema de la pintura hace otra nueva aparición, sólo que en este caso ya no se tratará de desvelar los "falsos silogismos de colores" de que se vale el pintor, sino del agotamiento a que ha llegado una lengua poética vuelta obsesivamente sobre los mismo tópicos y que, en este caso, se hace patente en la "llana" e irónica descripción de una mujer cuya belleza ya no es posible exaltar con un mínimo de originalidad literaria, pues en este "siglo desdichado y desvalido" ya no queda "voz, equívoco ni frase" que no haya sido descubierto por "los mayores":

Yo tengo de pintar, dé donde diere,
salga como saliere,
aunque saque un retrato

tal, que después le ponga: *aqueste es gato*.
Pues no soy la primera
que, con hurtos de sol y primavera,
echa con mil primores
una mujer en infusión de flores [...]

El tema del desengaño —no hay para qué insistir en ello— atraviesa todas las manifestaciones artísticas de la cultura barroca: pintura, poesía, novela, teatro, sermones y tratados de filosofía piadosa giran incansablemente en torno de ese tópico, al tiempo que la impotencia económica y militar del imperio español procuraba hallar su contrapeso en el autoritarismo político y la cerrazón ideológica. Aunque se trate de un poema de asunto amoroso, centrado en el duelo por la muerte del amado —que podemos entender, al menos en parte, como máscara literaria de otros afectos menos circunstanciales—, las endechas que llevan por título "Consuelos seguros del desengaño" son una muestra patente de cuán entrañable y decisivo podía llegar a ser el sentimiento de renuncia a todo deseo que no fuera el de alcanzar la total anulación de la voluntad para ponerla en la de Dios:

Ya, desengaño mío,
llegásteis al extremo [...]
No tener qué perder me sirve de sosiego[...]
ni aun la libertad misma
tenerla por bien quiero:
que luego será un daño
si por tal la poseo.
No quiero más cuidados
de bienes tan inciertos,
sino tener el alma
como que no la tengo.

Evidentemente, el debate acerca de los engaños a que se ve sometido el hombre por causa de su deficiente constitución psicológica e intelectual no se limitó a los campos del arte; el problema ocupó un lugar central en los incontables tratados para practicar con éxito los ejercicios espirituales o para asegurar los medios más oportunos para la salvación del alma, pero fue también objeto de una reflexión científica que no se redujo necesariamente a la adopción de una actitud de resignado aban-

dono de los dones de la inteligencia crítica en favor de la entrega a un escapismo escatológico. Como es bien sabido, algunos de los seguidores de la filosofía escolástica se atrevieron a integrar los principios metodológicos de la llamada *Ars luliana* a su propia base doctrinal. En Alemania, los ya citados Schott y Kircher propugnaron una ciencia basada en la combinatoria matemática; la *Ars magna sciendi,* de este último, se publicó en Ámsterdam en 1669 y es notable en ella el influjo de otro jesuita, el español Sebastián Izquierdo, que ya se había anticipado en el intento de adaptar el moderno *more geometrico* de filosofar a la lógica aristotélico-tomista. En este campo, su principal obra fue aquel *Pharus scientiarum* (Lyon, 1659) —luz y oriente de todas las ciencias, en el sentido barroco de la expresión— en que el autor español pretendía elaborar una teoría general de la ciencia a partir de la unificación de los saberes hasta entonces dispersos en diferentes campos disciplinarios, de los que ni siquiera se excluían la astrología, la magia o las filosofías herméticas; de ahí que los problemas epistemológicos relativos a la naturaleza del entendimiento humano, esto es, la función que desempeñan los sentidos en los procesos intelectuales y en los modos de intelección, ocupen un lugar destacado en ese vasto proyecto de ciencia universal.

En este ensayo sólo será oportuno destacar dos de los aspectos tratados por Izquierdo debido a la pertinencia que tienen respecto de la problemática hasta ahora advertida en la poesía de Sor Juana y, en especial, del magno poema del *Sueño* que enseguida nos proponemos revisar. Para el filósofo español —cuya obra, aunque no hubiera sido directamente conocida por nuestra poetisa, influyó en su pensamiento a través de los jesuitas alemanes antes citados— al hombre le es dado conocer por dos modos: el de las *primae intentionis* que son los conceptos que convienen a las cosas y las representan como ellas son en sí mismas, y por las *secundae intentionis* que las representan no como son en sí, sino como son objetivamente en nuestro intelecto, esto es, como se dan en el particular conocimiento humano. Pero en la medida en que las cosas se representen en nuestra mente de distinta manera a como son en sí, no podremos discernir con justeza el ser real que les corresponde y, consecuentemente, quedaremos expuestos al engaño. La tradicional distinción metafísica entre *ens realis* y *ens rationalis* (esto es,

entre las primeras y las segundas "intenciones"), que da lugar a tantas dudas de carácter ontológico y a tantas confusiones metodológicas, debe ser replanteada en una nueva lógica capaz de integrar estas cuestiones en un sistema coherente y universal. La importancia del *Pharus* reside principalmente en el hecho de concebir el saber como un producto elaborado a partir de presupuestos humanos con el propósito de superar las trabas que limitan el entendimiento; para el logro de tal fin será imprescindible indagar las causas por las cuales las cosas se nos aparecen y representan de manera distinta de como son en sí, dicho con otras palabras, será preciso conocer la naturaleza y los procesos del conocimiento humano.

Por estar inscrito dentro de esa problemática, el *Sueño* de Sor Juana es un poema filosófico; más aún, un poema epistemológico, toda vez que su tema central es precisamente la indagación de la naturaleza del conocimiento humano y de sus modos de intelección. El padre Calleja dio cuenta de ello en su apologética aprobación del tercer tomo de las obras de Sor Juana: la profundidad —y, si se quiere, la oscuridad— de ese *Sueño* es resultado de la sutileza y erudición con que trata su asunto, pero quienes sepan "los puntos de las facultades, historias y fábulas que toca" y entiendan el sentido alegórico de sus metáforas, quedarán convencidos de que la poetisa no escribió "otro papel que con claridad semejante nos dejase ver la grandeza de tan sutil espíritu". Las "facultades" a que alude el protobiógrafo de Sor Juana dan, pues, la clave de su tema: se trata en efecto, de la facultad humana de conocimiento y de sus modos de proceder, esto es, de "lo que pasa en las especies sensibles, desde el sentido común, al entendimiento agente, a ser intelección"; en otras palabras, el texto de Sor Juana contiene una exposición de los presupuestos humanos del conocimiento tal como había sido el propósito de Sebastián Izquierdo en su *Pharus scientiarum*. Pero, como no era el intento de Sor Juana discurrir acerca de materias "tan áridas" desde la perspectiva de un razonamiento filosófico abstracto sino a partir de un enfoque poético, el tratamiento de tales materias debió verse "adornado" con "copiosa elegancia de perífrasis y fantasías", y en esto es en lo que nuestra poetisa merece ser comparada con Góngora, pues tanto *Las soledades* como el *Sueño* "vuelan ambos por una misma esfera": la del estilo elevado y culto. El título

puesto al poema por el editor del *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, 1692) ha dado origen a algunas confusiones de la crítica moderna: "Primero sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Gongora". La mencionada imitación gongorina no se refería evidentemente a los temas tratados por ambos ni al hecho de que así como hay dos *Soledades* tuviera también que haber dos *Sueños*, sino sólo al lenguaje, esto es, a ese estilo "heroico" (latinizante en expresión y erudición) del que Góngora había creado el nuevo modelo a seguir; lo imitaba asimismo en el metro suelto de la silva del que usó el "numen de don Luis de Góngora en sus *Soledades*", como decía Calleja, y que era el más adecuado para un discurso poético que tomara como paradigma alegórico el nutrido universo de la mitología y la erudición clásica.

Los modernos estudiosos del magno poema de Sor Juana han sentido la necesidad de determinar el carácter y la función de las múltiples digresiones que dificultan la lectura de esa silva cuyos 975 versos avanzan o, al parecer, se desvían por una ruta discursiva llena de paréntesis y meandros, aunque finalmente todos han reconocido la básica estructura tripartita de *El sueño* indicada por el infalible padre Calleja en su resumen del "campo" o materia del poema: "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 sus categorías, ni aun un solo individuo; desengañada, amaneció y desperté". Puesto en nuestros términos, la ficción poética que expresa el afán de conocimiento, los medios de que el hombre dispone y los procedimientos de que se vale hasta desembocar —como luego puntualizaremos— en su fracaso y consecuente desengaño, puede ser dividida en tres secuencias de diferente extensión y complejidad: 1) la noche y el sueño (o, mejor dicho, el dormir) de las criaturas mundanas, 2) el sueño (o ensueño) del alma que —liberada casi por completo del gobierno de las funciones corporales— puede ejercer al máximo su facultad de entendimiento y seguir, sucesivamente, el método intuitivo y el discursivo hasta convencerse de la imposibilidad humana de comprender las leyes que rigen tanto el vasto y remoto Universo como las más humildes criaturas de la Tierra, y 3) la aparición de la aurora que precede la salida del Sol el cual, llenando de luz el hemisferio terrestre y ahuyentando

las sombras nocturnas que primero lo ocupaban, hace que el cuerpo despierte y reclame la atención del alma racional hasta entonces empeñada en los frustrados ensueños del entendimiento.

¿Cómo explicar la aparición de un texto de esta naturaleza en el ámbito de la literatura hispánica, donde no existen precedentes directos del carácter que Sor Juana dio al suyo?[6] Es cierto que el tema del sueño fue tratado por algunos poetas españoles con anterioridad a nuestra poetisa, pero siempre ajustándose a la analogía del sueño con la muerte y no tomándolo como eje de una alegoría filosófica de tan amplio radio, sino como una severa reflexión de índole moral. La respuesta está precisamente en el hecho de dar a preocupaciones estrictamente filosóficas un tratamiento eminentemente alegórico y en ello reside la indudable originalidad de ese *Sueño* donde todas las *secundae intentionis* propias del razonamientoo abstracto se visten con ropajes mitológicos o se concretan por medio de digresiones astronómicas, físicas, médicas, históricas, etcétera, que dan al poema de Sor Juana el aspecto de una mínima enciclopedia del saber universal.

Los antecedentes literarios de un texto de esta clase podrían remontarse a obras no necesariamente escritas en verso, como "El sueño de Escipión", que forma parte *De la Republica* ciceroniana, o con los sueños de ascensión ("anábasis") narrados sibilinamente en el *Corpus Hermeticum*, tal como puso oportunamente de relieve Robert Ricard;[7] con todo, entre el poema de Sor Juana y los textos citados u otros de la misma índole escritos con posterioridad (como por ejemplo el *Iter extaticum* de Kircher, tan cercano en su concepción al *Poimandres* del pseudo Hermes Trismegisto)[8] no hay más semejanza que la presencia inicial del sueño que es, sin embargo, punto de partida para experiencias totalmente diversas: lo que en los textos herméticos constituye el medio necesario para que el alma se halle en condiciones de recibir las revelaciones de la sabiduría divina, expresada en vagas metáforas neoplatónicas, en Sor Juana es condición para que el cuerpo dormido

[6] A este respecto, es indispensable consultar el erudito estudio de Georgina Sabat de Rivers, *El 'Sueño' de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*. London, Tamesis Books Limited, 1977.

[7] *Cfr.* Robert Ricard, *Une poétèsse mexicaine du XVIIe siècle. Sor Juana Inés de la Cruz*. Paris, Centre de Documentation Universitaire, s. f.

[8] Véase *infra*: "Sor Juana egipciana. Aspectos neoplatónicos de *El sueño*".

haga posible al intelecto el pleno ejercicio de sus capacidades, libre de las trabas que supone la atención que durante la vigilia debe prestar al gobierno de las funciones orgánicas. Dicho de otra manera, el proyecto de Sor Juana no se centra en la exposición de ciertas vías sobrenaturales de conocimiento ni relata ningún viaje del alma por las esferas celestes, guiada por un mensajero divino —razón por la cual no debería exagerarse el carácter hermético que han atribuido al poema algunos críticos de hoy—, sino que se atiene a un plan estrictamente científico (habida cuenta de su ámbito y su tiempo) en la poética exposición y explanación de: 1) la naturaleza humana y la relación de los sentidos con el ánima racional, 2) los modos de intelección del alma, vistos en el estado de mayor autonomía de su capacidad cognoscitiva y 3) la imposibilidad de la mente humana de obtener, siquiera por vislumbres, una noción de las leyes que rigen al Universo y al hombre. En las dos primeras etapas —que se corresponden, como ya se habrá comprendido, con las que denominamos "el sueño y la noche" y los "ensueños del alma" en la partición temática del texto— Sor Juana se atiene en todo a la indagación de los presupuestos humanos del conocimiento, tal como propuso llevarlos a cabo el autor del *Pharus,* pero en la última parte —que corresponde al desengaño de las ambiciones humanas al reconocer los límites del entendimiento— ocurre un notable cambio de nivel: sólo cuando se haya separado completamente del cuerpo —y no por medio de esa imperfecta separación que puede ocurrir durante el sueño— el alma podrá participar de la sabiduría, que es prerrogativa de Dios y de las almas angélicas.

A la descripción mítico-astronómica de la noche, del reposo a que se entregan todas las criaturas elementales, con excepción de aquellas aves funestas, únicas que alientan entre las sombras porque se avergüenzan de mostrar a la luz del día la evidencia de sus impíos pecados, sigue la descripción del sueño fisiológico durante el cual el alma ya casi no tiene necesidad de mantener una constante vigilancia sobre los regulados movimientos del corazón y los pulmones, ni de atender al incremento del calor vital por medio de la digestión de los alimentos; estando el cuerpo dormido, el estómago envía al cerebro vapores húmedos y claros que no empañan los "simulacros" o imágenes de la memoria, las cuales proporcionan a la fantasía la materia a partir de la

que puede elaborar su fastuoso espectáculo mental. La fantasía —de *faos*, luz— es comparada por Sor Juana con el Faro de Alejandría, aquel portento de la industria de los antiguos que permitía ver, por medio de un inmenso lente iluminado, toda la extensión del reino de Neptuno, "viéndose en su azogada luna/ el número, el tamaño y la fortuna" de las naves que lo cruzaran; de modo semejante, la fantasía 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, mas aun también de aquellas
> que intelectuales son claras estrellas,
> y en el modo posible
> que concebirse puede lo invisible,
> en sí, mañosa, las representaba
> y al alma las mostraba.
>
> (vv. 281-291)

En otras palabras, la fantasía, actuando de manera semejante a ese Faro (o *Pharus*), es capaz de "pintar" o representar, no sólo las imágenes o simulacros de las cosas visibles o entes naturales, sino también las de los entes racionales (las "claras estrellas" o conceptos abastractos), y de esa manera artificiosa mostrarlas al entendimiento. El alma, pues, reconcentrada en su más alta función intelectiva, podía imaginarse puesta en la cumbre de una montaña más alta que el Olimpo y más que las pirámides faraónicas, cuyas cúspides parecen tocar el orbe de la Luna, por cuanto que uno y otras simbolizan la fuerza ascensional del pensamiento; y juzgándose ya seprada de toda sustancia material, el alma "contemplaba" esa "centella" o chispa de inteligencia divina que goza dentro de sí. En este punto, se siente ya preparada para emprender su "vuelo intelectual" por "la cuantidad inmensa de la esfera", esto es, de discernir las leyes que rigen el curso de los cuerpos celestiales; pero a los "ojos" del intelecto no les será posible abarcar de una sola e intuitiva mirada el "cúmulo incomprensible" de objetos de ese "inmenso agregado" cósmico y, así, como quien ha pretendido mirar al Sol

cara a cara, la inteligencia humana tiene que retroceder, cegada por el excesivo resplandor solar.

En un memorable ensayo, José Gaos[9] hizo notar que este *Sueño* "es el sueño del fracaso de los dos únicos métodos del pensamiento, del intuitivo y del discursivo"; y en efecto, en ese primer intento, los "ojos del entendimiento" humano no son capaces de abarcar de una sola mirada "la suma hermosura del primer entendimiento y de las ideas divinas", para decirlo ahora con palabras del platónico León Hebreo. Humillada por este fracaso, el alma que naufragó en aquel "caos de confusas especies", decide con prudencia renunciar a la intuición totalizadora y limitarse al estudio separado de las cosas, ordenándolas por medio de las diez categorías en que las clasifica la lógica aristotélica:

> reducción metafísica que enseña
> (los entes concibiendo generales
> en sólo unas mentales fantasías
> donde de la materia se desdeña
> el discurso abstraído)
> ciencia a formar de los universales,
> reparando, advertido,
> con el arte el defecto
> de no poder con un intuitivo
> conocer acto todo lo criado,
> sino que, haciendo escala de un concepto
> en otro, va ascendiendo grado a grado...
>
> (Versos 583-594)

Pero tampoco por este camino logra el entendimiento su propósito; el método discursivo que ahora emplea para recorrer las escalas del ser (desde los minerales y vegetales hasta el "mayor portento" del hombre) tampoco le da el resultado apetecido, pues aunque discurría —o razonaba— sobre todas esas cosas, no era capaz de comprender los más pequeños efectos naturales. Así, pues, mientras iba oscilando entre la osadía y el fracaso de su intento (del que Faetón es ejemplo y escarmiento), el cuerpo dormido empieza a dar señas de su inminente despertar y los "fantasmas" o imágenes de la fantasía van desocupando

[9] José Gaos, "El sueño de un sueño", en *Historia Mexicana*, 37; julio-septiembre de 1960.

el cerebro; entretanto, amanece, y el Sol —que persigue y derrota al ejército de las sombras nocturnas— ilumina "nuestro hemisferio" y con su "luz judiciosa" devuelve sus colores a las cosas visibles y restituye sus operaciones a los sentidos exteriores, "quedando a luz más cierta/ el mundo iluminado, y yo despierta".

Las representaciones nocturnas de la fantasía que dieron pábulo a la soñada aventura intelectual del alma y fueron inicialmente comparadas con las poderosas imágenes reflejadas en el espejo del Faro de Alejandría, resultan finalmente más sombrías y evanescentes que las figuras proyectadas por aquella linterna mágica de la que daba cuenta el ingeniosísimo padre Kircher en su *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646); así también, al imperio de la noche en el que se refugian los sueños del entendimiento, sucede el triunfo del día, cuya luz disuelve los fantasmas de la mente. Ligado a la oscuridad de la noche y a las fingidas imágenes de los sueños —pareciera concluir Sor Juana— no hay conocimiento verdadero, sino fracasos y escarmientos; sólo el alma despierta puede hallar la verdad teológicamente revelada en ese Sol cuya "luz de justicia" es la única capaz de hacernos ver el orden del cosmos y mostrarnos el lugar que, dentro de él, le corresponde al hombre.

El magno poema de Sor Juana ha sugerido a la crítica muchas contradictorias interpretaciones. ¿Es la expresión poética de "la experiencia capital de su vida: la del fracaso de su afán de saber", como pensaba Gaos? O, por el contrario, ¿es "una expresión rezagada del barroco y precursora alborozada del Iluminismo", como creía Vossler? ¿O es, acaso, "una extraña profecía del poema de Mallarmé: *Un coup de dés*" que —a jucio de Paz— "cuenta también la solitaria aventura del espíritu durante un viaje por el infinito exterior e interior"?[10] El hecho es que, si conformamos nuestras respuestas a los datos biográficos de la autora, *El sueño* sería una de las últimas obras escritas por ella en que la literatura profana (griega y latina) no se pliega a un sentido alegórico puramente religioso, como ocurrirá poco más tarde con el auto sacramental del *Divino Narciso*. A partir de 1692, fecha de la publicación del segundo volumen de sus obras en España (donde se incluye el *Primero sueño*) principia en la vida de Sor Juana una etapa

[10] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica; 1982.

de crecientes conflictos: de España y de otros reinos americanos, sólo le llegan aclamaciones de su saber escolástico y de sus dones poéticos; en la Nueva España, sin embargo, se la hace objeto de severas censuras por causa de su afición a las ciencias mundanas y de su excesiva dedicación a la poesía. La *Carta atenagórica* (o "digna de Atenea", que es una crítica teológico-piadosa a un sermón pronunciado muchos años antes por el famoso jesuita portugués Antonio de Vieyra) fue escrita a instancias del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, publicada por él mismo en 1690 y precedida de una "Carta" del propio obispo firmada con el pseudónimo de "Sor Filotea de la Cruz", en la cual —a vueltas de los elogios de la admirable capacidad intelectual de Sor Juana— la conminaba con firmeza a abandonar el estudio de la filosofía profana y a dedicar todas sus energías al estudio y meditación de las verdades de Cristo.[11]

Mientras fue protegida por sus amigos los marqueses de la Laguna (es decir entre 1680 y 1688), Sor Juana pudo compaginar a la perfección los intereses de aquellos tres espacios sociales que —como ha señalado Puccini— determinaron tanto sus intereses personales como el carácter de su producción literaria, a saber, el mundo de la corte y de los afectos mundanos; el de la celda-biblioteca y los estudios enciclopédicos, y el del convento y las obligaciones religiosas. Pero hubo de llegar el momento en que tales mundos —y sus respectivos intereses— se volvieran incompatibles. El conde de Galve y su esposa, sucesores de los marqueses de la Laguna en el gobierno de la Nueva España, eran personas poco interesadas en esa cultura áulica de gran refinamiento intelectual en la que Sor Juana había seguido participando desde el locutorio de San Jerónimo. Pero también los tiempos eran otros y Sor Juana hará patéticos esfuerzos para conquistar el favor de la nueva virreina y, con ello, el amparo de la corte, que nunca recuperó; las pestes y hambrunas hicieron crisis el año de 1692 y generaron un clima de tensión social que alcanzó uno de sus episodios más dramáticos en el alboroto y motín de los indios —quizá azuzados por los descontentadizos criollos—, que culminaría con el incendio del palacio virreinal y la represión de la plebe. Y no sólo eso, el nuevo arzobispo de México, Aguiar y Seijas, es enemigo del fasto mundano; piadoso, limosnero y misógino, rehúye

[11] *Cfr. infra:* "Sor Juana Inés de la Cruz: monstruo de su laberinto".

la presencia de las mujeres que le inspiraban —según testimonio de su biógrafo— un patológico terror al pecado de la concupiscencia. La publicación de la "crisis" al sermón de Vieyra, con su secuela de censuras por haberse atrevido una monja no sólo a rectificar a un varón tan eminente, sino a postular que la mejor "fineza" o muestra del amor de Cristo a los hombres por quienes se sacrificó es la falta de tales beneficios, y quizá también, y en no menor medida, los resonantes éxitos alcanzados en España por las obras de Sor Juana, contribuyeron a que en México las autoridades eclesiásticas —recelosas de la fama alcanzada por la monja y de su tenaz empeño en proseguir el estudio de las letras humanas— se decidieran a poner término a esas irregulares actividades y a esos modos demasiado libres de pensar. La *Carta atenagórica* marcó el inicio de ese fin. Dos años más tarde, en 1693, Sor Juana inició sorpresivamente las llamadas obras de supererogación con las que se proponía agradecer debidamente a Dios las muchas mercedes recibidas, sin que ella las hubiera retribuido cabalmente. "Entró ella en cuentas consigo" —decía el padre Calleja—; se deshizo de todos sus libros para que fueran vendidos y su producto distribuido entre los pobres, y se entregó a una "ferviente intimidad con Dios" a través de un doloroso proceso de oración mental y de despiadadas mortificaciones que la volvieron más frágil al contagio de la peste que invadía su convento. Murió el 17 de abril de 1695.

Pero, aparte de esos hechos y de las contradictorias interpretaciones a que han dado lugar, lo cierto es que ya en *El sueño* se advertían claramente los síntomas de una profunda desilusión del menguado saber humano y, consecuentemente, de una implícita actitud fideísta que explicaría —por lo menos en parte— su drástica decisión final. Recordemos que en la noche profunda del sueño, la mente, liberada provisionalmente de las ataduras corporales, pretende tener la virtud de aquel Faro de Alejandría capaz de reflejar en la superficie de su espejo la inmensidad del Universo, pero al verse enfrentada al Sol, simulacro de la sabiduría divina en el mundo astral, queda ciega y humillada por causa del intolerable resplandor. Convencida de su imposibilidad de alcanzar por medio de la intuición angélica la participación de las leyes que rigen la creación universal, se decide luego a seguir un procedimiento al alcance de las facultades humanas: el

método discursivo de la lógica aristotélica. Ahora las luces del intelecto ya no pretenderán igualarse con las del Faro de Alejandría, pues su debilidad apenas las hace comparables con las sombras chinescas que —más por artificio de las sombras que por virtud de la luz— proyectan sus vanas figuras en un muro blanqueado.

> Y del cerebro, ya desocupado,
> los fantasmas huyeron
> y —como de vapor leve formados—
> en fácil humo, en viento convertidos,
> 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...
>
> (Versos 868-877)

Así, pues, ni la "tersa superficie" del Faro ni las figuras equívocas de la "linterna mágica" son capaces de proporcionar al entendimiento siquiera una vislumbre de aquella "fábrica portentosa" del ser humano, que le fue sobrenaturalmente revelada a San Juan —el Águila Evangélica— en su visión de Patmos. Los dos métodos del pensamiento de que la mente humana ha querido valerse fracasaron por completo y, de esta manera, las luces del Sol diurno descubren al entendimiento despierto las justas proporciones de sus facultades y la mejor de todas ellas: su capacidad de desengaño. Diego Calleja sintetizó admirablemente la última consecuencia que los contemporáneos de Sor Juana extraían de la lectura de ese *Sueño*: "quise conocer todas las cosas" de que se compone el Universo; no pude lograrlo por ningún modo; así que, "desengañada, amaneció y desperté".

Pero no sólo arribó Sor Juana a la fatal conclusión del desengaño después del espectacular despliegue de "erudiciones" y "fantasías" de su poema; también el jesuita Sebastián Izquierdo cambió el rumbo de sus especulaciones: primero, en España, se esforzó por renovar las premisas de la filosofía aristotélico-tomista y creyó encontrar a la luz de su *Pharus* una nueva ciencia de las ciencias fundada en presupuestos humanos; luego, trasladado a Roma, ya sólo escribió obras pías que

pusieran al alcance de los lectores comunes los *Medios necesarios para la salvación* (Roma, 1674). Ni la escolástica revolucionaria ni la erudición humanística ni las fantasías poéticas eran medios a propósito para escapar de aquel drama religioso que en la España del siglo XVII se había hecho obsesión irracional: el escarmiento implacable de los errores humanos. De modo que tanto el filósofo como la poetisa cambiaron finalmente las riesgosas obras del intelecto por las certezas inescrutables de la fe.

II
Sor Juana Inés de la Cruz: monstruo de su laberinto

"¿Y teniendo yo más alma
tengo menos libertad?"
Calderón de la Barca

1

LA *PROTESTA* QUE, rubricada con su sangre, hizo Sor Juana Inés de la Cruz de "abandonar los estudios humanos para proseguir, desembarazada de este afecto, en el camino de la perfección" es un documento que —al decir de Octavio Paz— "aflige e indigna", por cuanto que ese texto, suscrito el 5 de marzo de 1694, era la confirmación de que había triunfado contra ella una temible aunque imprecisa conjura eclesiástica que la obligó a renunciar a su precoz y sostenida voluntad de dedicar su vida al estudio de las letras humanas para entregarse a la penitencia y la mortificación. Cuesta trabajo a muchos críticos de hoy aceptar que hayan sido de índole estrictamente "espiritual" las causas por las cuales la madre Juana, en el ápice de su fama, haya renunciado a aquellos estudios por amor de los cuales abandonó en plena juventud los privilegios de la corte y para cuya prosecución profesó en el convento jerónimo de Santa Paula hacía veinticinco años, en 1669. Si en todo este tiempo no había dado muestras de tener inclinaciones místicas, ¿cómo es posible que, de súbito, la "divina gracia de Dios" escogiera el corazón de la madre Juana para hacer en él su "morada de asiento", para decirlo con las palabras del jesuita Diego Calleja en su panegírica Aprobación de la *Fama y obras póstumas del Fénix de México* (Madrid, 1700)? ¿Cuáles pudieron ser las verdaderas causas que, más allá de las

explicaciones piadosas que no convencen a los espíritus laicos, la obligaron a renunciar a sus estudios para entregarse a las ásperas prácticas de la oración mental, con lo que ella implica de autocensura moral y castigo físico? ¿Qué la movió, en ese año de 1693, a "declararse la guerra a sí misma", a hacer una confesión general de toda su vida y deshacerse de sus "amados libros"? "Armada de esta desnudez" —decía su primer biógrafo— entró "en campo consigo" y sólo su confesor pudo conocer hasta qué extremos llegaría en sus "despiadados rigores".

Su confesor, que volvía a serlo el jesuita Antonio Núñez de Miranda, se mostraba complacido de que Sor Juana —antaño tan empecinada en su "inclinación estudiosa"— se hubiera decidido a "empezar las obras de supererogación con tal cuidado, como si fueran de precepto"; en otras palabras que, de una vez por todas, asumiera sin tibiezas ni subterfugios su comprometido papel de esposa de Jesucristo. Y todo esto lo relata también el biógrafo de Núñez, Juan Antonio de Oviedo, con un lenguaje formalmente ajustado a esa extrema y crudelísima experiencia religiosa: "el amor le daba alientos" para imitar al Cristo crucificado por culpa de los hombres y, así, la madre Juana procuraba "crucificar sus apetitos y pasiones, con tan fervoroso rigor y penitencia que necesitaba del prudente cuidado y atención del padre Antonio para irle a la mano, porque no acabase a manos de su fervor la vida".

De Calleja para acá, los biógrafos católicos de Sor Juana han exaltado esa final y "ferviente intimidad con Dios, tan deseable para quien no teme la muerte como fin de la vida, sino como principio de la eternidad". Hace un siglo, Menéndez y Pelayo se complacía en el hecho de que, finalmente, hubiese sido el "Amor Divino" el único que "bastó a llenar la inmensa capacidad" del alma de Sor Juana; en las primeras décadas del nuestro, Amado Nervo, Fernández Macgrégor y Alfonso Junco no dudaron que Sor Juana hubiese alcanzado rápidamente el estado de beatitud, como no lo dudó tampoco Gabriela Mistral, cuya exaltación lírica no le impidió trazar con nitidez las etapas de la vida de Sor Juana tal como ya habían sido idealmente diseñadas por sus contemporáneos: la "fabulosa" joven de la corte virreinal, la "admirable monja docta" y la penitente que muere "vuelta a su Cristo, como a la suma Belleza y a la apaciguadora Verdad".

Hace ocho lustros, Alfonso Méndez Plancarte —el benemérito editor de las *Obras completas* (México, 1951-1957)— calificó ese trágico final como la "hora más bella" de su sacrificio y, aun creyó hallar alguna "luminosa intuición de lo divino" en ciertas piezas de Sor Juana; Alberto G. Salceda, al referirse en su introducción al cuarto tomo de esas *Obras* al "asunto de las cartas" (esto es, la *Atenagórica*, la de Sor Filotea a Sor Juana y la *Respuesta a Sor Filotea*) decía que "la crisis de desprendimento y de abstención que poco después padeció nuestra autora, con las posibles influencias que las cartas hayan tenido en la crisis" han dado origen a "las más encontradas opiniones de quienes se han ocupado de la vida y la obra de Sor Juana". Salceda contrastaba el "coro de alabanzas" que dichas cartas suscitaron tanto en España como en México con el "solo detractor anónimo" que, según sus cuentas, censuró en México el atrevimiento de la monja de enmendarle la plana al portugués Antonio de Vieyra, el más famoso predicador de la Compañía. Con estos datos —se preguntaba— "¿puede pensarse fundadamente que la carta [de "Sor Filotea"] le haya acarreado persecuciones a Sor Juana?" El obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz (quien, como se recordará, fue editor de la *Atenagórica* y velado corresponsal de la monja bajo el nombre de Sor Filotea de la Cruz) no condenaba el hecho de que ésta, tan "asediada por solicitudes del exterior", se hubiera dedicado con excesivo afán a la literatura profana, sino que la conminaba a "ocuparse en mejores empleos", esto es, al estudio y meditación de obras sagradas. De ahí concluía Salceda que el obispo poblano "ni la reprende, ni la persigue, ni la acosa", y prueba de que su carta no tuvo el efecto que se le atribuye desde que Castorena y Ursúa desveló, en el prólogo de la *Fama y obras póstumas,* la embozada personalidad literaria del obispo, sería el hecho de que Sor Juana siguió ocupándose de la impresión de sus obras en España y que, a fines de 1691, esto es, transcurridos casi dos años de la publicación de la *Atenagórica*, no sólo dirigiera un romance a su corresponsal peruano el conde de la Granja, incluido más tarde en el *Segundo volumen* de sus obras (Sevilla, 1692), en que "se advierte el mismo espíritu alegre y festivo, el mismo humor riente y confiado de los versos anteriores", y que inclusive —notaríamos ahora— prometiera a su

editor Orbe y Arbieto el envío de nuevas obras, "si no más primorosas, no tan incultas".

¿Y entonces, se preguntarían muchos otros estudiosos, por qué calló Sor Juana o, en todo caso, por qué ya no hablaría "sino a Dios"? y no volvería a escribir una sola línea, a no ser la *Docta explicación del misterio de la Purísima Concepción de María* y su voto de defenderlo, la *Protesta rubricada con su sangre de su fe y amor a Dios, al tiempo de abandonar los estudios humanos* y la *Petición en forma causídica que presentó al Tribunal Divino pidiendo perdón de sus culpas* (incluidos por Castorena y Ursúa en la *Fama),* documentos que aun cuando no tengan intención literaria, constituyen —en tanto que no hay motivos fundados para dudar de su autenticidad— irrefutables testimonios de la decisión de Sor Juana, no sólo de renunciar a sus estudios profanos, sino de disponerse a seguir el camino de perfección cristiana que le reclamaba su prelado. El carácter formulario de tales textos no logra ocultar el extravío ascético de Sor Juana, la cual —mentalmente instalada en un mundo de figuraciones dogmáticas y sobrenaturales— confiesa ante el Tribunal Divino que, habiendo sido religiosa por veinticinco años, ha vivido "no sólo sin Religión sino peor que pudiera un pagano" y expresa su deseo de volver a tomar el hábito de su padre San Jerónimo, para cuyo efecto nombra padrinos de "dote, cera y propinas" ante la Comunidad Celestial a la "purísima Virgen María" y al "glorioso Señor San José".

Buscando alguna causa exterior que contribuyera a la admirable conversión de Sor Juana, Méndez Plancarte y Salceda sugirieron —como antes lo habían hecho Dorothy Schons y Ermilo Abreu Gómez— que las hambrunas, enfermedades y tumultos que asolaron la ciudad de México desde 1692 "le hablan con la voz del Eclesiastés"; al año siguiente entró "en cuentas consigo": llamó al padre Núñez de Miranda, a cuya dirección espiritual había renunciado por largo tiempo, para que volviera a hacerse cargo de ella; además —añade Salceda— "tuvo frente a sí el ejemplo de su prelado", el arzobispo Aguiar y Seijas que, aun siendo hombre "hosco y autoritario", se entregaba "con encendida caridad a la batalla contra el hambre y la peste" que asolaban a la ciudad de México. Probablemente, concluye Salceda, influyeron entonces en ella

las palabras del obispo de Puebla que la llamaba a engolfarse en "la alta mar de las perfecciones divinas".

Pero ya en 1926 y, después, en 1935,[1] Dorothy Schons se había propuesto rebatir el exagerado empeño de los críticos ultramontanos por ver inequívocos signos de santidad en la "mutación repentina" de Sor Juana y, con ese fin, aludió a ciertas circunstancias históricas que —a su juicio— ponían al descubierto el surgimiento de graves conflictos entre ella y el arzobispo Aguiar y Seijas, así como entre éste y el obispo poblano Fernández de Santa Cruz, circunstancias que podrían explicar la súbita renuncia de la monja a toda actividad intelectual y su impulsiva entrega a la mortificación de los sentidos y de la voluntad, de lo que daba inequívoco testimonio su biógrafo Calleja. Tales pugnas indujeron en Dorothy Schons la creencia de que la *Carta atenagórica* no habría sido escrita por Sor Juana sólo en cumplimiento de un pedido del obispo de Puebla, admirado de la habilidad con que la poetisa se movía por los intrincados laberintos de la argumentación teológica, sino para proclamar orgullosamente que la inteligencia femenina era capaz de competir con la masculina, inclusive en materia tan intrincada y sutil como la disputa teológica. Por otra parte, en opinión de la investigadora norteamericana, la *Respuesta a Sor Filotea* tampoco daría real contestación a lo que el obispo poblano le pedía en la suya —es decir, el abandono del estudio y cultivo de las letras humanas para dedicarse por entero a las divinas y sagradas— sino que respondería a un impugnador anónimo que acusó de herejía el escrito de Sor Juana. En suma, Dorothy Schons quiso poner de relieve ciertos hechos que —de haberse podido probar con evidencia— permitirían desechar la tesis de los críticos clericales acerca de la maravillosa conversión de Sor Juana y sustituirla por la demostración histórica de la persecución que la poetisa sufrió de parte de los poderosos jesuitas y del amigo de éstos, el arzobispo Aguiar y Seijas.

En 1934, Ermilo Abreu Gómez publicó la *Carta atenagórica* y la *Respuesta a Sor Filotea* precedidas de un breve prólogo en el cual subrayó las importantes consecuencias que ambos textos habían tenido

[1] Dorothy Schons, "Some obscure points in the life of Sor Juana Ines de la Cruz", en *Modern Philology*, XXIV (2), 1926, y "Algunos parientes de Sor Juana Inés de la Cruz", en *El Libro y el Pueblo*, 12, 1935.

en la vida de Sor Juana; en todo de acuerdo con Dorothy Schons, Abreu veía en ambas epítolas la causa inmediata de que el padre Núñez de Miranda le hubiera retirado su protección a Sor Juana y de que, al mismo tiempo, se quebrantase "la amistad que la unía con varios religiosos de valimiento y con el propio arzobispo Aguiar y Seijas", circunstancias que resultaron determinantes de "la crisis que, en 1693, sufrió la monja de San Jerónimo". Al surgimiento de tal crisis no sólo contribuyeron "causas exteriores provenientes de la inseguridad de la vida social" de entonces, es decir, el hambre y enfermedades que diezmaron a la población y produjeron el consecuente "revuelo político de la Nueva España", sino también "razones íntimas de su estado personal y religioso" que, sin embargo, no llegó a puntualizar.

En su libro sobre *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio d'una personalitá del barocco messicano* (Roma, 1967), Darío Puccini analizó con notable perspicacia el asunto del que venimos tratando. Según el crítico italiano, es muy revelador el hecho de que el obispo Fernández de Santa Cruz hubiera firmado el mismo día (25 de noviembre de 1690) la aprobación eclesiástica para imprimir la *Carta atenagórica* y la disfrazada *Carta de Sor Filotea*; es decir que —en actos al parecer contradictorios— el prelado poblano hubiese borrado con una mano lo que había escrito la otra, toda vez que —en opinión de Puccini— Fernández de Santa Cruz había quedado sorprendido y molesto por algunas de las más radicales afirmaciones de la monja en su *Crisis del Sermón* de Vieyra, a saber, que la criatura humana no puede sino recibir beneficios de su Criador y que aun en el caso de no ser objeto de ninguna fineza o prueba de amor, se trata entonces de beneficios de carácter negativo que, en opinión de Sor Juana, son los dignos de mayor aprecio: en el Amor Divino —decía ella— "el premiar es beneficio, y el supender los beneficios es el mayor beneficio, y el no hacer finezas es la mayor fineza".

La tesis de Sor Juana —en efecto— ponderaba sobre todo el valor del libre albedrío que Dios puso en el hombre para que éste decida voluntariamente sus acciones, y esta "carta de libertad auténtica", que ella tenía por el más alto don divino, no le fue otorgada al cristiano para que pueda vivir fuera de la ley de gracia, por cuanto que esa libertad —argumentaba nuestra autora— es el mismo reflejo de la gracia divina.

A juico de Puccini —que seguía aquí las opiniones de Octavio Paz expuestas en un temprano ensayo de 1951[2]— los argumentos de Sor Juana serían tenidos por el obispo poblano como "errados y quizá hasta peligrosos", de suerte que si bien elogió en su conjunto la crítica de Sor Juana al sermón de Vieyra, en lo particular se mostró contrario a la idea de que los beneficios negativos fueran los más apreciables, porque —arguía Fernández de Santa Cruz— "sólo es beneficio el que Dios hace al corazón humano previniéndole de su gracia". En consecuencia, el prelado conminaba a la monja jerónima a abandonar *ipso facto* el estudio de los filósofos y poetas de la gentilidad y a ejercer sus grandes dotes intelectuales en el estudio "de lo que pasa en el Cielo" y aun a no dejar sin consideración "lo que pasa en el Infierno", ella que tanto se "humillaba" a las noticias del mundo y que tanto valoraba y defendía esa extrema libertad de conciencia.

Reconocía Puccini las dificultades en que se halla quien pretenda explicar el brusco cambio ocurrido no sólo en el obispo poblano, sino inclusive en la jerarquía eclesiástica, que hasta entonces había visto con beneplácito —o, al menos, con tolerancia— la notoria actividad intelectual de la poetisa. Las causas de todo ello habrán de encontrarse tanto en la propia *Respuesta a Sor Filotea* como en la situación del virreinato de la Nueva España en los "confusos y escabrosos" años que corren de 1686 a 1695, hechos a los que ya habían aludido Schons, Abreu Gómez, Méndez Plancarte, Paz y otros varios estudiosos de la monja. Puccini destaca en apretada síntesis —fundándose sobre todo en las noticias consignadas por Antonio de Robles en su *Diario* y por Sigüenza y Góngora en su carta a don Andrés de Pez— los graves tumultos ocasionados por la escasez y carestía de los granos aquel año de 1692, las fuertes represiones gubernamentales a la población más desamparada de indios, mestizos y castas, así como la exacerbación de las ceremonias religiosas por cuyo medio se procuraba el alivio de la crítica situación. Con todo, reconoce Puccini que, más que en ese cuadro general, las propias causas de la crisis espiritual de Sor Juana hay que buscarlas en una situación suscitada con anterioridad, a saber, la oculta ambición de Fernández de Santa Cruz quien aspiró largamente

[2] Octavio Paz, "Sor Juana Inés de la Cruz", en *Sur*, núm. 206, 1951, recogido en *Las peras del olmo*, México, 1965.

al cargo de arzobispo obtenido por Aguiar y Seijas; tal circunstancia hizo inevitable —en opinión del crítico italiano— que entre ambos prelados surgiese una disimulada rivalidad: Fernández de Santa Cruz gozaba de cierta "popularidad en el ambiente", pero Aguiar y Seijas contaba con el apoyo de los poderosos jesuitas y otras autoridades del clero metropolitano que le ayudaron en la obtención del ambicionado cargo. ¿Y en qué manera esta presunta enemistad entre los prelados proyectó sus negras sombras sobre Sor Juana? Resumiremos mucho las hipótesis de Puccini porque, habiendo sido retomadas y amplificadas por Octavio Paz en su libro sobre la poetisa, tendremos que volver enseguida sobre los mismos argumentos.

Como parte de una sibilina estrategia del obispo poblano para vengarse del triunfante Aguiar y Seijas, Fernández de Santa Cruz habría persuadido a Sor Juana para que escribiese una crítica del sermón de Vieyra, quien —por razones que luego se dirán— era gran amigo del nuevo arzobispo mexicano; se infiere de ello que atacar al jesuita constituía "una manera mediata de atacar a Aguiar", con lo cual la monja se vio ingenuamente involucrada en un enfrentamiento entre los dos jerarcas de la Iglesia novohispana que acabaría no sólo con su tranquilidad, sino con su vida misma. No existen documentos que comprueben la enemistad de los jerarcas de la Iglesia novohispana ni —mucho menos— la aviesa intención de Fernández de Santa Cruz de utilizar a Sor Juana para llevar calderonianamente a cabo la secreta venganza de un secreto agravio. Como quiera que sea, Puccini ha creído ver en la actitud asumida por el obispo poblano ante las calamidades sufridas por los pobladores de la Nueva España un indicio no sólo de la enemistad, sino incluso de la censura a Aguiar y Seijas en un momento de gran inquietud política y social: así, mientras que en la capital el arzobispo protegió al virrey de las posibles consecuencias de la ira popular y se limitó a publicar un edicto contra los "regatones" o acaparadores del maíz y el trigo, el obispo poblano compró a los particulares la mayor cantidad posible de cereales y organizó su distribución entre sus más pobres diocesanos.

Pero, aun siendo patente la crisis del orden colonial que comprometía no sólo "las bases sociales y las estructuras económicas" sobre las que tal orden se fundaba, ¿cómo explicar el extraño, por no decir

anticristiano, comportamiento de Fernández de Santa Cruz respecto de Sor Juana?; ¿por qué publicar una *Carta* que tendría por secreto fin agraviar al arzobispo y, una vez logrado este primer propósito, amonestar a su involuntaria aliada por su desmedida afición a las letras profanas y desencadenar en ella, de paso, una severa crisis espiritual?

No hace muchos años, Octavio Paz —autor, como todos saben, de un libro magnífico y apasionado, erudito y arbitrario, que es punto de referencia obligada para todos (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*; México, 1982)— volvió a plantear la cuestión desde una deseable perspectiva laica y, siguiendo la hipótesis inicialmente sostenida por Dorothy Schons, se propuso hallar en ciertos acontecimientos históricos —por desdicha no siempre comprobados— las causas de lo que calificó de "asedio" eclesiástico y "abjuración" intelectual de Sor Juana. Según Paz, la *Carta atenagórica* (o *Crisis de un Sermón*, como ella misma la tituló sin arrebato) y la *Respuesta a Sor Filotea* son documentos escritos en connivencia con Fernández de Santa Cruz, el cual se propuso darle a su amiga Sor Juana la oportunidad de defenderse de quienes le reprochaban su exagerada actividad mundana, esto es, la reiterada comunicación oral y por escrito con personas ajenas a su comunidad religiosa y el exceso de intelectualismo o "masculinidad" de su carácter que la predisponían a los pecados de soberbia y desobediencia, a juicio de misóginos tan poderosos como su confesor Núnez de Miranda y el arzobispo Aguiar. "No es temerario suponer —dice Paz— que Fernández de Santa Cruz, Sor Juana y otros —entre ellos quizá Castorena y Ursúa— formaban un grupo ligado por la amistad y comunes intereses" (p. 521), ni tampoco es imposible —a su juicio— que el obispo poblano (secretamente agraviado —como ya se dijo— por el hecho de que Aguiar y Seijas hubiera resultado electo arzobispo de México, cargo al que también habría aspirado Fernández) intentara vengarse por medio de un expediente inusitado, a saber, haciendo que la monja escribiera una crítica teológica de un "Sermón del Mandato" del famoso predicador portugués Antonio de Vieyra, quien no sólo era un jesuita distinguido, como Núñez, sino además amigo del arzobispo mexicano, a quien dedicó años antes un tomo de sermones trasladados al español (*Las cinco piedras de la honda de David*; Madrid, 1678) y de quien Aguiar y Seijas muy probablemente habría auspiciado la

edición mexicana de su *Heráclito defendido* (1685), según indicó Puccini en su libro mencionado.

Paz entiende que las disputas teológicas de la época no se constreñían al ámbito de la argumentación semántica y escrituraria, sino que eran la máscara de la controversia política, de suerte que "atacar a Vieyra era atacar de refilón a Aguiar. También era enfrentarse a influyentes jesuitas amigos del arzobispo". Con todo, el hecho no resulta confirmado —sino más bien contradicho— por la información documental disponible y, así, no deja de ser riesgoso afirmar que el ladino obispo poblano haya metido a Sor Juana en tamaño brete, cuyas fatales consecuencias ni él mismo fue capaz de prever. Contra esta opinión del crítico moderno, el biógrafo contemporáneo de Fernández de Santa Cruz revela que su prelado, habiendo sido propuesto para el cargo de arzobispo de México, lo rechazó; que rechazó también, años más tarde, ser designado "virrey *ad interim*" por el conde de Galve y que aun quiso dejar el obispado de Puebla, renuncia que no le fue aceptada, dando con todo ello muestras de su presumible humildad o —en todo caso— de su sagacidad política, hechos que aparecen confirmados por Castorena y Ursúa en el "Prólogo a quien leyere" de la *Fama y obras póstumas*. Pero a Paz le parece que Miguel de Torres, autor de la biografía del obispo poblano *(Dechado de príncipes eclesiásticos;* Madrid, 1722), sobrino carnal de Sor Juana y autor de una elegía a su muerte ("Suspende, Cloto atrevida..."), no es confiable en sus noticias; su "relato es confuso" —asegura— y no "transcribe ningún documento que pruebe su dicho" (p. 525). Tampoco le merece entera fe Antonio de Robles, en cuyo *Diario de sucesos notables* se asienta, primero, que en mayo de 1680 Fernández de Santa Cruz fue electo arzobispo de México y, después, en marzo del año siguiente, se dice que el nombrado resultó ser Aguiar y Seijas. El dato parece controvertible, pues pudiera confirmar tanto la genuina renuncia de Fernández de Santa Cruz, mencionada por su biógrafo, como la derrota de sus calladas aspiraciones. Paz es del parecer de que el rencoroso obispo poblano esperó casi diez años para tomar venganza de la presunta afrenta, y eso no a pecho descubierto, sino por persona interpósita: Sor Juana. "Sólo dentro del contexto de esa rivalidad —concluye Paz— puede responderse con visos de exactitud a las preguntas que nos hemos formulado" (p. 526), a saber:

¿por qué publicó el obispo la *Carta* de Sor Juana? y ¿contra quién estaba dirigida *realmente* la crítica del sermón de Vieyra? Preguntas que presuponen, en su misma formulación, la certeza de no haber sido *realmente* dirigida a su destinatario explícito, que no era otro que el obispo Fernández de Santa Cruz, a quien Sor Juana dice enviársela en cumplimiento de un explícito mandato: "De esto hablamos [a saber, "de los sermones de un excelente orador", Vieyra] y Vuestra Merced gustó ver (como ya dije) esto escrito; y porque conozca que le obedezco en lo más difícil [...] lo hago".

El autor de *Las trampas de la fe* está persuadido de que "Sor Juana intervino en el pleito entre dos poderosos príncipes de la Iglesia romana y fue destrozada", pero no logró dilucidar por completo las causas por las cuales el dolido obispo de Puebla esperaría tanto tiempo para vindicar una ofensa que, motivada —según opinión de Puccini y de Paz— por el amplio apoyo que los jesuitas y otros influyentes miembros del clero metropolitano, concederían a Aguiar en contra de las supuestas aspiraciones del propio Fernández; éste, raro ejemplar de rencorosa paciencia, esperaría para actuar a que su antagonista eclesiástico diera repetidas muestras de su carácter atrabiliario: misógino maníaco, padecía achaques de lujuria de los que se libraba torturándose; según su biógrafo José de Lezamis, "prohibió a las monjas de la Concepción y de San Jerónimo que recibieran en los 'locutorios' a sus devotos"; reprobó con severidad los espectáculos públicos: el teatro, las corridas de toros y las peleas de gallos, en particular. Al cabo de todo este tiempo, el obispo sufragáneo de Puebla y su amiga Sor Juana verían llegada la hora de vengarse de sus respectivos agravios: los de Fernández de Santa Cruz quedan relatados, los de la poetisa se sintetizan en ciertos argumentos de la clase que los retóricos llaman *ad hominem*: la "repugnancia" y el "miedo" que experimentaría la monja "ante el extravagante y terrible arzobispo" (Paz, p. 532). Consecuencia de estos invencibles sentimientos, sería la crítica escrita por Sor Juana a un sermón de Vieyra, pues ello equivalía "a darle una lección al arrogante prelado". Reacción visceral y peligrosa que no parece fácilmente compatible con lo que se conoce de la personalidad de Sor Juana, quien no sólo era de "natural" blando y apacible —como apuntó ella misma— sino que su experiencia en el trato con dos cortes virreinales

le había enseñado a dominar las "impertinencillas" de su genio, tanto más ahora que, como monja jerónima, estaba directamente sujeta a la autoridad del arzobispo.

Aunque Sor Juana confiesa en su *Respuesta a Sor Filotea* haber quedado sorprendida y avergonzada por la imprevista publicación de los "borrones" de su *Carta atenagórica*, su participación en este embrollado asunto no sería inocente o involuntaria —como, por su parte, sostuvo Darío Puccini, a quien sigue Paz en la parte medular de toda esta historia— sino consciente y decidida, ya que la monja atacó al arzobispo por "razones legítimas y entrañables: la defensa de sí misma y de su sexo" (p. 532). ¿Por qué "sólo hasta ahora se ha logrado aclarar un poco... el enigma de la *Carta atenagórica*? Tal vez porque en el siglo XX hemos aprendido a despejar tragedias y comedias de máscaras que son los conflictos de las sociedades regidas por una ortodoxia y una burocracia". A pesar de las múltiples diferencias existentes entre el caso de los bolcheviques y el de la monja poetisa del siglo XVII, hay entre ellos —dice Paz— "una semejanza esencial y turbadora: son sucesos que únicamente pueden acontecer en sociedades cerradas, regidas por una burocracia política o eclesiástica que gobierna en nombre de una ortodoxia" (p. 602). Y sin embargo, a pesar de tan arrebatadoras argumentaciones, el hecho es que resulta imposible fundar en la frustración de Fernández de Santa Cruz por haberse visto desplazado del arzobispado de la Nueva España toda la novelesca historia tejida a su alrededor. Las noticias de Robles y de Torres acerca de la renuncia de Fernández al arzobispado mexicano no tienen nada de confusas o de encubridoras: están ajustadas a la verdad de los hechos; y así lo confirma el propio Núñez de Miranda —presunto enemigo, según opinaron Puccini y Paz, del obispo poblano— al dedicar su *Comulgador penitente de la Purísima* (México, 1690) al "ilustrísimo y reverendísimo señor don Manuel Fernández de Santa Cruz... actual obispo de la Puebla de los Angeles, habiendo sido electo arzobispo de México...", y los mismos hechos se recuerdan en la *Regla del glorioso doctor ... de la Iglesia San Agustín* (Puebla, 1701), dada por Fernández de Santa Cruz, de quien se asienta en la portada haber sido "electo arzobispo de México y Virrey desta Nueva España". Es innecesario

advertir que tales impresos no pueden ser sensatamente calificados de mentirosos o fraguados.

Pasemos ahora a ocuparnos de lo relativo a la presunta "conjura" contra Sor Juana. Ateniéndonos a su propio testimonio, la publicación de la *Carta atenagórica* provocó la airada censura de algunos religiosos, de quienes ella no quiso dar los nombres, pero que bien podrían ser miembros o simpatizantes de la Compañía. Sus "impugnadores" creían ver en la *Crítica del Sermón* de Vieyra no sólo una falta de respeto al "decoro que a tanto varón se debe", sino, peor aún, el inaceptable atrevimiento de una mujer a quien, por precepto de la Iglesia, le estaba vedado discurrir sobre materias reservadas a la inteligencia masculina. Así, pues, la *Respuesta* es, sustancialmente, una réplica a la que Sor Juana veía como torcida interpretación del dictamen de San Pablo: *Mulieres in Ecclesia taceant*, cuyo verdadero sentido no era el de prohibir a las mujeres que pensasen, estudiasen o escribiesen, sino que predicasen en los templos. Pero supongamos, por un momento, que los detractores de Sor Juana tuvieran la secreta anuencia de Aguiar y Seijas para desatar una campaña pública en su contra por haber descubierto en la *Atenagórica* la premeditada intención de vejarlo por parte del obispo poblano y su monja aliada. De ser éste el no confirmado caso, ¿quizá no disponían los arzobispos de otros medios más rápidos, secretos y eficaces para reducir al silencio y la obediencia a una monja desmandada, que andar promoviendo ruidosas polémicas en torno a las mayores finezas de Cristo y, de paso, respecto del papel que le corresponde a la mujer en el seno de la Iglesia y a la posible ofensa inferida por una de ellas a la Compañía de Jesús por el solo hecho de haber defendido contra Vieyra las tesis agustinas sobre las finezas de Cristo?

Hubo, ciertamente, más de un insano enemigo de que las mujeres se metieran a escolásticas que vio en la *Carta* una oportunidad para sus desahogos paternalistas y envidiosos y, según declaraba la misma Sor Juana, uno de estos innominados sujetos se tomó grandes trabajos en "andar haciendo traslados" de sus papeles, es decir, copiándolos y repartiéndolos. "¡Rara demencia! —comenta con amarga ironía— cansarse más en quitarse el crédito, que pudiera en granjearlo". Y aunque Sor Juana no respondió, hubo quienes lo hicieron por ella y entre tales defensas hubo una particularmente "docta" —quizá escrita por Casto-

rena y Ursúa— que Sor Juana remitió a Sor Filotea con su propia *Respuesta*. Pero añadía nuestra autora: "Si vos (señora) gustáredes de que yo haga lo contrario de lo que tenía propuesto [esto es, no contestar las objeciones animosas y aun ofensivas que le hacían algunos "detractores"], a vuestro juicio y sentir, al menor movimiento de vuestro gusto cederá (como es razón) mi dictamen que (como he dicho) era de callar". De modo, pues, que Sor Juana no eludía el compromiso de defender públicamente y por escrito el derecho a expresar su disentimiento de las tesis de Vieyra sobre las mayores finezas de Cristo, pero —una vez suscitado el alboroto, que ella difícilmente pudo haber previsto, puesto que ciertamente ignoraba la intención de Fernández de Santa Cruz de imprimir su carta— prefería el silencio prudente a la ruidosa polémica.

Más allá de cualquier respuesta personal a las acusaciones que le habían dirigido algunos desapacibles impugnadorese de la *Atenagórica*, el asunto de mayor entidad al que atendía la *Respuesta a Sor Filotea* es la defensa —evidente para todos— de la dignidad intelectual de la mujer, así como de la personal inclinación de Sor Juana al estudio de las letras humanas y, en particular, de su —desde mucho antes— criticada "habilidad de hacer versos". Por eso es más digno de notarse que, en su tiempo, nadie parezca haberse percatado de esa encubierta pero cruel disputa entre una monja y los *alter ego* de su arzobispo, que han creído adivinar algunos críticos modernos, o en todo caso, que nadie hubiera salido en su defensa; cuando más, los contemporáneos de la monja advertirían la pertinacia con que algunos censores —y su antiguo confesor Núñez de Miranda entre ellos— deseaban que la madre Juana se redujera cuanto antes a sus recoletas obligaciones, pero no por ello dejarían de ser testigos de la creciente admiración suscitada por sus obras literarias. Los testimonios de quienes aludieron a la *Atenagórica* se caracterizan siempre por el elogio y ponderación del admirable "rigor escolástico" de la monja; Calleja —que era jesuita y no agustino— citaba, entre otras, la opinión de un "formalísimo ingenio" y hombre de pocas reverencias, el padre maestro Francisco Morejón, quien "habiendo leído este escrito de la madre Juana en contradicción del asunto del Padre Vieyra, dijo que cuatro o cinco veces le concluía con evidencia".

Oviedo no se ocupó de la polémica en torno a la *Atenagórica* en su biografía de Núñez de Miranda ni Torres hizo referencia a ella en la suya de Fernández de Santa Cruz. Octavio Paz ha interpretado este "silencio" que califica de "general" como un signo inequívoco de que se pretendía "acallar lo que realmente ocurrió" (p. 534). Una prueba de esta ocultación la daría —a su juicio— el sermón pronunciado ese mismo año de 91 por un clérigo valenciano de apellido Palavicino Villarrasa, en el mismo convento de las jerónimas, en que este orador sagrado se permitía disentir tanto de Vieyra como de Sor Juana, aunque elogiando a ambos y proclamando que las obras de la poetisa "han merecido generales aclamaciones... [y] debidas estimaciones hasta de los mayores ingenios de Europa... y lo que es más, de los genios opuestos sólo por hallarse este grande ingenio limitado con la cortapisa de mujeril". No sería justo sospechar que detrás del barroquismo laudatorio de Palavicino se oculte una forma elegante de menosprecio; lo que dice Palavicino es que hasta los que nacieron con un "genio" (o condición) tan adverso al empleo intelectual de las mujeres, han tenido que reconocer la eminencia de esta "Minerva de América". Por su parte, el autor de *Las trampas de la fe* interpreta ese hecho de la siguiente manera: las monjas de San Jerónimo creerían "prudente invitar a un predicador que sostenía una opinión distinta a las de Vieyra y Sor Juana sobre las finezas de Cristo: así mostraban que eran ajenas a la controversia. Sor Juana debe haberlo sentido como una defección de sus hermanas" (p. 535). Cabe, sin embargo, una interpretación diferente, puesto que de interpretaciones se trata: si las monjas jerónimas hubieran realmente olfateado la tremenda magnitud de aquella disputa subterránea que se libraba entre los dos prelados, por más que se manifestara en los términos de un debate de sutilezas en torno de un pío problema teológico, también sería prudente pensar que ellas hubieran preferido el silencio a la comprometedora publicidad. Por lo que toca al sermón de Palavicino, no es improbable que, en ese momento de efervescencia de la dialéctica cristiana, suscitada por la publicación de la *Atenagórica* y la *Carta* de "Sor Filotea", así como de censura o defensa de la actitud valerosa asumida por la poetisa, fueran muchos los predicadores que desearan entrar en competencia con ingenios tan sobresalientes como Vieyra y Sor Juana, por ver si ellos también podían

granjearse por ese medio el reconocimiento público de su competencia argumentativa; y así, el padre Palavicino quiso sentar plaza de original proponiendo otras mayores finezas de Cristo que las pugnadas por Vieyra y Sor Juana. Siempre —es verdad— hay encono entre quienes participan en una polémica, por más culta o abstracta que ésta sea, pero no hay razón para empeñarse en hacer pasar la disensión por agresión; la crítica de las ideas, por rivalidad personal.

Otra prueba de la universal ocultación de la conjura contra Sor Juana cree encontrarla Octavio Paz en el hecho de que Castorena y Ursúa "haya publicado sus obras póstumas sólo cinco años después de su muerte, en 1700, en Madrid, cuando habían desaparecido todos los protagonistas de los sucesos que ensombrecieron los últimos años de su vida: Núñez de Miranda, Fernández de Santa Cruz y Aguiar y Seijas" (p. 600). Pero a este respecto será bueno recordar que Castorena emprendió su viaje a España en 1697 con el propósito expreso de imprimir allí las últimas obras de Sor Juana; llevaba consigo diversas composiciones fúnebres escritas por los admiradores mexicanos de la monja (González de la Sancha, Martín de Olivas —el famoso profesor de latín de Juana Inés—, Alonso Ramírez de Vargas, Francisco de Ayerra Santa María, etcétera) y se proponía reunir otros testimonios de pesadumbre y admiración de parte de los ingenios peninsulares.[3] Castorena permaneció en Ávila y en Madrid durante 1698; entre diciembre de ese año y enero de 1699 obtuvo la licencia y privilegio para editar la *Fama*, pero extendió todavía unos meses la tarea de recopilación de textos laudatorios, razón por la cual se retrasó el proceso de impresión: el libro, reconocía su editor, "sale a luz sobretarde" pero se disculpaba diciendo que "siempre llega temprano lo prodigioso". Al tiempo de emprender su viaje a España, sólo había muerto Núñez de Miranda, pero continuaban viviendo los otros poderosos participantes en la supuesta conjura del obispo poblano y de Sor Juana contra Aguiar y Seijas; éste murió en 1698 y Fernández de Santa Cruz el año siguiente, de modo que es un hecho incontrovertible que no le fue prohibido a Castorena —quien como Prebendado de la Santa Iglesia de México estaba sujeto a la autoridad arzobispal— que diese cumplimiento a sus

[3] *Cfr.* Antonio Alatorre, "Para leer la *Fama y Obras Posthumas* de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX, 2, 1980.

"ansias de que se conozcan en ambos orbes los delicadísimos y agudos ingenios de nuestra América"; dicho brevemente: si Aguiar hubiera visto "no una refutación, sino un desafío" (Paz, p. 578) en los elogiosos pareceres de siete teólogos españoles incluidos en el *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana (Sevilla, 1692), habría impedido, cuando no el viaje de Castorena, uno de cuyos propósitos era el de obtener su doctorado en teología, al menos su deseo de imprimir en España el tercer tomo de las obras del Fénix de México. Todo parece indicar, por el contrario, el interés de los prelados novohispanos en que se difundieran las obras de asunto sagrado escritas por Sor Juana, con las que al fin podría decirse que ella había cumplido cabalmente con los preceptos de la Iglesia.

En un artículo reciente, Marie-Cécile Bénassy-Berling[4] nos ha vuelto a poner sobre aviso de los peligros que entraña la escueta proyección de nuestra historia contemporánea sobre los hechos, aún no claramente averiguados, del pasado. Según ella, "no es enteramente convincente" la prueba que aduce Octavio Paz acerca de la enemistad entre los dos prelados, puesto que, entre otras muchas noticias de la época que aún tendrían que ser debidamente explicadas, están ciertos hechos, como el que Fernández de Santa Cruz hubiera consagrado obispo de Michoacán a Aguiar y Seijas, según refiere el cronista Gutiérrez Dávila en su *Vida* del insano "venerable" Domingo Pérez de Barcia, o que en 1693 —el año de la crisis ascética de Sor Juana— el arzobispo de Mexico estuviera vivamente interesado en que algunas monjas agustinas de Puebla —como agustinas eran también las jerónimas de Sor Juana— fundaran un convento de recoletas en la capital, al grado de escribirle al rey solicitando su acuerdo para proceder a dicha fundación, hecho que —al decir de la citada investigadora— permitiría comprobar "el grado de 'confianza' en los dos sentidos de la palabra que existía entre dos prelados a quienes, desde Dorothy Schons, se nos presenta como acérrimos enemigos".

Volvamos, pues, al punto suspendido: en el caso de que Fernández de Santa Cruz no hubiese publicado la *Carta atenagórica* como pieza

[4] *Cfr*. Marie-Cécile Bénassy-Berling, "Algunos documentos relacionados con el fin de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Suplemento del Anuario de Escritos Americanos*; vol. XLIV, Sevilla; 1987.

central de su sospechada estrategia para humillar al odiado arzobispo Aguiar, ¿cuáles serían, entonces, las razones que tuvo "Sor Filotea" para imprimir el texto de Sor Juana a sus expensas y, aún más, de acompañarlo de una propia misiva en la que empezaba por reconocer la superior agudeza y la "enérgica claridad" de su entendimiento, y a quien calificaba como "honra de su sexo", no tanto por galantería cuanto por reconocimiento de "los tesoros que Dios depositó en su alma"? Ciertamente, el obispo poblano no le recriminaba su afición a escribir versos ("no es mi juicio tan austero censor que esté mal con los versos... después que Santa Teresa, el Nacianceno y otros santos canonizaron con los suyos esta habilidad") ni le pedía que mudase su "genio renunciando a los libros", pero sin lugar a dudas le señalaba haber llegado la hora de dejar de lado el estudio de las "ciencias curiosas" —que han de estar siempre al servicio de las divinas— y, siguiendo el ejemplo de Boecio, juntar "a las sutilezas de la natural, la utilidad de una filosofía moral"; en otras palabras, la conminaba a emplear la admirable agudeza de su entendimiento a "penetrar lo que pasa en el Cielo" y a deponer su interés por las "rateras noticias de la tierra".

La *Carta* de Sor Filotea está fechada el 25 de noviembre de 1690, para entonces la *Inundación castálida* (Madrid, 1689) habría ya provocado diversas reacciones de entusiasta admiración y de crítica acerva entre los círculos académicos y religiosos de la Nueva España; es decir, había dividido la opinión de los miembros de una sociedad jerárquica en la que ya empezaban a filtrarse los aires del racionalismo moderno con sus implícitas amenazas para la integridad ideológica del sistema establecido. ¿Qué podría perseguir entonces Fernández de Santa Cruz con esa visible estrategia de contraponer en su carta los elogios a las reprensiones, el halago intelectual a la amenaza moral? No hay que cavilar mucho para hallar una respuesta que él mismo da con nítida precisión: someter a Sor Juana a los designios de la Iglesia, razón por la cual debía abandonar de una vez por todas las veleidades de sus estudios humanos para entregarse por completo a meditar las "finezas del Redentor", cosa que —por otra parte— era muy capaz de hacer, como lo demostraba de manera patente esa *Carta* digna de Palas o Minerva, que ahora se imprimía en "papel de mejor letra" con el fin de que ella misma se mirara en ese espejo ejemplar y se persuadiera del

camino a seguir. Para dar mayor fuerza a sus argumentos, el habilidoso Fernández de Santa Cruz adujo un ejemplo que debería resultar inapelable por parte de Sor Juana: la famosa carta de su padre San Jerónimo a la virgen Eustoquio en la que confesaba la invencible sugestión que, durante su juventud, ejercieron sobre él los escritores paganos, y Cicerón en particular, al grado de hacerlo horrorizar del "estilo inculto" de los profetas bíblicos. En la inconciencia de una grave enfermedad, se sintió arrebatado en espíritu al cielo para ser juzgado ante el tribunal divino por ser más un "ciceroniano" que un cristiano verdadero; allí sufrió la pena de los azotes y rogó que se le perdonase ese pecado juvenil; "en adelante —concluía San Jerónimo— puse mucha más diligencia en la lectura de los libros divinos de la que hasta entonces había puesto en los humanos". He aquí el modelo que Sor Juana —también culpable de "ciceronianismo"— debería tomar para sí.

Contrariamente a lo que ocurría en México, en España todo habían sido elogios para Sor Juana y no únicamente del poeta que entonces gozaba de mayor popularidad, José Pérez de Montoro, quien le consagró un romance en que anunciaba a las "cítaras europeas" la aparición de una "voz del Nuevo Mundo", digna sucesora de los grandes poetas y oradores de la antigüedad, sino que una monja, doña Catalina de Alfaro, del convento de Espíritu Santo en la ciudad de Alcaraz, dedicaba un soneto a la "Mexicana Musa" en el cual se deshacía en elogios tanto de su sutileza y elocuencia como de la pureza moral de su poesía:

> ¡Qué sutil si discurre! ¡Qué elocuente
> si razona! Si habla ¡qué ladina!
> y si canta de Amor, cuerda es tan fina
> que no se oye rozada en lo indecente.

En su "Aprobación", el padre Calleja confirmaba no haber hallado en la *Inundación castálida* "nada que se oponga al recto sentir de nuestra Santa Iglesia" y ponderaba "las sales donosas, conceptos sutiles y bien oportuna erudición" de aquellas obras de Sor Juana, aptas para quienes —como ella misma— quisieran dar lícito descanso a la fatiga de otros "más severos estudios"; el premonstratense Luis Tineo de Morales aseguraba en su prólogo que "no es incompatible ser muy siervos de Dios y hacer muy buenas coplas", zahiriendo a los necios que se

escandalizaban de que una monja las escribiera; por su vida santa y por su entendimiento, terminaba saludando en Sor Juana al "San Agustín de las mujeres", esto es, reconociendo en ella su elevada capacidad de razonamiento teológico y, por descontado, la santidad de su vida monacal. El asunto volvió a ser tocado por el franciscano fray Juan Navarro Vélez en la "Censura" del *Segundo volumen* (firmada en Sevilla el 18 de julio de 1691), quien lo despachó de manera expedita y con los mismos argumentos que antes había aducido Fernández de Santa Cruz en su carta, pero sin la doble intención que se advierte en la misiva del obispo poblano: "en los versos pudiera reparar algún escrupuloso y juzgarlos menos proporcionado empleo de una Pluma Religiosa, pero sin razón: porque escribir versos fue galantería de algunas Plumas que hoy veneramos canonizadas, y los versos de la madre Juana son tan puros, que aún ellos mismos manifiestan la pureza del ánimo que los dictó".

Con todo, el clima de relativa independencia intelectual que predominaba en determinados círculos intelectuales laicos o religiosos de Madrid o Sevilla, no tendría su réplica exacta en la corte novohispana; a pesar de tantas borlas universitarias y tantos poetas premiados, muchos varones atados a los viejos prejuicios paternalistas seguirían teniendo por indecente en una monja su afición a las letras y a las comunicaciones mundanas. En ese contexto de elogios y censuras a que dio pábulo la publicación de las obras de Sor Juana en España y su éxito clamoroso (entre 1689 y 1693 no hubo un sólo año en que no saliera una reedición o un nuevo tomo), debe ser considerada la publicación en México, el año de 1690, tanto de la *Carta atenagórica*, precedida por la de Sor Filotea, como de *El divino Narciso*, así como la inmediata inclusión de este auto sacramental en los *Poemas de la única poetisa americana*, título con que se publicó ese mismo año de 1690 la segunda edición de la *Inundación castálida*. Me atrevo a pensar que no sólo la *Crisis de un Sermón* sino el auto sacramental fueron dados a la estampa por intermediación de las autoridades eclesiásticas con el deliberado propósito de demostrar, a quienes criticaban el hecho de que una monja hubiera escrito y publicado poemas burlescos y de amor profano, que ella poseía también extraordinarios talentos teológicos y, consecuentemente, que ya se había plegado al "consejo" —por no decir al "precep-

to"— que se le daba por medio del obispo de Puebla de perfeccionarse en los "empleos" y de mejorarse en los "libros". De ser esto así, tendríamos que modificar los términos de las relaciones de Sor Juana con Aguiar y Seijas, toda vez que éste tuvo que autorizar, directa o indirectamente, la publicación en México de *El divino Narciso*, cosa imposible si el temido arzobispo hubiera interpretado la *Carta atenagórica* como un sibilino vejamen a su persona.

No cabe ninguna duda —puesto que así lo declaró la misma Sor Juana— de que sus "dos veces infeliz habilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados", le acarreó innumerables reprensiones provenientes de muchos de sus correligionarios novohispanos y particularmente de su confesor Núñez de Miranda, pero eso no justificaría plenamente la cruda persecución a que —según han creído algunos— la sometieron no sólo el arzobispo de México, sino el mismo obispo de Puebla, de quien supone Paz que acabó dando la espalda a Sor Juana por "no irritar aún más al colérico Aguiar y Seijas" (p. 551), cólera que él mismo habría imprudentemente provocado sin perseguir con ello otro fin que el de una secreta e inconfesable victoria. Sin el consentimiento directo o indirecto del arzobispo y de Núñez de Miranda que, entre otros cargos de importancia, tenía el de calificador del Santo Oficio, no es probable que el médico y poeta Ambrosio de Lima se hubiera atrevido a dar a las prensas en 1690 *El divino Narciso*, cuando ya la marquesa de la Laguna, a cuya instancia Sor Juana escribió ese auto sacramental, había dejado de ser virreina de la Nueva España, ni que se le hubiera consentido a Sigüenza y Góngora —tan recelado por los jesuitas y tan poco amigo del arzobispo— alabar sin reservas a Sor Juana dándole los títulos de "Fénix de la erudición en la línea de todas las Ciencias: emulación de los más delicados Ingenios: gloria inmortal de la Nueva España" al frente del "Epinicio gratulatorio al Conde Galve" (incluido en el *Trofeo de la Justicia Española*, México, 1691).

Por otra parte, no deja de extrañar la afirmación de Paz según la cual los *Villancicos de Santa Catarina* "fueron cantados en la lejana Oaxaca porque ella no se atrevió a darlos a la catedral de México o la de Puebla [...] Ni el arzobispo de México ni el de Puebla habrían oído de buen grado esas agresivas y estridentes alabanzas a una 'docta doncella'" (p. 562); pues de haber sido esto así, el astuto Fernández de Santa

Cruz no hubiera autorizado, como en efecto lo hizo, la impresión de tales villancicos, precisamente en Puebla a fines de ese mismo año de 1691, precedidos de una dedicatoria a fray Francisco de Reyna, arcediano de la Catedral de Oaxaca y definidor general en la Regia y Romana Curia, escrita por el capellán Jacinto Laedesa Verástegui, texto en que Sor Juana resulta ser hiperbólicamente superior a cada una de las Sibilas, aquellas mujeres que la gentilidad supuso dotadas de misteriosos talentos y que, entre otros hechos admirables, predijeron las grandezas de Cristo. Frente a ellas, nuestra poetisa resultaba ser "el prototipo de las Ciencias, la Maestra de las erudiciones, que con razón se puede llamar todo quien con tanto fundamento, todo lo sabe", y esa particular sabiduría —subrayaba el autor— no la había alcanzado sólo por su agudo entendimiento sino, principalmente, por "lo singular de su virtud". ¿Quién no advertiría en este escrito laudatorio un implícito reconocimiento de que Sor Juana habría seguido puntualmente el precepto de los jerarcas de la Iglesia novohispana que, por lo menos en este asunto, no andarían desunidos ni enzarzados en recelosas disputas, sino perfectamente acordes en su propósito de dar una drástica solución al "caso" de Sor Juana? La inequívoca conclusión de Laedesa era que la monja se había ya apartado de las solicitaciones mundanas y, sin abandonar la literatura, había "mejorado los libros", notando las prefiguraciones del amor cristiano en los mitos de la gentilidad clásica y americana, tal como había hecho en *El divino Narciso* y en su *Loa.*[5]

Por las razones que anteceden, no me parece justificado el intento de disminuir la influencia que tuvo la *Carta* de Sor Filotea en la "mutación" o "abjuración" de Sor Juana —como sea que se la designe de conformidad con la óptica ideológica del intérprete—, pero el hecho de que muchos críticos de pensamiento liberal hayan postulado una relación siniestra entre sus prelados en cuya secreta disputa personal habría cometido Sor Juana el error de involucrarse, y de que otros críticos de signo católico hayan negado cualquier consecuencia directa entre las halagüeñas pero severas admoniciones del obispo poblano y la drástica decisión final de la monja, depende, más que de los hechos escuetos, de un póstumo deseo de inculpar o exculpar tanto a Fernández de Santa Cruz como a Aguiar y Seijas por la unánime presión que indudable-

[5] Véase *infra*: "Sor Juana Inés de la Cruz: los desatinos de la Pitonisa".

mente ejercieron sobre Sor Juana y que —no como venganza por haber ella participado en una insensata conjura contra su arzobispo, sino como consecuencia de un acuerdo disciplinario en que sin duda ambos prelados procedieron de conformidad— la orilló a anularse intelectualmente en nombre de un ideal de vida virtuosa a la que, por lo demás, la obligaban expresamente los votos de su profesión.

En *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia* (Mexico, 1980), Francisco de la Maza sostuvo que nuestra autora —aun recibiendo en su "alma" la "santísima amonestación de aplicar el estudio a Libros sagrados"— no la cumplió de inmediato, por cuanto que continuó escibiendo versos profanos y carteándose con sus admiradores; fue dos años más tarde, en 1693, cuando sobrevino la "crisis ascética" y, siendo así, el obispo de Puebla quedaría exonerado de la culpa de haber obligado a Sor Juana a poner término, no sólo a su actividad intelectual, sino, indirectamente, a su misma vida, en nombre de una santidad que, como bien sabemos, fue muy pronto celebrada por algunos autores contemporáneos de la monja y singularmente por Castorena y Ursúa, amigo y editor de la monja, quien en el prólogo de la *Fama* incluyó dos poesías propias en las que exaltó ese "holocausto tierno" que ya Sor Juana anunciaba en la "Protestación de la fe", escrita con su sangre, y finalmente consumado al conseguir la palma de santidad de su padre Jerónimo. Refiriéndose a la "Carta de Sor Filotea", Castorena no sólo reveló la personalidad de su autor y los altos cargos que ocupó y a los que renunció el "Ilustrísimo Obispo de Puebla, electo Arzobispo y Virrey de México", sino que confirmó que los consejos de éste ("rayos de verdades infalibles") fueron obedecidos por Sor Juana al extremo de que, "para enajenarse evangélicamente de sí misma, dio de limosna hasta su Entendimiento".

Parece evidente que si muchos españoles se complacían en admirar la sabiduría y el don poético de Sor Juana, sus paisanos —más ortodoxamente inflexibles, cuanto más remotos se hallaban de los centros peninsulares del poder civil y religioso— la querían obligatoriamente santa. Tenían sus razones y sus paradigmas: la Sara bíblica fue claro ejemplo de que Dios no permite que las mujeres sean señoras en la casa donde tienen empleo de súbditas, y así lo declaraba paladinamente "Sor Filotea": "Letras que engendran elación, no las quiere Dios en la

mujer". Con todo, es lógico pensar que la carta del obispo de Puebla no podría haber tenido un efecto fulminante y que entre la *Respuesta a Sor Filotea* y el estallido de la crisis de ascetismo —que ocurriría en 1693, dos años después de publicada la *Atenagórica*— tuvo lugar en Sor Juana un proceso de maduración y maceración tanto afectivo como intelectual antes de que se entregara definitivamente a aquellas penitencias que le debilitaron la salud, ya de suyo precaria, y la hicieran más frágil al contagio de aquella "epidemia tan pestilencial" que terminó con su vida.

Dice muy bien Octavio Paz cuando afirma que "el escrito del obispo enfrentó a Sor Juana con el problema de su verdadera vocación, es decir, con el sentido de su vida" (p. 537), pero no exactamente al "equívoco: ¿monja o literata?", sino a la imposibilidad real de ser —en la Nueva España de su tiempo— una y otra cosa sin contradicción. Sor Juana declara con toda franqueza que no le ha sido fácil conjugar su invencible inclinación al estudio con los "ejercicios y compañía de una comunidad" que, sin embargo, le permitió hacer del locutorio de su convento una verdadera academia a la que asistían, a más de los virreyes, muchas personas ilustres en religión y en letras. ¿Cómo asegurar que, después de publicada la *Atenagórica*, Sor Juana vivió en un pavorso ambiente creado en torno de ella que la obligaría a tomar una decisión inspirada sólo por el terror?: "afuera —dice Paz— cercada por prelados cuyo poder era tan grande como su severidad; adentro monjas fanáticas, pusilánimes y de cortos alcances" (p. 575). Sin ocultarnos el carácter intolerante, sórdido o inclusive patológico de muchos influyentes eclesiásticos contemporáneos de Sor Juana —de los que, por cierto, Fernando Benítez ha hecho un patético y regocijado relato en su libro *Los demonios en el convento* (México, 1989)—, hay otros aspectos de la vida religiosa que más adelante tendremos en cuenta en nuestro intento por explicarnos un poco más el llamado "misterio" de Sor Juana, a saber, el poder sugestivo y persuasivo de una compleja visión imaginaria del trasmundo que se sobrepone a la realidad conocida por los sentidos y el entendimiento hasta acabar por anularla y sustituirla.

2

Como ha podido verse en la reseña y comentario que hasta aquí hemos hecho de las posibles causas de la "conversión" o "abjuración" final del Sor Juana, el hecho se nos presenta bajo enfoques contradictorios y perturbadores: o bajo la luz hagiográfica de una renuncia repentina a sus inclinaciones intelectuales y la consecuente entrega a prácticas de oración y mortificación con las que se proponía "reintegrar algo de las obligaciones" que, como monja, reconoció haber dejado de cumplir, o a la sombra de un ignominioso asedio eclesiástico, resultado fatídico de su inmiscusión en una sorda lucha entre jerarcas de la Iglesia novohispana que, anulando su voluntad, la convirtió en una "penitente delirante", cómplice de sus verdugos, como la imagina Paz. De hecho, no parece haber una sola respuesta acertada al enigma y, así, cualquiera que demos habrá de condenarnos fatalmente a ser devorados por la esfinge de quienes sostienen una opinión contraria. La solución piadosa carece de credibilidad para los espíritus laicos, que consideran inaceptable tanto el hecho de que Sor Juana haya renunciado voluntariamente a una vocación intelectual tenazmente mantenida a lo largo de tantos años, como suponerla súbitamente entregada a un fervor ascético del que no había dado muestras anteriormente. Por su lado, la hipótesis laica de una despiadada persecución sobre la cual todos los asustadizos contemporáneos de Sor Juana prefirieron guardar silencio, carece de fundamentos históricos inequívocos y abunda en hipótesis no comprobadas. Todas ellas parten de posiciones ideológicas irreductibles que, cada una por sus propias razones, terminan oscureciendo algún aspecto del problema que intentaban dilucidar.

Entre la tolerancia y la acusación, entre el halago y la censura, Sor Juana debe haberse sentido, como el Segismundo calderoniano, sucesivamente transportada de la prisión subterránea a la libertad deslumbradora; como Segismundo en el suyo, también a ella le perturbaría el hecho de ser prisionera de un laberinto formado por los contradictorios pareceres de quienes tan pronto le regateaban su plena condición humana, esto es, la capacidad intelectual y la clara conciencia moral de que "naturalmente" carecería por causa de su sexo, como la proclamaban Minerva de América, Fénix de la erudición y Décima Musa. Es

posible que la resolución de esta imposible dicotomía se encuentre, aristotélicamente procediendo, en el justo medio, es decir, entre los innegables efectos de la historia sobre el destino individual y las decisiones personales basadas en la intrahistoria del espíritu, a saber, los fantasmas ideológicos que deciden por nosotros la elección de nuestro destino ideal con fuerza tanto o más decisiva que las circunstancias exteriores.

Para acercarnos a esa explicación ecléctica y plausible, debemos antes repasar algunos pasajes de la *Respuesta a Sor Filotea* con el fin de examinar los paradigmas ideológicos —en conjunción, claro está, con el ámbito histórico en que tales paradigmas tuvieron valor y eficacia— que pudieron haber sido un factor determinante en la controvertida decisión final de Sor Juana. Que la imprevista carta de Sor Filotea hizo en ella un profundísimo efecto, lo confiesa la misma Sor Juana al inicio de su respuesta: su primer impulso fue no contestar, puesto que con el silencio manifestaría más elocuentemente que con las palabras, no sólo su "confusión" ante el hecho de haber sido publicados sin aviso sus "borrones" teológicos, sino por lo que ella califica de "amorosa" reconvención que la obligaba a juzgarse a sí misma, esto es, a ser "el juez que me sentencie y condene mi ingratitud" por lo mal que había correspondido a los favores divinos. A juicio de la Iglesia ¿en qué había dejado de corresponder Sor Juana esos favores? En que, habiendo sido dotada por Dios de "gran entendimiento", hubiera preferido estudiar y escribir sobre "asuntos humanos" que aplicarse por entero a los libros sagrados, como era su obligación de religiosa.

Conminada a revisar su propia conducta espiritual y a reconocer los inconvenientes de su tenaz inclinación a los estudios humanos con descuido de los divinos, Sor Juana no se conformó con hacer una confesión de su patente desvío de las expectativas de su comunidad eclesiástica y una consecuente promesa de enmienda, sino que hizo una fundamentada defensa de la que consideraba ser la causa legítima de ese desvío: su amor a la sabiduría, compatible, a su juicio, con su condición de mujer y de monja. Su buena fe pudo hacerle pensar que la *Carta* de Sor Filotea era una invitación a justificarse más que una orden de enmendarse, porque —le decía— quien se mostró tan beningo al titular e imprimir la *Carta atenagórica* habría de permitirle hablar

"debajo del supuesto [...] y con el salvoconducto de vuestros favores". Así, pues, adujo en defensa de su causa tanto el ejemplo de ilustres mujeres dedicadas al estudio en la antigüedad pagana (Pola Argentaria, Aspasia Milesia, Hipasia, Leoncia, etcétera) como de su propio tiempo: Cristina, reina de Suecia, la duquesa de Aveyro y la ignota condesa de Villaumbrosa, pero sobre todo de monjas y santas a quienes la Iglesia no había prohibido su actividad intelectual, y así se refería a Gertrudis, ocupada en "leer, escribir y enseñar"; a la egipciana Catarina, "leyendo y convenciendo todas las sabidurías de los sabios de Egipto", y a su madre Santa Paula, "docta en las lenguas hebrea, griega y latina y aptísima para interpretar las Escrituras"; esos casos ejemplares demostraban no haber incompatibilidad entre la virtud y las letras. Por el contrario, argumentaba, a todos los hombres se les permite estudiar, aunque sean zafios, y en eso han tenido su raíz las herejías, "porque hay muchos que estudian para ignorar, especialmente los que son de ánimos arrogantes, inquietos y soberbios". En cambio, a ella ¿qué pesadumbres no le trajo el haberse destacado, no por saber, sino por "haber tenido amor a la sabiduría y a las letras"? La prohibición de que estudiara no era de ahora, sino de siempre; hubo momentos en que pensó desistir de ese "impulso que Dios puso en mí" y durante una severa crisis ascética sufrida con anterioridad —pero cuya data no es posible fijar con precisión, aunque bien pudo acontecer al tiempo de su rompimiento con Núñez de Miranda[6]—, le rogó al Señor que apagara "la luz de su entendimiento dejando sólo la que baste para guardar su Ley". Sin embargo de esto, continuó su estudiosa tarea en aquellos ratos "que sobran a lo regular de la comunidad", vale decir, a los oficios religiosos y a las devociones privadas. Pero no todo es humildad en Sor Juana, también reconoce con franqueza casi rayana en la soberbia que el aborrecimiento y las reprensiones de que fue objeto se debían a la envidia de sus detractores: quien se destaca sobre los demás —escribe— "es recibido como enemigo común, porque parece a algunos usurpar los aplausos que ellos merecen", y ése fue el caso de Cristo, rabiosamente odiado por los fariseos, siendo que había tantas razones para amarlo.

[6] Véase la *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor. Autodefensa espiritual.* Estudios y notas de Aureliano Tapia Méndez, Monterrey, N.L., 1993.

Ahora bien, proseguía Sor Juana, por lo que toca al hecho de haber escrito poco sobre asuntos sagrados, no ha sido de "desafición" la causa, sino por "sobra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras"; y ese alegado temor le hizo retroceder muchas veces no más al intentarlo, pues —decía con gracejo— "una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura". Pero a pesar de esa confesada prevención respecto del cultivo de los asuntos sagrados, Sor Juana había escrito antes de la *Atenagórica* diversos textos de carácter devoto y piadoso: varios juegos de villancicos (a la Concepción, a la Asunción, a la Navidad, a San Pedro Apóstol, publicados entre 1676 y 1692), unas *Letras de San Bernardo*, cantadas en la dedicación de la iglesia del convento de las monjas bernardas y publicadas el año de 1690, así como unos *Ejercicios devotos para los nueve días antes de la Encarnación del Hijo de Dios* (publicados, sin su nombre, en México, antes de 1691), que hacen evidente para todos lo que no se podía ignorar, esto es, su familiaridad no sólo con los padres y doctores de la Iglesia (San Agustín, San Jerónimo, San Buenaventura, San Alberto Magno, Santo Tomás, etcétera), sino con los rituales de sus obligaciones monásticas, entre los que se contaban principalmente los oficios divinos y los ejercicios de oración mental y penitencia que —aunque fuese sólo en eso— la igualaban con sus hermanas en religión y, por lo tanto, la incorporaban también a ella a la experiencia cotidiana de un mundo de fantasías sobrenaturales que constituían una parte medular de su universo mental.

De las monjas, en tanto que esposas de Cristo, no esperaba la Iglesia que enriquecieran su entendimiento tanto como que perfeccionaran las virtudes de su alma esencial, vale decir, que se entregaran a una pasión de amor sobrenaturalmente concebido que exige no sólo el sacrificio y anulación de todos los apetitos humanos —de la voluntad y de los sentidos—, sino la construcción de una realidad imaginaria en la que los símbolos y figuras de la ideología cristiana acaban por desplazar o anular la experiencia de los sentidos materiales y aun de las potencias intelectuales. Mundo de fantasmas y de fantasmales gratificaciones del espíritu a las que se asigna el valor de una especial merced o fineza que Cristo hace a quien logra el estado de perfecta.

En la nota al pasaje de los *Ejercicios de la Encarnación* en que Sor Juana refiere los "inefables favores que Su Majestad Divina" hizo a la venerable madre María de Jesús, declara Salceda, su moderno editor, no haber tenido oportunidad de "desahogar la cita", aunque supuso que se trataba de la célebre monja de Agreda, a quien Sor Juana alude en la *Respuesta*, pero no es éste el caso. Sor Juana se refería a la madre María de Jesús Tomelín, una concepcionista poblana del siglo XVII que mereció la gloria de muchas biografías, la primera de ellas escrita por Francisco Pardo y publicada en México en 1676. Si no la primera ni la única, Sor María de Jesús fue la más famosa mística novohispana, cuyas enfermedades y tribulaciones le reportaron grandes mercedes de Cristo y de su Madre, la principal de ellas, una asombrosa capacidad visionaria. Su modo de oración mental era eficacísimo y, así, pasaba sin dificultad de la concentración en determinadas imágenes relativas a los misterios cristianos a la "contemplación con principio infuso" o, explicándolo con palabras de su biógrafo, al estado en que Dios le infundía cierta "cualidad sobrenatural, la cual a manera de una llama luminosa con claridad alumbraba y elevaba el entendimiento... y ablandaba la voluntad, y de esta manera se unía con Dios con toda su Alma". Como Santa Teresa, al cabo de cierto tiempo, ya no necesitó recurrir a la autosugestión hipnótica para el logro de sus éxtasis, de suerte que, aun manteniendo los sentidos atentos a los objetos del mundo exterior, no dejaba de tener "interiormente oración y las más de las veces con una sencilla vista contemplativa que le daba su buen Esposo[...] ardía en su voluntad un fuego de amor divino con que interiormente se abrasaba".

Sor Juana, al igual que todas las monjas novohispanas, conocía muy bien las visiones narradas por Santa Teresa, la monja de Agreda y esta madre María de Jesús; la que ella cita se refiere a uno de los "inefables favores" que la Majestad Divina le hizo a su Madre al "mostrarle toda la creación del Universo, haciendo que todas aquellas criaturas la fuesen jurando reina y dándole la obediencia". Y éste es precisamente el asunto central de los *Ejercicios* de Sor Juana: la visión del Universo creado; pero contrariamente a las vulgares visiones sobrenaturales en que eran versadas las numerosas extáticas novohispanas de que dio

pormenorizada noticia Josefina Muriel,[7] los *Ejercicios de la Encarnación* de Sor Juana tienen la peculiaridad de unir los conocimientos científicos con los misterios religiosos; son, pues, el resultado previsible del desdoblamiento de su propio universo mental, compuesto, de una parte, por su vasta cultura humanística y, por la otra, tanto de las algebraicas especulaciones teológicas como de las corpóreas imágenes piadosas.

No puedo dejar de pensar que Sor Juana disimularía una comprensiva sonrisa al leer los relatos ingenuamente fantásticos de esas monjas de imaginación trivial; cuando ella soñó el viaje de su alma intelectual por la máquina del Universo, acudió a las más autorizadas imágenes de la erudición clásica y no a las ingenuas representaciones de cuño medieval reivindicadas por el Concilio de Trento, y también en estos *Ejercicios de la Encarnación*, en que se proponía contemplar las "cosas celestiales", unió, en cuanto pudo, las imágenes del saber fisiológico, psicológico y astronómico a los reclamos de aquellas visiones del mundo sobrenatural, perfectamente fijadas y difundidas por la iconografía cristiana al uso. Y es normal que así haya sido, pues no debemos olvidar que los "ejercicios espirituales" tienen como fin, no el conocimiento científico del hombre y el Universo, sino la purgación y arrepentimiento de los pecados y, en definitva, la salvación del alma destinada para la eternidad, ni que para esta liberación de las "afecciones desordenadas" del alma —como las llamaba Ignacio de Loyola— debe recurrirse a la oración mental, a los coloquios de misericordia que el ejercitante sostiene con Cristo y consigo mismo y aun tiene que ayudarse con la mortificación del propio cuerpo, sede diabólica de los vicios y pecados. No olvidemos tampoco que Sor Juana dice haber compuesto los *Ejercicios de la Encarnación* con el propósito de "sanar en algo el torpe olvido con que tratamos tan sagrados misterios" y, aún más, para que "a la sombra y patrocinio de los buenos y justos, sean oídos y tolerados de la Divina Clemencia los malos y pecadores como yo". Pero contrariamente a la aspereza y rigor con que solían aplicarse los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, fundados en una serie de "composiciones viendo el lugar", esto es, de mentales o imaginarias

[7] *Cfr.* Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

representaciones de pasajes bíblicos y evangélicos o de crudas visiones del Infierno y sus torturas, Sor Juana dispuso los suyos con toda "la suavidad posible" para que pudieran hacerlos "todo género de personas (aunque sean de poca salud y ocupadas)", pero señalando que para las "Señoras Religiosas se ponen algunas cosas que para otras personas fueran casi incompatibles", como son el ayuno y las disciplinas, "que en el religioso estado son ordinarias y en otros no". En un plano de consideraciones más esenciales, imploraba canónicamente la luz de la gracia divina para poder superar "las tinieblas de la humana ignorancia" y contemplar las "cosas celestiales". A tal especie de "contemplaciones" sobrenaturales —y no a la visión intelectual de la "maquinosa pesadumbre" del Universo, como hizo Sor Juana en *El sueño*— debían aspirar las verdaderas esposas de Cristo y a ello las incitaban permanentemente sus confesores. Antonio Núñez de Miranda fue autor de uno de los numerosísimos *Directorios* para dar útilmente los ejercicios de la Compañía que Sor Juana no pudo dejar de aplicar a sus propias prácticas de oración.

Es bien conocido el celo con que el clero novohispano se desvelaba para que sus monjas alcanzaran el estado de beatitud, al extremo de que cada convento o familiar de una monja perfecta encargaba a un sacerdote experto la redacción de una biografía (destinada a la edificación popular tanto como a servir de modelo para otras monjas) que contuviera el relato de sus dolencias físicas y de las visiones sobrenaturales con que Dios la premiaba en sus raptos extáticos. Sor Juana, por su inteligencia y cultura, no podía llegar a estos extremos de la piedad ignorante, supersticiosa o patológica, pero el hecho de haber escrito esos *Ejercicios de la Encarnación* —aunque hubiera sido más por cumplir un compromiso de "pública devoción" que por su propio impulso— indica a las claras que no pudo ser ajena a un tipo de prácticas religiosas que necesariamente tenían que dejar una huella profunda en su psique. La "meditación" corespondiente al primero de los ejercicios ha de centrarse en el motu *Hágase la luz*; el ofrecimiento ha de hacerse precisamente a la "Reina de la luz", Madre de Cristo, para que ilumine al ejercitante en la "contemplación de las cosas celestiales", y el ejercicio propiamente dicho consistirá en que cada practicante reconozca sus pecados y la manera en que éstos añaden más tinieblas

a "la culpa original"; rezará nueve veces la *Magnificat*, puesta la boca en tierra, y se abstendrá ese día de "impaciencias y murmuraciones"; "si fuere día de disciplina de Comunidad —añade Sor Juana— con ella basta; si no, se podrá hacer especial". En los ejercicios del tercer día, que versan sobre la castidad, las monjas ayunarán "y, si pudieren, traigan hoy cilicio"; pero, a pesar de tales recomendaciones, es evidente que Sor Juana no era afecta a las prácticas de autopunición y prefería y recomendaba la oración mental por encima de cualesquiera otros medios estimulantes de la experiencia ascética. Prueba de ello es otro de sus textos devotos, los *Ofrecimientos para el Santo Rosario,* a los que también aludió Sor Juana en su *Respuesta a Sor Filotea* e igualmente publicados sin su nombre antes de 1691; las imaginarias "composiciones de lugar" de tales "ofrecimientos" se refieren a cada uno de los quince "Dolores de Nuestra Señora la Virgen María", evocados con el habitual lenguaje tremendista de la piedad compungida, pero no se exige en ellos el castigo físico del ofrendante, sino sólo su concentración en las diez avemarías y el padrenuestro que se han de rezar en el curso de cada una de aquellas representaciones mentales.

Este mundo de visiones hipnóticas de lo sobrenatural, de castigos y favores divinos, en suma, de ritos encaminados a persuadir a las personas devotas de la innegable correspondencia de ciertas figuraciones canónicamente establecidas con "realidades" de orden sobrenatural, eran difícilmente compatibles con la curiosidad científica y el libre ejercicio del entendimiento.[8] Para la jerarquía eclesiástica novohispana —lo mismo para el arzobispo que para Núñez de Miranda y Fernández de Santa Cruz, sin distingo de su pertenencia al clero regular o al secular— la poetisa había ido demasiado lejos en sus empeños mundanos y, en cambio, se había quedado corta en sus deberes monacales. En la estrategia para reducir la voluntad de la monja a los designios de sus superiores, se conjuntaron la benevolencia y la amenza pero, sobre todo, la llamada al inapelable cumplimiento de los deberes profesionales de una "Esposa de Cristo": "Sor Filotea" amonesta a Sor Juana

[8] Me he referido más ampliamente a la naturaleza de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, así como a su persistente influencia en la poesía religiosa del siglo XVII en mi estudio sobre "Juan de Palafox y Mendoza: mística, poética, didáctica", en Juan de Palafox y Mendoza, *Poesías espirituales*, México, UNAM, 1995.

previniéndole de que Dios sólo la premiaría sobrenaturalmente con "beneficios negativos" de persistir en el estudio y cultivo de aquellas letras humanas que impiden al entendimiento la posesión de la sabiduría divina.

En circunstancias equivalentes o, al menos, parangonables de intolerancia o, inclusive, de persecución por parte de los propios correligionarios ¿cuál había sido el comportamiento de aquellas sabias y santas mujeres a quienes Sor Juana veía como paradigma tanto de su vocación intelectual como de su vida religiosa? ¿Cómo habían respondido Santa Catalina y Santa Paula, una, a la cruel incredulidad de un tirano y, otra, atormentada por la incomprensión y las murmuraciones de algunos miembros de su propia comunidad? La virgen y sabia Catalina convenció a los filósofos gentiles de las verdades de la fe cristiana, aunque no a Maximino, tirano de Alejandría, que la sometió al martirio de las ruedas dentadas; en recompensa por su sacrificio obtuvo la santidad. Por su parte, Paula respondió con humildad y mansedumbre a la censura y al agravio, y cuenta el padre Rivadeneyra en su *Flos Santorum* que, al tiempo de experimentar los más "graves combates" en su alma por causa de las incesantes tribulaciones que le causaban sus detractores, cayó en una "enfermedad peligrosa o, por mejor decir, halló lo que deseaba, que era dejar el mundo y volar al Cielo". Octavio Paz ha dudado de la autenticidad de los dos últimos documentos suscritos por Sor Juana y en especial de la *Petición en forma causídica* tanto por causa de su "estilo impersonal [...] copiado de un formulario devoto" como porque en él no "aparecen santas letradas" (p. 595); si lo primero puede ser cierto, lo segundo es inexacto: en esa renovada petición del "sagrado hábito de nuestro Padre San Jerónimo" con motivo de su jubileo, Sor Juana nombra como abogados e intercesores ante toda la comunidad celestial a su santo patrono y a Santa Paula, de la cual —como recordó en la *Respuesta a Sor Filotea*— había dicho el mismo San Jerónimo que "si todos los miembros de mi cuerpo fuesen lenguas, no bastarían a publicar la sabiduría y virtud de Paula".

Es perfectamente comprensible, entonces, que Sor Juana haya visto en el ejemplo de las dos santas letradas una prefiguración de su propia vida: la de una mujer empeñada en hacer compatible el saber con la

virtud, la profesión religiosa con el cultivo de la inteligencia y, sobre todo, su capacidad de ejemplar sacrificio cristiano. La reacción de Sor Juana a las renovadas censuras que suscitó la publicación de la *Carta atenagórica* empieza por la *Respuesta a Sor Filotea* como una defensa de su "poderosa inclinación a las letras", continúa con un breve periodo de intensa y excitada producción de obras de asunto religioso (los autos sacramentales de *El divino Narciso*, *El mártir del Sacramento: San Hermenegildo* y *El cetro de José*, el primero de ellos editado en México en 1690 y los dos últimos incluidos en el *Segundo volumen* de sus obras publicado en Sevilla en 1692) y termina en 1693 con la definitiva decisión de "sepultar con mi nombre mi entendimiento y sacrificárselo sólo a quien me lo dio". No hay razones de peso para creer que en la *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana "mezcla lo cierto con lo falso" (Paz, *op. cit.*, p. 540): su entrada en religión obedeció precisamente al hecho de que —como mujer— sólo en el convento le sería posible dar cauce a su "estudiosa inclinación" no obstante que "los ejercicios y compañía de una comunidad" no le permitirían dedicarle todo el tiempo deseado. Por lo demás, estaba claro que, ni como dama de corte ni como mujer casada, hubiera podido llevar a cabo su propósito; de manera que cuando se afirma que "la confesión de Sor Juana [de renunciar a su vida intelectual] no corresponde enteramente a la realidad" es porque se supone que tal impulso lo experimentó antes de meterse a monja, es decir, que fue una joven que aún no llegaba a los veinte años la que estuvo tentada de "querer enterrar en el convento, con su persona, su nombre, su fama" (Paz, *op. cit.*, p. 541).

¿Qué nombre o qué fama tenía Juana Inés en 1667 al ingresar a las carmelitas descalzas o, en 1669, al hacerse jerónima? Salvo los contertulios de los virreyes de Mancera y aquellos cuarenta profesores que presuntamente examinaron la índole de sus variadas noticias en una reunión más cortesana que académica, a muy poco más se extendería el conocimiento del brillante talento y sorprendente erudición de la joven, la cual —por otra parte— aún carecía del "nombre" y la "fama" que con el tiempo le acarrearían sus obras. Siendo esto así, parecerá más atinado pensar que las referidas palabras de Sor Juana en su *Respuesta a Sor Filotea* no aluden a las circunstancias de su juvenil decisión de cambiar la corte por el convento, sino a un periodo adulto

de su vida, ya monja famosa, en el que empezó a ser objeto de las reprensiones de su confesor y las murmuraciones de los envidiosos; es decir, entre 1680 y 1683, al tiempo en que su fama se extendía por la sociedad colonial con motivo del espectáculo y publicación del *Neptuno alegórico* o la representación de *Los empeños de una casa*. A partir de entonces, Sor Juana vio convertirse en un debate de serias proporciones morales los extremos que ella tenía por idealmente compatibles: mantenerse firme en su vocación estudiosa y, al propio tiempo, cumplir satisfactoriamente con las obligaciones de sus votos. No se trata —como a veces se cree— de un problema reductible a los términos del ejercicio de la voluntad frente al cumplimiento del deber, sino de un conflicto moral entrañable capaz de poner en riesgo lo que constituía para los españoles del siglo de Sor Juana su último y más importante "negocio": el de la salvación del alma, que —no lo olvidemos— figura entre las causas confesadas de su entrada en el convento, pues habida cuenta de "la negación que tenía al matrimonio", el convento "era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación".

Ansiada libertad para el estudio que, sin embargo, no pudo disfrutar plenamente debido a las permanentes reconvenciones de amigos y enemigos que pudieron llegar al extremo de solicitar que se le prohibiera toda actividad intelectual, y deseo de salvación que —en un momento de crisis desatada por las amonestaciones de sus prelados más que por las censuras de sus impugnadores— le hizo renunciar a aquel afán de saber que "Dios puso en mí", llamar a Núñez de Miranda para poner nuevamente en sus manos la dirección de su espíritu y —ahora sí, definitivamente— "sepultar con mi nombre mi entendimiento y sacrificárselo sólo a quien me lo dio". El ponderado Calleja dice que Sor Juana vivió veintisiete años en religión "sin los retiros a que empeña el estruendoso y buen nombre de estática, mas con el cumplimiento substancial a que obliga el estado de religiosa"; y este párrafo escueto y revelador nada tiene de sospechosa intención hagiográfica, antes al contrario, reconoce la mesura, por no decir la tibieza, con que cumplió sus ordinarios deberes monacales, de suerte que no tenemos por qué dejar de creerle cuando afirma que en ese año de 1693 "entró en cuentas consigo" y hallando que la sola observancia de los preceptos "no era

generosa satisfaccíon a tantas mercedes divinas de que se reconocía adeudada", empezó las obras de supererogación deshaciéndose de sus "amados libros", es decir, renunciando públicamente por medio de ese acto desgarrador a seguir adelante con su "inclinación estudiosa" y, consecuentemente, decidida a resolver su entrañable conflicto por la vía que le indicaban los dechados de su religión. Afirma Octavio Paz que no "hay la menor alusión a la renuncia al estudio de las letras humanas" en la *Protesta que, rubricada con su sangre, hizo fe de su amor a Dios... al tiempo de abandonar sus estudios humanos*, y aun sugiere que ese documento —intitulado así por Castorena y Ursúa y del que nadie ha visto el original (¿pero, quién ha visto los otros "originales" de Sor Juana?)— pudiera ser apócrifo, pues la poetisa "sin duda se defendió hasta lo último y se negó a firmar una abdicación y anulación de su vida entera".

Por instinto liberal, me sentiría inclinado a compartir tanto la indignación de Paz cuanto su idea de que Sor Juana se resistió tenazmente al acoso del arzobispo y sus delegados, pero como estudioso de la historia de las mentalidades no puedo dejar de reconocer que la "abjuración" de Sor Juana, no sólo fue resultado de una evidente estrategia disciplinaria por parte de la jerarquía eclesiástica novohispana, sino de otra presión mucho más sutil y eficiente, la de sus propios paradigmas femeninos de sacrificio y renuncia: la erudita Santa Paula, que sobrellevó con paciencia el encono de unos adversarios que pretendían desdorar sus virtudes, que por humildad castigaba con rigor su cuerpo, y deseando "dejar el mundo y volar al Cielo", halló lo que deseaba contrayendo voluntariamente una peligrosa enfermedad; y Santa Catarina, espejo de belleza, sabiduría y fortaleza, que por no renunciar a la fe de Cristo se sometió serenamente a horrendas torturas. Y, como se recordará, fue precisamente Santa Catarina la figura celebrada por Sor Juana en una de sus últimas composiciones: los villancicos cantados en Oaxaca en 1691. ¿Son realmente esos *Villancicos de Santa Catarina* una "agresiva" y "estridente" alabanza de la docta doncella que pudo irritar al arzobispo de México y al obispo de Puebla, pero que el arcediano de la la Catedral de Puebla y el provincial de la Orden de los Predicadores de Oaxaca dejaría pasar sin censura? No

cabe duda de que Sor Juana se identificaba idealmente con la doncella de Alejandría que

> Estudia, arguye y enseña
> y es de la Iglesia servicio,
> que no la quiere ignorante
> El que racional la hizo.

Pero tal identificación no se basaba únicamente en el común empeño de probar —a los sabios de Egipto o a los impugnadores de la Nueva España— que el sexo "no es esencia en lo entendido", sino también en ser ambas servidoras de la Iglesia de Cristo, por cuya defensa y decoro las esposas del "tierno Amadis" deben inmolar heroicamente la propia vida:

> Si es cándido y rojo
> tu tierno Amadis,
> tú cándida y roja
> le quieres seguir.
>
> [...]
>
> Vive, pues prudente
> supiste adquirir
> con un morir breve
> eterno vivir.

Bien puede decirse que estos villancicos son una defensa de la propia Sor Juana y de su afán de conocimiento, lo que ya no podría afirmarse con igual certeza es que sean —al mismo tiempo— una burla y un desafío a sus prelados. A mi parecer, tales villancicos nada tienen de desafiante; son —por lo contrario— un testimonio más de que Sor Juana se hallaba inmersa en ese proceso de crisis emocional que la llevaría —como a Santa Paula— a buscar con la muerte la sublimación del conflicto que había marcado toda su vida: ser mujer y ser sabia en un mundo que no admitía la conjunción pacífica de tales extremos, aunque fueran matizados por la virtud.

III
El sueño de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo

1. *El sueño* de Sor Juana en las "censuras" de dos coetáneos

DEL FÁRRAGO DE "CENSURAS" o "aprobaciones" eclesiásticas a las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, publicadas en España en las postrimerías del siglo XVII, Alfonso Méndez Plancarte destacó —por muy justas razones— el interés crítico-literario de sólo dos de ellas: la del franciscano Juan Navarro Vélez al frente del *Segundo volumen* (Sevilla, 1692) y la del jesuita Diego Calleja en la *Fama y obras póstumas* (Madrid, 1700).[1] En efecto, entre tantos versos laudatorios y prosas panegíricas dedicados a la "única poetisa americana", los textos aludidos pudieron hacer lugar, sin desatender por ello el debido elogio, a apuntaciones críticas nada desdeñables. Valdrá la pena, pues, recordar ahora algunos de sus pasajes más importantes.

Juan Navarro Vélez, para quien los versos, las comedias y los autos sacramentales de la madre Juana eran "cabalmente perfectos", ponderó por sobre todas sus obras el poema de *El sueño*; quien lo lea con atención —decía— lo juzgará ciertamente como el más "remontado" de su ingenio, porque su "estilo es el más heroico y el más propio del asunto"; las traslaciones, metáforas y conceptos son elegantes, "continuos y nada vulgares"; las alusiones, aunque "recónditas", no son "confusas" y "las alegorías son misteriosas, con solidez y con verdad".

> En fin, es tal este *Sueño*, que ha menester Ingenio bien despierto quien hubiere de descifrarle, y me parece no desproporcionado

[1] *Véase* Alfonso Méndez Plancarte, "Introducción" a Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, México, UNAM, 1951; pp. xiv-xvii.

> argumento de Pluma Docta, el que con la luz de unos Comentarios se vea ilustrado, para que todos gocen los preciosísimos tesoros de que está rico.[2]

No entró el "censor" franciscano a desentrañar el magno poema, cuya riqueza y variedad de "noticias" pedía (como las obras de Garcilaso y de Góngora) la ilustración erudita, así de la totalidad de la fábula como de los múltiples materiales que se integran en ella. Con todo, Navarro Vélez se refirió al "estilo... heroico" del poema, aludiendo sin duda a los que tienen por asunto las "acciones ilustres", no sólo de los varones militares, sino de los prudentes e ingeniosos, e hizo hincapié en el carácter alegórico de *El sueño*, vale decir, en el modo artificioso de su discurso, conforme al cual, debajo de su sentido literal, se esconden otros sentidos más profundos. De ahí, pues, que advirtiera la conveniencia de que un "ingenio bien despierto" descubriese y descifrase los "tesoros" que se hallan ocultos debajo de las acciones del entendimiento humano narradas en *El sueño*.

Pocos años más tarde, Diego Calleja, en la "aprobación de la *Fama* (que constituye, por otra parte, el primer ensayo biográfico de Sor Juana) detuvo su atención en aquel "elevadísimo poema", en el cual —son sus palabras— "se suponen sabidas cuantas materias en los libros de Ánima se establecen, muchas de las que tratan los mitológicos, los físicos", así como las historias profanas y naturales. Coincidía, pues, con Navarro Vélez en que ese "grande golfo" de erudiciones y de sutilezas resultaría "difícil de entender de los que pasan la hondura por obscuridad".

Fue también Calleja quien primero estableció la filiación gongorina de *El sueño*, escrito en metro de silva como las *Soledades*, y aun cuando no reputó el poema de la monja mexicana "tan sublime" como el del cordobés, "ninguno que lo entienda bien negará que vuelan ambos por una esfera misma". Sin embargo, en tal comparación era menester tomar en cuenta que hay materias más capaces que otras para que "en ellas vuele la pluma con desahogo"; de esta calidad fueron —según su

[2] Quien no pueda consultar las ediciones príncipe o sus facsimilares, hallará los textos de Navarro Vélez y Calleja en *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*. (Biografías antiguas. La *Fama* de 1700. Noticias de 1667 a 1892). (Recopilación de Francisco de la Maza.) México, UNAM, 1980; pp. 85-90 y 139-153, respectivamente.

decir— aquellas de las que se ocupó Góngora; la madre Juana escogió, en cambio, materias "por su naturaleza, tan áridas, que haberlas hecho florecer tanto arguye maravillosa fecundidad en el cultivo".

> ¿Qué cosa más ajena de poderse decir con airoso numen poético que los principios, medios y fines con que se cuece en el estómago el manjar, hasta hacerse substancias del alimentado? ¿Lo que pasa en las especies sensibles, desde el sentido externo al común, al entendimiento agente, a ser intelección? [...] Si el espíritu de Don Luis es alabado con tanta razón, de que a dos asuntos poco extendidos de sucesos los adornase con tan copiosa elegancia de perífrasis y fantasías, la madre Inés no tuvo en este escrito más campo que éste: *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 sus categorías, ni aun solo un individuo; desengañada, amaneció y desperté.* A este angostísimo cauce redujo grande golfo de erudiciones, de sutilezas y de elegancia, con que hubo por fuerza de salir profundo [...] *pero los que saben los puntos de las facultades, historia y fábulas que toca y entienden en sus translaciones los términos alegorizado y alegorizante, con el que resulta del careo de ambos,* están bien ciertos de que no escribió nuestra poetisa otro papel que con claridad semejante nos dejase ver la grandeza de tan sutil espíritu. [Las cursivas son nuestras.]

Bien se merece la larga cita este párrafo clarividente, puesto que en él no sólo dio Calleja una cabal síntesis argumentativa de *El sueño*, sino que destacó además la naturaleza científico-filosófica de su "materia" y el carácter alegórico de su discurso y, consecuentemente, el modo de lectura de sus "translaciones y metáforas", de las cuales será posible deducir, por medio del "careo" de sus "términos alegorizado y alegorizante", los valores conceptuales que resultan de la síntesis de ambos.

Conviene documentar brevemente la concepción del discurso alegórico que subyace en las apuntaciones del padre Calleja y, para ello, nos valdremos de un texto que la ilustra de manera ejemplar: los *Diálogos de amor* (1541), de León Hebreo.

Los poetas antiguos, decía Hebreo en el segundo de los diálogos de Filón y Sofía, "enredaron en sus poesías no una sola, sino muchas intenciones, las cuales llaman sentidos"; es el primero el que llamamos "sentido literal" que, como corteza exterior de la fábula, da lugar a la historia o acciones representadas. Sigue, como "corteza más intrínseca", el sentido moral deducible de la historia y aplicable "a la vida activa de los hombres", pero luego, debajo de las propias palabras que manifiestan los primeros y más evidentes sentidos, se significa "alguna verdadera inteligencia de las cosas naturales o celestiales, astrologales o teologales", de suerte que en una misma "fábula" se encierran no sólo ciertas acciones dignas de memoria y su correspondiente aplicación a la vida social, sino "otros sentidos científicos" que son como las médulas que la fruta encierra en su corteza, y estos "sentidos medulados" son, precisamente, los que reciben el nombre de alegóricos.[3]

Poema arduo y complejo, como bien lo advirtieron Navarro Vélez y Calleja, su exceso de "noticias" y "alusiones", pero más que nada los múltiples sentidos "enredados" en su discurso reclaman no sólo las ilustraciones eruditas (que hubiese podido hacer mejor que nadie algún ingenio contemporáneo de Sor Juana), sino una exégesis atenta al carácter alegórico de su escritura, por obra del cual en un mismo proceso discursivo se manifiestan diversos sentidos compatibles. Así, ante el descuido de sus contemporáneos, ha sido preciso esperar casi hasta nuestros días para que algunos estudiosos de Sor Juana pudiesen penetrar —armados de más armas que la mera intuición— en los sentidos de *El sueño*, cuya hondura nos resulta, muchas veces todavía, oscuridad inescrutable.

2. Una interpretación contemporánea de *El sueño*

No puedo revisar aquí tantos meritorios ensayos sobre el vasto poema de Sor Juana (Chávez, Vossler, Reyes, Pfandl, Méndez Plancarte, Paz, Carilla, Puccini, Xirau, Ricard, Sabat de Rivers, etcétera), a los que, dado el caso, se aludirá más adelante al tratar algún punto específica-

[3] León Hebreo, *Diálogos de amor*, Traducción del Inca Garcilaso de la Vega. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1947.

mente relacionado con este trabajo. Debo detenerme, sin embargo, en uno de los más penetrantes comentarios al texto de Sor Juana, "El sueño de un sueño", de José Gaos,[4] porque me permitirá fundar algunas de las suposiciones en que baso mi propia indagación.

Para Gaos, *El sueño* "pertenece a la historia de las ideas en México". En efecto, el saber atestiguado por la poetisa en este poema abarca lo astronómico, lo filosófico y psicológico, lo humanista clásico (histórico y mitológico) y bíblico, lo jurídico y político. "Lo cierto —escribe Gaos— es que el sueño es el sueño del fracaso de los dos únicos métodos del pensamiento, del intuitivo y del discursivo", si bien ninguno de ellos le venga a Sor Juana del cartesianismo, sino de

> las máximas tradiciones y escuelas persistentes y enfrentadas en el medio cultural que más cercanamente la envolvía y nutría intelectualmente: el intuicionismo de la corriente agustiniana y franciscana, el racionalismo discursivo de la corriente aristotélica, tomista y suarista.

Por consiguiente, si intuición y discurso son los métodos de la tradición intelectual, "el sueño del fracaso de ambos resulta nada menos que el sueño del fracaso de todos los métodos del conocimiento humano y de la tradición intelectual entera". Para Gaos, pues, la intención de la poetisa es inequívoca: "dar expresión poética a la experiencia capital de su vida: la del fracaso de su afán de saber" y *El sueño* es "el poema del afán de saber como sueño".

Pero la importancia de este ensayo no se limita a las oportunas precisiones filosóficas que hemos dejado transcritas; con agudeza admirable, Gaos mostró la "simetría perfecta" del poema, cuyo ajustado resumen temático le permitió comprobar que "tiene solamente las siguientes cinco partes: la media noche, el dormir, el sueño, el despertar, el amanecer" y que esas partes se ordenan en torno de un centro (el sueño) a cuyos extremos se hallan la media noche y el amanecer, y, entre el centro y los extremos, el dormir y el despertar.

[4] José Gaos, "El sueño de un sueño", *Historia Mexicana*, 37, 1960, pp. 54-71.

Ignoro si Gaos conoció el libro de Pfandl sobre Sor Juana[5] (de hecho, en su artículo sólo menciona de pasada a Carlos Vossler, con significativa prescindencia de cualquier otro estudioso de Sor Juana); pero no deja de ser evidente la correspondencia de los esquemas temáticos de *El sueño* propuestos por uno y otro; con todo, el filósofo hispanomexicano puntualizó mejor su estructura temático-discursiva, cuya perfecta simetría

> resulta reforzada por el número de versos de las cinco partes: 150 la noche, 115 el dormir, 560 el sueño, 59 el despertar, 89 el amanecer. Las descripciones de la noche y el dormir son, sobre poco más o menos, dobles de largas que las del amanecer y el despertar, respectivamente; pero la de la noche guarda con la del amanecer una proporción muy cercana a la del dormir con el despertar.

Pero, evidentemente, la simetría del poema de Sor Juana no es sólo cuantitativa, ya que —advertía Gaos— se extiende a la "índole cualitativa o espiritual" de los temas; en efecto, *El sueño* coloca en los extremos "los procesos o fenómenos físicos del conticinio y del amanecer; entre los extremos y el centro, los procesos *fisiológicos* del dormir y el despertar; en el centro el proceso *psíquico* y espiritual del sueño". Volveremos sobre el carácter cualitativo de estas simetrías con el propósito de discernir otros valores simbólicos en la articulación de los "fenómenos físicos" y, en particular, de los sentidos "alegóricos" que ellos entrañan, pero es aún necesario dilucidar otras "simetrías más sutiles" que, según señaló el mismo Gaos, "se destacan al adentrarse por la textura íntima y móvil del poema"; de suerte que no sólo "las soberbias imágenes astronómicas" con que Sor Juana describe la lucha de la sombra nocturna con las estrellas y el Sol instauran una perfecta correlación homológica entre el inicio y el final del poema, sino también las que contraen las "representaciones simbólicas" de la noche y la representación del mundo por ejes celestes y elementales que —sin lugar a dudas— constituyen un sistema semántico-ideológico perfectamente estructurado.

[5] Ludwig Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz, décima musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique*. México, UNAM, 1963. (Ed. en alemán, 1946).

3. Modelo del mundo y literatura emblemática

En un apartado precedente resumimos aquellos pasajes de los *Diálogos de amor* de León Hebreo concernientes a su teoría de los tres sentidos "enredados" en las ficciones poéticas. Recordemos ahora que esta triple codificación de las fábulas no sólo atañe a la diversidad de lecturas compatibles que caracteriza, *grosso modo*, a las ficciones poéticas, sino que responde a una concepción o modelo del mundo, conforme al cual el hombre es "imagen de todo el Universo" y, como éste, "animal perfecto" entre cuyas propias partes y las partes del Universo existe una estricta correspondencia. Decía el platónico Filón a su amiga Sofía en el segundo de sus diálogos que

> todos estos tres mundos [...], generable, celeste e intelectual, se contienen en el hombre como en mundo pequeño, y se hallan en él, no solamente diversos en su virtud y operación, mas también diversos por miembros, partes y lugares del cuerpo humano.

De manera que si el hombre constituye un verdadero microcosmos y si éste se articula —con arreglo al esquema ptolomaico—[6] en tres zonas o esferas: la del orbe sublunar (donde se hallan los cuatro elementos mutables: fuego, aire, agua y tierra); la del Sol, los demás planetas y las estrellas fijas (donde todo es regulado e inmutable), y la del Empíreo o sede de la divinidad (véase la figura 1); el cuerpo humano se divide, de conformidad con el Universo, en tres zonas bien definidas: la generable (que va del diafragma a lo bajo de las piernas, y en el cual tienen su sede los órganos de la generación y el nutrimiento), la de los "espíritus vitales" (en la que se hallan el corazón y los pulmones, los cuales en "perfecta semejanza" con la Luna, el Sol y los astros partici-

[6] De acuerdo con el sistema cósmico más conocido de las escuelas pitagóricas (atribuido a Filolao, adoptado hasta la época de Aristóteles y luego incluido en la "síntesis matemática" de Ptolomeo), "el mundo es limitado exteriormente por el Olimpo, más allá del cual existe lo indeterminado; entre la esfera del Olimpo y el horno [centro] del universo se mueven, dando vueltas diez cuerpos divinos. El primero, el más externo, es el que lleva las estrellas fijas, luego los cinco planetas, luego el Sol y la Luna, después la Tierra y, por último, cerca del fuego central, la anti-tierra". Giorgio Abetti, *Historia de la astronomía*, México, Fondo de Cultura Económica 1978, p. 44.

pan al cuerpo su "calor vital, la espiritualidad y el movimiento"), y finalmente la cabeza, que es simulacro del mundo intelectual y consta —a su vez— de tres partes: "ánima, entendimiento y divinidad". Y dice Hebreo:

> El ánima es aquella de la cual proviene el movimiento celestial y que provee y gobierna la naturaleza del mundo inferior, como la naturaleza gobierna en él la materia prima [...]. Después hay en el hombre el entendimiento posible, que es la última forma humana, correspondiente al entendimiento del Universo [...]. Últimamente, hay en el hombre el entendimiento agente; y cuando se junta con éste el posible, se hace actual y lleno de perfección y de gracia de Dios, copulado con la sagrada divinidad.

Ese modelo del mundo que hemos procurado sintetizar no ha de entenderse, por supuesto, como un riguroso constructo filosófico, sino más bien como un firme cañamazo conceptual que asegura la coherencia o compatibilidad de un conjunto disímbolo de ideas o creencias que, aun en pleno siglo XVII, constituían una especie de "telón de fondo de las artes" o, si se prefiere, un mapa de los *loci communes* sustentados por la tradición clásico-renacentista.[7]

Si aceptamos —con los semióticos soviéticos— definir la "cultura como el ámbito de la organización (información) en la sociedad humana y la correspondiente contraposición a ella de la esfera de lo desorganizado (entropía)", es decir, si concebimos el mecanismo de la cultura como "un sistema que transforma la esfera externa en interna, la desorganización en organización [...] la entropía en información", podemos afirmar que el modelo del mundo que subyace en el texto de Sor Juana excluye deliberadamente una buena cantidad de "información" —que pudiéramos llamar contemporánea a ella— en beneficio de su homogeneidad y eficacia o, diciéndolo nuevamente en los términos de los semióticos soviéticos, que en ese modelo se da "un aumento de entropía a expensas de un máximo de organización".[8]

[7] C. S. Lewis, *La imagen del mundo*, Antoni Bosch, Barcelona, 1980.

[8] Traduzco de: V. V. Ivanov, J. M. Lotman *et alii*, "Tesi per un'analisi semiotica delle culture", en C. Danilčenko, *La semiotica neipaesi slavi*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 194 y *ss*.

Refiriéndose al "saber atestiguado" por Sor Juana, y en particular al astronómico, apuntaba Gaos que éste "se contiene dentro del sistema antiguo y medieval del mundo, dominante aún, incluso entre los cultos [...] conocedores del sistema copernicano, pero fieles a la Iglesia, que aún no admitía este último sistema". (Véanse las láminas I y II) En cuanto al "saber humanístico", es de sobra conocida la pervivencia de la mitología y la historia clásicas, una y otra entendidas como un vasto repertorio de acciones y símbolos paradigmáticos al que era indispensable acudir por cuanto que configura un modelo axiológico universalmente sancionado.

Un buen ejemplo de la eficacia y suficiencia de dicho modelo, no menos que de los procedimientos semióticos por cuyo medio se manifiesta, podemos hallarlo —por no salir de Sor Juana— en el *Neptuno alegórico* (1680), arco de triunfo dedicado a la "feliz entrada" del marqués de la Laguna en la ciudad de México, en cuyos lienzos y estatuas se representaron las virtudes del nuevo virrey bajo la figura y las acciones de Neptuno. Explicaba Sor Juana que "fue costumbre de la antigüedad [...] 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. Y no tanto porque

> juzgasen que la Deidad, siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y término de cuantidad 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 necesario buscarles jeroglíficos que, por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen. Y esto hicieron no sólo con las deidades, pero con todas las cosas invisibles, cuales eran los días, meses y semanas, etcétera, y también con las de quienes era la copia difícil [...] como la de los elementos, entendiendo por Vulcano el Fuego, por Juno el Aire, por Neptuno el Agua y por Vesta la Tierra, y así todo lo demás.[9]

Como es bien sabido, el *Neptuno alegórico* se inscribe en una tradición clásico-humanística que vincula la dedicación de arcos triunfales y

[9] *Cito* por Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, IV. Edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

piras funerarias a héroes, gobernantes y prelados con la literatura emblemática ("jeroglíficos" y "empresas" filosófico-morales); y aun cuando los primeros hayan sido —por lo general— objetos arquitectónicos y plásticos de naturaleza efímera, los textos literarios —conservados en impresos que daban "razón de la fábrica alegórica"— forman parte de un sistema semiótico particular en el que se yuxtaponen y complementan o, por mejor decir, se sincretizan, las imágenes y las palabras, de manera tal que —como postulaba Saavedra Fajardo en su *Idea de un príncipe político-cristiano* (Munich, 1640)— representando los conceptos "con el buril y con la pluma", éstos entran simultáneamente "por los ojos y los oídos (instrumentos del saber)" con lo cual "quede más informado el ánimo [...] y sirvan las figuras de memoria artificiosa".

Así, pues, los emblemas constituyen una clase de textos sincréticos en los que, por un lado, la "figura" (o "cuerpo" del emblema) y el "mote" ("ánima" o sentencia lacónica, habitualmente en latín) discurren por medios diferentes sobre una misma clase o jerarquía de conceptos; por otro lado, en esta "típica representación de la cultura manierista"[10] y barroca que echa mano de cuantos tópicos e iconos documentó la antigüedad, suelen instaurarse diversos niveles de lectura, es decir, sucesivas aplicaciones alegóricas del emblema. A diferencia de los enunciados exclusivamente lingüísticos en los cuales, por medio de un solo sistema semiótico (el de la lengua), puede instaurarse una determinada relación de homología entre dos dominios diferentes (la mitología clásica y la historia moderna, digamos), los emblemas no sólo articulan separadamente unidades pertenecientes a dos sistemas semióticos de diferente naturaleza (el icónico y el verbal), sino que constituyen dos textos cuya correspondencia aparece postulada, en principio, por el mero hecho de su concurrencia. Pero la simple yuxtaposición de la "figura" y el "mote", por más que avise al lector la

[10] Manuel Montero Vallejo, "Introducción" a Andrea Alciato, *Emblemas*. Traducción en rimas españolas por Bernardino Daza Pinciano. Madrid, Editora Nacional, 1975. *Cfr.* Héctor Ciocchini, *Góngora y la tradición de los emblemas*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1960, pp. 41-68, que contiene noticias sobre la difusión de los emblemas en España, a partir de la primera traducción de los *Emblemata* de Andrea Alciato, hecha por Bernardino Daza Pinciano (1549), y señala la posible presencia de "imágenes emblemáticas" en diversos pasajes de las obras de Góngora.

necesidad de establecer un contexto simbólico virtual en que ambos "enunciados" puedan ser compatibles, no pone inmediatamente de manifiesto la simultánea pertenencia de cada uno de ellos a un contexto alegórico específico. El establecimiento de ese segundo contexto corre por cuenta de un escolio o epigrama, esto es, de un segundo discurso verbal a cuyo cargo queda la "aplicación de la fábula". Dice —por ejemplo— Sor Juana que, en un tablero del arco erigido en honor del marqués de la Laguna se representó "a un Neptuno, tutelar numen de la ciencias [...] recibiendo en su cristalino reino a los doctísimos Centauros, que perseguidos de la crueldad de Hércules, buscaban socorro en el que sólo lo podían hallar, siendo sabios", y que a este "cuerpo" o imagen se puso el mote *Addit sapientia vires*; en el pedestal de dicho lienzo se escribió la siguiente décima, en la que del "careo" de la figura con el mote se deduce su "aplicación" o sentido alegórico:

De Hércules vence el furioso
curso Neptuno prudente:
que es ser dos veces valiente
ser valiente e ingenioso.
En vos, Cerda generoso,
bien se prueba lo que digo,
pues es el mundo testigo
de que en vuestro valor raro,
si la ciencia encuentra amparo,
la soberbia halla castigo.

Si no me engaño, las observaciones que anteceden podrán proporcionarnos una útil clave para el análisis de algunos pasajes de *El sueño*, en cuya composición se valió Sor Juana de los mecanismos propios de la literatura emblemática, como adelante se verá.

4. La estructura temática de *El sueño*

Las divisiones temático-discursivas de *El sueño* que han ido proponiendo diversos estudiosos del texto de Sor Juana, por más que reflejen en muchos casos una tendencia hacia la expansión analítica, coinciden, sin embargo, en acordarle una estructura trimembre básica. En efecto, incluso Méndez Plancarte, que distinguió hasta doce partes o unidades

temático-discursivas en el poema, no dejó de señalar que la diversidad de materias tocadas por *El sueño* quedaban perfectamente englobadas dentro de esas tres partes fundamentales inicialmente señaladas por el padre Calleja: la noche, el sueño y el despertar.[11]

Asimismo, quienes dividieron el poema de Sor Juana en cinco partes, o lo compararon —como Pfandl— con un "tríptico gótico" compuesto por "una pieza dominante de unión y dos secciones batientes que la flanquean a entrambos lados",[12] o —como Gaos— destacaron la perfecta simetría de su composición trimembre con arreglo a la cual, en torno de un centro constituido por el sueño, se ordenan los extremos conformados por la noche y el amanecer y, entre estos extremos y el centro, los elementos del dormir y el despertar.[13] También Robert Ricard[14] encuentra tres grandes divisiones en el poema: I, *El sueño del cosmos*; II, *El hombre, el ensueño y el cosmos* (que, a su vez, se subdivide en *a)* "Descripción fisiológica y psicológica del sueño" y *b)* "Relato del sueño") y III, *El despertar del hombre y el despertar del cosmos*.

En suma, no parece haber discrepancias de consideración en lo que se refiere a la estructura discursiva trimembre de *El sueño*, pero —como

[11] Según Ezequiel A. Chávez (*Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología y de estimación de su obra y su vida para la historia de la cultura y la formación de México*. México, Editorial Porrúa, "Sepan cuantos...", 148, 1970. (Primera ed. 1931), pueden discernirse seis partes en *El sueño*, ligadas entre sí y como "formando un solo sistema de ellas"; la primera, "*Sueño de la Noche* y de la *Vigilancia Nocturna*; la segunda, *Sueño del Sueño Universal del Mundo*; la tercera, *Sueño del Sueño del Hombre —del sueño fisiológico—*; la cuarta, *Sueño de los Sueños*; la quinta, *Sueño del Sueño de la Persecución del Conocimiento —de su Teoría y su Método—*, y la sexta, *Sueño del Despertar*". Basándose en esta "séxtuple partición", Alfonso Méndez Plancarte (1951) propuso otro esquema "todavía más rico y quizá más lógico", dividiendo el poema en doce partes: "I. *La Invasión de la Noche*; II. *El Sueño del Cosmos*; III. *El Dormir Humano*; IV. *El Sueño de la Intuición Universal*; V. *"Intermezzo" de las Pirámides*; VI. *La Derrota de la Intuición*; VII. *El Sueño de la Omnisciencia Metódica*; VIII. *Las Escalas del Ser*; IX. *La Sobriedad Intelectual*; X. *La Sed Desenfrenada de la Omnisciencia*; XI. *El Despertar Humano*, y XII. *El Triunfo del Día*".

[12] Ludwig Pfandl, en *op. cit.*, dividió *El sueño* en las cinco partes siguientes: 1) El sueño mágico, 2) La teoría del sueño, 3) La intuición del sueño, 4) El paso al umbral del sueño, y 5) El nacimiento del Sol.

[13] *Cfr.* José Gaos, *op. cit.*, p. 57.

[14] *Cfr.* Robert Ricard, "Relexiones sobre *El sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Revista de la Universidad de México*, XXX, 4, 1975-1976, pp. 25-32. Precisa el autor que ha optado por seguir la división de Pfandl, aunque reduciéndola a tres partes, "de las cuales sólo se ha dividido la central".

es obvio— no puede darse igual consenso acerca de los límites de las secciones (o subunidades temáticas) discernibles en el poema.

A primera vista, ésta podría ser tenida por una cuestión baladí, puesto que asignar más o menos versos a cada una de las partes del texto no afectaría sustancialmente la estructura global del mismo. Con todo, adquiere relevancia cuando se intenta fijar los criterios semántico-ideológicos de dicha partición y más cuando se pasa a examinar lo que Méndez Plancarte llamó "la estructura de esos amplios materiales" a los que da cabida el poema y a discernir las correlaciones pertinentes entre dichos materiales y el modelo del mundo del que forman parte.

Habida cuenta de lo que se ha venido tratando en los apartados precedentes, parece posible admitir la hipótesis según la cual las tres partes de *El sueño* responden a un modelo tripartito del hombre y del mundo, en cuanto que éste se concibe dividido en tres orbes o esferas (la de la Tierra, la del Sol y los planetas, la del Empíreo) de las que resultan ser homólogas las partes del cuerpo humano; al mismo tiempo —y en consonancia con lo anterior—, en el discurso de cada una de esas partes se "enredan" tres "intenciones" o sentidos diferentes pero compatibles, es decir, se articulan tres niveles de significación que —siguiendo a León Hebreo— podemos llamar "literal" (o "natural"), "moral" y "teologal".

Atendiendo ahora únicamente a los dos primeros, podría afirmarse que en "La noche" se entrelazan los tópicos astronómicos y fisiológicos relativos al eclipse lunar y al funcionamiento de los órganos corporales durante el sueño, y que tales tópicos constituyen el sentido "literal" del texto; los tópicos mitológicos referentes al bajo mundo sublunar y a sus emblemáticas criaturas nocturnas configuran su sentido "moral". El tercer sentido, llamado "teologal" o "científico" por Hebreo (y del que no es posible ocuparse en esta sede porque requiere de más dilatada consideración), habrá de aludir forzosamente a un "verdadero conocimiento" de la "significación de las cosas", conocimiento a partir del cual se constituya un modelo que rija y determine la significación última del poema; es decir, se configura como una formación ideológica englobante en la cual irán recalando los demás sentidos "enredados" en la fábula.

Por modo semejante podría postularse que en la parte central del poema, "El sueño" del conocimiento, se desarrollan los tópicos referentes al entendimiento humano "posible" que procede, primero, por la vía de la intuición y —al fracasar ésta— por la del método discursivo; en tales tópicos se asienta el sentido "literal" de esta parte del texto de Sor Juana, mientras que el sentido "moral" lo sustentan las propias reflexiones en torno a los míticos Ícaro y Faetonte, uno y otro emblemas del castigo a que se hace acreedor el "ánimo arrogante", es decir, la mente humana, en cuanto pretende conocer —no importa la vía intelectual que escoja— la "inmensa muchedumbre" de todo lo creado.

La tercera parte, "El despertar", torna a los tópicos de la actividad fisiológica y de los fenómenos astrales, pero ahora para referir las operaciones contrarias a las que antes indujeron el sueño y provocaron la invasión de las sombras nocturnas. Al recobrar su actividad los órganos corporales, el "vuelo intelectual" del alma parecerá ya una mera fantasía, algo semejante a las sombras que proyecta la "linterna mágica", inventada por el ingenioso y erudito Athanasius Kircher, de la que Sor Juana se vale para sustentar el sentido "moral" de esta última parte del poema.

Con todo, *El sueño* no termina propiamente en este despertar al desengaño del conocimiento humano, porque la autora añadió —en simétrica contrapartida con los tópicos desarrollados al inicio del poema— no sólo el regreso del Sol y la derrota del "ejército de sombras", sino el reordenamiento del mundo por obra de la "luz judiciosa" que, siendo ejemplo del divino "orden distributivo", sitúa también al hombre en el lugar que, según la teología católica, *verdaderamente* le corresponde dentro del Universo.

En suma, postulamos que en cada una de las tres partes de *El sueño*, Sor Juana presenta y desarrolla diversos símbolos de esta triple división del hombre y del mundo, y que es dentro de esa vasta correspondencia entre el cosmos y el microcosmos humano donde cobran pleno sentido las numerosas figuras emblemáticas, tanto de carácter mitológico, como histórico y científico,[15] cuya profusión en el texto de Sor Juana

[15] Refiriéndose a *El sueño*, y comparándolo con las *Soledades* de Góngora, decía Octavio Paz (*Las peras del olmo*, UNAM, 1957): "El universo de Sor Juana —pobre en colores, abundante en sombras, en abismos y claridades súbitas— es un laberinto de símbolos, un delirio racional";

ya no podría seguir achacándose a los imperativos de una moda literaria tenida por aberrante (el gongorismo), sino a su condición de símbolos cuidadosamente codificados y, por ende, portadores de una información científico-ideológica precisa.[16]

Pero no siendo mi actual propósito analizar pormenorizadamente la totalidad del poema, me restringiré al examen de algunas "figuras" de "La noche" con el fin de poner más en claro las hipótesis enunciadas.

Es aún necesario señalar que, atendiendo a su estructura temático-discursiva, las tres partes de *El sueño* pueden ser distribuidas de la siguiente manera: "La noche", vv. 1-291; "El sueño", vv. 292-826; "El despertar", vv. 827-975; y que, por lo que hace a la articulación temático-ideológica de los materiales de "La noche", distinguimos dentro de ella las siguientes secciones y subsecciones:

1. LA NOCHE (vv. 1-291)
1.1 La "tenebrosa guerra" (vv. 1-24)
1.1.1 La pirámide sombría
1.1.2 El orbe de las estrellas
1.1.3 El orbe de la Luna

1.2 EL "IMPERIO SILENCIOSO" (vv. 25-64)
1.2.1 Lechuza-Nictimene
1.2.2 Murciélagos-Mínidas
1.2.3 Búho-Ascáfalo

en ocasión más reciente, tratando del *Neptuno alegórico*, recordaba que "el siglo XVII fue el siglo de los emblemas y sólo desde dentro de esta concepción emblemática del universo podemos comprender la actitud de Sor Juana". *Cfr.* "La diosa Isis y la madre Juana", *Vuelta*, 36, 1979.

[16] Confirma Robert Ricard, en *op. cit.*, que *El sueño* es una "obra erudita" en la que se hallan presentes "una fisiología, una psicología, una cosmología, que son aquellas que señoreaban aún en México durante la segunda mitad del siglo XVII; es decir que allí se encuentra, como en Luis de Granada, a Aristóteles y a Galeno para la fisiología y la psicología, Ptolomeo para la cosmología y, de una manera más general [...], toda una tradición alejandrina y neoplatónica". No podemos convenir con el eminente investigador en que éste sea "el aspecto digamos 'caduco' del poema y que no tiene, por otro lado, más que una pequeña importancia". La caducidad de un determinado saber no implica que éste carezca de importancia para la interpretación de un texto; antes al contrario, es precisamente tal género de "erudición" (lo que el padre Calleja llamaba "los puntos de las facultades, historia y fábulas que toca" el poema) el que proporciona las bases inexcusables para el análisis y comprensión, no sólo de las "alusiones" y "translaciones" del nivel discursivo, sino del modelo del mundo que subyace en *El sueño*.

1.3 EL SUEÑO DEL MUNDO INFERIOR (vv. 65-150)
1.3.1 Harpócrates
1.3.2 El sosiego de los elementos
1.3.2.1 Agua
1.3.2.2 Peces-Alcione
1.3.3 Tierra
1.3.3.1 El León
1.3.3.2 Ciervo-Acteón
1.3.4 Aire
1.3.4.1 El águila
1.3.4.2 El hombre

1.4 EL DORMIR HUMANO (vv. 151-253)
1.4.1 El sueño fisiológico
1.4.2 Sueño-Muerte
1.4.3 Alma / Cuerpo
1.4.4 El "arterial concierto" (el corazón)
1.4.5 El "respirable fuelle" (los pulmones)
1.4.6 La "oficina próvida" (el estómago)

1.5 LOS "SIMULACROS DEL SUEÑO" (vv. 254-291)
1.5.1 Los cuatro humores y los cinco sentidos
1.5.2 La fantasía
1.5.2.1 El faro de Alejandría

5. Un modelo emblemático de *El sueño*

En su *Idea de un príncipe político-cristiano*, Saavedra Fajardo describe de la siguiente manera el "cuerpo" o figura de su empresa número 12: "al paso que se va descubriendo por los horizontes el Sol, se va retirando la noche y se acogen a lo obscuro de los troncos las aves nocturnas, que en su ausencia, embozadas con las tinieblas, hacían sus robos", y añade:

> en solas doce horas que falta la presencia del sol en uno de los dos hemisferios, se confunde y perturba el otro, vistiéndose la malicia

> de las sombras de la noche, y ejecutando con la máscara de la escuridad homicidios, hurtos, adulterios y todos los demás delitos.[17]

Tal emblema, que Saavedra Fajardo parece haber tomado de la *Emblemática política* (1618) de Jakob Bruck, tiene por "cuerpo" un Sol radiante que, al dirigir su luz sobre el hemisferio oriental de la Tierra, hace que ésta proyecte hacia occidente una densa sombra en la que revolotean murciélagos, búhos y lechuzas. Por su parte, el "cuerpo" de la empresa número 13 representa una pirámide sombría que, naciendo de la tierra, oscurece con su ápice la parte inferior de la Luna, pero no alcanza a opacar la luz de las estrellas. (Véanse las láminas III y IV.)

Ambos "jeroglíficos" no pueden menos que hacernos recordar los veinticuatro primeros versos de *El sueño* de Sor Juana:

> Piramidal, funesta, de la tierra
> nacida sombra, al Cielo encaminaba
> de vanos obeliscos punta altiva,
> escalar pretendiendo las Estrellas;
> si bien sus luces bellas
> —exentas siempre, siempre rutilantes—
> la tenebrosa guerra
> que con negros vapores le intimaba
> la pavorosa sombra fugitiva
> burlaban tan distantes,
> que su atezado ceño
> al superior convexo aún no llegaba
> del orbe de la Diosa
> que tres veces hermosa
> con tres hermosos rostros ser ostenta,
> quedando sólo dueño
> del aire que empañaba
> con el aliento denso que exhalaba;
> y en la quietud contenta
> de imperio silencioso,
> sumisas sólo voces consentía,
> de las nocturnas aves,

[17] *Cito* por Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano representado en cien empresas*. Edición y notas de Vicente García de Diego. Madrid, Espasa Calpe ("Clásicos Castellanos", 76), 1958.

tan obscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía.[18]

La evidente semejanza de tales "empresas" con éste y otros pasajes subsiguientes de *El sueño*, aunque no nos autorice a afirmar que Sor Juana se haya inspirado directamente en ellas, nos permite al menos confirmar que las "figuras" de "La noche" (la pirámide de sombra que pretende "empañar" la luz del Sol y las estrellas y bajo cuyo "imperio silencioso" sólo alientan las aves funestas) forman parte de un vasto repertorio emblemático muy difundido a lo largo de los siglos XVI y XVII y del que la poetisa se valió para representar aquel modelo del mundo, de conformidad con el cual —como ya anotamos— debajo del cerco de la Luna, no sólo se sitúan los cuatro elementos mutables, sino —en contrapartida moral con esos elementos naturales— todas las fuerzas oscuras de lo caótico y lo irracional.[19]

Dentro de la longeva tradición humanista, las fuerzas del mundo inferior suelen expresarse por medio de aquellas entidades míticas cuya metamorfosis tiene por origen común alguna grave transgresión de los preceptos divinos. Como ya dije, el propio Saavedra Fajardo se refería a la "malicia" que al amparo de la noche comete toda clase de delitos;

[18] *Cito* por Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, I. Lírica personal. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

[19] Explicando la *theologia platonica* de Marsilio Ficino, Erwin Panofsky dice que, debido al carácter negativo de la materia [del mundo inferior], ésta "puede de hecho estar forzada a causar el mal, porque su 'nada' actúa como una resistencia pasiva al *summum bonum*: la materia tiende a permanecer informe y es capaz de rechazar las formas que le han sido impuestas. Esto explica la imperfección del mundo sublunar: las formas celestes no sólo son incorruptibles, sino también 'puras, completas, verdaderas, libres de pasiones y pacíficas'; las cosas sublunares, como están contaminadas por la materia, no sólo son perecederas, sino también 'incompletas, ineficaces, sometidas a incontables pasiones y cuando son activas, forzadas a luchar entre sí hasta el final'. Así la Región de la Naturaleza, tan llena de vigor y belleza, como manifestación de la 'divina influencia', cuando se compara con lo informe y muerto de la pura materia, es, al mismo tiempo, un lugar de lucha interminable, fealdad y desgracia, cuando se compara con el mundo celeste, y mucho más con el supraceleste [...] Como reflejo del *splendor divinae bonitatis* la vida de la tierra participa en la bienaventurada pureza de una región supraceleste; como forma de existencia inextricablemente ligada a la materia comparte las tinieblas y aflicción de lo que los griegos habían llamado Hades o Tártaros...", "El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia. (Bandinelli y Tiziano)", en Erwin Panofsky, *Estudios de iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 189 y *ss*.

y comentando el "mote" latino de su empresa (*Excaecat candor*, ciega el resplandor [del Sol]), añadía que

> a lo más profundo del pecho retiró la naturaleza el corazón humano y, porque, viéndose oculto y sin testigos, no obrase contra la razón, dejó dispuesto aquel nativo y natural color o aquella llama de sangre con que la vergüenza encendiese el rostro y le acusase, cuando se aparta de lo honesto [...]

En efecto, es en ese complejo paradigma de lo sacrílego o impío donde, al parecer, debe buscarse el significado "moral" de las "figuras" evocadas o descritas por Sor Juana en las primeras secciones de "La noche"; figuras cuyo difundido simbolismo le permitiría ir fijando el carácter confuso, irracional y perverso del mundo sublunar y, sucesivamente, el sosiego de los elementos naturales y el sueño profundo que, liberando al entendimiento humano de sus ataduras corporales, le dispondrían a la soñada aventura del "conocimiento posible".

En lo que sigue intentaré precisar el modo como cada una de las figuras de la segunda sección de "La noche" (1.2.1 a 1.2.3) se articulan dentro de un nítido paradigma semántico-ideológico, es decir, de acuerdo con una jerarquía en la que se organizan los diferentes símbolos asignados al mundo inferior.

Inmediatamente después de la descripción de la "sombra" piramidal y funesta que emerge de la Tierra abandonada por el Sol y que, aun pretendiendo escalar las estrellas, circunscribe su nefasto influjo al cerco inferior de la Luna, Sor Juana dice que en ese "imperio silencioso" sólo se muestran aquellas aves nocturnas —y fatalmente monstruosas, pues es evidente la correspondencia entre la fealdad moral y la malformación física— que aceptan, no sin dejar de avergonzarse por ello, la tiranía de lo irracional.[20] En seguida describe Sor Juana (vv. 25-64) a tres de esos pobladores de la noche o, por mejor decir, esos

[20] Del empleo continuo de las imágenes míticas en *El sueño*, Ramón Xirau (*Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1967) sacaba estas dos conclusiones: "la primera, y más evidente, es que los mitos se utilizan para enunciar, progresivamente, el avance de la noche —del mal, de la oscuridad, de la sombra, de lo 'funesto'—. La segunda, que todos esos mitos del cambio son mitos de carácter negativo, destructor y a veces sacrílego". *Cfr.* Georgina Sabat de Rivers, *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz.* Tradiciones literarias y originalidad. Londres, Tamesis Books, 1977, donde se pasa revista a los diversos

tres emblemas de la nocturnidad: Nictimene-lechuza, Mínidas-murciélagos y Ascáfalo-búho:

> Con tardo vuelo y canto, del oído
> mal, y aun peor del ánimo admitido,
> la avergonzada Nictimene acecha
> de las sagradas puertas los resquicios [...]
> y sacrílega llega a los lucientes
> faroles sacros de perenne llama,
> que extingue, si no infama [...]
> Y aquellas que su casa
> campo vieron volver, sus telas hierba,
> a la deidad de Baco inobedientes [...],
> segunda forman niebla,
> ser vistas aun temiendo en la tiniebla,
> aves sin pluma aladas [...];
> éstas con el parlero
> ministro de Plutón un tiempo, ahora
> supersticioso indicio al agorero,
> solos la no canora
> componían capilla pavorosa [...]

Ludwig Pfandl, en consonancia con su hipótesis psicoanalítica que hace de *El sueño* de Sor Juana expresión inconsciente y "enmascarada" de sus deseos reprimidos, interpretó tales figuras como "símbolos de concepción, de alumbramiento y de regazo materno", los cuales, junto con la pirámide fálica y la Luna maternal, configurarían por entero el complejo edípico de la poetisa. Así, según el hispanista alemán, en "la pequeña lechuza Nictimene" surge "con temible claridad el complejo femenino de Edipo" y, por medio de ese símbolo, se reconocería lo mucho que tal complejo "dominó y se imprimió en el inconsciente de Sor Juana", dada —además— "la rigurosa prolijidad con que ella se detiene en la ignominiosa acción de Nictimene".

Otro tanto puede decirse, según Pfandl, de las hijas de Minias (Alcítoe, Leucónoe y Arsipe) transformadas en murciélagos, puesto

tópicos mitológicos, astrológicos, fisio-psicológicos, etcétera, acogidos por Sor Juana; en las pp. 65-72 se documentan los temas de la noche y de las aves nocturnas en poetas como Arguijo, Trillo y Figueroa, Salazar y Torres, etcétera; en casi todos los ejemplos citados puede reconocerse —en burlas o en veras— el modelo emblemático referido.

que tales doncellas (a quien el mismo Pfandl llama "bacantes a la fuerza") también constituyen símbolos portadores de ideas "incesto-fantasiosas" asociadas con símbolos fálicos y nupciales.

Pasó en seguida Pfandl a analizar otras figuras (tales como el mar, cuna donde duerme el Sol, que —según su decir— es una "variante simbólica del complejo de Edipo", y como Acteón, rey cazador transformado en ciervo por Diana al advertir en aquél ciertos "incestuosos propósitos"), figuras que —según puntualiza nuestro esquema— funcionan como emblemas o "jeroglíficos" de alguno de los cuatro elementos del mundo sublunar.

Olvidó Pfandl incorporar en su análisis a Ascáfalo, el "parlero ministro de Plutón" convertido en búho, quizá porque le resultase más difícil descubrir motivos edípicos en el siniestro personaje, y tal olvido hace aún más necesaria la revisión de las figuras de la sección segunda de "La noche" con el propósito de indagar un poco más en las causas —ya no instintivas, cuanto ideológicamente codificadas— por las cuales Sor Juana eligió esos tres personajes mitológicos como emblemas del "imperio silencioso", es decir, de lo carente de lenguaje y privado de razón.

Nictimene, en efecto, es culpable de un "nefando pecado"; de ella dice Ovidio, en traducción de Rubén Bonifaz Nuño:[21]

> ¿O la cosa que conocidísima es por Lesbos entera
> no fue oída por ti: que había profanado el lecho paterno
> Nictimene? Ave ella, por cierto, mas de su culpa consciente,
> huye la mirada a la luz, y en las tinieblas oculta
> su pudor, y es por todos expulsada del éter entero.
>
> (*Metamorfosis*, II, vv. 591-595)

Pero las hijas de Minias no son culpables de haber cedido a impías urgencias sexuales; otro género de impiedad es la suya: la de rehusarse a participar en el culto de Baco y de negar "temerariamente que éste sea hijo de Júpiter". Mientras las demás mujeres dejan sus ocupaciones y participan en los desenfrenados ritos del dios, Alcítoe, Leucónoe y Arsipe se dedican a los trabajos de Minerva (el labrado de la lana) y por causa de esa actitud sacrílega —puesto que se niegan a participar en

[21] Ovidio, *Metamorfosis*, México, UNAM, 1979. (Libros i-vii) y 1980 (Libros viii-xv).

los festejos de Baco— son convertidas por el dios en repugnantes murciélagos. Dice así Ovidio:

> Las hermanas, ya ha tiempo, latitan en los techos humeantes
> y, diversas en lugares, fuegos y lumbres evitan;
> y mientras buscan tinieblas, por sus parvos miembros se extiende
> una membrana, y con ala tenue se encierran sus brazos[...]
> e intentando hablar, proporcionada a su cuerpo, voz mínima
> emiten, y con un chillido sus leves quejas acaban,
> y techos, no selvas, frecuentan, y, de la luz odiadoras,
> vuelan de noche, y tienen del tardo véspero el nombre.
>
> (*Metamorfosis*, IV, vv. 405 y *ss.*)

Por su parte, Ascáfalo tampoco fue transformado en búho por causa de lascivia, sino por delator de Proserpina, que habiendo probado las viandas del mundo infernal, se condena a no regresar del Averno, en que reinaba, a la Tierra donde la reclamaba Ceres, su madre. Ovidio dice que sólo Ascáfalo vio la falta de la diosa y,

> [...] cruel, con su denuncia la privó de regreso.
> Gimió la reina del Erebo, y ave nefasta al testigo
> volvió, y su cabeza roció de flegetóntida linfa,
> en pico y en plumas y convirtió en grandes ojos [...]
>
> ave fea se hace, del luto que ha de venir, mensajera;
> pesado búho, presagio, para los mortales, funesto.
>
> (*Metamorfosis*, V, vv. 542 y *ss.*)

¿Qué significado común pueden tener Nictimene, las hijas de Minias y Ascáfalo en el texto de Sor Juana? De hecho, los pecados cometidos por las primeras podrían ser considerados como equivalentes, pues si Nictimene es sacrílega por causa de su acto incestuoso, las hijas de Minias lo serán —pero sólo en cierta medida— por haber reprimido sus instintos sexuales. ¿Y Ascáfalo? Aun siendo verdad que el mito de Proserpina permitiera vincularlo metonímicamente con símbolos de la procreación, lo cierto es que Ascáfalo recibe el castigo de su metamorfosis en animal fatídico por causa de su delación sacrílega. Y es precisamente en esto en lo que se asemejan y coinciden las tres figuras de la segunda sección de "La noche", en constituir representaciones

emblemáticas de lo que desconoce a la divinidad o que, por atentar contra ella, se ve privado de su condición humana.

Hay en los citados pasajes de *El sueño* otro aspecto al que debemos referirnos finalmente, y es el hecho de que esas aves funestas componen una "capilla pavorosa", capaz únicamente de entonar esas notas "máximas", "negras" y "longas" que producen un "triste son intercadente", una "obtusa consonancia espaciosa". Habitantes del aire nocturno, los búhos, los murciélagos, las lechuzas, no sólo son el símbolo de lo sacrílego —habida cuenta de las acciones que míticamente se les atribuyen—, sino de lo desacordado y confuso. La insistencia de Sor Juana en describir el "triste son" que tales aves promueven con sus voces sin "mensura", alude, en clara oposición, a la idea pitagórica del cosmos como resultado del orden y la armonía.

> Quizá la maravillosa regularidad en el movimiento de las estrellas [ha dicho Leo Spitzer] llevó a los pitagóricos a concebir en ellas una armonía musical, inaccesible para los oídos humanos, pero comparable con la música humana y, como ella, reducible a números y accesible en cierta medida a la razón humana.[22]

Así, a mi modo de ver, Sor Juana confirma el sentido alegórico que debemos atribuir a esas figuras de "La noche", todas ellas emblemas o "jeroglíficos" del mundo inferior que la razón humana debe abandonar, así sea por medio del sueño fisiológico que, atenuando o suspendiendo la actividad de los sentidos corporales, permite al alma acercarse al conocimiento de la "Causa Primera":

> La cual [el alma], en tanto, toda convertida
> a su inmaterial sér y esencia bella,
> aquella contemplaba
> participada de alto sér, centella
> que con similitud en sí gozaba;
> y juzgándose casi dividida
> de aquella que impedida
> siempre la tiene, corporal cadena,

[22] Traduzco de: Leo Spitzer, *L'armonia del mondo*. Storia Semantica di un'idea. Bologna, Il Mulino, 1963, p. 13. La concepción pitagórica —anotaba el mismo Spitzer— se mantuvo vigente "desde Platón, Tolomeo y Cicerón hasta Kepler, Athanasius Kircher y Leibniz".

que grosera embaraza y torpe impide
el vuelo intelectual con que ya mide
la cuantidad inmensa de la Esfera [...]

De extendernos en el examen de las demás figuras emblemáticas que aparecen en las restantes secciones de "La noche", veríamos que todas ellas tienen asignada la función de representar alguno de los elementos del mundo sublunar (agua, tierra, aire) y podríamos seguir comprobando que en *El sueño* de Sor Juana no sólo se actualiza un considerable número de símbolos sancionados por una tradición humanística aún prevalente en su medio y en su tiempo, sino un modelo neoplatónico del mundo en el cual se armonizaban la mitología, la astronomía y la física clásicas con el sistema teológico del cristianismo.[23]

ADDENDA. En su reciente libro sobre Sor Juana, Octavio Paz (1982, p. 484) comentó este ensayo;[24] reconoció que "[Pascual] 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"; en cambio, le pareció "más dudoso... ver al poema como una mera representación de un modelo neoplatónico del Universo. La división tripartita del mundo no es exclusiva del neoplatonismo".

Aunque no sea éste el lugar más a propósito para discutir con detalle las opiniones de Octavio Paz, me parecen indispensables algunas apostillas. Diré, en primer lugar, que no alcanzo a ver cómo mi trabajo pueda dar pie a la idea de que *El sueño* sea "una *mera* representación del modelo neoplatónico del Universo"; pero —por si pudiera darse esta posibilidad— debo aclarar que, en efecto, ese modelo del hombre y del

[23] Carlos Vossler —quien inicialmente hizo notar la relación entre Kircher y Sor Juana— creía muy posible que la peculiar "mentalidad" del polígrafo austriaco hubiera "actuado de una manera incitante y seductora sobre nuestra poetisa". (*Cfr.* Georgina Sabat de Rivers, *op. cit.*, nota 5, p. 143.) Octavio Paz (1979) ha hecho un puntual análisis del carácter sincretista (neoplatonismo, tradición hermética, cristianismo) de la obra de Kircher y sostiene que ésta fue para Sor Juana "una ventana por la que pudo asomarse a las especulaciones más osadas y a los descubrimientos de la nueva ciencia sin peligro de ser acusada de herejía". Por otra parte, Kircher (cuya obra más conocida e influyente fue el *Oedipus Aegyptiacus*, Roma, 1652-1654), es autor de un curioso tratado (*Iter extaticum coeleste*, Herbiopoli, 1671) en el cual —haciéndose eco de las ideas pitagóricas y siguiendo el modelo de las visiones alegóricas— relata cómo Teodidacto, caído el cuerpo en un sopor profundo, recibe la visita de un demiurgo (Cosmiel) que le permite contemplar todos aquellos misterios del Universo que pueden ser comprendidos por el entendimiento humano.

[24] Se publicó en *Sábado*, suplemento de *UnomásUno*, el 16 de agosto de 1981.

mundo *subyace* en el texto de Sor Juana; esto es, que constituye el paradigma ideológico englobante que rige la disposición de las partes del poema y determina su tópica particular. No afirmé que dicho modelo sea el único en poseer un carácter tripartito ni mucho menos atribuí al *sueño* el propósito primordial de ser una simple encarnación literaria de ese sistema abstracto.

Tanto para Octavio Paz como para mí, el poema de Sor Juana está dividido (como quería Calleja) en tres grandes partes, la segunda de las cuales está constituida precisamente por el relato del "viaje" o "vuelo intelectual" del alma. Dice Paz que "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 fijas; tampoco la tercera parte es homóloga del empíreo y, en el hombre, del entendimiento y el intelecto". Esta interpretación de mi ensayo merece muchas consideraciones, pero me conformaré por ahora con la siguiente: en el modelo neoplatónico se establece entre el macrocosmos y el microcosmos una relación tripartita de conformidad con la cual la esfera celeste (el Sol y los demás planetas) se corresponde con la zona intermedia (el corazón y los pulmones) del animal humano; pero de ahí no se sigue que en la segunda parte de *El sueño* se trate lo relativo a esos órganos vitales —como parece haber creído Paz— sino al Sol, que es su principal equivalente en la esfera celeste. Habiéndose el alma recogido de la dispersión a que la obliga la actividad diurna de los sentidos corporales y que le impide el pleno ejercicio de su más alta virtud intelectual, sube hasta la esfera celeste donde —como dice León Hebreo— el Sol constituye, en el mundo astral, "un verdadero simulacro del entendimiento divino". Releyendo los versos 454 y siguientes podrá reconocerse fácilmente en qué manera Sor Juana pone frente a frente la mente humana y ese objeto solar que "excede en excelencia / las líneas visuales" de la mirada intelectual, incapaz de abarcar —en cuanto humana— el "inmenso agregado" del Universo. Más comprensible me parece que Paz no pueda aceptar que en la tercera parte del poema pudiera darse una homología entre el Empíreo y el entendimiento humano, y ello no sólo porque en mi ensayo el asunto está apenas esbozado sino, además, porque en la discusión del asunto habría de tomarse en cuenta la distinción (no sólo tomista sino neoplatónica) entre "entendimiento posible" y "entendi-

miento agente"; es decir, de la posibilidad reservada a este último de actualizar en el hombre la "presencia de Dios". Por fuerza, tal cuestión deberá dejarse para el momento en que pueda hacerse un análisis pormenorizado de los significados "teologales" de la última parte de *El sueño* y de la aceptabilidad de la hipótesis de que Sor Juana hubiese dogmáticamente renunciado a todo conocimiento intelectual y reservase al espíritu el único conocimiento "verdadero": la "directa" contemplación de la faz divina.

Lámina I: "Schema praedictae divisionis", *apud*. Pietro Apiani, *Cosmographia, sive Descripto Universi Orbis,* Antuerpiae, 1584.

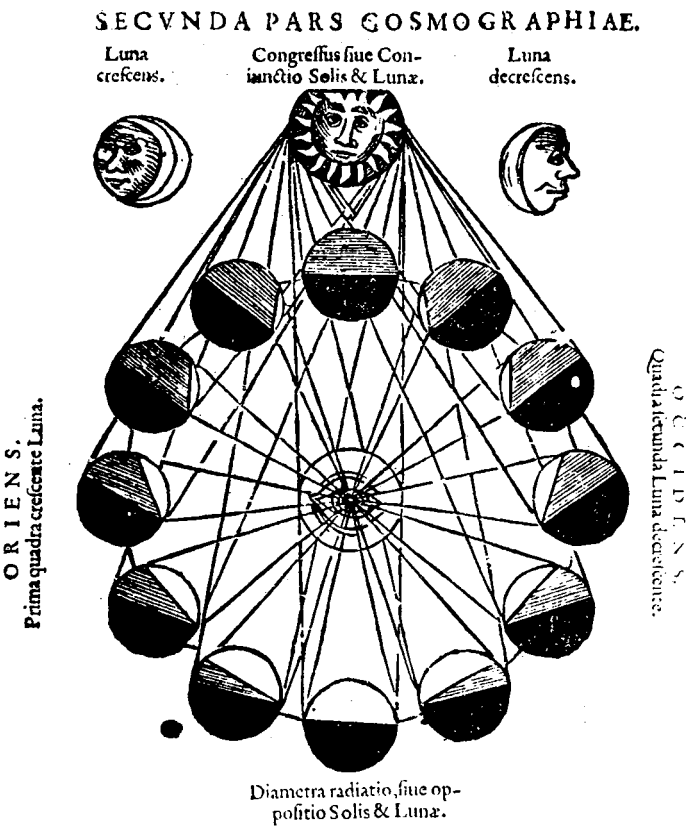

Lámina II: "Congresus sive coniunctio Solis et Lunae", *ibid.*

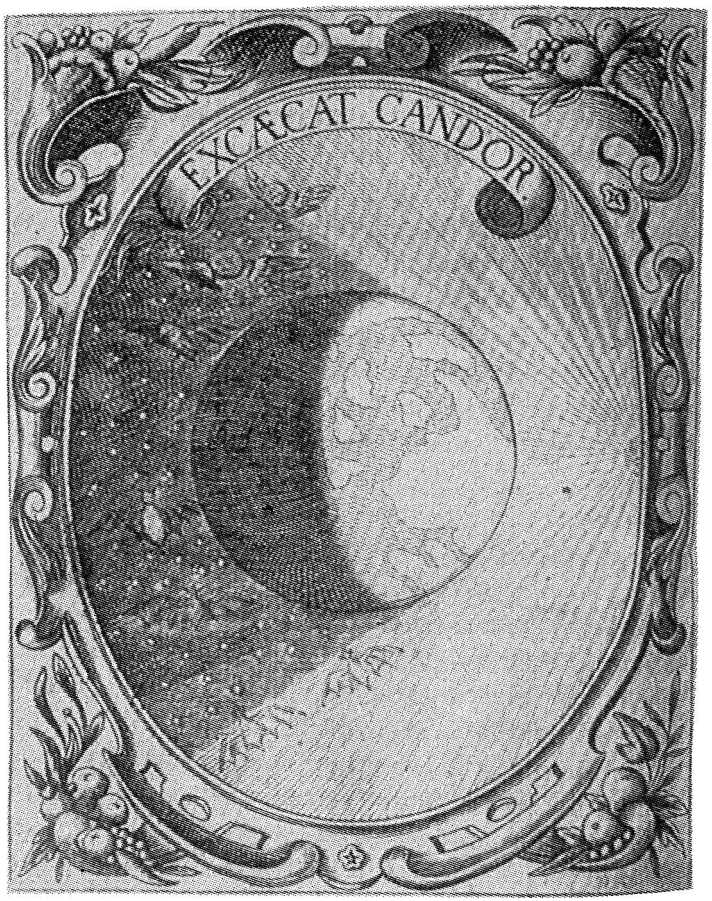

Lámina III: Empresa 12, "Excaecat Candor", Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano representado en cien empresas*. Mónaco, 1640.

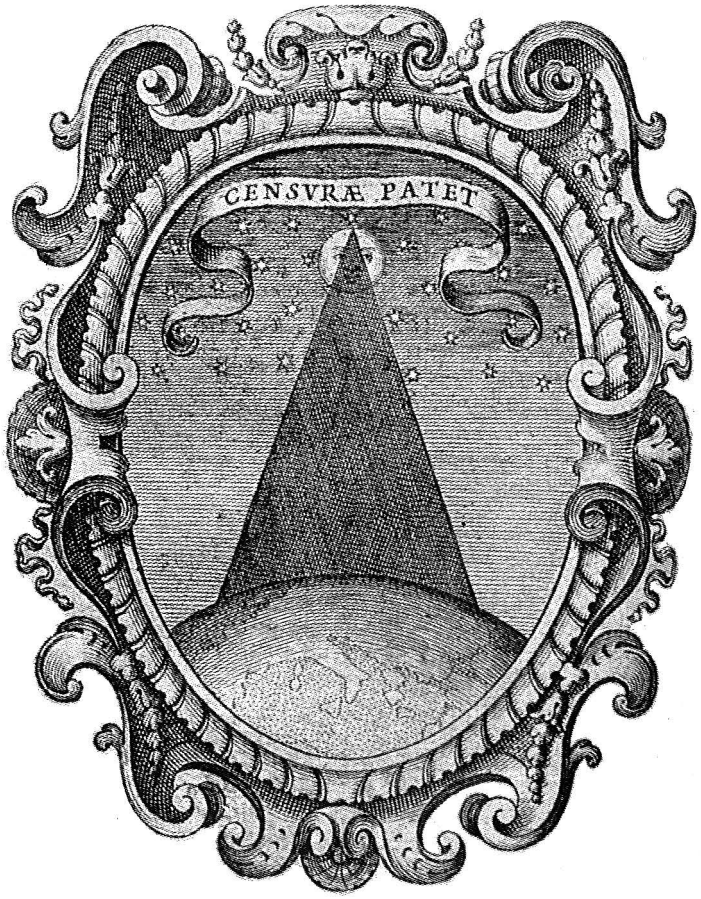

Lámina IV: Empresa 13, "Censurae Patent", *ibid.*

IV
Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su *Sueño*

1

REFIRIÉNDOSE A ESE "PAPELILLO que llaman El sueño" —única obra que Sor Juana Inés de la Cruz confesó haber escrito a "contemplación suya"— afirmaba el franciscano Juan Navarro Vélez en la "censura" o dictamen del *Segundo volumen* (Sevilla, 1692) de las obras de la monja mexicana, que quien lo leyera con atención lo juzgaría la obra más "remontada" de su ingenio, por lo "elegante" de sus metáforas, lo "elevado" de sus conceptos, lo "recóndito" de sus alusiones, lo "misterioso" de sus alegorías y lo "erudito" de sus noticias; en fin —decía—

> es tal este *Sueño*, que ha menester Ingenio bien despierto quien hubiera de descifrarle, y me parece no desproporcionado argumento de Pluma Docta, el que con la luz de unos Comentarios se vea ilustrado, para que todos gocen los preciosísimos tesoros de que está rico.[1]

Años más tarde, el jesuita Diego Calleja —amigo remoto de Sor Juana— dio a su aprobación de la *Fama y obras póstumas* (Madrid, 1700) el carácter y las dimensiones de un estudio crítico y biográfico. Ponderó allí la importancia de algunos escritos de la monja: la *Crisis o Carta atenagórica,* donde contradijo uno de los sermones del Mandato del padre Antonio de Vieyra "con puntualidades de rigor

[1] A falta de las ediciones originales, pueden consultarse las "Aprobaciones" de Navarro Vélez y Calleja —a que luego aludiremos— en: *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia.* (Biografías antiguas. La *Fama* de 1700. Noticias de 1667 a 1892). Recopilación de Francisco de la Maza. Revisión de Elías Trabulse. México, UNAM, 1980.

escolástico"; la *Respuesta... a la Ilustrísima Philotea,* en que combatió las usuales objeciones que impedían que una mujer se atreviese a "presumir de formal escolástica", y *El sueño*, ese "elevadísimo poema" sólo comparable a las *Soledades* de Góngora, y en el cual

> se suponen sabidas cuantas materias en los libros de Ánima se establecen, muchas de las que tratan los mitológicos, los físicos, aún en cuanto médicos; las historias profanas y naturales y otras no vulgares erudiciones.

Y aunque el padre Calleja no acometió la empresa exegética que Navarro Vélez consideraba urgente y utilísima, nos dejó sin embargo las indicaciones necesarias para que —siendo atendidas— pudiéramos "descifrar" ese poema preñado de sentidos y, a más de esto, acotó el "campo" o asunto por el que discurre el texto de Sor Juana:

> 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 sus categorías, ni aun un solo individuo; desengañada, amaneció y desperté.

Nadie que sepamos, entre sus contemporáneos, llegó más lejos ni con mayor tino en la inteligencia de ese *Sueño*.[2] Pronto cambiarían los tiempos y los gustos; la poética neoclásica fulminó las sutilezas mentales y formales del culteranismo gongorino; luego, la filología positiva tomó partido en las viejas polémicas entabladas a Góngora por sus enemigos literarios y juzgó a todos los de su escuela poetas de gusto perverso y discurso tenebroso.

[2] Cuando escribí estas páginas no tenía noticia de que el canario Pedro Álvarez de Lugo Usodemar (1628-1706) dejó manuscrita una inacabada "Ilustración al *Sueño* de la Décima Musa mexicana..." donde —siguiendo la norma de los comentaristas de Góngora— se ocupó en aclarar las fuentes literarias y mitológicas de los primeros doscientos versos del poema. *Cfr.* Andrés Sánchez Robayna, *Para leer el "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991. En el otro extremo del mundo hispánico, un "paisano" de Sor Juana y estricto contemporáneo suyo, el neogranadino Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla (1647-1703), penetró con agudeza el argumento central del *Sueño* sorjuaniano en un romance intitulado "A las obras y segundo libro de Soror Inés Juana de la Cruz y especialmente a la Silva del *Sueño*". *Cfr.* José Pascual Buxó, *El enamorado de Sor Juana.* Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla y su *Carta laudatoria* (1689) a Sor Juana Inés de la Cruz. México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1993.

No hay para qué detenerse en los pormenores de esta historia conocida. La celebración del tercer centenario del nacimiento del "Apolo cordobés", en 1927, dio lugar a que se llevase a cabo una revaloración de la poesía culterana, examinada ahora con objetividad ideológica por insignes literatos, entre los cuales le cupo a don Alfonso Reyes su habitual mérito de precursor. Otros escritores mexicanos se ocuparon por esas fechas en la obra de Sor Juana; don Ezequiel Chávez, autor de un célebre "ensayo de psicología y de estimación del sentido" de la vida y la obra de nuestra poetisa, y don Ermilo Abreu Gómez, el primer editor moderno de *El sueño* y también de los primeros en juzgarlo libre de tantos prejuicios antigongorinos.[3]

Creo de justicia reconocer que, en lo tocante a la ilustración y desciframiento del magno poema de Sor Juana, los deseos del padre Navarro Vélez sólo empezaron a verse cabalmente cumplidos por don Alfonso Méndez Plancarte, quien en su insustituible edición de *El sueño* (1951),[4] prosificando el texto y anotando los 975 versos de la silva, puso de manifiesto muchas de las recónditas alusiones mitológicas consubstanciales al poema y reveló algunas de las fuentes que constituyen sus paradigmas ideológicos y literarios; pero también es preciso aceptar que ni el estudio introductorio ni las eruditas anotaciones filológicas bastan —por sí solas— a explicar ese sentido conglobante o unitario que rije el poema a lo largo de sus incesantes meandros discursivos y, a la postre, otorga coherencia literaria a esa fascinante taracea de erudiciones.

En efecto, partiendo de la síntesis clarividente del padre Calleja y tomando en consideración los más detallados análisis de Ezequiel Chávez, Méndez Plancarte ensayó una división más "orgánica" del texto sorjuaniano en doce partes o etapas que expanden y analizan con detalle el modelo doblemente tripartito propuesto por Calleja (dormición y sueño; indagación intuitiva y discursiva del Universo; amanecer y despertar). Sin embargo, prefirió detenerse en el examen de ciertos

[3] Ezequiel Chávez, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología y de estimación del sentido de su obra y su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*. Barcelona, 1931. Segunda edición en la Colección "Sepan cuantos"; México, Editorial Porrúa, 1970. Ermilo Abreu Gómez, *Primero sueño*. 1928.

[4] Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*. Edición, introducción y prosificación e ilustración y notas del Dr. Alfonso Méndez Plancarte. México, Imprenta Universitaria, 1951.

aspectos filológicos y estilísticos y no en el "despliegue" semántico de *El sueño*, que Méndez Plancarte se representaba bajo la especie de una cornucopia que atesora y compacta "la entera realidad de la Creación y aun de todo el Ser, lo mismo visible que invisible". Por lo que hace a las "Notas ilustrativas", su diversidad y casi autonomía apenas permiten al lector no iniciado el establecimiento de los puntos nodales de aquella vasta red cultural que, si el padre Méndez Plancarte dominaba en toda su variada extensión, nosotros —a causa del descuido de nuestra herencia clásica— apenas si somos capaces de reconstruir de manera parcial y, las más de las veces, insuficiente o caprichosa. Y tanto en las notas como en la "Introducción" pareció rehuir asuntos de capital importancia para la *inventio* del poema, a saber, la tópica del sueño (o, por mejor decir, del ensueño) como posible vía del conocimiento.

Dando cuenta del ensayo de Carlos Vossler sobre *La Décima Musa de México* (Munich, 1934), Ménendez Plancarte se refirió al "motivo fundamental" del poema, que no era otro para el notable hispanista alemán que ese "asombro ante el misterio cósmico, del hombre y del mundo", la "lucha con el enigma de la naturaleza" que Sor Juana desarrolló de conformidad con el "gastado esquema medieval del sueño didáctico", aunque actualizándolo y enriqueciéndolo de modo admirable. Pero refiriéndose a los versos (293 y ss.) en que Sor Juana empieza a relatarnos cómo el alma, habiendo suspendido durante el sueño el gobierno de los miembros corporarles y, ya "toda convertida/ a su inmaterial ser y esencia bella", emprende su "vuelo intelectual", Méndez Plancarte comentaba lo siguiente:

> El alma, según Platón y cuantos la conciben como una substancia completa y preexistente, estaría "encadenada" en el cuerpo, y obstaculizada por él en sus operaciones intelectuales. Mas según Aristóteles —y la Filosofía Escolástica— el alma es forma substancial del compuesto humano; y lejos de verse "impedida" por la materia en su actividad natural presupone el concurso de los sentidos y la fantasía, facultades orgánicas...

De ahí concluía que "la liberación del alma durante el sueño", más que "tesis filosóficas", parecen "simples fantasías poéticas" de Sor Juana, aunque tal aserto no fuera óbice para que en la "Introducción" afirmase

que en ese "vuelo intelectual" por todo lo creado Sor Juana siempre estuvo sustentada por "las dos alas mentales de la Filosofía y la Teología católicas". Decretándolo así, Méndez Plancarte parecía rechazar cualquier influjo platónico en *El sueño* y, más concretamente, de aquel antiguo modelo del mundo que el humanismo renacentista se encargó de difundir y matizar, y según el cual hay una "perfecta semejanza" entre el hombre y el cosmos, de la que nace esa capacidad de la "mente espiritual" para retirarse en sí misma y contemplar "un íntimo y deseado objeto", como sostenía León Hebreo.[5] Pero, además, limitaba ciertas hipótesis de la psicología aristotélica, en cuya concepción de aquella parte del alma que llamamos mente y por obra de la cual el alma se conoce y piensa, cabe suponer que ésta, no sólo no se halla mezclada con el cuerpo, sino que "siendo potencialmente idéntica a los objetos del pensamiento", es actualmente "todas las cosas" que piensa. (*Del alma*, III, 4).[6]

De manera, pues, que las "fantasías poéticas" de Sor Juana atinentes al "vuelo del entendimiento" que Méndez Plancarte desechó por lo que pudieran tener de incompatible con la teología católica, se vieron privadas de sus eruditas anotaciones, acaso porque las juzgara enteramente explicables por sólo aquel "movimiento de la fantasía" que —según dijo la misma Sor Juana en su *Respuesta a Sor Filotea*— solía obrar en ella "más libre y desembarazada" durante el sueño que en la vigilia, aunque por esa misma causa dejase también de considerar la naturaleza de las "imágenes" que se muestran al alma y el sentido u organización que ésta le concede a esos particulares simulacros de las "criaturas sublunares" y de los conceptos abstractos.

Volveré, en su momento, a la discusión de tales cuestiones, pero conviene antes recordar que los llamados "sueños de conocimiento" no sólo constituyen un artificio canónico de la literatura didáctica medieval, sino que se vinculan estrechamente a un conjunto de obras filosófico-literarias de la antigüedad helenística y de la baja latinidad.

En efecto, fue el hispanista francés Robert Ricard quien, en 1957, relacionó expresamente el poema de Sor Juana con la tradición del

[5] *Cfr.* León Hebreo, *Diálogos de amor*. Traducción del Inca Garcilaso de la Vega. Buenos Aires, Argentina; Espasa-Calpe, 1947.

[6] *Cfr.* Aristóteles, *Obras de...*, puestas en lengua castellana por Patricio de Azcárate. Madrid, s. f.

"sueño filosófico", dentro de la cual el *Corpus Hermeticum* "ocupa un lugar importante en su historia y en su desenvolvimiento". No creía Ricard que Sor Juana hubiese tenido un conocimiento directo de los disímbolos tratados atribuidos a Hermes Trismegisto; suponía —por una parte— que nuestra autora pudo encontrar el modelo literario de su poema en el ciceroniano *Sueño de Escipión* o, quizás, en el *Icaromenipo* de Luciano, y apuntaba —por otra— que bien pudo haberse iniciado Sor Juana en la vasta corriente del neoplatonismo e, indirectamente, de la gnosis hermética, a través de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, traducidos al español por el Inca Garcilaso de la Vega en 1586.[7] Sin embargo, anotaba Ricard,

> En Sor Juana el espíritu se mantiene solo, abandonado a sus propias fuerzas —símbolo de su formación solitaria— y se le agregan toda suerte de elementos que provienen ya sea de las lecturas o ya de la expereincia personal. Si he insistido en esta literatura del sueño filosófico es porque *El sueño* jamás, que yo sepa, ha sido estudiado en esta tradición.

Pero por más que Ricard subrayase la vinculación genérica de *El sueño* con los "sueños de conocimiento" herméticos, juzgaba "imprudente exagerar el alcance de la comparación y desconocer la originalidad del poema". En beneficio de esa originalidad, tan indudable como insuficientemente precisada, Ricard tuvo para sí que el despliegue de erudición de que Sor Juana hizo gala (la cosmología de Ptolomeo, la física y la fisiología de Aristóteles y Galeno, "toda la tradición alejandrina y neoplatónica", etcétera), apenas si constituye "el aspecto digamos caduco del poema y no tiene, por otro lado, más que una pequeña importancia".

No pequeña sino grandísima importancia ha dado Octavio Paz, en su libro sobre Sor Juana,[8] a la influencia del *Corpus Hermeticum* tanto en *El sueño* como en *El divino Narciso*. Examinando la biblioteca de

[7] Robert Ricard, *Une poétèsse mexicaine du XVIIe siècle: Sor Juana Inés de la Cruz*. (Ver especialmente la "Deuxième leçon: La poésie savante: *Le sueño*"). Institut des Hautes Etudes de l'Amerique Latine. Université de Paris, s. f.

[8] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

la poetisa —de la que dan tan ricas vislumbres los fondos de los retratos pintados por Cabrera y por Miranda— asegura Paz que, aun cuando no queda constancia de que Sor Juana haya tenido "entre sus libros la traducción de Ficino del *Corpus Hemeticum*" es, sin embargo, "seguro que debe haberlo conocido, ya sea directamente o a través de los incontables autores que, desde el Renacimiento, se refieren a esa obra". Luego, ya tratando de *El sueño*, sostiene que

> la tradición hermética de la que es parte 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;

y, más exactamente, que el modelo inmediato del poema de Sor Juana fue el *Iter Extaticum Coeleste* (1671) de Athanasius Kircher, en el cual pueden reconocerse fácilmente algunas semejanzas con la visión de Hermes en el *Poimandres*.

Fundado en tales consideraciones y estimulado por los trabajos de Frances A. Yates[9] sobre el renacimiento y difusión de las doctrinas herméticas en la Europa de los siglos XVI al XVIII, Octavio Paz concibe el poema de Sor Juana como el relato de "la peregrinación de su alma por la esferas supralunares mientras su cuerpo dormía"; aunque luego, al comprobar las diferencias existentes entre *El sueño* y los textos herméticos que presuntamente le sirvieron de modelo, le resulte también evidente que "el sueño de Sor Juana no se ajusta al esquema tradicional".

Dejando de lado la circunstancia de que el texto de Sor Juana está escrito en verso mientras que los textos herméticos relatan en prosa el "ascenso del alma a las esferas", esas diferencias residen principalmente en el hecho —señalado por Paz— de que en *El sueño* "no sólo no hay demiurgo: tampoco hay revelación". Y aunque en este poema se procede por modo contrario a lo que ocurre en los tratados herméticos, cuyas visiones confusas e inquietantes dan pie a las exégesis de carácter cosmológico y teológico que corren a cargo del mismo numen que las

[9] Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Londres, 1964. (Traducción española de Domenec Bergadá para la Editorial Ariel, Barcelona, 1983).

produjo, contenga —en opinión de Paz— la paradójica revelación "de que estamos solos y de que el mundo sobrenatural ha desaparecido". En esto residiría —para decirlo enteramente con sus palabras— "la gran originalidad del poema de Sor Juana, no reconocida hasta ahora, y su sitio único en la historia de la poesía moderna".

Como muestran los casos hasta aquí reseñados la crítica de *El sueño* ha descrito, en lo que va de la segunda mitad de nuestro siglo, una desconcertante parábola. Por negarle toda huella de neoplatinonismo, el poema de Sor Juana puede ser visto como la "henchida cornucopia" en cuya cavidad milagrosa se avienen sin contradicción "las innumerables invenciones" de la mitología y las artes y ciencias antiguas con "las categorías del Estagirita y la potente síntesis cristocéntrica de Duns Escoto", como sentía Méndez Plancarte. Por extremarse la influencia hermética en *El sueño*, han podido también disimularse su ideología canónica y su conformidad con la estética literaria de su tiempo; de suerte que —en el afán de concederle una absoluta modernidad— Octavio Paz ha interpretado la "visión racional y espiritual" de Sor Juana como el reverso de la revelación hermética, con lo cual hace de ese poema el remoto fundamento de "la tradición poética moderna en su forma más radical y extrema", tal como la ejemplifican *Un coup de dés*, *Le cimitière marin*, *Altazor* y *Muerte sin fin*; anteriormente, en su edición de 1951, ya Alfonso Méndez Plancarte había observado que, por su "aliento y grandeza", sólo pueden compararse con *El sueño* los grandes poemas de Valéry y Gorostiza.

Así las cosas, parecerá recomendable volver a las apuntaciones de los "censores" contemporáneos de Sor Juana para ver si, examinándolas, podemos ponernos en el camino de una exégesis del poema acorde con sus intenciones semánticas (su texto) y con los paradigmas culturales (los contextos) que subyazcan en él.

No quiere negarse por ello la utilidad o legitimidad de una crítica literaria cuyo fin sea el de extraer de las obras del pasado lo que en ellas sea capaz de revitalizar nuestro presente; ya se sabe: las obras artísticas logran su pervivencia gracias a la perenne capacidad de información y sugestión que ejercen en unos destinatarios tan alejados en el tiempo como —quizá— en los espacios de la cultura. Tampoco se aminora la importancia de una crítica filológica atenta, más que nada, a puntualizar

las fuentes textuales y a examinar los recursos estilísticos que hayan sido determinantes en la composición de una obra y en sus efectos estéticos. Pero el análisis de un texto poético (de cualquier texto cultural, para ser exactos) no debería privilegiar alguna de las tendencias señaladas, remitiendo al olvido lo que —en mi particular opinión— constituye la "diferencia específica" de esa clase de textos que calificamos de artísticos o literarios, cuando los comparamos con cualquier otro tipo de uso pragmático de la lengua, a saber: su carácter sincrético, su condición de discursos configurados por la acción simultánea de diversas normas lingüísticas y de diferentes paradigmas ideológicos.

En los textos constituidos a partir de un canon verbal único y atentos al desempeño de una sola tarea significativa, reconocemos los usos científicos o formularios del lenguaje; en los discursos configurados por la interacción de diferentes normas lingüísticas y por la actualización simultánea de componentes semánticos pertenecientes a diversos sistemas ideológicos (por obra de los cuales esos textos adquieren su peculiar ambigüedad referencial) podemos reconocer el uso artístico del lenguaje, cuyos productos concretos son susceptibles de numerosas y disímbolas interpretaciones.

Suelo dar en mis trabajos el nombre de semiología de la literatura a la actividad académica que tiene por objeto el deslindamiento y análisis de los diversos sistemas de signos que los textos literarios someten a drásticas transformaciones de índole funcional.[10] Y de esta incipiente disciplina quisiera valerme —excusándome ahora por tan escuetas alusiones a su fundamentación teórica— para examinar algunos aspectos de *El sueño* que me parecen importantes, tanto en lo que se refiere al uso de ciertos recursos dialécticos y retóricos, como a determinados conjuntos de representaciones ideológicas que intervienen en su composición.

2

Las causas a que el padre Navarro Vélez pudo atribuir el difícil *desciframiento* del poema de Sor Juana, no fueron —de seguro— ni las

[10] Véase: José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido.* Ensayos de poética semiológica. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

"elegantes metáforas" ni los "elevados conceptos", sino la reconditez y misterio de sus alegorías, no menos que la erudición de sus "noticias".

No me parece adecuado —por las razones que enseguida aduciré— constreñir el concepto de "alegoría" al mero recurso retórico consistente en la instauración de una detallada correspondencia entre elementos del sentido figurado y otros del sentido recto, al modo en que los ejemplificaba Quintiliano: *navem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis civilibus, portum pro pace atque concordia dicit.* En los textos en que prevalece la función metafórica no sólo cabe distinguir el sentido recto del figurado, sino los diversos niveles en que se articula este último y que no sólo atañen a las correlaciones establecidas entre elementos "reales" y metafóricos, sino a los diferentes sentidos sustentados por la misma figuración poética.

Como era de preverse, Sor Juana fue particularmente sensible a los problemas del lenguaje analógico; esto es, a los fenómenos relativos a la concurrencia y compatibilidad de diversos sentidos en un mismo enunciado, y en su *Neptuno alegórico* [11] disertó agudamente sobre estos particulares asuntos. Apoyándose en Natal, Cartario y Valeriano —aquellos difundidos autores de iconologías mitológicas—, recordaba Sor Juana que los antiguos egipcios adoraron a sus deidades "debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias", y no porque pensasen que "la Deidad, siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y término de cuantidad limitada", sino porque las cosas carentes de "forma visible" no pueden ser comunicadas si no es por medio de "jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen".

Lo mismo hicieron los antiguos con "todas aquellas cosas invisibles" que la mente concibe, y también con aquellas otras que, siendo percibidas por los sentidos, son de "copia difícil", como los elementos; entendiéndose así "por Vulcano el Fuego, por Juno el Aire, por Neptuno el Agua..." Y como, además de esto, Sor Juana sabía que hay cosas que "no es capaz el entendimiento de comprenderlas y la pluma de expresarlas", será necesario entonces buscar para ellas "ideas y jeroglíficos

[11] Consúltese el *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político que erigió la ... Iglesia Metropolitana de México en ... la feliz entrada del Exmo. Señor Don Tomás Antonio, Manuel de la Cerda... Conde de Paredes, Marqués de la Laguna...* en: Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, IV. Edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

que simbólicamente" las signifiquen. Así, en aquel arco de triunfo erigido por la Iglesia Metropolitana con el fin de darle la bienvenida al nuevo virrey marqués de la Laguna, y cuyo programa le fue encomendado a Sor Juana, ésta se valió de aquel método "tan aprobado por el uso" como autorizado por las "divinas letras" consistente en representar por medio de "metáforas" lo que no podía ser expresado en toda su extensa significación por medios lingüísticos mostrencos.

No puedo detenerme ahora en el examen de este libro, pero será bueno recordar que el *Neptuno alegórico* contiene una de las reflexiones más lúcidas sobre esa particular clase de objetos culturales para cuyo logro se requiere de la participación conjunta de la retórica, la arquitectura y las artes plásticas. En efecto, la erección de aquellos arcos triunfales —tan espléndidos como efímeros— supone la ideación de un cuerpo de ingeniosos correlatos entre signos pertenecientes a diferentes sistemas semióticos y doctrinales; es decir, requiere del minucioso establecimiento de homologías entre entidades míticas e históricas que justifiquen las relaciones expresamente establecidas entre las imágenes o "jeroglíficos" que habrán de "copiarse" en los lienzos repartidos en todo el edificio y, a más de esto, la redacción de los textos poéticos que tomen a su cargo la explanación de los significados alegóricos de las diversas pinturas; esto es, su adecuación o pertinencia respecto de los acontecimientos reales que subyacen en el fastuoso despliegue icónico-verbal.

La base conceptual y estética de tan complicados objetos de la cultura cortesana —por no aludir aquí a sus orígenes y evolución— fue sin duda la abundantísima literatura mitológica y emblemática que corrió con tan buen éxito a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. Hay que advertir, por lo demás, que no todos los libros de emblemas son, como el de Alciato, iniciador del género, colecciones de imágenes, motes y epigramas alusivos a vicios y virtudes; es muy frecuente que tales libros ordenen sus textos y "figuras" en torno de un asunto particular y que, en ciertas ocasiones, lleguen a constituir verdaderos tratados políticos o religiosos, sin abandonar por ello su canónica forma emblemática. Por modo semejante, los arcos de triunfo —y particularmente el *Neptuno* de Sor Juana— se componían de un conjunto concatenado de "emblemas" o "jeroglíficos", todos ellos dirigidos a un

mismo fin: el halago del príncipe representado bajo la idea o "simulacro" de una divinidad mítica, y de quien —por otra parte— se solicitaba la satisfacción de algunas urgentes necesidades políticas del reino o la ciudad. Pero este fin pragmático del arco triunfal no debe ocultarnos el "método" intelectual seguido en su composición; los impresos que daban "razón de la fábrica alegórica" nos revelan la especial importancia que en ellos se concedía a la erudición enciclopédica y a la agudeza conceptual.

Dicho "método" encuentra su primer fundamento teórico en las metáforas que Aristóteles llamaba de analogía o proporción, en las que "el segundo término es al primero como el cuarto al tercero"; de ahí que el poeta pueda emplear el cuarto término en lugar del segundo y el segundo en lugar del cuarto, y fundándose, por ejemplo, en que existe la misma relación entre la vejez y la vida que entre el día y el atardecer, llame "a la tarde, vejez del día; a la vejez, tarde de la vida o, como hace Empédocles, ocaso de la vida" (*Poética*, 21).[12] De igual modo, Sor Juana, después de haber establecido una serie de correlatos entre el dios de las aguas y el marqués de la Laguna, dirá que así como tiene "Neptuno en lugar de cetro el tridente con que regía las aguas... Lo mismo representa el bastón de los señores virreyes, en que se cifra la civil, criminal y marcial majestad".

Pero las metáforas por analogía proporcional apenas son el soporte de lo que la retórica barroca del ingenio y la agudeza llevará a sus más exacerbadas consecuencias. Decía Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca, 1648) que los conceptos por "agudeza" consisten en una "primorosa concordancia" o "armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto de entendimiento", y que dicha correspondencia llega a subir de punto cuando es posible "darle aumento" a alguno de los extremos; es decir, cuando se realza o encarece uno de los términos de la correlación "para que llegue a igualar al otro".[13] Ese recurso auxiliar de la metáfora fue utilizado reiteradamente por Sor Juana en su *Neptuno* con el fin de ensalzar a las

[12] *Cito* por: Aristóteles, *Poética*. Texto, introducción, traducción y notas de José Alcina. Barcelona, Bosch, Casa Editorial; 1977.

[13] *Cito* por: Baltasar Gracián, *Obras completas*. Estudio preliminar, edición, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Madrid, Aguilar, 1960.

personas concretas por sobre las figuras mitológicas que les servían de paradigma y "simulacro"; y así —extremando la hipérbole— decía que "le fue preciso al discurso dar ensanchas en lo fabuloso a lo que no se hallaba en lo ejecutado"; esto es, abultar las virtudes de las entidades míticas para que pudiesen representar cabalmente las del virrey y su consorte.

Como se sabe, la retórica conceptista supeditó la percepción espontánea de la analogía a las meticulosas indagaciones enciclopédicas; en efecto, el establecimiento de las relaciones estructurales por conformidad u oposición entre los extremos de pares ordenados fue cediendo cada vez más a lo que Gracián llamaba "conceptos por acomodación de verso, texto o autoridad", de los que ponderaba tanto "la grande erudición como la sutileza", ya que —según él— "cuando la autoridad se acomoda dice conveniencia con dos o tres circunstancias del sujeto"; de manera que, siendo la analogía aplicable a diversos contextos o "circunstancias", se produce un tipo de elocución cuya "simetría intelectual" el mismo Gracián no dudaba en llamar "émula" de la angélica.

Sor Juana elaboró el programa literario e iconográfico de su arco extrayendo todas las posibilidades analógicas de los "extremos" atribuidos a Neptuno por diversas fuentes literarias, en tanto que fuesen susceptibles de ser aplicados a la persona del nuevo virrey mexicano; con este objeto repasó el vasto repertorio mitológico, histórico y literario de la antigüedad y multiplicó las citas de Homero, Heródoto, Virgilio, Ovidio, Plinio, Luciano, Macrobio... no menos que las de Natal, Cartario y Textor, que excusan casi siempre la consulta directa de las fuentes. También en esto siguió Sor Juana los dictados de Gracián, para quien los conceptos por "acomodación" de verso antiguo o texto autorizado se benefician grandemente si en ello se procede por medio de *alusiones*; esto es, no "exprimiendo" o declarando el texto o suceso de que se trate, sino apenas "apuntándolo". Para la inteligencia de estas *agudezas en cifra* "es menester noticia trascendente y un ingenio que platique a veces en adivino", pues, según Gracián, por medio de ese recurso suele alcanzarse la cima de la sutileza conceptual.

Consiste ese artificio de la alusión cifrada en establecer algunas encubiertas relaciones entre un sujeto y sus particulares circunstancias con los "extremos" posibles de otro sujeto, razón por la cual exige del

lector, no tan sólo el conocimiento de los recursos dialécticos para la formación de los juicios y de los retóricos para la comprensión de los tropos y figuras, sino la información erudita indispensable para el desvelamiento de las recónditas referencias y, en suma, para descifrar los múltiples sentidos "enredados" en el texto.

En esos principios —acatados por los ingenios de la época y tenazmente sostenidos por la pedagogía jesuítica— hubo de basar Sor Juana la invención y composición del *Neptuno alegórico*. Claro está que los espectadores de ese "simulacro político" no tuvieron a la vista más de los lienzos en que se representaba al nuevo virrey bajo la especie del dios de las aguas, así como los motes latinos y las décimas o sonetos castellanos que —inscritos en el "cuerpo" de las pinturas o copiados en tarjones separados— hacían relativamente explícitas las correspondientes analogías entre ambos sujetos; pero esos espectadores sólo pudieron conocer por eruditas inferencias la apretada red de ingeniosas concordancias imaginadas por Sor Juana, puesto que la "razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula" del *Neptuno*, aunque incluida en el libro publicado más tarde, sólo sería conocida con antelación por los arquitectos y pintores encargados de la construcción del arco. De manera, pues, que ese compleja máquina alegórica tuvo que ser percibida como un conjunto de "emblemas" a cuya mejor inteligencia pudieron contribuir, además, el romance y la silva escritos por Sor Juana y recitados en el momento en que el virrey y su consorte hacían la "entrada" oficial en la ciudad de México.

Lo mismo que a esos remotos novohispanos testigos del suntuoso arco —pero en desventaja respecto de ellos, porque nosotros no estamos ya habituados o instruidos en el conocimiento o disfrute de esa clase de ceremonias—, a los lectores modernos también se les aparece *El sueño* como un enigmático discurso de cuyo fondo inestable emergen imágenes cuyas alusiones compendiadas no somos capaces de precisar con certeza, por más que tengamos una clara idea de su estructuración semántica.

En otra ocasión me ocupé de la influencia ejercida por la literatura emblemática en el poema de Sor Juana y —en particular— de la semejanza existente entre las figuras o "cuerpos" de las "empresas" XII y XIII de la *Idea de un príncipe político cristiano,* de Saavedra Fajardo,

con los pasajes de *El sueño* que describen "la pirámide de sombra que pretende 'empañar' la luz del Sol y las estrellas, y bajo cuyo 'imperio silencioso' sólo alientan las aves funestas".[14]

Señalé entonces la vinculación de tales imágenes con aquel modelo neoplatónico del mundo de conformidad con el cual "debajo del cerco de la luna, no sólo se sitúan los cuatro elementos mutables, sino —en contrapartida moral con los elementos naturales— todas las fuerzas oscuras de lo caótico y lo irracional". Tengo para mí que si tomáramos en cuenta el artificio retórico de las alusiones cifradas y la voluntad semántica de la autora por hacer compatibles diversos sentidos en una misma secuencia sintagmática, enriqueceríamos considerablemente, no tan sólo los contenidos "simbólicos" del episodio inicial de *El sueño*, sino de todas y cada una de sus secciones. Si esta hipótesis se revelara consistente y adecuada, confirmaría el carácter *cifrado* de todo el poema y, consecuentemente, su condición de texto alegórico en el que aparecen conglobados en una misma cadena enunciativa dos o más sentidos correspondientes a los que León Hebreo llamaba "literal", "moral", "natural" y "astrologal o teologal"; es decir, sentidos relativos a los diferentes modelos o paradigmáticas que rigen la interpretación de las realidades físicas y espirituales.

De atenernos a ese autor, quizá sería preferible utilizar el calificativo de "moral" o "teologal" —según el nivel exegético en el cual fijásemos la atención— a ese sentido "simbólico" que se advierte en la "sombra" nacida de la Tierra; pero aún sería necesario indagar la presencia de otros contenidos semánticos cifrados en el mismo arranque del poema de Sor Juana. Es evidente para todos que los primeros versos de *El sueño* se refieren al fenómeno astral de la noche (a ese "siendo de noche me dormí", que decía el padre Calleja en su resumen), pero no se ve la necesidad de examinar más de cerca el nivel "natural" del sentido, seguramente porque los epítetos seleccionados por Sor Juana para especificar la condición de aquella sombra "piramidal" y "funesta" que la Tierra proyecta sobre la Luna y las estrellas, parecen revelar el carácter inmediatamente metafórico de tales imágenes. Y no es así. La descripción de Sor Juana —con la que se integrarán los demás sentidos "medulados" en el texto— se ajusta de manera sorprendente-

[14] Véase *supra*: "*El sueño* de sor Juana: alegoría y modelo del mundo".

mente exacta a la descripción "realista" de la noche y el eclipse lunar que dio Plinio en su *Historia natural*. Dice Plinio, y vale la pena consignar esta cita reveladora en la traducción del doctor Francisco Hernández, que

> no es otra cosa noche, sino sombra de Tierra. Es semejante su sombra a un trompico, pues que solamente toca la Luna con la punta y no excede altitud della y, ansí, ninguna otra estrella eclipsa del mismo modo, y la tal figura siempre se acaba en punta.

Y añade luego, rozando también, como lo hizo Sor Juana, el aspecto "teologal" del fenómeno: "y el término de estas sombras es lo último del aire y el principio de la región ethérea. Encima de la Luna todo es puro y lleno de continua luz..."[15]

Para mí al menos, no ofrece ninguna duda el hecho de que Sor Juana —siguiendo la preceptiva gracianesca— haya "acomodado" a su texto un pasaje de autor tan prestigioso como Plinio, y creo que a este género de "noticias" eruditas se referían Calleja y Navarro Vélez cuando señalaban, entre otras materias aludidas en *El sueño*, las relativas a las "historias naturales". Así, pues, en la descripción de esa "sombra de la Tierra" cuya forma asemeja la de las pirámides y obeliscos y cuya punta, aun tocando el cóncavo de la Luna, no puede eclipsar las remotas estrellas, coinciden la poetisa y el filósofo natural. Pero —como decía León Hebreo— "debajo de las mismas palabras" que sustentan el sentido literal de las fábulas poéticas se trasparecen otros sentidos, que pudiéramos llamar "astrologales o teologales", y que —a mi juicio— parecen extenderse a todo lo largo del poema.

Si los epítetos de "piramidal" y "funesta" son en ese texto de Sor Juana susceptibles de interpretarse alternativamente en sus sentidos recto y figurado, los "vapores" con que la "pavorosa sombra" de la Tierra pretende "escalar" las estrellas, por más que sólo logre adueñarse de la baja región del aire y del "imperio silencioso" de la noche, donde alientan las aves impías y agoreras, ponen de manifiesto la subyacencia

[15] Cayo Plinio Segundo, *Historia natural* en: Francisco Hernández, *Obras completas*, IV. México, UNAM, 1966.

de un modelo tripartito del hombre y del mundo, cuyo carácter metafórico o emblemático y cuya aplicación moral quise poner en claro anteriormente. En efecto, y de acuerdo con ese modelo neoplatónico del hombre y del cosmos, cuya vigencia —por lo menos en los terrenos del arte y de la imaginación profana— se extendió hasta el siglo XIX, por no decir que más acá, el mundo terrestre o inferior, situado debajo del cerco de la Luna y sede de los elementos corruptibles, se corresponde en el microcosmos humano con sus órganos de la generación y el nutrimiento, en tanto que el cielo de los planetas y las estrellas fijas es análogo al corazón y los pulmones, y el Empíreo, donde moran las inteligencias angélicas, tiene su "simulacro" en la cabeza y en las potencias intelectuales del hombre.

Consecuente con tal modelo ideológico, la descripción de Sor Juana no se limita al fenómeno astral de la noche, sino que implica la analogía canónica entre el mundo sublunar y la parte ínfima del compuesto humano y, por lo tanto, facilita el establecimiento de "armónicas correlaciones" entre la nocturnidad terrestre y la falta de luz en el entendimiento humano; es decir, de la privación pasajera de razonamiento y lenguaje, que son condiciones necesarias para dar sustento al sentido "moral" propuesto por Sor Juana en ese mismo pasaje.

En diferentes lugares de su libro, León Hebreo hizo explícitas las correspondencias entre las partes del hombre y del Universo: hablando de las generaciones de Demogorgon, explica Filón a Sofía que decir que la noche fue parida por la Tierra es "porque la sombra de la Tierra es causa de la Noche"; pero también ha de entenderse por Noche "la corrupción y privación de las formas luminosas, la cual se deriva de la materia tenebrosa" en que se hace "la sucesiva generación con la continua contrariedad". Y más adelante, sosteniendo Filón que la Luna es simulacro del alma, refiere que el eclipse de ésa, causado por la interposición de la Tierra entre ella y el Sol, hace que la Luna quede "oscura de todas sus partes"; así también

> la acaece al ánima cuando se interpone lo corpóreo y terrestre entre ella y el entendimiento, que pierde toda la luz que recibe del entendimiento, no solamente la parte superior, pero también en la inferior activa y corpórea.

A semejanza de la Luna eclipsada, el alma humana se hace "corrupta, oscura y bestial" por causa de "la interposición de la terrestre sensualidad" entre ella y el entendimiento, y queda así tan "privada de la luz intelectual" como aquellas aves funestas que, provenientes de las *Metamorfosis* de Ovidio, representan en *El sueño* el castigo impuesto por los dioses a quienes se dejan llevar por sus instintos a la comisión de actos impíos.

La sombra que emana de la Tierra le evocó a Octavio Paz —como antes a Vossler— ciertos pasajes del *Oedipus Aegyptiacus* y de la *Musurgia Universalis,* en los que el imaginoso y erudito padre Athanasius Kircher señalaba las diferencias instauradas por los egipcios "entre una pirámide de luz que desciende del cielo hasta la Tierra y otra de sombra que aspira a elevarse al cielo"; y todo ello en abono de la hipótesis que hace de las obras de ese famoso jesuita el modelo inmediato de *El sueño.*

Hay en la *Musurgia Universalis* un interesantísimo grabado que muestra por diagramas circulares los mundos terrestre, sideral y angélico: dentro del círculo inferior se inscriben los elementos materiales, el hombre y las cuatro especies de ánimas; en el círculo central se ordenan los siete planetas y, finalmente, en el círculo superior se nombra por su orden a los integrantes de los coros angélicos. En opinión de Frances A. Yates, Kircher siguió en esto a Robert Fludd, quien añadió al "hermetismo ficiniano[...] toda una serie de elementos cabalísticos"; de modo que en su imagen del cosmos, además de los cuatro elementos y los siete planetas, "aparece[...] una ascensión a las más ele- vadas esferas angélicas pseudodionisianas".

Importa observar que en el grabado de Kircher una oscura "pyramis terrarum", cuya base se asienta en lo bajo de la naturaleza, se eleva hasta tocar con su punta lo más alto de la jerarquía angélica, en la cual se asienta —a su vez— la base de una "pyramis lucis" que desciende hasta la planta de la pirámide de la Tierra. El Sol —que ocupa en este diagrama el centro del mundo sideral, posición que delata la preferencia que sentía Kircher por el comprometido sistema planetario de Tycho Brahe— es también el punto de encuentro y equilibrio de esas dos pirámides contrapuestas que, en el hermetismo "egipciano", repre-

sentan el alma del mundo infundiendo su rayo de amor a todo el cosmos para que éste "viva y se mueva en torno de su eje".

A Méndez Plancarte le pareció indudable que Sor Juana se hubiese inspirado en un texto análogo del *Oedipus Aegyptiacus*, pero advirtiendo que nuestra autora "estilizó" la alegoría por medio de la cual los egipcios representaban el alma por una pirámide luminosa y el cuerpo por otra pirámide sombría, pero sin hacer mención del carácter hermético-cabalístico de esa fuente ni la posible influencia de tal doctrina en *El sueño*.

En efecto, a partir del verso 340 Sor Juana describe las pirámides faraónicas con el doble propósito de comparar la "nivelada simetría" de su forma —que nos produce la ilusión de que tales cuerpos juntan su ápice invisible al "primer orbe" de la Luna— con las "especies intencionales del alma", a las que se atribuye el ímpetu ascensional que les infunde la mente humana en su afán de conocimiento; y —por otro lado— de significar la "vana" o insubsistente sabiduría de aquel pueblo magnífico y bárbaro que dejó en sus jeroglíficos idolátricos las pruebas de su "ciego error". Se recordará que en el poema de Sor Juana no sólo no aparecen las jerarquías angélicas, pero ni siguiera se menciona ningún detalle de la estructura del mundo sideral que el alma se propone contemplar intelectualmente; para ella, el Universo se presenta a la mirada del entendimiento como un "inmenso agregado" y un "cúmulo incomprensible" cuya sobra de objetos entorpece su comprehensión:

En cuya casi elevación inmensa,
gozosa mas suspensa,
suspensa pero ufana,
y atónita aunque ufana, la suprema
de lo sublunar Reina soberana,
la vista perspicaz, libre de anteojos,
de sus intelectuales bellos ojos [...]
libre tendió por todo lo criado:
cuyo inmenso agregado,
cúmulo incomprensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprensión no, que —entorpecida—
con la sobra de objetos, y excedida

de la gandeza de ellos su potencia
retrocedió cobarde.

(vv. 435-453)

Así, pues, el indudable conocimiento que tenía Sor Juana de las obras del padre Kircher, si bien nos confirma su insaciable curiosidad científica, no es bastante para persuadirnos de que la doctrina de su poema sea esencialmente hermética y "egipciana", ni que la traza de *El sueño* haya de seguir fatalmente de del *Iter Extaticum* o la *Musurgia Universalis*; de esta última —hace poco también— Elías Trabulse aseguraba ser la obra que inspiró a Sor Juana "las etapas que el espíritu ha de recorrer a efecto de conocer la armonía[...] de todas las cosas creadas", y causa de que —a su juicio— *El sueño* no sea otra cosa que una versión en verso de "lo que Kircher había tratado 'científicamente' al describir cómo lo que preside las relaciones entre todos los seres creados[...] es la armonía musical".[16]

3

Llegamos con esto al fondo del asunto que me propuse principalmente tratar en este ensayo, a saber: la necesidad de que las hipótesis a partir de las cuales se intente descifrar el sentido (y los sentidos) de un texto literario sean formuladas en consonancia con las intenciones semánticas del mismo, y que éstas —a su vez— puedan discernirse por medio del análisis objetivo más que por la intuitiva convicción del crítico.

Proceder de tal modo supone aceptar la idea de que todo discurso literario se nutre de elementos ideológicos disímbolos que, al ser sometidos a nuevas relaciones de carácter funcional, no siempre conservan el mismo valor que les correspondía en el modelo ideológico del que fueron desprendidos. Supone también que cada nuevo texto poético hace compatibles, en un nivel superior del sentido —instaurado por el propio texto—, todos aquellos elementos semánticos que, individualmente analizados en el espacio de una elocución concreta, parecieran conservar los mismos significados o intenciones que se les asignaba en

[16] Elías Trabulse, Introducción a: Sor Juana Inés de la Cruz, *Florilegio, poesía, teatro, prosa*. México, Promexa, 1979. Reimpreso en *El círculo roto*. México, Fondo de Cultura Económica-SEP (Lecturas Mexicanas, 54) 1984.

sus textos de origen; y esto para no hablar de las diferentes funciones sociales propias de aquellos textos que constituyen esas canteras ideológicas explotables *ad libitum,* y las que desempeñan los nuevos textos que se apropian de esos materiales al grado de transformarlos sustancialmente.

Así, las semejanzas léxicas y aun las tópicas pueden ser engañosas y conducirnos a la celosa parcialidad o a la imperiosa doctrina. Frente a las opiniones que hacen de *El sueño* un poema enteramente condicionado por la gnosis hermética —bien que tal influencia le llegase a través de las obras mágico-científicas de un jesuita contemporáneo suyo—, cabría proponer el argumento de que Sor Juana, cuya notoria independencia intelectual no la separa de su contexto cultural obligante, bien pudo tomar impulso del *Iter Extaticum* (o del *Somnium Scipionis,* del *Icaromenipo* y del *Poimandres* ficiniano) y que, por lo tanto, deba a todas esas obras "filosófico-literarias" su modelo discursivo, así como numerosos tópicos de larga tradición emblemática, pero sin adherirse por ello a la totalidad o siquiera a la esencia de las doctrinas herméticas, sino más bien reconvirtiendo el antiquísimo tema de los "sueños de anábasis" a las doctrinas científicas (o teológicas) más avenidas con su espíritu racionalista y desarrollándolo de conformidad con los principios de la poética culterana: la alusión cifrada y erudita y la multivalencia semántica de la alegoría. Y no habiendo tiempo para más, me limitaré ahora a dar un solo ejemplo de las equívocas semejanzas y las drásticas diferencias existentes entre determinados textos herméticos y ciertos pasajes de *El sueño* de Sor Juana.[17]

Como se recordará, el relato de una visión sobrenatural constituye la más importante característica de los tratados herméticos. Dicha visión sobreviene al individuo iniciado en las "conversaciones divinas" en un estado de sueño profundo. Así, por ejemplo, el *Poimandres* principia con estas palabras de Hermes:

> En cierta ocasión, habiendo ya comenzado a reflexionar sobre los seres y habiéndose subido mi pensamiento a las alturas mientras que mis sentidos corporales habían quedado atados, como les ocurre a los que se hallan abrumados bajo un pesado

[17] Véase *infra:* "Sor Juana egipciana: aspectos neoplatónicos de *El sueño*".

> sueño o a causa de algún exceso en las comidas o una gran fatiga corporal, me pareció que se me presentaba un ser de estatura inmensa [...] que me llamó por mi nombre y me dijo:
> —¿Qué quieres tú entender y ver, y qué quieres aprender y conocer por medio de tu pensamiento?

Y el padre Kircher —que sin duda tuvo por modelo de su *Iter Extaticum* el pasaje inicial del *Poimandres*— relata cómo Teodidacto, en cuyo ánimo se agitaban "varias imágenes de fantasmas" provocadas por la audición de un concierto extraordinario, y mientras meditaba con fervor en la sabiduría divina manifiesta en la "admirable e incomprendida construcción de la fábrica mundana", se sintió "abatido por un grave sopor" y derribado en una vasta planicie. Estando así, se le apareció un varón insólito cuya vista lo llenó de espanto, pero éste le dijo, con voz blanda y suave: "Levántate, Teodidacto, no temas; he aquí que tus deseos fueron escuchados y he venido a mostrarte cuanto es permitido al ojo humano hecho de carne mortal".

Tanto el apócrifo Hermes como el histórico Kircher pasan de inmediato a describir las "visiones" que les presentan sus respectivos demiurgos. En el caso del *Poimandres*, este "Nous de la Sabiduría" cambia inopinadamente de aspecto y se transforma en "una visión sin límites, todo convertido en luz"; pero enseguida se produce una oscuridad "temible y odiosa" que baja de lo alto; luego, esa oscuridad "se fue cambiando en una especie de naturaleza húmeda, agitada por una forma inexplicable" que emitía un sonido "indescriptible", mientras que —saliendo de la luz— "un verbo santo vino a cubrir la naturaleza y un fuego sin mezcla se lanzó fuera de la naturaleza húmeda hacia lo alto, a la región sublime".

Al término de sus enigmáticas metamorfosis, Poimandres se impone la tarea de revelar a Hermes el contenido de su "visión", explicándole en términos de la gnosis hermética las etapas de la formación del mundo, la aparición del logos divino, la organización del mundo sensible, la creación del hombre arquetípico, la humanidad actual, la subida del alma a los círculos planetarios y su final entrada en Dios.

Cosmiel —el demiurgo del *Iter Extaticum*— no ostenta esa turbadora condición metamórfica de que hace gala Poimandres, aunque en los atributos simbólicos de su persona (ojos relumbrantes, alas de

inimaginables colores, esfera y báculo sostenido por sus manos que vencen en brillo y hermosura a las piedras preciosas) muestra ser el indudable mensajero del dios Óptimo Máximo. Y, en efecto, Cosmiel conduce al atónito Teodidacto por las "vastísimas moradas de los cielos" para que éste pueda mirar de cerca las obras de Dios que, sin embargo, nunca acabarán de ser conocidas por los "afligidos hijos del género humano".

El *Iter Extaticum* reelabora en gran medida los relatos clásicos del viaje del alma a través de las esferas superiores, pero —según advierte Joscelyn Godwin— en esa peregrinación kircheriana las nociones astronómicas se mezclan con la astrología y el misticismo, de suerte que Teodidacto —cuyo viaje extático sigue el esquema trazado por el autor en la *Musurgia Universalis*— encuentra en el espacio lleno de éter a los planetas deshabitados, aunque regidos por inteligencias; conoce las funciones y cualidades de cada uno de ellos; escucha la música de las esferas y alcanza el cielo de las estrellas fijas antes de emprender su regreso a la Tierra.

Pero, si en el *Poimandres* visión y revelación se dan como etapas sucesivas y complementarias en la experiencia religiosa de Hermes, y en el viaje de Teodidacto contemplación y comprensión forman parte de un mismo proceso cognoscitivo, en *El sueño* de Sor Juana la visión intelectual del alma no ocurre por intervención sobrenatural, ni se presenta por medio de símbolos herméticos ni se constituye como una expedición astronómica —al estilo de Icaromenipo o del mismo Teodidacto— por medio de la cual la mente humana pueda contemplar las imaginadas estructuras del mundo sideral.

Contrariamente a todo esto, Sor Juana hizo una admirable síntesis lírica de las teorías aristotélicas y postaristotélicas del sueño y los ensueños, de manera que en poco menos de 150 versos (vv. 145 a 291) quedaron cifradas en su poema todas aquellas nociones fisiológicas y psicológicas susceptibles de dar una explicación científica de las causas del dormir y del soñar, de la naturaleza de las imágenes sensoriales y de sus condiciones de aparición en el sueño, así como de su vínculo con la actividad de la inteligencia en el cuerpo dormido.

En sus "Notas ilustrativas", Méndez Plancarte dio satisfacción a muchas de las dudas que, en el terreno de la fisiología clásica, pudié-

ramos tener respecto del contenido de los versos 151 a 251, y aunque sería posible apelar a otras fuentes, y no sólo a la *Introducción del símbolo de la fe*, de fray Luis de Granada, para hacer explícitas las funciones atribuidas al corazón, pulmón, hígado y estómago, no menos que la naturaleza y virtudes de los "espíritus vitales" o *pneumas* que, en correspondencia con las especies de ánimas, rigen las actividades vegetativas, cardíaco-respiratorias y motrices, bástenos lo dicho por Méndez Plancarte y entremos a considerar el funcionamiento de la imaginativa y la fantasía, cuya importancia es capital en *El sueño* de Sor Juana, puesto que a tales facultades del alma les compete mostrar a la mente las "figuras", "simulacros" o representaciones de las cosas, así materiales como intelectuales.

Y dice Sor Juana que, estando el alma "suspensa del exterior gobierno" y "remota", si es que ya no del todo separada del cuerpo dormido, cuyas menguadas funciones orgánicas lo asemejan a un "cadáver con alma", entonces esa "fragua de Vulcano", que es el estómago,

> al cerebro enviaba
> húmedos mas tan claros los vapores
> de los atemperados cuatro humores,
> que con ellos no sólo no empañaba
> los simulacros que la estimativa
> dio a la imaginativa
> y aquésta, por custodia más segura,
> en forma ya más pura
> entregó a la memoria que, oficiosa,
> grabó tenaz y guarda cuidadosa,
> sino que daba a la fantasía
> lugar de que formase
> imágenes diversas.
>
> (Versos 254-266)

El sueño —según Aristóteles— es el "encadenamiento o inmovilidad de principio sensible". Tal afección procede de la evaporación del alimento, pues,

> el calor que hay en cada animal se dirige naturalmente a la parte superior, y una vez que ha llegado a las partes más altas, cae entonces todo junto y se dirige hacia abajo. Por esto el sueño

> viene principalmente después de la comida, porque en tal momento la humedad, que es muy abundante y muy espesa, se dirige a lo alto, y deteniéndose allí, pone a uno pesado y lo hace dormitar. Después, cuando desciende [...] expulsa el calor, entonces viene el sueño y el animal se duerme. (*Del sueño y la vigilia*, III 4)

Otras veces, el sueño —dice también Aristóteles— es el resultado de la fatiga que produce una relajación del cuerpo semejante a la "indigestión"; pero en uno u otro caso, desde el momento en que el calor desciende, "se pierde el conocimiento y la imaginación es la única que obra". A esto aludía precisamente Sor Juana al decir que esa "templada hoguera del calor humano" enviaba al cerebro los vapores de la digestión pero, siendo éstos húmedos y claros, no impedían las funciones de la imaginación ni de la fantasía.

Pero, ¿cuál es la naturaleza de esas "imágenes" o "simulacros"? Cada órgano del sentido es capaz —según Aristóteles— de "recibir el objeto percibido, pero sin su materia", queriendo significar con esto que las imágenes que se imprimen en el alma son el resultado de una "especie de movimiento" que llamamos sensación y, también, que tales "impresiones" constituyen lo que se llama memoria, la cual "graba en el espíritu una especie de tipo de la sensación análogo al sello que se imprime en la cera con un anillo". (*De la memoria y la reminiscencia*, I,6).

De ahí que Sor Juana pudiese decir —usando de los mismos conceptos y aun de las mismas palabras de Aristóteles— que la memoria graba y resguarda tenazmente los "simulacros" de las cosas que percibe la estimativa —o sentido común— para que luego la fantasía se aproveche de ese arsenal de "figuras", sin ayuda de las cuales no sólo no podrían verificarse la clase de indagaciones que llamamos reminiscencias, pero ni siguiera pensar especulativamente, pues —como sostenía Aristóteles— siempre "hemos de tener alguna imagen mental en la cual pensar, ya que las imágenes mentales son semejantes a los objetos percibidos, excepto en que éstas carecen de materia" (*Del alma*, III, 8).

Y siendo que la vista es el más importante de los sentidos corporales, Aristóteles hizo derivar el nombre de *fantasía* de la palabra griega *faos* ("luz"), porque sin luz no es posible ver y porque, a causa de ella, esas coloreadas imágenes de las cosas que el alma contempla en sí

misma son equiparables a pinturas que se dan en lugar de los objetos ausentes; esto es —añadiríamos— son una especie de signos.

Para que la visión se actualice es menester que el ojo sea en su interior acuoso y diáfano y dispuesto por ello a recibir la luz; pero también es necesario que la pupila posea una luz o fuego propios que —semejante a una "lámpara", como dijo Aristóteles, o a un "espejo animado", como sentía Alberto Magno— hagan perceptibles las imágenes de la memoria con los mismos colores que tenían sus objetos al ser vistos en el medio trasparente de la luz. Y esto es lo que hace justamente el alma "separada" en *El sueño* de Sor Juana: contemplar las "imágenes de todas las cosas", que no le son presentadas por vía sobrenatural o intervención directa de ningún demiurgo, sino por medio del "pincel invisible" de la fantasía que, sin necesidad de luz exterior, iba formando en sueños

> ... las figuras
> no sólo ya de todas las criaturas
> sublunares, mas 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.
>
> (Versos 284-291)

Por dos medios o caminos se presentan al alma las imágenes impresas de las cosas y las "figuras" o nociones que forma el pensamiento: en la reminiscencia y en los ensueños. Y, así como por esa especie de indagación que hace el intelecto en la memoria llegamos a recordar las cosas, es decir, "experimentamos de nuevo algunas emociones", cuando dormimos percibimos una suerte de imágenes producidas "por el movimiento de las impresiones sensibles" (ruidos, olores, etcétera), pero también contemplamos las imágenes que la fantasía mueve y ordena, aunque quizá de un modo más confuso que en la vigilia, puesto que los ensueños son, al decir de Aristóteles, como "representaciones de los objetos en el agua".

No sólo en esto han de asemejarse la reminiscencia y los ensueños; también coinciden en una particular intervención del entendimiento en ambas actividades. El acordarse por medio de la reminiscencia, esto es, el hecho de "recobrar el conocimiento o la sensación que se tuvo antes", requiere del espíritu la facultad motriz suficiente como "para hacer de sí mismo y de los movimientos que uno tiene en sí, el movimiento que busca". Lo que hace que lleguemos a recordar el objeto buscado es que, en la reminiscencia, el espíritu salta "extrañamente" de una imagen a otra, y por la vía zigzagueante de las asociaciones llega, v. gr., a la noción de *otoño* después de haber pasado por las de *leche, blanco, aire y humedad.* (*Cfr. De la memoria y la reminiscencia,* II, 8).

Al igual que en la vigilia, cuando soñamos "pensamos también a veces en otra cosa además de las imágenes que se nos aparecen", porque —continúa Aristóteles— a pesar del engaño en que puede hacernos caer "la más pequeña semejanza" entre dos objetos, es frecuente también que

> cuando se duerme haya algo en el alma que nos dice que lo que vemos no es más que un ensueño. Por el contrario, si no se sabe que se duerme, nada hay entonces que contradiga a la imaginación.
>
> (*Del Sueño y la vigilia*, III, 11).

Quiere decirse, pues, que en la teoría aristotélica, las "apariencias" o imágenes que se presentan al alma durante el sueño pueden obrar efectos diferentes: o la convencen de que no existe ninguna diferencia entre la realidad y la imaginación o, por el contrario, descubren su carácter "fantástico" y entonces el alma las juzga de conformidad con su naturaleza imaginaria.

En el tratado *De la adivinación durante el sueño* reconocía Aristóteles la común opinión según la cual los ensueños tienen algún sentido; y ese sentido, del que negó por supuesto su origen divino, le hizo preguntarse si "es posible que algunos ensueños sean causa, y otros origen, por ejemplo, de lo que pasa en el cuerpo". Según nuestro autor, durante el sueño "los más pequeños movimientos nos parecen enormes", de suerte que imaginamos oír el estampido de un trueno sin más razón que la de haber sentido un leve ruido, pero "todas estas ilusiones desaparecen en el acto que uno despierta".

Con todo, en el caso particular de los melancólicos

> parece que a causa de la violencia de sus sensaciones [...] llegan con más seguridad al fin, y que merced a la extrema movilidad que hay en ellos, su imaginación crea inmediatamente todo lo que debe seguir... [y así] *relacionan las cosas que siguen con las que preceden.*
>
> (*De la adivinación*, II, 11)

No lo dice Aristóteles con todas sus palabras, pero ¿acaso no puede verse aquí una semejanza más que fortuita entre el proceder del entendimiento en la reminiscencia y el de los melancólicos, capaces de establecer relaciones de implicación o analogía entre las imágenes concatenadas de sus sueños? El siguiente párrafo del propio Aristóteles parece confirmarlo: "El intérprete más hábil de los ensueños es aquel que mejor sabe reconocer las semejanzas, porque si los ensueños reprodujesen exactamente las cosas, cualquiera podría explicarlas". *(De la adivinación,* II, 12).

En efecto, las imágenes de las cosas son, propiamente hablando, signos o representaciones, puesto que —como dice nuestro autor— "la noción que el alma contempla es cierta cosa por sí misma, si bien es igualmente la imagen de otra cosa"; en tanto que se la considere en sí misma, es "una representación del espíritu", y en tanto que hace relación a otros objetos es como una "copia y un recuerdo" (*Cfr. De la memoria y la reminiscencia* I,7). Pero las imágenes de los ensueños —añade Aristóteles— sólo podrán ser juzgadas por quien "con más rapidez distinga y reconozca en estas representaciones tan oscilantes" las impresiones inconfundibles de los objetos.

De la comparación de las imágenes oníricas con los reflejos de los objetos en el agua me parece haberse valido Aristóteles para significar el carácter "enmascarado" o "condensado" que —tantos siglos después— notaría Freud, y hace que tal género de signos o representaciones, no sólo se comporten con arreglo a los principios de la analogía proporcional, de la semejanza y la transposición, sino que alcancen de lleno el estatuto del lenguaje figurado; esto es, de los signos que sustituyen a otros signos antes de manifestar la sustitución que ellos hacen de las cosas significadas. Siempre estará nuestro espíritu sujeto

al engaño de las imágenes, porque hay veces que "al contemplar la cosa misma, se equivoca y no la considera sino como imagen de la cosa"; pero acontece también lo contrario, y es lo que les sucede a quienes han tenido un éxtasis, "los cuales hablan de imágenes que veía su espíritu como si fueran realidades y como si de su parte no fueran más que recuerdos". *(De la memoria y la reminiscencia,* I, 9).

Este último caso es aplicable a la generalidad de los textos herméticos, en los cuales las experiencias simbólicas de los ensueños son asumidas como las experiencias mismas de las cosas —como si las imágenes del espectáculo onírico fuesen las "impresiones" dejadas en los sentidos por la percepción directa de objetos reales— y no, como bien sabía Sor Juana, las imágenes o figuras de que se vale la fantasía para representar los conceptos "invisibles" del entendimiento. Y en esto reside la principal diferencia —entre tantas coincidencias genéricas o episódicas— de los textos herméticos y *El sueño* de Sor Juana; éste es la narración del "vuelo intelectual" del alma por un Universo conceptualmente constituido y simbólicamente representado, en tanto que el *Poimandres* o el *Iter Extaticum* son los relatos de las visiones de un mundo de símbolos a los que el alma concede —o pretende conceder— la condición de cosas reales. Así, las "imágenes" de Sor Juana representan nociones del intelecto por medio de los "simulacros" de la fantasía, en tanto que las "visiones" herméticas hacen de las imágenes de la fantasía el sustento de nuevas representaciones simbólicas.

V
Sor Juana egipciana: aspectos neoplatónicos de *El sueño*

1. A PROPÓSITO DE ESE "papelillo que llaman el Sueño" decía el padre Diego Calleja al finalizar el siglo XVII que

> en este elevadísimo poema se suponen sabidas cuantas materias en los libros de Ánima se establecen, muchas de las que tratan los mitológicos, los físicos, aun en cuanto médicos, las historias naturales y otras no vulgares erudiciones.[1]

Pocos años antes, el padre Juan Navarro Vélez, en la "censura" que se le pidió para el *Segundo volumen* (Sevilla, 1692) de las obras de Sor Juana, aseguraba que habría de tener "ingenio bien despierto" quien quisiera descifrar *El sueño*, y aun le parecía que ese texto era digno de ser ilustrado "con la luz de unos comentarios [...] para que todos gocen de los preciosos tesoros de que está rico". Con todo, ningún contemporáneo de la poetisa novohispana parece haberse animado a emprender la tarea que, incluso para los lectores más avisados, resultaba harto necesaria.[2]

Dos siglos y medio hubieron de transcurrir para que el deseo del padre Navarro Vélez se viese cumplido por Alfonso Méndez Plancarte quien, en 1951, publicó una meritísima edición de *El sueño,* anotando

[1] "Aprobación del Reverendísimo Padre Diego Calleja, de la Compañía de Jesús" en *Fama y obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid, 1700.

[2] Ya escrito este ensayo, Andrés Sánchez Robayna publicó una *Ilustración al "Sueño" de la Décima Musa mexicana* del poeta canario Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, contemporáneo de Sor Juana. Desafortunadamente, sus comentarios sólo alcanzaron los primeros 220 versos de la silva. *Cfr.* Andrés Sánchez Robayna, *Para leer el "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz.* México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

los 975 versos de la famosa silva y, con ello, poniendo al alcance de los lectores modernos algo de esas "materias" reconocidas por los "censores" contemporáneos de Sor Juana.[3]

El padre Calleja dio razón abreviada de las materias que se tocan en ese "sueño" erudito; pero, dejando ahora de lado los asuntos mitológicos, históricos y físicos, ¿cuáles son las materias relativas a esos "libros de Ánima" aludidos en primer término por el jesuita amigo de Sor Juana? A partir del verso 239 del poema, empieza a relatarse el modo en que el alma, habiendo suspendido —o, por mejor decir, atenuado— el gobierno de los miembros corporales y "toda convertida/ a su inmaterial ser y esencia bella", emprende su "vuelo intelectual" por la inmensidad de lo creado.

En el comentario correspondiente, decía Méndez Plancarte que

> el alma, según Platón y cuantos la conciben como una substancia completa y preexistente, estaría "encadenada" en el cuerpo y obstaculizada por él en sus operaciones intelectuales. Mas según Aristóteles —y la Filosofía Escolástica— el alma es forma substancial del compuesto humano, y lejos de verse "impedida" por la materia en su actividad natural presupone el concurso de los sentidos y la fantasía...[4]

De ahí que, en estricto apego a la doctrina escolástica, concluyera que "'la liberación' del alma durante el sueño", tal como ocurre en el poema, eran "simples fantasías poéticas, más bien que tesis filosóficas". Sin embargo, en la "Introducción" general a su edición de las obras de Sor Juana, allí donde alude a la "contemplación del Universo" que hace el alma ya separada, por obra del sueño, de la grosera cadena corporal, afirmaba Méndez Plancarte que, en ese "vuelo", la poetisa se vio siempre sustentada por "las dos alas mentales de la Filosofía y la Teología católicas". A nuestro juicio, sin embargo, y a pesar del necesario acatamiento del dogma católico, Sor Juana pudo mostrarse en su poema tan platónica como aristotélica, es decir, menos fielmente

[3] Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*. Edición y prosificación e introducción y notas del Dr. Alfonso Méndez Plancarte. México, Imprenta Universitaria, 1951.

[4] *Cfr.* Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*. I. México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pp. 591-2.

ortodoxa —al menos por lo que hace al terreno de la especulación poética— de lo que Méndez Plancarte parecía dispuesto a admitir.

2. ¿Pero qué clase de "fantasías poéticas" podían ser las de Sor Juana y cuáles su justificación y procedencia? Lo que el erudito editor mexicano prefirió pasar casi en el silencio, lo puso de manifiesto el hispanista francés Robert Ricard en unas importantes y poco divulgadas conferencias sobre Sor Juana, pronunciadas en la Sorbona en 1954. En su inspiración general, *El sueño,* dijo Ricard, pertenece a un género antiguo y perfectamente definido [...] Es la tradición del sueño *filosófico.* Este sueño relata frecuentemente una ascensión, de la cual proviene su nombre de sueño de *Anábasis*, y en la que el *Corpus Hermeticum* ocupa un lugar importante en su historia y en su desarrollo.[5]

Dudaba Ricard, sin embargo, de que Sor Juana hubiese conocido directamente los textos herméticos, por lo cual supuso que encontraría el modelo de su poema en el ciceroniano *Sueño de Escipión* o en el *Icaromenipo* de Luciano. Por otra parte apuntaba la posibilidad de que Sor Juana hubiera podido iniciarse en la vasta corriente del neoplatonismo —y, consecuentemente, en la gnosis hermética— a través de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, que bien pudo leer en la traducción española del Inca Garcilaso de la Vega publicada en 1586. En fin, subrayaba el hecho de que *El sueño* no hubiera sido nunca antes relacionado con esa tradición filosófico-literaria pero, a la vez, consideraba "imprudente exagerar el alcance de la comparación y desconocer la originalidad fundamental del poema". En aras de esa indudable originalidad, el hispanista francés (que reconoció el vasto despliegue de erudición de que *El sueño* hace gala: la cosmología de Ptolomeo, la física y la fisiología de Aristóteles y Galeno, "toda la tradición alejandrina y neoplatónica") juzgó que ese despliegue de "noticias" apenas constituía "el aspecto digmos 'caduco' del poema y no tiene, por otro lado, más que una pequeña importancia".

Al contrario de Ricard, en su notable libro sobre Sor Juana, Octavio Paz concedió una gran importancia a la influencia del *Corpus Hermeticum*, no sólo en *El sueño*, sino en otras obras de la poetisa. Refirién-

[5] Robert Ricard, *Une poétèse mexicaine du XVIIe siècle. Sor Juana Inés de la Cruz.* Centre de Documentation Universitaire; Université de Paris, s. f.

dose a la biblioteca de la monja, de la que dan fragmentarias pero riquísimas vislumbres los fondos de los retratos de Juana Inés pintados por Cabrera y por Miranda, dice Paz:

> No sabemos si Sor Juana tuvo entre sus libros la traducción de Ficino del *Corpus Hermeticum* pero es seguro que debe haberlo conocido, ya sea directamente o a través de los incontables autores que, desde el Renacimiento, se refieren a esa obra".[6]

Luego, estudiando *El divino Narciso*, afirma que "la alegoría central" del auto "ofrece una semejanza en verdad extraordinaria con un pasaje del tratado primero (el *Pimandro*) del *Corpus Hermeticum*", precisamente aquel en que se narra cómo el Nous, padre de todos los seres, crea a un hombre semejante a sí mismo y cómo éste, al percibir en la naturaleza una "forma semejante a la suya, reflejada en el agua, la amó y quiso habitarla". Finalmente, tratando del *sueño*, y retomando las observaciones de Ricard sobre el asunto, sostiene Paz que "la tradición hermética de la que es parte 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".

El texto de Kircher a que Paz se refiere expresamente como modelo inmediato de *El sueño* es el *Iter Extaticum Coelesti* (1671), en el que también se advierte más de una semejanza con la visión de Hermes en el *Pimandro o Poimandres*. Dice así este último texto:

> En cierta ocasión, habiendo ya comenzado a reflexionar sobre los seres y habiéndose subido mi pensamiento a las alturas mientras que mis sentidos corporales habían quedado atados, como les ocurre a los que se hallan abrumados bajo un pesado sueño, a causa de algún exceso en las comidas o una gran fatiga corporal, me pareció que se me presentaba un ser de una estatura inmensa, superior a toda medida determinable, que me llamó por mi nombre y me dijo: —¿Qué quieres tú entender y

[6] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

ver, y qué quieres aprender y conocer por medio de tu pensamiento?" [7]

Por su parte, el segundo capítulo del *Iter Extaticum* de Kircher cuenta el "rapto simulado" de Teodidacto, quien, habiendo asistido a un concierto ejecutado con gran perfección y brillantez, siente que "las especies de dicha sinfonía agitaban su ánimo con varias imágenes de fantasmas" y de pronto, "como abatido por un grave sopor", se encontró derribado en una vasta llanaura. Allí hizo su aparición Cosmiel, ministro de Dios altísimo, quien revela a Teodidacto que ha sido enviado para mostrarle "cuanto es permitido al ojo hecho de carne mortal". Seguidamente, Teodidacto emprende su visita estática a "los planetas, los cielos superiores y el firmamento de las estrellas fijas", experiencia que le sirve para intentar un ajuste de las nuevas hipótesis cosmológicas con la gran obra de la Providencia divina.

Sin duda, las semejanzas del *Iter Extaticum Coelesti* con el *Poimandres* son tan notorias como sus diferencias. El propio Paz reconoce que, si bien el texto de Kircher proviene formalmente de la literatura hermética y neoplatónica, "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 [e] hipótesis descabelladas[...]"

Pero aún es necesario apuntar una diferencia más principal entre el *Iter Extaticum* y el *Poimandres*, y ésta reside en el hecho de que el tratado hermético no es el relato de un fingido viaje astronómico, es decir, de la contemplación de la "máquina del universo" —sin que importe para el caso que la imagen del mismo fuese de filiación ptolemaica o copernicana— sino la visión y la revelación sobrenaturales del sentido del mundo y del hombre que hace a Hermes Trismegisto el Nous de la Sabiduría. Se trata, pues, de un proceso clásico, doblemente articulado: primero, el *somnium* de Hermes, a quien, teniendo los sentidos corporales reducidos al mínimo de sus funciones por causa del sueño o la fatiga, se le presentan diversas imágenes confusas y aparentemente incomprensibles; sigue a la visión onírica la explicación

[7] Hermes Trismegisto, *Tres tratados. (Poimandres, La llave, Asclepios)*. Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch. Madrid, Aguilar, 1980.

u *oraculum* que hace el propio Poimandres de las extrañas imágenes ofrecidas a la contemplación intelectual de Hermes.

En efecto, es el propio Nous quien enfrenta a Hermes a "una visión sin límites", se transforma en una "luz serena y alegre" y produce después una oscuridad "temible y odiosa". Seguidamente, esa oscuridad se irá cambiando en una especie de "naturaleza húmeda" de la que brota "un gemido indescriptible", hasta que "un verbo santo vino a cubrir la naturaleza y un fuego sin mezcla se lanzó fuera de la naturaleza húmeda hacia lo alto, a la región sublime[...]" Pregunta Poimandres: "¿Has comprendido lo que significa esta visión?" Y Hermes le responde: "Lo sabré".

Cuanto sigue en el relato hermético es precisamente la exégesis que hace Poimandres de las cambiantes imágenes ofrecidas a la contemplación de Hermes Trismegisto, a saber: el origen de los elementos naturales y de los cuerpos celestes (los siete Gobernadores); la creación del hombre arquetípico (imagen del Padre) cuyo amor por la naturaleza provoca su propia caída; el destino de ese hombre arquetípico que se halla simultáneamente vinculado a la oscuridad primordial y al Padre, que es vida y luz. Poimandres hace un llamado al hombre actual para que se esfuerce en conocer su naturaleza y su destino: "el que posee el intelecto —dice— se reconoce a sí mismo como inmortal"; en cambio, los que viven según el cuerpo estarán para siempre en la muerte. Al disolverse el compuesto humano, el alma subirá por "el armazón de las esferas" y, una vez despojada de sus accidentes y pasiones, formará parte del coro de las Potencias y entrará en Dios". Éste es, concluye Poimandres, "el fin del bienaventurado que aguarda a los que poseen el conocimiento".

De igual modo podrían señalarse las diferencias entre el relato de Kircher y el poema de Sor Juana; Octavio Paz destacó las siguientes: *El sueño* —dice— debe "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, como ocurre con Kircher-Teodidacto"; el protagonista de *El sueño* es sólo el alma humana, en él —como ya había notado Ricard— no aparece ningún guía como Poimandres o Cosmiel; "en el poema de Sor Juana no sólo no hay demiurgo: tampoco hay revelación" o, en todo caso, se trata de una revelación paradójica: la

conciencia de que "estamos solos y de que el mundo sobrenatural ha desaparecido", concluye Paz. Con todo, esto último no es exactamente así: el cosmos evocado por Sor Juana, lo mismo que el descrito por Kircher, manifiestan la estrecha relación entre las propiedades y la estructura de los cielos astrales y los designios de la obra de Dios en el Universo. En un breve y sustancioso ensayo, Elías Trabulse resumió el sentido de esa aparente paradoja entre el conocimiento científico del Universo y la causa divina del mismo: para Sor Juana, tanto como para los hombres de ciencia de su tiempo, "el papel del 'científico' era el de sintonizar con el mensaje del Universo, o sea del cosmos, cuajado de maravillas por obra de ese gran mago que era Dios, verdadero arquitecto del mundo".[8]

Volveremos luego sobre este asunto, pero antes será conveniente preguntarnos si es acaso posible discernir algunas semejanzas entre el poema novohispano y los tratados del *Corpus Hermeticum* y, de haberlas, si tales semejanzas se limitan al tópico del sueño de *Anábasis* o si por medio del recurso a ese tópico pudo intentar Sor Juana el establecimiento de un sincretismo literario de dos tradiciones filosóficas tenidas por opuestas e incompatible (el tomismo aristotélico y la gnosis hermética), semejante —por lo demás— a la síntesis de platonismo, aristotelismo, estoicismo y magia que se da en el *Corpus Hermeticum.*

3. No sería pertinente emprender aquí un análisis de la profunda y renovadora influencia ejercida por el *Corpus Hermeticum* en la literatura europea a partir de 1471, fecha en que se imprimió la traducción de Marsilio Ficino; para el propósito de este artículo bastará bosquejar los rasgos más salientes de ese conjunto de escritos gnósticos.

Para Marsilio Ficino —como antes para Lactancio y San Agustín, que conocieron el *Asclepius* latino atribuido a Apuleyo de Madaura—, los textos herméticos provenían de una remotísima edad: Hermes o Mercurio habría sido un sacerdote egipcio contemporáneo de Moisés, "el más sabio de todos, excelso como filósofo por sus vastos conocimientos" y también por la santidad de su vida. Ficino lo llamó "el primer autor de teología", sucesor de Orfeo y de Pitágoras y "maestro del

[8] Elías Trabulse, "El hermetismo de Sor Juana Inés de la Cruz", en *El círculo roto*. Lecturas Mexicanas, 54. México, Fondo de Cultura Económica-SEP, 1984.

divino Platón". Con todo, W. Scott, en su edición del *Corpus Hermeticum*, explicó de qué manera la hipótesis ficiniana de la relación entre Hermes Trismegisto y los filósofos griegos se basa en un radical malentendido: percatándose Ficino

> de que la semejanza entre las doctrinas herméticas y las de Platón implicaban alguna conexión histórica, pero dando por descontado que el autor de los *Hermética* había vivido en los tiempos de Moisés, invirtió las relaciones y supuso que Platón derivó su teología de Trismegisto, a través de Pitágoras.

Esta opinión de Ficino fue aceptada por todos los que se ocuparon del asunto hasta bien entrado el siglo XVII, en que Isaac Casaubon comprobó el origen postcristiano de los escritos herméticos. En su monumental estudio, A. J. Festugière[9] ha precisado el hecho de que los tratados del *Corpus Hermeticum* fueron escritos por autores desconocidos entre el segundo y el tercer siglo después de Cristo; consecuentemente, no proceden directamente de "una fuente de sabiduría egipcia", anterior a Platón, sino que —para decirlo en los términos de Frances A. Yates— fueron compuestos "en el ambiente pagano del cristianismo primitivo [...] fuertemente embebido de influencias mágicas y orientales".[10]

Los filósofos alejandrinos tenían la convicción de que la antigüedad era sinónimo de santidad y pureza. La creencia de que Hermes Trismegisto estaba en el origen de toda ciencia hizo que "Egipto y su religión fuesen identificados con la religión hermética del mundo"; prueba de ello era que el mismo *Asclepius* lo declaraba sin ambages:

> ¿Desconoces tú, Asclepio, que el Egipto es la copia o, por mejor decir, el lugar en que se transfieren y se proyectan aquí abajo todas las operaciones que dirigen y ponen por obra las fuerzas celestes? Más aún, si hay que decir toda la verdad, nuestra tierra es el templo del mundo entero.[11]

[9] A. J. Festugière, *La révélation d'Hermes Trismegiste*. París, 1944.

[10] Frances A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 35 y *ss*.

[11] Hermes Trismegisto, *op. cit.*, pp. 89 y *ss*.

Todas estas creencias fueron generalmente compartidas por los humanistas del Renacimiento, quienes —a partir de Ficino— vieron en el *Corpus Hermeticum* un conjunto de documentos fidedignos de la antiquísima teología egipcia. Ahora bien, ¿qué clase de sabiduría era ésa? De hecho, aunque el contenido de los *Hermetica* no sea exactamente homogéneo (muestra, por lo demás, del sincretismo ideológico que los caracteriza) y aunque no pueda extraerse de ellos un sistema filosófico coherente, es indudable su conexión con el neoplatonismo alejandrino y con las ideas que, en torno del siglo II de nuestra era, expuso ampliamente Plotino en sus *Eneadas*.

> A los genuinos elementos derivados de Platón —ha escrito P. O. Kristeler—, Plotino trajo una insistencia más explícita en la existencia de un universo jerarquizado, que a través de varios niveles desciende desde el Dios trascendente o único hasta el mundo corpóreo; subrayó también una experiencia interna y espiritual que permite al yo ascender al mundo intangible y llegar al ser supremo.[12]

A esta clase de experiencias mentales por cuyo medio se pretende alcanzar la identificación del individuo con la divinidad aluden principalmente los textos herméticos, en cuanto que tienen por asunto la revelación directa —aunque enigmática— de un conocimiento sobrenatural capaz de permitir a cada uno el logro de la salvación de su alma. Pero está claro que tales "revelaciones" han de fundarse en una concepción suficientemente organizada y completa de la naturaleza y del cosmos, en cuyo marco los particulares sueños de *Anábasis* adquieran vinculación y coherencia.

Es evidente que Plotino relacionó su idea del mundo físico entendido como "una red de afinidades ocultas originadas en un alma general y otras almas cósmicas" (Kristeler) con los conceptos de la física y la metafísica aristotélica, es decir, propuso una concepción a la vez empírica e intuitiva del hombre y el Universo. Por lo que a los *Hermetica* se refiere, ese sincretismo entre la intuición analógica y la explanación discursiva de las visiones onírico-simbólicas no siempre puede

[12] Paul Oskar Kristeler, "El platonismo renacentista", en *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 73 y *ss*.

deslindarse con precisión; pero a pesar de sus parciales divergencias y de sus permanentes ambigüedades, está claro que tales textos se ajustan a un procedimiento general que consiste, primero, en la descripción de aquellas "visiones" inopinadas y confusas en las que se suceden las imágenes de los elementos naturales, la luz y las tinieblas, los gritos inarticulados y la voz del Verbo divino y, segundo, en la explicitación o exégesis —ya sea por parte del Nous o del propio Hermes— del significado de aquellas visiones ambiguas y turbulentas, como ocurre, por ejemplo, en el *Poimandres*.

A esas disertaciones del Nous corresponde, como ya advertimos, la función de explicar el triple sistema cosmológico, antropológico y escatológico que, en su conjunto, sustenta la estructura intelectual de la gnosis hermética. Fundándonos en *La llave* —un breve tratado que tiene el evidente propósito de compendiar toda la doctrina hermética— podremos confirmar que tal doctrina se refiere, principalmente, a los siguientes tópicos: la naturaleza de Dios, idéntico al Bien; la naturaleza de las almas individuales, las cuales pueden permanecer en una condición semejante a la de los animales irracionales o, por el contrario, ascender hasta Dios, según sea su "ignorancia" o su afán de conocimiento; la naturaleza del mundo material, generado y constituido en el devenir; el ascenso del alma hacia Dios al morir el hombre; la liberación del intelecto de sus envolturas materiales, el cual —vestido de fuego— recorre los espacios infinitos y canta alabanzas a Dios.

4. Es posible que con ayuda de las apuntaciones anteriores podamos determinar —bien sea de manera sucinta y parcial— algunas influencias concretas del *Corpus Hermeticum* en *El sueño* de Sor Juana.

Los estudiosos de ese texto no han dejado de advertir la "escena extraña" (Paz) de su abrupto inicio: una sombra piramidal, nacida de la Tierra y proyectada por ella, envía sus "negros vapores" hacia las rutilantes estrellas, y aunque éstas no pueden ser alcanzadas por la sombría emanación terrestre, debajo del cerco de la Luna —esto es, en el dominio de la naturaleza mudable— todo queda empañado por el fétido aliento de la materia, envuelto todo en un silencio denso que apenas interrumpen las voces discordantes de las aves nocturnas y agoreras.

Evidentemente, lo que Sor Juana describe es el fenómeno astral de la noche, y esa descripción tiene —para su época— un carácter científico indudable, puesto que está autorizada por la *Historia natural* de Plinio. Como quiera que esa fuente textual no ha sido notada, que sepamos, por los estudiosos de Sor Juana, será oportuno transcribir aquí el pasaje en que Plinio trata de los eclipses del Sol y de la Luna, cuya puntual semejanza con los primeros veinticinco versos de *El sueño* resultará patente. Dice Plinio en la traducción de Francisco Hernández, protomédico de Felipe II:

> Y no es otra cosa noche, sino sombra de Tierra. Es semejante su sombra a un trompico, pues que solamente toca la Luna con la punta y no excede altitud della y, ansí, ninguna otra estrella eclipsa del mismo modo, y la tal figura siempre acaba en punta [...] Encima de la Luna todo es puro y lleno de continua luz, mas nosotros vemos de noche las estrellas como solemos en las tinieblas ver cualquier otra lumbre [...][13]

Así, en el mismo arranque del poema, Sor Juana atestigua un saber astronómico sancionado por la antigüedad y todavía indisputable en su medio y en su tiempo. Pero la evidencia de ese saber no puede ocultar otras evidencias: la descripción de la noche, de esa sombra piramidal que la Tierra —interpuesta entre el cuerpo luminoso y el cuerpo opaco— lanza sobre la Luna, va más allá de una mera imagen astronómica constituida de conformidad con las hipótesis aristotélico-ptolemaicas del Universo.

Todo lo que hay en Plinio está en Sor Juana, pero hay en su poema algo que no podía estar en la historia del naturalista: la intención alegórica que va más allá del mero establecimiento de semejanzas didácticas por cuanto que atiende a hacer compatibles en un mismo proceso discursivo un numeroso haz de significados. En efecto, basta el hecho de atribuir a la sombra terrenal esa "tenebrosa" acción guerrera contra la Luna y las estrellas, para que el lector advierta de inmediato la anexión de otro sentido —que podemos llamar moral— al sentido literal o científico que el texto manifiesta inmediatamente. En los

[13] Cayo Plinio Segundo, *Historia natural*, en Francisco Hernández, *Obras completas*, IV. México, UNAM, 1966.

versos subsiguientes, ese sentido secundario o alegórico irá concretándose con ayuda de las figuras mitológicas que hacen su ejemplar aparición en el silencioso ámbito de la noche.

Como ya procuré mostrar en otro trabajo,[14] las fuerzas del mundo inferior suelen expresarse en la literatura de tradición clásica por medio de aquellas entidades míticas cuya metamorfosis tiene por causa una grave transgresión de los preceptos divinos. Tanto Nictimene como las Minias y Ascálafo permitieron a Sor Juana fijar el carácter de irracional impiedad que distingue a los habitantes nocturnos del mundo inferior. Nada más previsible y aceptable que la concurrencia de esos dos niveles de significación en *El sueño* de Sor Juana: el relativo al saber científico sobre el mundo natural y el de su evaluación moral por medio de imágenes mítico-emblemáticas. Y, sin embargo, ya en los primeros episodios del poema, otro sentido —menos preciso si se quiere, pero igualmente conspicuo— ha inquietado y burlado tanto al lector como al exégeta literario. Al igual —diríase— que Aretusa, esa "risueña" fuente a la que se alude en los versos 712-729 de *El sueño*, que alterna su curso entre los "elíseos amenos" y las profundas "cavernas pavorosas" de Plutón, el texto también parece alternar su pasaje por zonas de clarísimo pensamiento y de opaca significación. Así, los 150 primeros versos describen el fenómeno astral del eclipse y, simultáneamente, el significado "espiritual" de esa noche terrestre, de la naturaleza abandonada por la luz solar, símbolo de la inteligencia divina. A las aves agoreras —símbolos, a su vez, de lo disforme y privado de razón y, por ende, de lenguaje— sucede la descripción del reposo físico al que se entregan los seres constituidos por los elementos naturales: los mudos peces del agua, el "vulgo bruto" de la montaña, la "leve turba" del aire.

En su conjunto, esos 150 versos configuran una visión a la vez física y espiritual (literal y alegórica) de la naturaleza regida por el devenir, esto es, de los seres del mundo sublunar sujetos a las leyes de la generación y la corrupción; de modo que todo el pasaje aparece dominado por la imagen de Hécate, la diosa triforme que manifiesta en sí misma la relación de lo celeste con lo terrestre, de lo inferior con lo infernal. En *El sueño* se alude precisamente a esa diosa "tres veces hermosa", primero, como cuerpo astral cuyo cerco o esfera separa la

[14] Véase *supra*: "*El sueño* de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo".

región de las contingencias terrestres de la perpetua regularidad de los astros: el "atezado ceño" de la pirámide de sombra, "al superior convexo aun no llegaba/ del orbe de la Diosa/ que tres veces hermosa/ con tres hermosos rostros ser ostenta..." (versos 12-15); esto es, como Diana terrena en el acto de transformar al concupiscente Acteón en "tímido" venado devorado por su propia jauría (versos 113-122), y como Proserpina inframundana, recordada en el episodio de la metamorfosis de Ascálafo, su impío delator (versos 53-55).

La entrada *in medias res* de la descripción de aquella "sombra tenebrosa" engendrada por la Tierra, no menos que la visión de una realidad triforme (o tripartitamente concebida) cuyos niveles aparecen fuertemente imbricados en los primeros versos de *El sueño*, permiten pensar que Sor Juana tuvo muy presente —entre otros aspectos de los *Hermetica* que luego podrán señalarse— la visión experimentada por Hermes en el *Poimandres*, por más que no se ajustara al esquema narrativo o actancial del texto hermético.

En ese texto visionario, como se recordará, es el Nous o *mens* divina quien despliega ante Hermes Trismegisto una intrincada y cambiante visión en respuesta a su deseo de comprender la naturaleza humana y de conocer a Dios. El Nous contrapone una luminosa "visión sin límites" —equivalente, en cierto modo, a la que provocará el deslumbramiento de la mirada intelectual de Sor Juana al enfrentarse directamente a los rayos solares— a esta primitiva "oscuridad temible y odiosa", con el fin de transformarla después en

> una especie de naturaleza húmeda, agitada de una forma inexpresable y exhalando un vapor parecido al que sale del fuego, y emitiendo una especia de sonido, algo como un gemido indescriptible. Luego brotaba de allí un grito de llamada inarticulado, que yo comparé con la voz del fuego.[15]

No pueden escapársenos ciertas semejanzas de detalle entre el pasaje citado y el inicio del poema de Sor Juana: la oscuridad "temible y odiosa" y el "vapor parecido al que sale del fuego" en el *Poimandres* y los "negros vapores" con que en *El sueño* la "sombra fugitiva" de la

[15] Hermes Trismegisto, *op. cit.*, p. 34.

Tierra intima a las estrellas una "tenebrosa guerra" o el "aliento denso" que —ahí mismo— va empañando el aire; así también el "gemido indescriptible" que emite la "naturaleza húmeda" en el tratado hermético tiene su análogo en el "triste son intercadente" producido por las aves noctivagas —símbolo del mundo inferior— en el poema sorjuaniano, donde las nefastas aves nocturnas componen un coro o "capilla pavorosa" cuya torpe consonancia induce el sueño en los vivientes:

[...] la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva [...]

[...] quedando sólo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba;
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 [...]

Este, pues, son intercadente
de la asombrada turba temerosa,
menos la atención solicitaba
que al sueño persuadía [...]

(Versos 7-68)

Pero, a mi entender, estas semejanzas particulares trasuntan un vínculo más profundo: tanto en el *Poimandres* como en el pasaje de *El sueño* hasta aquí considerado, el asunto central lo constituye esa visión de la "naturaleza húmeda", de la oscuridad primordial que Dios habrá de ordenar con la fuerza del *Logos*. La oposición que se establece en el *Poimandres* entre el "grito inarticulado" de la materia informe, es decir, el confuso "gemido" que emerge del caos, y el *Logos* divino, esa luz que —como allí se dice— habrá de convertirlo en "un mundo sin límites" regido por un "inmenso número de Potencias", puede ser equiparable a la oposición instaurada por Sor Juana entre la visión onírica del mundo inferior o generable, esto es, la naturaleza en el punto

de ser abandonada por la luz, tanto del Sol cuanto de la inteligencia, y la visión enceguecedora del Universo que experimentará el alma humana en el trance de verse "casi dividida/de aquella que impedida/ siempre la tiene, corporal cadena..."

Es cierto que tales visiones advienen por diferentes modos; en la experimentada por Hermes, el diorama del caos que se le muestra es resultado de las transformaciones operadas por el demiurgo, en tanto que en *El sueño* de Sor Juana la visión del mundo nocturno (abandonado por la luz solar, símbolo platónico de la inteligencia divina) se da sin intervención sobrenatural alguna. Pero esta diferencia conceptual y estructural no oculta otras significativas semejanzas entre ambos textos. Claro está que tales semejanzas ya no podrán seguir siendo discernidas en el nivel léxico-conceptual, sino en las articulaciones semántico-ideológicas más profundas, y teniendo en consideración el principio semiótico de la alegoría, de conformidad con el cual un mismo proceso discursivo puede remitir simultáneamente a dos o más paradigmas culturales.

5. Ya hicimos referencia al hecho de que los sueños de *Anábasis* requieren de dos condiciones necesarias; una, de carácter intelectual: el deseo de conocer "por medio del pensamiento" la naturaleza humana y divina, y otra, de índole psíquico-fisiológica: la casi total anulación de la actividad de los sentidos corporales, que favorece la libre especulación del alma racional. A este respecto, los citados pasajes del *Poimandres* son el antecedente indudable tanto de la fantasía científica de Kircher como de la de Sor Juana; pero conviene profundizar un poco más en el asunto y aludir —brevemente— a las concepciones del compuesto humano que pueden reconocerse en *El sueño*: la psicología aristotélica y la teología neoplatónica.

Como se recordará, Méndez Plancarte tuvo para sí que "la liberación del alma durante el sueño", tal como la describe Sor Juana, no pasaría de ser una "fantasía poética" por cuanto que, según la doctrina aristotélico-tomista, la única que él juzgaba pertinente al caso, el alma no es una sustancia preexistente y separable del cuerpo. En efecto, Aristóteles concibió el alma humana como un "automovimiento" relativo y restringido debido a la "fusión sustancial" de ésta con el cuerpo;

la realidad de tal "fusión" le permitió postular la presencia de tres almas en el hombre: vegetativa, sensitiva e intelectual, así como atribuir a los sentidos corporales una efectiva participación en el conocimiento humano. A pesar de oponerse a la escisión del alma en partes y funciones, según la manifiesta idea de Platón, Aristóteles consideró —sin embargo— que el alma intelectual o espiritual es de alguna manera separable por cuanto que esta tercera alma humana tiene un origen divino y, así, ha de ser forzosamente preexistente e inmortal. Una atenta lectura del *De Anima* permitirá suavizar ciertas discrepancias asumidas como inconciliables entre la concepción platónica del alma y la aristotélica; por lo menos en lo que concierne a aquella "parte del alma que llamamos mente", Aristóteles no creyó que "esté mezclada con el cuerpo, pues en este caso sería de alguna manera cualitativa".

Por otra parte, resulta previsible que Sor Juana —ateniéndose en su poema al modelo alegórico que resulta del sincretismo de diversos paradigmas de representación del hombre y el cosmos, a que aludimos más arriba— conciliase la psicología aristotélica con las doctrinas herméticas según las cuales "la fuente de donde procede el cuerpo es la sombría Oscuridad, de donde vino la Naturaleza húmeda, por la que está constituido el mundo sensible del cuerpo" (*Poimandres*); de suerte que cuando el cuerpo se entrega a la "disolución material", los sentidos corporales se reintegran y confunden con las "Energías" y el alma puede entonces lanzarse "hacia lo alto a través del armazón de las esferas" celestes, hasta que, libre de los "apetitos ilícitos" que le impuso su fusión con la materia, entra en la llamada naturaleza "ogdoática" sin poseer ya otra cosa que no sea su propia potencia espiritual.

A pesar de todas las incompatibilidades existentes entre un conocimiento empíricamente constituido y una doctrina filosófica de carácter esotérico, el hecho es que tanto para Aristóteles como para los neoplatónicos, el alma —que es quien da unidad al cuerpo, es decir, quien constituye "la causa y primer principio del cuerpo viviente"— posee una "naturaleza diferente a la de los seres que ordena, mueve y hace vivir" (Plotino, *Eneada quinta*).

Lo mismo para Plotino que para los anónimos autores de los *Hermetica*, esta tercera alma, identificada con "la palabra y el acto de la inteligencia misma", no debe poner en estima las cosas terrenales ni

olvidar que su tarea primordial consiste en indagar "cómo es realmente ella misma" y cómo es el Universo creado por Dios. El hombre, pues, debe esforzarse por "abrir los ojos" de su entendimiento y "dirigir su atención a esa gran alma universal" con el fin de liberar a su propia alma de la seducción y el engaño de los objetos terrenales. Para el logro de tal fin, el alma —dice Plotino— habrá de proceder de la siguiente manera:

> Supondrá que se da el reposo en el cuerpo que la rodea y que no sólo apacigua su movimiento, sino que el reposo se extiende a su alrededor; esto es, que se encuentran en reposo la tierra, el mar, el aire y el mismo cielo [...] Tendrá que imaginar para este cielo inmóvil un alma que le viene de fuera y que penetra y se vierte en él, inundándole e iluminándole por todas partes; porque lo mismo que los rayos del sol iluminan una nube oscura y la llenan de luz hasta hacer que parezca dorada, así también el alma que penetra en el cuerpo da a éste la vida y la inmortalidad y la despierta de su reposo.[16]

Y de esta manera indicada por Plotino procede la mente humana, no sólo en algunos tratados del *Corpus Hermeticum*, sino en *El sueño*; más aún, el citado pasaje de la *Eneada quinta* sintetiza en buena parte el programa neoplatónico que sin duda subyace en el poema de Sor Juana. A partir del verso 65, habiéndose ya concluido la descripción de la noche, o sea de la "naturaleza oscura", Sor Juana se refiere a la quietud de los elementos ("El sueño todo, en fin lo poseía;/ todo en fin el silencio lo ocupaba") y seguidamente al reposo de los animales y del hombre, al apaciguamiento de sus funciones vegetativas y sensitivas:

> así, pues, de profundo
> sueño dulce los miembros ocupados,
> quedaron los sentidos
> del que ejercicio tienen ordinario [...]
> si privados no, al menos suspendidos.
>
> (Versos 166-9)

[16] Plotino, *Eneada quinta*. Traducción del griego, prólogo y notas de José Antonio Miguez. Madrid, Aguilar, 1975, p. 151.

Los tratados herméticos no se detienen en la descripción de ese reposo corporal y de sus características fisiológicas, como hace Sor Juana; se limitan a dar cuenta del hecho esencial. El *Poimandres* —como se recordará— menciona la "atadura" de los sentidos exteriores como condición necesaria para que el pensamiento "suba a las alturas" y atribuye ese fenómeno a los efectos de un pesado sueño o a una gran fatiga corporal, como ocurría también en el ciceroniano *Sueño de Escipión*. En *La llave* se dice simplemente que aquellos a quienes es dado saciar su sed de conocimiento, "con frecuencia, cayendo en un profundo sueño y separándose del cuerpo, llegan a la visión más bella".

Sor Juana, en cambio, dedica muchísimos versos (del 151 al 266) a describir puntualmente la actividad que corresponde a cada órgano y la manera en que el sueño va atenuando sus funciones; así, mientras el corazón y los pulmones ("el miembro rey y centro vivo de espíritus vitales/ con su asociado respirante fuelle") aseguran al cuerpo su lánguida vitalidad, el estómago (esa "templada hoguera del calor humano") envía al cerebro "vapores" tan claros que, por no empañar las especies retenidas por la memoria, daban lugar a que la fantasía "formase imágenes diversas". Y así como en la primera parte del poema Sor Juana representó la "naturaleza oscura" poniendo simultáneamente a contribución dos sistemas culturales de diferente índole (la astronomía de Ptolomeo y Plinio y las doctrinas esotéricas del *Corpus Hermeticum*), cuando tuvo que referirse a la "atadura" de los sentidos corporales, condición necesaria, según los neoplatónicos, para que el pensamiento se remonte a las alturas, también Sor Juana conjuntó dos sistemas en apariencia antagónicos: la fisiología aristotélica de Galeno y la *gnosis* hermética.

Siguiendo a Plotino, Sor Juana hizo preceder el relato del "vuelo intelectual" del alma de la descripción del estado de reposo del cuerpo que la rodea o aprisiona, así como de la tierra, el mar, el aire "y del mismo cielo", pero —al propio tiempo— hizo un minucioso repaso del sueño fisiológico de conformidad con los conocimientos científicos legados por la antigüedad. Méndez Plancarte hizo notar que Sor Juana pudo haberse fundado para esa descripción en fray Luis de Granada, cuya *Introducción del símbolo de la fe* dedica abundante atención a las funciones cumplidas por los diferentes órganos corporales; y aún habría

que añadir, en abono de tal hipótesis, que no pocos pasajes de la *Introducción* resuenan en *El sueño*. Así, por ejemplo, tratando de la "Providencia especial del Creador en este planeta [el Sol] para el orden de los tiempos", dice fray Luis:

> En la noche descansan los cuerpos de los hombres y de los animales, cansados de la tarea del día. En la noche, cesando el uso de los sentidos, se recoge el calor natural para entender en el cocimiento y digestión del manjar y repartirlo por todos los miembros, dando a cada cual su ración.[17]

Y Sor Juana, en el pasaje donde se refiere a las funciones propias del estómago —además de otros pasajes de *El sueño* que permiten una fácil evocación de fray Luis de Granada— expone las mismas ideas:

> Y aquella del calor más competente
> científica oficina,
> próvida de los miembros despensera,
> que avara nunca y siempre diligente,
> ni la parte prefiere más vecina
> ni olvida la remota,
> y en ajustado natural cuadrante
> las cantidades nota
> que a cada cual tocarle considera
> del que alambicó quilo el incesante
> calor, en el manjar que —medianero
> piadoso— entre él y el húmedo interpuso
> su inocente sustancia...
>
> (Versos 235-46)

Pero finalmente relevada de su trabajo corporal, el alma ("toda convertida/ a su inmaterial ser y esencia bella") puede enfrentarse directamente a la contemplación del "inmenso agregado" del Universo, al Sol mismo, cuyos rayos "castigo son fogoso" de lo que Sor Juana calificó de atrevimiento desmedido del entendimiento humano al pretender abarcar —y comprender—, de una sola mirada, la "maquinosa pesadumbre" de la Esfera; y así,

[17] Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.

por mirarlo todo, nada vía,
ni discernir podía
(bota la facultad intelectiva
en tanta, tan difusa
incomprehensible especie que miraba...)

(Versos 480-85)

Y he aquí que —volviendo al programa neoplatónico subyacente en el poema— Sor Juana parece haber evocado un pasaje de *La llave* en el que Trismegisto establece la radical diferencia existente entre la "visión del Bien" y la de los rayos solares, los cuales

> a causa de su naturaleza ígnea, ciegan los ojos con su luz y los fuerzan a cerrarse; muy al contrario, esta visión [del Bien] ilumina, y tanto más así cuanto más capaz es el que puede recibir el influjo del resplandor inteligible. Más penetrante que el rayo del sol para entrar en nosotros, es por el contrario inofensivo y está lleno de toda inmortalidad.

Y añade Hermes, ante el deseo manifiesto de Tat por alcanzar esta suprema visión: "Dios lo quiera, hijo mío. Pero ahora somos aún demasiado débiles para llegar a esta visión; no tenemos todavía fuerzas suficientes para abrir los ojos de nuestro entendimiento y contemplar la belleza de ese Bien..."[18] Como se recordará, en *El sueño*, los ojos del entendimiento, ennegrecidos por la excesiva "lumbre del Sol" encuentran alivio en su propia ceguera: la "torpe potencia" del intelecto humano tendrá que admitir —como lo admitía tácitamente Hermes Trismegisto— que "con la sobra de luz queda más ciego". A partir de esta fúnebre experiencia, la mente humana ya no intentará comprender con un solo acto intuitivo toda la creación divina, sino que, recogidas las velas de ese primer impulso de la soberbia, tratará de llegar a la cima del conocimiento por medio del discurso sustentado en los peldaños de las categorías aristotélicas. Pero tampoco esas "mentales fantasías" que, desentendiéndose de la materia concreta, enseñan a formar una abstracta "ciencia de los universales" le permitirán alcanzar su propósito:

[18] Hermes Trismegisto, *op. cit.*, pp. 64-5.

Estos, pues, grados discurrir quería
unas veces. Pero otras, disentía,
excesivo juzgando atrevimiento
el discurrirlo todo,
quien aun la más pequeña,
aun la más fácil parte no entendía
de los manuales
efectos naturales...

(Versos 704-11)

Y en tanto que el alma intelectual "zozobraba/ confusa la elección sirtes tocando de imposibles", el cuerpo empezó a despertar y, consecuentemente, "los fantasmas huyeron" del cerebro, mostrando así su condición de imágenes engañosas, semejantes en todo a aquellas fingidas y trémulas figuras que proyecta la linterna mágica del ingenioso padre Kircher. Despiertan, pues, los sentidos corporales y el "Padre de la luz ardiente", persiguiendo y derrotando al ejército de las sombras nocturnas, disolvió el caos e impuso de nuevo sobre la Tierra iluminada su inapelable "orden distributivo"; así también el alma despierta devuelve a los sentidos corporales sus operaciones ordinarias.

Ni la intuición totalizadora en que se funda el saber hermético ni el discurso graduado de la escolástica resultan ser instrumentos idóneos para que el hombre pueda alcanzar el pleno conocimiento de sí mismo, de la naturaleza y de Dios. Lo que descubre la mente de Sor Juana, colocada en el ápice de su soñado poder intelectual, no es precisamente la vacuidad del Universo o la soledad del hombre —como propugna Octavio Paz en su afán de conceder a *El sueño* una "modernidad" ciertamente problemática —sino el desengaño de las capacidades del entendimiento humano, en tanto que precisamente humano, para alcanzar la contemplación o, siquiera, el discernimiento de ese "cúmulo incomprensible" de todo lo creado. Como bien se advierte, ni el de Kircher ni el de Sor Juana es un Universo deshabitado, sino —por lo contrario— un cosmos diverso y magnífico cuya estructura y cuyas leyes —precisamente por causa de su vastedad y complejidad— resultan inabarcables para la inteligencia humana; así —dice la poetisa— el alma, en su primer intento de abarcar con un solo acto del entendimiento todo el Universo creado, tendió la "vista perspicaz" por aquel

inmenso agregado,
cúmulo incomprehensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprehensión no, que —entorpecida
con la sobra de objetos y excedida
de la grandeza de ellos su potencia—
retrocedió cobarde.

(Versos 446-453)

Tal como decía Hermes Trismegisto a su hijo Tat, en el citado pasaje de *La llave,* nuestros ojos mortales son demasiado débiles para abrirse al entendimiento y contemplar la belleza del supremo "Bien"; y, así, Sor Juana reconoce que la "vista intelectual" quedó "asombrada" y confusa, y

en diversidad tanta, aun no sabía
recobrarse a sí misma del espanto
que portentoso había
su discurso calmado [...]
ciñendo con violencia lo difuso
de objeto tanto, a tan pequeño vaso [...]

(Versos 543-58)

De ahí que pueda ser doble la lección final del poema: de un lado, el irrenunciable orgullo del humanista por la privilegiada condición de ese "microcosmos" en el que se conjuntan las formas de la naturaleza inferior con las superiores del espíritu ("bisagra engarzadora/ de la que más se eleva entronizada/ Naturaleza pura/ y de la que, criatura menos noble, se ve más abatida"; versos 659-63); por otro lado, de conformismo fideísta que se aviene con aquella "luz judiciosa/ de orden distributivo" en tanto que ésta constituye la única evidencia para el alma despierta (esto es, libre de las engañosas imágenes del sueño y de las deducciones incompetentes de la razón) del verdadero equilibrio que guardan entre sí tanto las partes del compuesto humano como la naturaleza inferior y el mundo celestial.

Las imágenes finales inducen a creer que el poema de Sor Juana concluye con un rechazo de los desconcertantes y frustrados sueños de

la razón para conformarse con la vigilancia de la fe; dicho con otras palabras, las de José Gaos en su imprescindible y a veces olvidado ensayo sobre "El sueño de un sueño": la poetisa ha fingido "soñar lo que ha vivido bien despierta: que el afán de saber es un sueño, una quimera".[19]

Pero, aun así, no perdía Sor Juana la admiración por esta criatura privilegiada, que no sólo supera en inteligencia a los mismos astros, sino que fue escogida por Dios para realizar en ella el milagro de la unión hipostática de la naturaleza humana con la divina. Y es aquí donde se produce el esperado encuentro de la fe católica con la fe gnóstica: en la esperanza de que el alma puede tener algún día la fuerza suficiente para experimentar la "visión más bella" del Bien.

[19] José Gaos, "El sueño de un sueño", en *Historia Mexicana*, 37, 1960.

VI
El otro sueño de Sor Juana (lectura barroca de la poesía)

1. ESCOGIÓ EL PADRE ANTONIO Núñez de Miranda —"con beneplácito de los señores Virreyes" — el monasterio de las carmelitas descalzas de la ciudad de México para que entrase en él Juana Inés de Asbaje y quedasen allí encerrados el entendimiento, la discreción, la erudición y todas las demás gracias espirituales y corporales de quien, permaneciendo en la libertad del siglo, hubiera sido el "mayor azote" que Dios pudiese enviar a la Nueva España.

Pero al poco tiempo de su ingreso al convento de las descalzas

> fue tanta la falta y quiebra de su salud, que juntándose el parecer de los médicos de que no era su complexión para proseguir en los rigores y austeridades que profesaba aquella regla, le fue forzoso salir a buscar puerto en donde, atendiendo con menos peligros de enfermedad a la regular observancia, se viese libre de las muchas olas que la amenazaban,

según lo escribió Juan Antonio de Oviedo en su *Vida ejemplar* [...] *del padre Antonio Núñez de Miranda* (México, 1702).

Sólo tres meses permaneció en el convento de San José de las descalzas; el 18 de noviembre de 1667 salió de allí para entrar, al poco tiempo, en el monasterio de las religiosas de San Jerónimo, donde profesó el 14 de febrero de 1669, haciendo voto de "vivir y morir [...] en obediencia y pobreza [...] castidad y perpetua clausura". Llegaría entonces Juana Inés a los veinte años de edad.

La desquiciante experiencia de los meses transcurridos en el convento de San José y de aquella enfermedad provocada por las severas prácticas de mortificación y ayuno a que se sometían regularmente las

carmelitas descalzas, debe haberlas revivido Sor Juana pocos años más tarde cuando se vio aquejada por un tifus o "tabardillo", enfermedad muy maligna cuya fiebre, según lo entendía el lexicógrafo Covarrubias, "pudre y corrompe la sangre".

Muy probablemente a fines de 1673, Sor Juana dirigió un "memorial" romanceado a fray Payo Enríquez de Ribera, arzobispo de México, en el que pedía le administrase el sacramento de la confirmación cristiana, pues, habiendo "pasado un tabardillo" que la puso a las puertas de la muerte, carecía del consuelo y la seguridad que sólo podía darle la posesión de ese sacramento, obtenido finalmente en marzo de 1674.[1] Decía Sor Juana a su "amado Prelado":

Sabed que cuando yo estaba
entre aquellos paroxismos
y últimos casi desmayos [...]
me daba gran desconsuelo
ver que, a tan largo camino,
con todos mis Sacramentos
fuese en años tan crecidos.
Que ya vos sabéis que aquel
que se le sigue al Bautismo
me falta [...]

Mirad que es, de no tenerlo,
mi sentimiento tan vivo,
que de no estar confirmada
pienso que me desbautizo.[2]

Todos los lectores de este romance (que es el número 11 de la edición de *Obras completas* preparadas por Alfonso Méndez Plancarte) recordarán el tono jocoso y familiar que en él usa Sor Juana: la afectuosa y casi excesiva confianza con que se dirige al "ilustrísimo Don Payo", así como los graciosos equívocos y el desparpajo con que trata un asunto de la máxima importancia para un católico contrarreformado.

[1] La intervención del obispo tiene un papel determinante en la confirmación; a él le están reservados los ritos que confieren el don del Espíritu: imposición de manos, signación y unción.

[2] La edad para recibir la confirmación —de acuerdo con el Derecho Canónico— era en torno a los catorce años.

Digamos, al paso, que la Iglesia romana no considera los sacramentos como meros signos de los valores espirituales que representan; es decir, como formas convencionales que expresan una relación entre entidades de distinto orden, sino que afirma que en ellos se establece una radical identidad entre los significantes sensibles y los conceptos espirituales designados, al grado de que la sustancia de la expresión (lo material de los signos) se identifica con la sustancia psíquica designada; dicho con otras palabras, según la doctrina romana los signos sensibles del rito (*v.gr. agua, pan* o *vino*) se trasmutan sustancialmente en la entidad significada, de manera que pueda decirse y asumirse que el *Cuerpo de Cristo* se halla real y materialmente presente en las formas del pan y del vino rituales y que, de conformidad con todo esto, tanto el bautismo como su confirmación han de ser tenidos no sólo por signos de la regeneración del catecúmeno, sino por garantía de su resurrección.

La confirmación, como es bien sabido, sólo podía ser administrada por obispos y arzobispos, pero como a los de la Nueva España solía llegarles el palio cuando ya habían concluido sus funciones episcopales, informaba Sor Juana a fray Payo de cómo en esta tierra cada uno procuraba "confirmarse a sí mismo" en la fuerza de su fe. Se comprende, pues, que la joven monja pudiera sentirse tan en peligro de perder, junto con el alma, su futuro cuerpo celestial, y ese temor, agravado en las "critiqueces" del tabardillo, hacía que su debilitado "calor nativo" se viese dominado por el "ardor extraño" de la fiebre, que le provocaba en sueños las visiones del infierno al que caería su alma privada de confirmación en la gracia divina.

Son contados los estudiosos de las letras coloniales que se han detenido en este romance de Sor Juana. En sus anotaciones a los textos del primer volumen de las *Obras completas,* Méndez Plancarte puso de relieve las principales fuentes literarias de las figuras mitológicas que hacen su aparición en el poema (el libro VI de la *Eneida* virgiliana y los libros IV y X de las *Metamorfosis* de Ovidio) y señaló la influencia ejercida por Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629), "delicioso poeta madrileño —gongorino, quevedesco, y sobre todo 'pantaleonesco', de festiva agudeza inconfundible", no sólo sobre Sor Juana, sino en tantos otros poetas contemporáneos suyos como Salazar y Torres, Santacruz Aldana, Diego de Ribera, Ramírez de Vargas, etcétera.

En efecto, hay una estrofa en el romance dedicado por Sor Juana a fray Payo (versos 25-28) que dice así:

> ¡Oh qué linda copla hurtara,
> para enhebrar aquí el hilo,
> si no hubierais, Vos, Señor,
> a Pantaleón leído!

y que es a todas luces un guiño hecho por la autora al destinatario de su memorial (así como a sus lectores previsibles) para ponerle sobre aviso tanto de la ambigua intención semántica del texto como de su adscripción literaria, es decir, de su jocoso modelo "pantaleonesco".

En su admirable estudio sobre *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe,* también Octavio Paz aludió a este romance en que la poetisa pide a su pastor que le administre el sacramento de la confirmación, súplica que le da pie "para contarle, en términos jocoserios, su enfermedad y los delirios que la fiebre había provocado en su mente". Pero esta experiencia que, al decir de Paz, habría dado motivo a la "imaginación moderna" para "una exploración psíquica y una descripción realista, le sirve a Sor Juana como un pretexto para citar a Ovidio y Virgilio, a Cloto y Atropos, a Sísifo y Tántalo", haciendo así que —en ese y otros poemas— el elemento biográfico ("lo vivido") quede "neutralizado al expresarse en formas arquetípicas: los conceptos, las antítesis, la erudición latina, la teología cristina...".

Como bien se sabe, la tarea de Méndez Plancarte consistió en declarar las remisiones textuales de los poemas de Sor Juana, en hacer más comprensibles a los lectores de nuestros días las alusiones recónditas, en desentrañar el juego de la erudición puesta en cifra. Por su lado, Paz señaló el valor (el sentido) que ese texto del pasado puede tener o no tener, visto en la perspectiva del presente. Pero así como a *El sueño* (el *Primero sueño*) se le podría asignar la condición de ser un texto precursor de la poesía moderna, el más modesto y juvenil romance a fray Payo le pareció carente de interés para los lectores de hoy.

A primera vista podría pensarse, en efecto, que se trata de una libresca visión del infierno —o de la entrada del infierno clásico—, de un collar de citas o alusiones de dos o tres grandes poetas de la antigüedad que ha de quedar reducido a su condición de mera curiosidad filológica.

Pero, bien miradas, las notas aducidas por Méndez Plancarte deben servirnos para confirmar la necesidad de que todo intento de exégesis literaria se sustente en buenas bases filológicas.

No hemos de entender aquí por filología la disciplina que sólo toma a su cargo la restauración y comentario lingüísticos de un texto literario, sino la que se ocupa, además, en averiguar los saberes y las condiciones históricas que determinan la producción de tal o cual texto. Hoy puede decirse lo que afirmaba Sor Juana en su siglo respecto de lo indispensable que resulta el conocimiento histórico para la cabal comprensión, no sólo de los escritos bíblicos, sino de cualquier texto cultural. "No hay duda de que para la inteligencia de muchos lugares —escribe en la *Respuesta a Sor Filotea*, siguiendo de cerca el tratado *De doctrina christiana* de San Agustín— es menester mucha historia, costumbres, ceremonias, proverbios y aun maneras de hablar de aquellos tiempos en que se escribieron, para saber sobre qué caen y a qué aluden algunas locuciones de las divinas letras".

Un largo ejercicio de la crítica parece habernos impuesto la certeza de que las obras del pasado, si bien transmiten noticias acerca de la lengua o de las instituciones que interesan al erudito, resultan prescindibles para el lector moderno, que sólo busca en ellas ciertas esencias —misteriosas y permanentes— capaces de despertar la imaginación de los destinatarios más remotos. Generalmente hablando, podría aceptarse ese planteamiento extremo de la cuestión; lo que me parece indeseable es la radicalización de sus términos. No tacho de ilegítimo el proceso intuitivo de apropiación o de rechazo de una obra literaria cualquiera; es perfectamente natural que cada lector encuentre en cada obra sólo o primordialmente aquello que sus gustos y su competencia le permiten identificar. Reclamo, en todo caso, para aquella crítica literaria que se ejerce como una actividad didáctica y democratizadora, la capacidad de saber leer en el pasado a partir de la recuperación de los códigos culturales (semióticos, retóricos e ideológicos) que le resulten pertinentes.

Un texto siempre es el resultado de un laborioso cruce de diferentes sistemas culturales; de éstos, algunos relativos a los códigos particulares de comunicación (ya sean literarios, forenses, administrativos, etcétera), otros más, pertenecientes a los modos de representación

simbólica de las diversas experiencias del mundo. Pero lo importante es que cualquier texto refleja el carácter imbricante de los códigos a través de los cuales concebimos y expresamos nuestras relaciones con el mundo y con nosotros mismos. Un texto literario —además— posee la característica de no ser legible en una sola dimensión semántica, sino en muchas; y así como los discursos ideológicos, en tanto que manifestación de valores asumidos como permanentes o eternos, se valen de los recursos retóricos para dotar a sus signos de una solidez y opacidad semejantes a la que poseen los objetos del mundo material, los textos literarios se valen de la retórica para mostrar las cambiantes "verdades" de la ideología y darnos, a cambio, otra inquietante certeza, la de los sucesivos aniquilamientos y restituciones de lo real en el espejo mudable de sus símbolos.

Así, pues, toda obra literaria propone una relación cambiante con la espesa realidad del mundo y con las presunciones ideológicas de sus lectores; si en el mundo todo pasa y se transforma, en la obra literaria todo vuelve al estado de los signos, que es el estado natural de la experiencia humana. ¿Cómo leer, pues, esta clase de textos si no es interrogando el sentido que cada uno de ellos encuentra en otros textos precedentes, deshilando de la textura visible los hilos invisibles de otros discursos subyacentes?

Se engañaría quien pensase llegar al sentido recóndito de un texto contando sólo con el arsenal léxico de un lengua. El significado que el léxico jerarquiza es apenas un punto de la red necesaria a partir de la cual roturamos el terreno de lo amorfo y lo innominado; pero el significado de un texto —de cualquier texto— no se funda inmediatamente en los valores que registra el lexicógrafo, sino en los que establecen los diversos sistemas semióticos sobre los que —a su vez— se edifican los cuerpos doctrinarios en que se reconoce y persiste una comunidad. De modo, pues, que cuando lamentamos que Sor Juana haya "neutralizado" ciertas experiencias individuales por cuanto que las expresó por medio de conceptos e imágenes previamente instaurados por determinadas tradiciones literarias, de hecho lo que deploramos es no encontrar satisfechas nuestras expectativas de lectores extemporáneos.

Pues, ¿de qué otra manera hubiera podido expresar Sor Juana su experiencia onírica del infierno o el purgatorio de no ser a través de las

imágenes consagradas por la tradición humanística o por la doctrina cristiana? ¿De qué otro modo se ejerce la imaginación individual del poeta si no es a partir de los depósitos iconográficos y de los recursos retóricos vigentes en su tiempo? Me da la razón Octavio Paz cuando apunta —a propósito de ese romance a fray Payo— que "en el siglo barroco, para ser reconocida, la experiencia individual tenía que adaptarse a los arquetipos concebidos por la filosofía y la retórica".

Para Sor Juana y los poetas de su época, lo moderno consistía precisamente en tratar con novedad lo antiguo o, mejor aún, en hallar en lo antiguo las maneras de referirse comprensiblemente a lo nuevo. La teoría de la imitación poética —en la que Góngora, Quevedo y Sor Juana fueron maestros— no implicaba la copia servil de los antiguos, sino su revitalización permanente. Es cierto que hoy cada vez nos interesa menos cotejar nuestra experiencia vital y literaria con la de quienes nos precedieron, pero Sor Juana y los suyos hallaron todavía su lugar propio en la larga procesión de los discursos ajenos

2. Volvamos, pues, al romance en que Sor Juana "pide, con discreta piedad, al Señor Arzobispo de México, el sacramento de la Confirmación". Los veinticinco primeros versos de la epístola presentan —como ya dijimos— algunos rasgos relevantes: primero, el familiar desenfado con que la joven monja se dirige a fray Payo y, segundo, el estilo jocoso, confianzudo, con que le expresa su afecto impetuoso:

Ilustrísimo Don Payo,
amado Prelado mío;
y advertid, Señor, que es de
posesión el genitivo;
que aunque a ser tan propietaria
no os parezca muy bien visto,
si no lo tenéis a bien
de mí está muy bien tenido.
Mío os llamo, tan sin riesgo,
que al eco de repetirlo,
tengo ya de los ratones
el Convento todo limpio.[3]

[3] *Mío*, dice el *Diccionario de Autoridades*, es "la voz con que se llama a los gatos".

En los versos 21 a 24 subraya Sor Juana en qué manera la excesiva manifestación de su "ciego afecto" parece querer estorbarle la entrada en el asunto propio de la misiva:

> ¿Mas dónde, Señor, me lleva
> tan ciego el afecto mío,
> que tan fuera del intento
> mis afectos os explico?

¿Se trata acaso de una torpeza o inseguridad de la joven escritora, de un trastorno emotivo que le impide verdaderamente dar inicio al argumento de la misiva? No, en absoluto. Sor Juana, sin que haya en ello contradicción alguna con sus sentimientos, se apega aquí a las más recomendables normas de la retórica que prevén la *captatio benevolentiae* del juez o del público como un paso necesario para la buena defensa de la *causa.* La autora se da maña, además, para insinuar una veta temática que aflorará al final del romance y que constituye, por decirlo así, una *segunda causa,* ya no de carácter religioso, sino moral o intelectual, encubierta o disimulada por el tono jocoso del exordio. Pero atendamos, primero, al asunto principal: el relato de las pesadillas y la petición del sacramento que le falta.

A partir del verso 29 entra Sor Juana en el "caso" de su misiva, es decir, en la narración de las turbadoras visiones que le provocaron las fiebres del tabardillo. Como en *El sueño*, en esta pesadilla juvenil también comienza Sor Juana aludiendo a las causas fisiológicas de la actividad onírica; en el magno poema, como se recordará, se describen las funciones del corazón, pulmones, hígado y estómago: durante el sueño normal, esta "templada hoguera del calor humano" envía al cerebro los vapores producidos por la digestión, pero siendo éstos "húmedos" y "claros" no impiden que el "sentido común" continúe enviando a la imaginativa las "especies" o simulacros de las cosas percibidas durante la vigilia, ni que la fantasía combine de diversas maneras dichas imágenes y produzca, así, el fenómeno que llamamos ensueño, durante el cual se representan "sucesos" por medio de las imágenes patentes en la imaginación del dormido.

Pero el "extraño ardor" de la fiebre no sólo debilita de manera anormal el funcionamiento de los "instrumentos vitales", sino que la densidad y

pesadez de los vapores que llegan al cerebro hacen que la fantasía —única facultad que permanece plenamente activa durante el sueño o los sopores de la fiebre— se concentre en el despliegue de las imágenes más pertubadoras:

> Yo, Señor (ya lo sabéis)
> he pasado un tabardillo [...]
> donde con las critiqueces
> de sus términos impíos,
> a ardor extraño cedía
> débil el calor nativo.
> Los instrumentos vitales
> cesaban ya su ejercicio [...]

Conviene tener presente que las imágenes que graba la memoria y mueve la fantasía no han de ser única o necesariamente los simulacros de las cosas percibidas directamente: esas imágenes sensibles no sólo remiten a los objetos materiales que las produjeron, sino que también pueden ser empleadas como signos de otros objetos, es decir, como "figuras" y, en tanto que tales, son, evidentemente, el resultado de una dilatada elaboración cultural, de suerte que cuando se presentan a nuestra imaginativa no lo hacen con el fin de evocar los objetos materiales de que inicialmente proceden, sino de hacer patentes al entendimiento los conceptos a quienes sirven de expresión.

Por otra parte, es bien conocida la importancia que tienen las "figuras" en la fijación y transmisión de contenidos ideológicos culturalmente constituidos; así, por ejemplo, toda la emblemática renacentista se fundó en la capacidad de asociación y sugestión de ese tipo de imágenes eidéticas capaces de proponer a la inteligencia de quienes las contemplan los tópicos culturales compendiados en ellas. En otro lugar me ocupé del carácter emblemático de las figuras mitológicas que Sor Juana hizo aparecer en la primera parte de *El sueño:* Nictimene, Ascálafo y las Minias que, representados en su forma transmutada de lechuza, búho y murciélagos, entrañan los aspectos centrales de un discurso mitológico-cristiano sobre la condición moral del hombre y el castigo divino de que son acreedores los impíos: su rebajamiento a la condición de brutos privados de las luces del entendimiento y, por lo tanto, avergonzados moradores de la noche. Así, pues, Sor Juana apeló

insistentemente al vasto repertorio de imágenes simbólicas fijadas por la tradición humanística con el fin de hacer comunicable su particular reflexión sobre los medios y los límites del conocimiento humano.

Dejando de lado la intención superior y la madurez intelectual y artística de *El sueño*, también en el romance juvenil del que venimos tratando, Sor Juana supo valerse de un conjunto de imágenes consagradas por la tradición humanística, con el fin de que su experiencia particular pudiera manifestarse a través de aquellas figuras canónicas que resumen toda la imaginación colectiva en torno del infierno y sus pesadumbres:

> Los instrumentos vitales
> cesaban ya en su ejercicio;
> ocioso el copo en Laquesis,
> el huso en Cloto baldío.
> Atropos sola, inminente,
> con el golpe ejecutivo,
> del frágil estambre humano
> cercenaba el débil hilo.
> De aquella fatal tijera
> sonaban en mis oídos,
> opuestamente hermanados,
> los inexorables filos.

Recuérdese la especial capacidad que la cultura manierista y barroca concedió a las imágenes para representar conceptos muy complejos de manera idónea y casi instantánea, y cómo la propia Sor Juana, en la dedicatoria del *Neptuno alegórico,* ponderó esa costumbre de la antigüedad "y muy especialmente de los egipcios" que adoraban a sus divinidades "debajo de diferentes jeroglíficos", porque a las cosas que carecen de forma visible y, por consiguiente,

> imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (los cuales, por la mayor parte, sólo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de los ojos) fue necesario buscarles jeroglíficos que por similitud, ya que no por perfecta imagen, los representan.

Así, pues, las imágenes icónicas parecen tener determinadas virtudes que las harían semióticamente superiores a las mismas palabras; estas

virtudes residen precisamente en su condición de signos sincréticos y compendiosos, en cada uno de cuyos rasgos constitutivos —es decir, en cada uno de sus visibles atributos iconográficos— pueden encontrarse las semillas de un discurso verbal que es del dominio de la comunidad instruida. Como en el arte de la memoria practicado por los oradores antiguos, que recorrían mentalmente ciertos grupos de imágenes previamente seleccionadas para servir de asiento a los tópicos y a las palabras que habrían de utilizar en su discurso, así también esas imágenes invocadas por el texto literario permiten al lector reconstruir con detalle las referencias culturales que ellas contienen *in nuce.*

En su poema, Sor Juana menciona escuetamente los atributos icónicos de Laquesis y Cloto: el copo y el huso; en cambio, se detiene en las tijeras de Atropos cuyo sonido —agudo y amenazador— se evoca por medio de una alusión a la percepción directa de tal utensilio. Los lectores contemporáneos de Sor Juana apreciarían el hecho de encontrar unida a la representación visual de las tijeras (con las que Atropos, llegado el momento, corta el "frágil estambre humano") su imagen auditiva:

> sonaban en mis oídos,
> opuestamente hermanados,
> los inexorables filos.

Pero esos mismos lectores contemporáneos no dejarían de evocar el conjunto de ideas que otorgan a las Parcas no sólo su entidad cultural, sino su condición de símbolos apropiados para la expresión de una muy concreta tensión emocional. Sólo un lector extemporáneo podría pasar por esos versos con el ánimo distraído de quien reconoce superficialmente las formas canónicas por medio de las cuales una cultura remota y renacida expresaba sus ideas sobre la vida y la muerte en la metáfora de las Parcas hilanderas. Para los destinatarios inmediatos de Sor Juana, las cosas pasarían de muy otro modo.

En efecto, no me parece infundado pretender que el modelo barroco de leer poesía fuese muy semejante al que corresponde a la interpretación y glosa de las divisas y emblemas entonces tan en boga. En estos últimos, como se sabe, la yuxtaposición de una imagen (o cuerpo del emblema) y un mote (su alma o pequeño texto lapidario) ofrece una

primera clave de la intención semántica del conjunto. Esa misma clave da pie para la elaboración de un texto de mayores dimensiones (epigrama, soneto o sermón en prosa) al que corresponde establecer tanto la vinculación de las figuras con otras "imágenes parlantes" como la injerencia de las conclusiones morales, políticas o religiosas que pueden hallar sustento en los correlatos previamente establecidos. Así procedieron todos los emblematistas, de Alciato a Saavedra Fajardo, y así procedió Sor Juana en el *Neptuno alegórico*, haciendo explícito en los comentarios de la "Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula" lo que en la arquitectura del arco triunfal se expresaba por medio de las pinturas y los motes latinos o los versos castellanos que las acompañaban.

A mi entender, las imágenes literarias del texto —en nuestro caso, las figuras de las tres Parcas y sus conspicuos atributos, que Sor Juana habría visto una y otra vez en los tratados de mitología y, particularmente, en el famoso libro de Cartario, *Imagini degli dei degli antichi,* citado por ella en el *Neptuno alegórico*—, juegan un papel equivalente al que le corresponde al cuerpo del emblema, en tanto que los pasajes relativos al sonido de las tijeras o a su "golpe ejecutivo" desempeñan la función del mote. La glosa mayor y, si se quiere, el rastreamiento de las fuentes tanto literarias como iconográficas en que se funda el texto, son tareas reservadas a la perspicacia y erudición de cada uno de los lectores, que hallarán deleite tanto en el reconocimiento de los *loci communes*, puestos a contribución por el poeta, como en la reconstrucción individual del discurso filosófico o moral al que dan origen. (Véanse las láminas V, VI, VII, y VIII.)

El deleite del lector se verá acrecentado cuando, en vez de encontrar mencionadas expresamente ciertas figuras mitológicas (Cloto, Laquesis, Atropos), el texto sólo las señala por medio de un circunloquio, evitando —por ejemplo— el nombre que corresponde a la figura, pero aludiéndola indirectamente a través de la mención de su principal atributo o de su acción más característica. En ese caso se hallan Sísifo, Tántalo, Ticio y las Danaides, evocados así en el poema de Sor Juana:

> Cuál, el deleznable canto
> sube por el monte altivo;
> cuál, en la peña sentado,
> hace el descanso suplicio.

A cuál, el manjar verdugo,
para darle más castigo,
provocándole el deseo,
le burlaba el apetito.
Cuál, de una ave carniera
al imperio sometido,
inacabable alimento
es de insaciable ministro.
Las atrevidas hermanas,
en pena del homicidio,
con vano afán intentaban
agotar el Lago Estigio.

La primera tarea del lector culto consistiría en identificar las figuras metonímicamente aludidas en el texto; debería reconocer, después, los textos literarios más autorizados en que se trató de ellas, y recordar sus más significativas circunstancias. Eso es precisamente lo que llevó a cabo Méndez Plancarte para ahorrarnos trabajos a los lectores de hoy. Pero el lector ideal de antaño no podría conformarse con lo expuesto hasta aquí, sino que, relacionando mentalmente el texto leído con los textos aludidos, debería producir su propia exégesis, procediendo en sentido contrario al que seguían los oradores clásicos, es decir, yendo de los signos del texto y de las figuras que éstos describen o evocan, a la interiorizada reflexión de la memoria.

Con todo, no siempre ese empeño erudito del autor y los lectores habrá de asumirse con la seriedad y empaque propios de la poesía "heroica". Como es notorio, las obras de Góngora tratan de temas semejantes con estilos diferentes: el que corresponde a la deslumbrante riqueza elocutiva o la difícil trama conceptual, y el que rebaja las nobles fábulas del pasado a ejemplo satírico de la vida plebeya de su tiempo.

En la advertencia "a los curiosos" lectores de las *Obras* (Madrid, 1634), de Anastasio Pantaleón de Ribera, apuntaba el erudito José de Pellicer y Salas que "lo más alto de la Oración se llama Poesía, lo medio Oratorio, lo bajo Vulgar", pero para quien se halle "encendido de la Erudición, cualquier Esfera le será patria", es decir, el escritor erudito podrá cultivar uno u otro estilo literario con seguridad. A quienes siguen el vulgar o bajo, recomendaba Plinio "aflojar los frenos de la elocuencia"; si la alta poesía ha de vivir en lo "escondido", añadía

Pellicer, lo "vulgar a los ojos está de todos". No se entienda que ese estilo culto recién llegado a España es una degeneración de la poesía, sino una etapa necesaria de su maduro desarrollo literario.

Sea lo que fuere, el hecho es que, si Góngora sancionó la costumbre de trasladar los elevados asuntos de la mitología clásica al ámbito de lo plebeyo y familiar, Anastasio lo llevó hasta lo grotesco y lupanario. Como en ciertos cuadros de Velázquez, los dioses de la antigüedad actúan en sus fábulas satíricas como modernos matasiete; así, por ejemplo, la disputa de Plutón con Júpiter, su hermano, para que éste consienta en su matrimonio con Proserpina, suena en los siguientes términos de fanfarrona disputa de chulos espadachines:

¿Por qué el amor conyugal,
por qué el paternal cariño
siempre tirano me estorbas
de la mujer y los hijos?
¿Soy capón, hermano, o quieres
muy preciado de latino
como a Saturno mi padre
cortarme los genitivos?
[...]
¿Qué me quiere tu rigor?
Si es porque nunca me has visto
jugar el rayo y la espada
en los marciales garitos,
agora verás, hermano,
lo que tengo de mohino,
pues sin ser Colmeneruela
al campo te desafío.

Los asuntos mitológicos no sólo podían ser tratados como símbolo y cifra de las realidades del mundo natural y psíquico (dígalo el mismo *Polifemo* de Góngora) sino también ser vistos —en un acto no propiamente sacrílego pero sí desacralizador— en la perspectiva de lo literal y mostrenco. Hay, pues, dos maneras extremas de asumir lo heroico y lo sagrado: con la reverencia y con la burla. A este propósito recordaba Sor Juana en su *Respuesta a Sor Filotea* que fue costumbre de los romanos gentiles recibir a sus capitanes victoriosos "vestidos de púrpura y coronados de laurel", tirado su carro, no por brutos, sino por los

reyes depuestos. Pero en ese triunfal desfile siempre se escuchaba la voz de un soldado que iba diciendo al vencedor: "Mira que eres mortal; mira que tienes tal y tal defecto, sin perdonar los más vergonzosos, como sucedió en el triunfo de César, que voceaban los más viles soldados a sus oídos: *Cavete romani, aducimus vobis adulterum calvum*". ("Cuidado, romanos, os traemos al calvo adúltero").

El humor de Sor Juana no podía llegar al grosero sarcasmo que notamos en las burlas mitológicas de Anastasio. La visión infernal relatada en el romance a fray Payo apela esencialmente a las ironías del doble sentido y a los guiños risueños que la autora dirige a su destinatario a propósito de asuntos literarios bien conocidas por ambos. Por otro lado, tampoco era posible que conformara sus visiones al redundante estilo catequístico con que el purgatorio y el infierno son presentados en las obras devotas de edificación, tales como —pongamos por caso —la *Vida y virtudes de la Madre María de Jesús* (México, 1676), escrita por Francisco Pardo, donde se cuenta en qué manera la monja piadosa fue llevada "en palmas" por unos velocísimos ángeles que la pasearon sin peligro sobre un

> territorio tan áspero, horroroso y confuso que todo él estaba poblado, lleno y tupido de toscos peñascos, lóbregas cavernas, erizados crestones y profundas oscuridades, de tal modo que los quiebres o cóncavos de esta peñas mostraban y hacían patente a la vista infinita tenebrosidad y hondura sin término, que remataba en un piélago inmenso de ardientes llamas donde vio esta Esposa de Cristo tan copiosa muchedumbre e innumerable espesura de demonios [...] de cuyos feos y abominables visajes, espantosos aspectos y grimosas figuras, no dejó de recibir alguna turbación...

Sin embargo, quizá temerosa de limitar la visión de las regiones infernales a las figuras procedentes de Ovidio y Virgilio —que pudieran ser sentidas por algunos espíritus angostos como apartadas de lo decente en una religiosa—, Sor Juana relató enseguida, con toda seriedad, el pasaje de su alma por el purgatorio canónico conforme a "las verdades/ que con la Fe recibimos".

Detengámonos en un solo aspecto de ese segundo relato, que corre del verso 101 al 149. En su versión del Averno mitológico, empleó Sor Juana una sola vez el verbo "mirar", y esto seguramente porque la multitud de figuras mentadas o evocadas (las Parcas, Cerbero, Caronte, Sísifo, Tántalo, etcétera) daban cuerpo y visibilidad suficientes a los contenidos conceptuales que ellas transmiten. En cambio, las nociones escatológicas vinculadas al "duro sitio" del purgatorio tienen que ser aludidas por medio de expresiones abstractas como la "Divina Justicia" y sus "fieles ministros" a los que —pese a carecer de una representación icónica claramente establecida— dice Sor Juana una y otra vez que "miraba" y "admiraba", aunque no propiamente en sus aspectos perceptibles, sino en su persuasivo carácter doctrinario.

Como se sabe, el lugar y la naturaleza del purgatorio carecen de una definición teológica precisa; de ahí que Sor Juana haya tenido que dar de ese sitio de castigo y purgación de los pecados veniales una imagen más intelectual que sensible, cuya eficacia sugestiva no puede compararse con la que poseen las entidades mitológicas descritas en la primera narración. Dice Sor Juana:

> Pero según las verdades
> que con la Fe recibimos,
> miraba del Purgatorio
> el duro asignado sitio.
> De la Justicia Divina
> admiraba allí lo activo,
> que allí solamente suple
> cordel, verdugo y cuchillos.
> [...]
> Miraba la proporción
> de tormentos exquisitos,
> con que se purgan las deudas
> del orden distributivo.

La serie de lugares comunes —católicos y mitológicos— desembocan previsiblemente en otra breve captación de la benevolencia del juez (fray Payo), la cual, según las normas, debe enlazarse con la solicitud de una decisión justa para su *causa*.

En la nota dedicada a la que llamó "la última obra literaria de Sor Juana" (la *Petición causídica*), decía Alberto G. Salceda que, por más

que ella pretendiese que sus escritos no llevaban *resabios de procesos,* lo cierto es que hasta "en momento tan personal y trascendental, no deja de recurrir a formas curialescas". No es de extrañar, pues, que esa tendencia apareciera ya en sus obras juveniles; en el romance que venimos comentando, Sor Juana se ajusta con festivo entusiasmo a los preceptos de la retórica, que disponen pasar de la narración a la argumentación de la *causa* por medio de una breve transición de tono afectivo y que, inmediatamente después, se presenten las *pruebas* objetivas o artísticas pertinentes.

Una vez concluido el relato de su visión del purgatorio, Sor Juana —que declara haber sido sanada por intercesión divina— entra en el segundo exordio y torna al propósito de asegurarse la buena disposición de su prelado:

En efecto, quedo ya
mejor, a vuestro servicio,
con más salud que merezco,
más buena que nunca he sido.
Diréis que por qué os refiero
accidentes tan prolijos
y me pongo a contar males
cuando bienes solicito.
No voy muy descaminada;
escuchad, Señor, os pido,
que en escuchar un informe
consiste un recto juicio.

Del verso 161 al 208 se extiende la argumentación de la *causa,* fundada en pruebas de ambos tipos: las objetivas, que se refieren a la falta real del sacramento de la confirmación y a la comprobada tardanza con que los "Mexicanos Arzobispos" recibían el palio —aspectos a los que ya hicimos referencia al inicio—, y las pruebas llamadas "artísticas" que son de carácter ético y patético, y tienen que ver con la necesidad moral del demandante y con la compasión que éste pueda suscitar en el juez:

Y así, Señor (no os enoje)
humildemente os suplico
me asentéis muy bien la mano,
mirad que lo necesito.

Sacudidme un bofetón
de esos sagrados armiños
que me resuene en el alma
la gracia de su sonido.
Dadme, por un solo Dios,
el sacramento que os pido;
y si no queréis por solo,
dádmelo por Uno y Trino.

Después de la seriedad teológica con que fue asumido el relato de la visión o visita del purgatorio, en la presentación de las llamadas pruebas artísticas ya podía volver Sor Juana a los dobles filos de la ironía; así, las expresiones "me asentéis muy bien la mano" y "sacudidme un bofetón" con esas manos religiosas, tan puras como el armiño, son —a un tiempo— la confesada disposición de cumplir sin excusas ni remilgos los mandatos de su regla monástica ("En efecto, quedo ya/...más buena que nunca he sido") y la petición de un sacramento de fe trinitaria que hasta entonces nadie había estado en condiciones de administrar en la Nueva España.

San Cipriano tenía ya por cosa admitida que cuantos han sido bautizados por la Iglesia deben ser "presentados al obispo" y, por "imposición de manos, reciban el Espíritu Santo y sean perfeccionados con el sello del Señor"; de suerte que sólo por medio de ese signáculo espiritual puede alcanzar el fiel cristiano lo que suele llamarse su "estatura de adulto". Mientras no esté confirmado, la condición del neófito es semejante a la del niño que no dispone enteramente de la fuerza de la razón; consecuentemente, podrá verse la imposición de manos del obispo como un "bofetón" asentado didácticamente a quien está todavía necesitado del castigo paterno.

Así, vuelve Sor Juana a colocarse en la doble vertiente de lo serio y lo jocoso, de lo que pertenece a la dialéctica cristológica y lo que alude a la realidad de los hechos ordinarios. Ver la imposición del sacramento de la confirmación como un sello espiritual de perfeccionamiento del alma y, a la vez, como un signo material que puede relacionarse con el castigo de una juvenil travesura, es también una manera de hacer de la representación de lo ordinario y cotidiano el signo de otro signo trascendental: el que remite a la obtención de la gracia divina.

Quedamos, pues, en que todo el romance de fray Payo se mueve alternativa o simultáneamente sobre los dos ejes de lo serio y lo jocoso, de lo elevado y lo vulgar, y en que fue ésa precisamente la intención de Sor Juana: la de establecer un significativo vaivén entre dos formas extremas de tratar asuntos de gran importancia: la petición del sacramento faltante —que le asegure su salvación eterna— y la del castigo paternal —que es reprehensión, pero también consejo y enseñanza— que fray Payo podría acordarle con el propósito de que la joven reclusa superara aquellas "impertinencillas" de su genio y aquellos arranques de libertad intelectual, que la propia Sor Juana confesó muchos años después en la *Respuesta a Sor Filotea.*

Del verso 209 al 240 y final transcurre la *peroratio,* parte última de la oración retórica que, según los cánones, debe influir definitivamente en los afectos del juez y, por lo tanto, en el logro de su fallo favorable.

Está previsto que el epílogo o *peroratio* pueda asumir el carácter de una digresión en la cual se introduzca un nuevo asunto sólo tangencialmente pertinente a la *causa* defendida. En efecto, el romance de fray Payo concluye de modo insólito con la expresión del deseo de la demandante (Sor Juana) de ver a su juez convertido en Papa:

Así, Príncipe preclaro,
vuestros méritos altísimos
adorne gloriosamente
el Cayado Pontificio.
Si yo os viera Padre Santo,
tener, sacro Vice-Cristo,
del universal rebaño
el soberano dominio
diera saltos de contento,
aunque éste es un regocijo
de maromero, que ha hecho
señal de placer los brincos.
Fuera a veros al instante
que, aunque encerrada me miro,
con las llaves de San Pedro
no me faltara postigo.

No hubiera sido "decente" —vale decir, honesto y apropiado— hacerle al nuevo virrey-arzobispo el magnífico halago de verlo convertido en

"Vice-Cristo/ del universal rebaño", esto es, Papa, en el lenguaje serio de la cortesanía; pero era perfectamente aceptable expresarlo por medio de los signos ingenuos del regocijo infantil que, a semejanza de los maromeros, hacen "señal de placer los brincos". De lograrse este soñado deseo, el arzobispo mexicano ya no tendría que molestarse en ir al convento jerónimo para confirmar a Sor Juana, sino que ella misma —abandonando su clausura por dispensa papal— podría trasladarse a Roma para recibir allí el ansiado sacramento.

En sus comentarios a este romance, sostenía Méndez Plancarte que "no hay sombra de *protesta y queja de su prisión,* en estos *maromeros* gracejos de tan risueña claridad espiritual". Quizá, en efecto, no haya queja por su situación de clausura, pero quizá sí haya una protesta irónicamente velada por el hecho de no haber encontrado en el convento las condiciones adecuadas al cumplimiento de aquella empresa intelectual —de "amor a la sabiduría y a las letras" —que la movió precisamente a entrar en religión. Quizá también el temeroso sueño del infierno tenga su amable contrapartida en ese soñado deseo de Sor Juana, no sólo de estar confirmada en la fe de Cristo —con lo cual ella misma declararía a todos su genuina obediencia católica— sino de obtener el apoyo de un prelado culto, inteligente y bondadoso, capaz de ponerla al amparo de las necedades de una superiora o del celo excesivo y patológico de un confesor como Nuñez de Miranda, empeñado en que no tuviera más empleo intelectual que el de aplicarse a la lectura y reflexión de los libros sagrados.

Y era tal ese deseo de impedir que se apagase "la luz de mi entendimiento" y, por otro lado, debía de ser tal su temprana convicción de que ese propósito no podría realizarse plenamente en un convento novohispano que, manteniendo su discurso en un difícil equilibrio de "maromero", no sólo se atrevió a formular el desmedido elogio del prelado bajo el signo de la chanza infantil y afectuosa, sino que —ya en el terreno de la ensoñación de lo imposible— se atrevió a solicitarle un segundo y más secreto favor: la gracia de ser llevada a Roma donde podría cumplir la obra de su entendimiento lejos de las envidias, celos y zafias interpretaciones de su inclinación a la sabiduría.

Bastará releer sin prejuicios ciertos pasajes de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* para confirmar que no hay exageración en lo dicho.

La pasión intelectual de Sor Juana es una pasión juvenil que no se extinguió al llegar a la madurez, y que sólo pudo ser vencida por una extrema experiencia de acoso y mortificación. "Las ventajas del entendimiento lo son en el ser", decía Gracián, y es natural que en esos años de juveniles impulsos no pudiera Sor Juana avenirse con la idea de "sepultar con mi nombre mi entendimiento y sacrificársele sólo a quien me lo dio". De modo que si *El sueño* de la madurez es el poema que relata la búsqueda metódica —aunque infructuosa— del conocimiento humano posible, el juvenil romance a fray Payo bien puede ser el poema de la búsqueda esperanzada de las condiciones necesarias para el libre ejercicio de la inteligencia, de aquella su "vehemente y poderosa inclinación a las letras" que constituyó, desde la infancia, el "más natural impulso que Dios puso en mí".

Lámina V: "Imagini di Plutone Dio dell'Inferno, di Proserpina sua moglie, di Eurimone divoratore delle carni de morti, di Cervero cane trifauce custode dell'Inferno", *apud.* Vicenzo Cartari, *Imagine degli Dei degli Antichi.* Venetia, MDCXXIV.

Lámina VI: "Imagini di Cloto, Lachesi, et Atropo, dette le tre parche, delle quali dicevano li antichi esser nelle mani la vita et la morte di tutti", *ibid.*

Lámina VII: "Imagini dell'Arpie, Streghe, et Lamie, puntrici et apportatrici de male", *ibid.*

Lámina VIII: "Imagine della Dea Prosepina figliuola di Cerere", *ibid.*

VII
Sor Juana Inés de la Cruz: amor y cortesanía

NO ES FÁCIL PARA EL CRÍTICO, empeñado en desentrañar el significado —por no decir el valor estético— de una obra literaria, prescindir de las noticias sobre la vida del autor. Se diría que, a pesar de los ingentes esfuerzos del análisis estructural, no nos resignamos a descarnar enteramente la persona viva y actuante del autor hasta el punto de convertirla en un fantasmal "sujeto de la enunciación", privado de consistencia humana y reducido a un abstracto y anónimo operador semiótico. Sabemos bien que no todos los poemas que dan cuenta de los afectos del ánimo —y principalmente de los afectos amorosos— han de tener un sustento autobiográfico; nos persuadimos a creer que es la "ideología" —el conjunto de ideas sobre el mundo vigentes en un determinado tiempo y espacio cultural— la que verdaderamente habla en los textos; en suma, que son las ideas dominantes —o, si fuere el caso, las ideas censuradas y perseguidas por los aparatos del poder político o religioso— las que configuran de manera consciente o ignorada las experiencias que dan la materia prima de la poesía y el arte. Con todo, siendo el amor una experiencia crucial para todo ser humano y tocándonos a todos tan de cerca el testimonio de los demás, propendemos de manera casi instintiva a relacionar la expresión poética con la experiencia vivida, no importando cuáles sean, en definitiva, las tendencias ideológicas del crítico ni sus particulares métodos de indagación.

Siempre nos camplacerá hallar en los textos, no tanto la presencia evidente o soterrada de las ideas que alimentaron a una comunidad, sino aquella particular y comprometida penetración del autor en la historia de todos, que es a lo que Unamuno daba el nombre de "vividura": experiencia emocionante de cada hombre en la historia de su tiempo.

Incluso cuando se trata de las etapas románticas más persuadidas del triunfo del genio individual sobre las normas coercitivas de la comunidad, esos bloques de organización ideológica de la experiencia colectiva alcanzan una fuerza y una presencia irreductibles sólo comparables —quizá— con la ancestral determinación genética. Asimismo en los productos culturales se reconoce la tenaz permanencia de sus modelos generadores, y también en los campos del arte ha de contarse con esas fuerzas precursoras que dan contenido y figura a las producciones individuales. Las obras de arte —al contrario de los demás seres vivos que sólo requieren de la constancia de una ley natural— se generan por la intervención de dos instancias insuprimibles: la experiencia subjetiva, que ata al artista —como a todo individuo humano— a un mundo concreto de vivencias y emociones, y la competencia cultural, que lo liga a una tradición a la vez ideológica y formal, esto es, de conocimientos modelizados del mundo y de expresión igualmente modelizada de tales creencias. Ni la palabra ni el deseo —por más nuestros que nos parezcan— nos pertenecen por entero; son, como los rasgos del carácter, eslabones de una cadena generadora cuyos efectos podemos disimular o enmascarar pero nunca suprimir.

El caso de Sor Juana Inés de la Cruz es particularmente revelador de la confusa encrucijada en que nos hallamos los críticos literarios cuando tenemos que dar cuenta del hecho de que una monja del siglo XVII, recluida en un convento novohispano, sea autora de numerosísimos poemas que tratan precisamente el tema del amor o, por decirlo en los términos apropiados a la cultura de la época, de las "encontradas correspondencias" del amor, ya sea concupiscente u honesto. Fue patente preocupación de los editores de la *Inundación castálida* (Madrid, 1698) —y, detrás de ellos, de María Luisa Gonzaga, marquesa de la Laguna, mecenas de Sor Juana— desvanecer toda duda acerca del decoro o decencia de tales poemas y justificarlos como productos aceptables en una mujer profesionalmente dedicada, no al cultivo de la filosofía y otras ciencias mundanas, sino a las virtudes de Cristo. El fraile Luis Tineo de Morales, autor de la "Aprobación" de ese primer volumen, previendo que no había de faltar algún tonto envidioso capaz de "hacer guerra a los consonantes de *intra Clausura* como si fuera a la secta de Lutero", calificaba a los de Sor Juana como "recreación

honestísima y empleos decentísimos" de una religiosa; Catalina de Alfaro Fernández de Córdoba —poeta ella misma o quizá prestanombre de la marquesa— se enfrentó directamente al asunto en un soneto prologal: cuando la madre Juana Inés "canta de amor, cuerda es tan fina/ que no se oye rozada en lo indecente". Y Diego Calleja, seguramente uno de los amigos de Sor Juana que más noticias tuvo acerca de su vida y su obra— volvió a tocar el espinoso tema en aquella elegía que suponemos suya, "Rama seca de un sauce envejecido...", inserta en la *Fama y obras póstumas* (Madrid, 1700). Decía allí que, sin mengua del cumplimiento "sustancial" de las obligaciones de su estado religioso, la madre Juana Inés había ocupado su pluma en "amores que ella escribe sin amores", esto es, de "amores que a lo honesto no dan susto", por cuanto se presuponía que su conocimiento del amor no era experimental sino teórico, aprendido en los libros, pero también —qué duda cabe—, confirmado por su perspicaz observación de las realidades humanas.

En lo que va de fines de siglo XIX a este siglo nuestro que termina, han sido diversas y aun encontradas las opiniones sobre las posibles experiencias de la joven Juana Inés que hubieran podido dar materia vital a las sutilezas dialécticas con que manifiesta su conocimiento de las causas y efectos del amor mundano. Marcelino Menéndez y Pelayo y, a su vera, Amado Nervo, se negaron a creer que "el legítimo acento de la emoción lírica" de tantos de sus versos hubiera sido resultado de "pasatiempos de sociedad" o escritos "para expresar ajenos afectos".[1] Los críticos católicos militantes han preferido pasar sobre el asunto como sobre brasas ardientes: apenas rozándolo, para no chamuscar el buen nombre de la monja ni aquella aura de santidad que le sobrevino con su muerte caritativa. Su moderno editor, el padre Alfonso Méndez Plancarte, dedicó un brevísimo apartado de su "Introducción" general a las *Obras completas* de Sor Juana (que lleva por título "La poesía del amor y del Amor") y allí hizo hincapié en los textos de carácter

[1] Amado Nervo, en su *Juana de Asbaje* (Madrid, 1910), fue partidario de la hipótesis —antes expresada por Luis González Obregón— según la cual Juana Inés padeció "decepciones" a causa de "amores imposibles", al punto de que, luego de ésta no comprobable experiencia, de su "amor no quedó más que el discreteo, el retruécano, la sutileza...", que ejemplificaba con sonetos como los que empiezan "Al que ingrato me deja, busco amante..." o "Feliciano me adora y le aborrezco..."

"espiritual", dejando notoriamente de lado todo lo que se refiriese a aquellos poemas (romances, décimas, sonetos, etcétera) que los editores de antaño y él mismo titularon "De amor y discreción" o —dicho de otro modo— de ingeniosa disputa entre cultos enamorados. Sin embargo, el padre Alberto G. Salceda, editor del último tomo de las referidas obras completas, que contiene sus comedias, sainetes y prosas, quiso dar razón más pormenorizada del tema que, sin lugar a dudas, tiene una presencia conspicua en la obra de Sor Juana.

En muchas ocasiones —escribe Salceda— "el tema aparece en forma de expresiones amorosas, es decir, del lenguaje del amor" profano, que ya Marcelino Menéndez y Pelayo había calificado como de "los más suaves y delicados que han salido de pluma de mujer". En otras ocasiones —continúa Salceda— "el Amor aparece como objeto de estudio, analizándose con detenimiento y delectación sus causas o motivos [...] las pasiones que con él se entrecruzan, las circunstancias que lo afectan, etc." Su obra, pues, "cubre todo el campo de estudio: desde el amor divino hasta el simulacro de amor", de suerte que, "entresacando y ordenando sus partes relativas, podría formarse un muy completo 'Tratado del Amor' de Sor Juana Inés de la Cruz".[2]

Para Salceda, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* no son sino capítulos de ese tratado, es decir, "pretextos para que la autora continúe su obra de filósofa del amor" y tal cosa se pone nítidamente de manifiesto en el sainete primero (llamado "De Palacio") de la comedia de *Los empeños.* En esta curiosa pieza salen a escena, no ya los cortesanos como tales, individuos sujetos al accidente y al azar, sino los "entes de Palacio", personajes alegóricos —o, si se prefiere, representaciones simbólicas de aquellas virtudes que deben mostrar los caballeros cortesanos en su trato con las damas—, como son el Amor, el Respeto, el Obsequio, la Fineza y la Esperanza, figuras alegóricas que disputan entre sí por alcanzar el "favor" de la virreina, y, llegando al extremo de cortesanía y, al mismo tiempo, de artificiosa abstracción de las "relaciones palaciegas", el premio en disputa no es la correspondencia o galardón que les otorguen las damas, sino su patente desprecio,

[2] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas, IV.* Comedias, sainetes y prosa. Edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda. México, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. xxii y siguientes.

porque en ese mundillo de los galanteos cortesanos se parte —como en el antiguo amor cortés y en el neoplatonismo renacentista— del principio de que el amante es siempre inferior a la amada, razón por la cual dictamina Sor Juana en la mencionada loa:

el amante verdadero
ha de tener de lo amado
tan soberano concepto
que ha de pensar que no alcanza
su amor al merecimiento
de la beldad a quien sirve;
y aunque la ame con extremo,
ha de pensar siempre que es
su amor, menor que el objeto,
y confesar que no paga
con todos los rendimientos;
que lo fino del amor
está en no mostrar el serlo.

Con el fin de hacer explícitas las circunstancias que sustentaban las artificiosas argumentaciones de esos "entes de razón" que disputan en el sainete, Salceda recordó oportunamente los llamados *galanteos de palacio* y la descripción que de ellos hizo el duque de Maura en su obra sobre la *Vida y reinado de Carlos II* (Madrid, 1954). Los aristócratas avencindados en Madrid, deseosos de que sus jóvenes hijas poseedoras de ingenio o "palmito" completaran su instrucción, procuraban enviarlas a servir a la corte; allí tenían oportunidad no sólo de hacer amistades importantes para su futuro matrimonial, sino de adentrarse en los rituales del cortejamiento amoroso. Sin embargo, no entró Salceda a elaborar un catálogo de los rasgos principales de ese "Tratado del Amor" sorjuaniano que él mismo postuló; se conformó con una larga y sabrosa cita del historiador español sin extraer de ella ninguna consecuencia directamente pertinente al caso de Sor Juana. Esa reticencia de Salceda nos hace entender que —para él— las experiencias palaciegas de la joven Juana Inés en la corte de los virreyes de Mancera ofrecieron a nuestra poetisa, no ya las ocasiones concretas del amor, sino sólo el espectáculo humano del que ella extraería la urdimbre de sus "simulacros" líricos o dramáticos. Así, pues, para Salceda los poemas de amor mundano de Sor Juana son de naturaleza puramente

filosófica, especulativa, producto intelectualizado de su contacto con el universo extremadamente codificado, pero no por ello menos real, de los galanteos de palacio, del que la poetisa pudo haberse mantenido como espectadora inteligente y distante.

En su libro sobre *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México, 1982), retomó Octavio Paz el asunto de los "galanteos de palacio" para hacer algunas perspicaces reflexiones sobre ese fenómeno social descrito por el duque de Maura. Dichos "galanteos" tuvieron un carácter ritual ligado a la tradición del amor cortés, es decir, a la ilícita pero consentida relación entre damas de alcurnia y trovadores —caballeros, a veces, y otras, individuos de baja o servil condición— que cantan la belleza y virtudes de sus damas inalcanzables; pero lo que más le interesa destacar a Octavio Paz es la "intensa erotización de la vida social" que esas relaciones cortesanas suponen, toda vez que las ceremonias de cortejamiento "giran en torno al eje de las relaciones ilícitas entre damas y galanes" y, al mismo tiempo, constituyen una "sublimación de la pasión erótica"; de suerte que la sociedad cortesana de los siglos XVII y XVIII, al sustituir con esas alegorías del combate de amor los torneos de la sociedad feudal, "transforma la sexualidad en teatro" o, diciéndolo de otra manera, hace de las damas y caballeros cortesanos los representantes alternativos de un guión simbólico prestablecido. En aquellos escenarios de la "convivencia erótica" participó activamente Juana Inés mientras fue dama de la virreina; allí lucieron sus "artes diplomáticas, su belleza, su vivacidad", y allí —antes de los diecinueve años de edad— escribió algunos poemas que —al decir de Paz— ciertamente sorprenden por la "perfección de la hechura y la seguridad del trazo".

Los "galanteos de palacio" explican ciertamente las circunstancias en que Juana Inés —y también la madre Juana, en la medida en que siguió participando literariamente desde el convento en las tertulias cortesanas—,[3] compuso sus poesías de "amor y discreción" y algunas otras piezas (felicitaciones de cumpleaños, envío de obsequios, celebraciones de la amistad y aun loas y comedias); pero el mero contexto

[3] Véase mi "Introducción" a *El oráculo de los preguntones atribuido a Sor Juana Inés de la Cruz*. México, Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM y Ediciones del Equilibrista, 1991, pp. 49-51.

de los ritos de palacio no da razón, sin más, de las costumbres literarias en relación con las cuales se produjo la mayor parte de la poesía sorjuaniana y, más aún, del meollo ideológico de tales poemas; en otras palabras, la entidad de aquella doctrina del amor esparcida por sus poesías, y a partir de las cuales bien pudiera formarse aquel "tratado" que vislumbró Salceda, no sólo requiere del ritualizado contexto palaciego, sino del de una moda cultural muy extendida en el siglo XVII: las academias literarias, que hallan en los palacios reales, así como en las casas de los nobles señores, un terreno abonado por la permanente competencia —en méritos, saberes, habilidades y obsequiosidad— en que se hallan empeñados los caballeros y las damas de la aristocracia. Y precisamente como competencia caballeresca presenta Sor Juana la disputa de "los entes de Palacio", a quienes convoca a lidiar el "Alcalde del Terrero", término éste que vale tanto para designar el sitio en que se ejercitan militarmente los caballeros, como para aludir al "parage" palaciego donde se entrenan en cortejar a las damas.

Tratando de las costumbres de la corte de don Juan II de Castilla y, en concreto, de la poesía de la época, decía Menéndez y Pelayo que "la mayor parte de sus cultivadores eran meros aficionados, grandes señores que veían en el arte de trovar un nuevo modo de gala y gentileza, lo que hoy llamaríamos una rama del *sport* más refinado".[4] De suerte que, como ha sintetizado un crítico de nuestros días, las cortes regias o señoriles de fines del siglo XV "eran el lugar propicio para las composiciones 'de amor y loor a las damas'" y, así,

> para entretener los ocios palaciegos, nada mejor que competir en juegos donde se ponía a prueba el saber y la habilidad de los poetas, bien por medio de preguntas que habían de responder en iguales metros y rimas, bien glosando motes impuestos. La poesía era, en aspectos esenciales, un divertimento compañero de la música y las fiestas ... [5]

[4] Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antologia de poetas liricos castellanos*, vol. III, capítulo VIII. Buenos Aires, Argentina, Espasa-Calpe, 1952.

[5] Rafael Lapesa, "Poesía de cancionero y poesía italianizante", en *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, Bella Bellatrix, Istmo, 1985.

Pero donde el cultivo de la galantería y de la "discreta" conversación alcanzó la cumbre de su perfección fue en las cortes de los príncipes y magnates del Renacimiento. *El cortesano*, de Baltasar de Castiglione —traducido al castellano por Juan Boscán en 1534—, ejerció una profunda influencia en la formación de un modelo ideal de comportamiento humano, ejemplificado en la perfecta dama y el culto caballero cortesanos: ambos han de poseer nobleza de linaje y gracia natural. Las cualidades fundamentalmente atribuidas a la dama son la virtud, la hermosura y la delicadeza, pero es menestar, además, que tenga "noticia de letras, de música y de pintar" y que sepa comportarse con dignidad y tino con "el galán que la sigue de amores".[6] Las virtudes del caballero han de ser el refinamiento, la controlada audacia y, sobre todo, su dedicación tanto a la disciplina de las armas como del intelecto. El amor entre caballero y dama ha de entenderse como estímulo para que aquél no sólo se esfuerce en sus acciones militares, sino —quizá ya de manera preponderante en las cortes renacentistas— como acatamiento y servicio de la dama. Y esta servidumbre amorosa da también motivo —como antes lo dio en las cortes medievales— a los debates o "cuestiones" de amor, aunque en este nuevo contexto de refinamiento intelectual ya se vean libres de los torpes reclamos y ofensivos dicterios a la amada esquiva, y sólo se centren en la sabia y sagaz argumentación dialéctica en torno a los "trabajos" del amor: solicitudes, desasosiegos, celos, ausencias, sospechas y lágrimas.

La obra de Castiglione se estructura precisamente en torno a los diálogos sostenidos entre damas y caballeros de la corte del duque de Urbino, en cuatro sesiones presididas por Isabel Gonzaga, su ilustre mujer. Su tema central es justamente la formación del ideal del perfecto cortesano y la perfecta dama, pero, entre las exposiciones formales de asuntos políticos y morales, abundan las interrupciones de los contertulios, llenas de agudeza e ironía. Los cuatro libros de *El cortesano* tienen, como bien se advierte, la estructura de un coloquio platónico y es la teoría del amor uno de los tópicos discutidos con mayor amplitud y desde diferentes ángulos, si bien el libro segundo se ocupa principal-

[6] Cito por: Baltasar de Castiglione, *El cortesano*. Traducción de Juan Boscán. Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano. Buenos Aires, Colección Austral, núm. 549. Espasa-Calpe, S.A. 1984. Quinta edición.

mente de esbozar una tipología de las "gracias verbales" del cortesano, esto es, de la competencia retórica en el discurrir con ingenio sobre cualquier asunto que se le proponga. Dice allí la sarcástica Emilia Pía a "miser Federico", que al parecer se excusaba de seguir disertando sobre el tema del "gentil y gracioso trato" que ha de tener siempre el cortesano para alcanzar una excelente "opinión general con señores, caballeros y damas":

> Ahí se verá, dijo Emilia, vuestro ingenio. Y como, si es verdad lo que hartas veces oí decir, que hubo en el mundo hombres tan ingeniosos y elocuentes que compusieron libros en loor de las moscas, y no les faltó qué escribir sobre ello [...] ¿no seréis vos ahora bastante a saber hallar qué decir un rato de la noche sobre la cortesanía?

Sirva este párrafo provocativo y regocijado para confirmar con una sola cita el carácter de debate académico que tenían esas *soirées* palaciegas. No sólo se dieron en las cortes reales los festejos espectaculares, como aquellos con que contribuyó Sor Juana para los virreyes mexicanos y aun para los monarcas españoles, sino —de manera más familiar y ordinaria— las tertulias o reuniones en las cuales, a imitación de las academias literarias que tanto auge cobraron a lo largo de los siglos XVI y XVII, se sometían a debate diversos tópicos eruditos, ya sea con seriedad profesoral, con regocijo de estudiante o con una irónica mezcla de ambos.[7]

En su estudio de las *Academias literarias del Siglo de Oro español*,[8] José Sánchez pasó revista a la constitución y fortuna de esas agrupaciones, cuyo antecedente hispánico fue el consistorio de la Gaya Ciencia —o ciencia de la poesía—, establecido en Barcelona a principios del siglo XV por Enrique de Villena, distinta por su composición y

[7] Ludwig Pfandl, en su libro *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al Siglo de Oro* (Barcelona, 1929) otorga a los jesuitas el dudoso mérito de haber fomentado el uso del arte métrica y, con eso, el de "aprovechar las festividades eclesiásticas y escolares para estimular y provocar estas contiendas poéticas"; a su influjo se debió asimismo que "los certámenes poéticos llegaran a formar parte integrante de los festivales públicos y que las discusiones poéticas, los torneos literarios y la afición a versificar invadieran los círculos más distinguidos y de mayor fama de aquellos tiempos".

[8] José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid, Editorial Gredos; 1961.

funciones de aquellas otras academias cuyo fin principal fue la enseñanza universitaria o, más expresamente, el cultivo de la erudición filológica. El gran número de poetas —o, por mejor decir, de competentes rimadores— que, a partir de 1564, produjo en España el modelo jesuítico de la *ratio studiorum* y el consecuente entusiasmo de todos ellos por medir sus fuerzas en toda clase de contiendas y ejercicios prácticos, fue un rasgo constante de la época; este amor por la competencia y —cómo no— por la obtención de fama literaria se acrecentó durante el reinado de Felipe IV, protector de las artes y en especial del teatro; de ahí que —dice Sánchez— "apenas hubo palacio o casa de noble donde no se reunieran amigos atraídos por las letras. Esas sesiones llegaban a convertirse en verdaderas academias, donde se discutían las letras y las armas". Y, en efecto, las reglas de una academia llamada "La Peregrina", entre cuyos fundadores se hallaron el duque de Híjar y los condes de Oñate y de Sástago, determinaban que en ella debían tratarse asuntos relativos a las siete artes liberales y no sólo la poesía.

En las páginas que, con severo regocijo, destinó Juan de Zabaleta a narrar las ocupaciones predilectas de los madrileños en su *Día de fiesta*, hay un capítulo dedicado a "Los libros" en que se alude a un mozo poeta que ha de preparar su composición literaria para la academia de la noche, que sirve de pretexto al autor para describir ese tipo de reuniones y, a la vez, para zaherir algunos de sus excesos. Entre los temas predilectos ocupaba un lugar principal la descripción de una dama, retrato en que los académicos harán uso y abuso de tópicos tales como las flores que nacen de la tierra al solo contacto con los pies de la dama, la forzada brevedad de esos pies y su inexcusable comparación con la nieve, que bien puede evocar aquellos paródicos ovillejos en que la propia Sor Juana "Pinta en jocoso numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo de Medina, una belleza".[9] Y dice Zabaleta:

> No sólo no tengo por culpables los concursos de las academias de poesía, sino por muy loables. Ellas obligan a ejercitar con fatiga el ingenio, y como al hierro le hace relumbar el uso, al ingenio hace lucir la fatiga. En ellas se desembarazan los mozos

[9] "Yo tengo de pintar, dé donde diere,/ salga como saliere.../ Pues no soy la primera/ que con hurtos de sol y primavera,/ echa con mil primores/ una mujer en infusión de flores..."

> para hablar en público [...] En ellas se aprende la urbanidad de no desconsolar al que obra con corto ingenio, a tratar discreta la humanidad defectuosa del prójimo. En ellas se aprende a chancear sin hiel y a punzar sin dolor.

También a principos del XVII, Castillo Solórzano describió en su novela *Las harpías de Madrid* —con ánimo jocoso no exento de verdad documental— una típica sesión de estas academias o certámenes privados a los que no sólo acudían los poetas miembros del grupo, sino numerosos expectadores animados por las músicas y coros que solían preceder a la participación de los académicos:

> En breve tiempo se llenó la sala de poetas, de músicos y de los mayores señores de la corte, no faltando damas que de embozo quisieron gozar de aquel buen rato por acreditarse de buenos gustos [...] Comenzó la música a prevenir el silencio [...] Acabada la música, que duró un buen rato, el presidente de la Academia [...] mandó comenzar a leer de los asuntos que se habían repartido la academia pasada, que había sido ocho días antes.

Desde 1578 hay noticias de algunos certámenes literarios llevados a cabo en la Nueva España, que a lo largo de los siglos XVII y XVIII fueron numerosísimos; tales "justas poéticas" de carácter público eran generalmente convocadas para la celebración de una fiesta religiosa, en especial de uno de los dogmas reciamente defendidos por la Iglesia contrarreformada, como el de la Inmaculada Concepción, o relacionado con el culto de un santo (San Hipólito, San Ignacio de Loyola, San Francisco de Borja, San Juan de Dios, Santa Rosa de Lima...) o con motivo de la erección o dedicación de un templo, etcétera.[10] El más célebre y fastuoso de los certámenes poéticos novohispanos es el *Triunfo parténico* (1682) en honor de la Inmaculada Concepción de María, cuya trama mitológico-cristiana fue ideada por Carlos de Si-

[10] Véase: Francisco Pérez Salazar, "Los concursos literarios en la Nueva España y el *Triumpho Parthenico*", en *Revista de Literatura Mexicana*. Octubre-diciembre; México, 1940, y José Pascual Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial*. México, Universidad Veracruzana, 1959.

güenza y Góngora y en el que resultó premiada, bajo seudónimo masculino, Sor Juana Inés de la Cruz.

Si bien es verdad que algunos estudiosos de la literatura novohispana nos hemos ocupado de estas ceremonias civiles, en las que la competición literaria sirvió de plataforma humanista para la exaltación y propagación de los dogmas de la monarquía católica, lo cierto es que —en lo tocante a los siglos XVI y XVII— aún carecemos de noticias acerca de las "academias" o tertulias que, sin lugar a dudas, también proliferaron en la Nueva España. No es el momento para entrar con detalle en la cuestión. Recuérdese solamente el hecho de que las *Flores de varia poesía*,[11] códice de manuscritos copiados en la ciudad de México en 1577, y en el que se recogen un centenar de poesías tanto de autores peninsulares —en particular andaluces— como de criollos novohispanos, sólo puede explicarse como resultado de la sostenida y enlazada actividad de poetas interesados en reunir, comentar e imitar las obras de aquellos dos pioneros de la poesía novohispana, Gutierre de Cetina y Juan de la Cueva, no menos que de su gran maestro sevillano Fernando de Herrera.

Mientras aparecen otras pruebas documentales de esta extendida costumbre literaria en la Nueva España, recordemos una famosa anécdota de la vida palaciega de Juana Inés, relatada por Diego Calleja y, a partir de él, aducida por la totalidad de sus críticos, ya sea para ponderar los excepcionales talentos de la joven dama de la virreina de Mancera, ya sea para tomarla como amañado precedente de las versiones hagiográficas de su vida,[12] pero que constituye —en el terreno en que ahora nos movemos— una confirmación de que en la corte mexicana eran ordinarios los convivios o reuniones de aquellos "tertulios", individuos que, pese a carecer de instrucción formal, "con su mucho ingenio y alguna aplicación, suelen hacer, no en vano, muy buen juicio de todo". Lo mismo que en aquella academia "Peregrina" cuyo socios eran capaces de discurrir sobre cualquiera de las artes liberales, también en la corte mexicana los "tertulios" de los virreyes, junto con los más

[11] *Flores de varia poesía*. Prólogo, edición crítica e índices de Margarita Peña. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1980.

[12] *Cfr.* Margo Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?* México, Editorial Grijalbo y UNAM, 1995.

graves profesores de la Universidad de México, procedieron en una sesión especial a "examinar" los conocimientos de Juana Inés y quedaron derrotados, como también quedaron vencidos y avergonzados los falsos sabios de la gentilidad por el candor y la sabiduría cristiana de Santa Catarina de Alejandría, cantada por Sor Juana en unos célebres villancicos. Los caballeros cortesanos que asistían a las tertulias presididas por la marquesa de Mancera, admiraban precisamente en la joven Juana Inés "la variedad de sus noticias, su entendimiento profundo y claro y su discurso fértil"; es decir, aquellas mismas dotes intelectuales que Calleja atribuye también a los avispados "tertulios" con los que ella debatía, no sólo sobre los "efectos muy penosos del amor",[13] (reclamos, ausencias, aborrecimientos, celos) sino —cambiando el tema o el humor de las sesiones— de los paradigmas clásicos de la castidad, la lascivia o la desdicha (Lucrecia, Tarquino, Porcia, Píramo y Tisbe), del tópico de la vanidosa brevedad de la vida, visto con seriedad o tratado con jocoso desdén en la fugacidad de la rosa, o pintaba numerosos retratos literarios de los virreyes y las virreinas en turno.

Puede servir de ejemplo de los reiterados asuntos que se trataban en estas reuniones de poetas y eruditos, los que se registran en la *Academia que se celebró en veinte y tres de abril en casa de don Melchor de Fonseca de Almeida* (Madrid, 1662). Después de unas "cedulillas jocosas" y de una engolada "Oración poética", se dio paso a la lectura de las composiciones que —de acuerdo con la temática prevista— daban respuesta a preguntas tales como "¿cuál es mayor dolor, disimular amando o fingir aborreciendo?, "¿quién enamora más, una mujer hermosa que se ve y no se habla, o una mujer discreta que se habla y no se ve?" Y para que se compruebe, aún más pormenorizadamente, la equivalencia de los temas tratados en esa academia madrileña con aquellos que Sor Juana desarrolló en sus poemas cortesanos, véanse los asuntos a que se ciñeron los poetas asistentes a la academia

[13] Entre esos caballeros cortesanos, Sor Juana menciona a dos, apellidados Lima y Oliver, en el romance "Presentando a la Virreina un andador de madera para su primogénito": "Mejor es un Clavileño/ de palo, que ande o se esté./ Con éste excuso el gateo,/ ya que *Lima* y *Oliver*/ al enigma de la Esfinge/ le niegan los cuatro pies". *Cfr.* Alfonso Méndez Plancarte, anotación al Romance núm. 26, *Obras completas*, I, p. 399. Ese *Lima* bien podría ser el doctor Ambrosio de Lima, médico de la corte y futuro editor, en México, de *El divino Narciso*.

de don Melchor de Fonseca: "Pintura de una dama", "A una mariposa en una vela", "Entre dos hermosuras se halla un amante despreciado de la que ama y aborrecido de la que olvida", "Díscúlpase un galán de no haber retratado a su dama, habiéndoselo mandado", "Al sitio de Aníbal sobre Sagunto", etcétera. Salvo la empacada dignidad de los contertulios de las virreinas mexicanas, en nada se distinguirían las academias palaciegas de Leonor Carreto o María Luisa Gonzaga de las descritas por Castillo Solórzano o de la celebrada en casa de Melchor de Fonseca: en una y en otras se repartían anticipadamente los asuntos y, llegada la hora, se daba lectura de los encargos poéticos dados en la sesión anterior. Esto explica —amén, claro está, de la infinita curiosidad intelectual de Sor Juana— la diversidad de tópicos acogidos en su poesía lírica, no menos que los "varios metros, idiomas y estilos" con que —al decir de los editores de la *Inundación castálida*— "fertiliza varios asuntos"; en ese texto, la voz "idiomas" no remite al concepto moderno de las lenguas nacionales, sino a los modos particulares de hablar o usos especiales de una lengua, tales como los "idiomas de palacio" o el "idioma del cielo" y, por extensión, a los diferentes géneros y estilos poéticos.

Podrían aducirse muchos ejemplos de esa poesía de "doméstico solaz", como la llaman los editores, compuesta por Sor Juana; conformémonos —pues son todos bien conocidos— con unos pocos. Los "cinco sonetos burlescos", para cuya composición "se le dieron a la poetisa los consonantes forzados":

> Inés cuando te riñen por bell*aca*,
> para disculpas no te falta ach*aque*
> porque dices que traque y que barr*aque*;
> con que sabes muy bien tapar la *caca*.

son una típica muestra de esa poesía jocosa y aun en ocasiones obscena que solía alternar en las academias y certámenes con los temas de mayor gravedad. O aquel otro soneto que escribió "un curioso" —o quizá sería mejor decir, un "tertulio" o "diletante" cortesano—, para que fuera respondido por la madre Juana ("En pensar que me quieres, Clori, he dado...") y que la poetisa contestó con los mismos consonantes:

No es sólo por antojo el haber dado
en quererte, mi bien, pues no pudiera
alguno que tus prendas conociera,
negarte que mereces ser amado.

A nadie se le ocurriría colocar ésta y otras piezas semejantes dentro de los poemas de amor de Sor Juana, si con eso hubiéramos de entender que se da en ellos alguna vislumbre de personal experiencia, y no como ingenioso ejercicio poético, que es lo que con evidencia son. Pero, ¿qué decir de tantos y tantos otros poemas de "amor y discreción" que aún nos conmueven y emocionan, no ya sólo por su perfecta factura, sino por lo que Menéndez y Pelayo llamó esa "humedad de lágrimas" que trasunta sentimientos propios y verderos? Quizá después de las arrebatadas o melancólicas confesiones de la lírica romántica, ninguna generación de lectores pueda ya quitar de su trato con la poesía el ingrediente secreto de la vida pasional de su autor. Y, con todo, a pesar de la emoción que suelen suscitar en nosotros los poemas en que Sor Juana discurre con seriedad y dignidad acerca de los contradictorios efectos del amor, y a pesar también —en todo caso— del hábil ocultamiento de las raíces personales de su emoción, todos sus poemas de amor profano se ajustan minuciosamente a dos cánones culturales vigentes en su tiempo: el modelo neoplatónico del amor y el inflexible razonamiento escolástico.

Atendamos a aquellas décimas en que Sor Juana "defiende —es epígrafe de su avisado editor— que amar por elección del arbitrio es sólo digno de racional correspondencia", y que empiezan:

Al amor, cualquier curioso
hallará una distinción:
que uno nace de elección
y otro de influjo imperioso.
Éste es más afectuoso,
porque es el más natural,
y así es más sensible, al cual
llamaremos afectivo;
y al otro, que es electivo,
llamaremos racional.

Más que de disputa cortesana —en cuyo marco indudablemente se inscribe— el romance de Sor Juana revela un juguetón tono doctrinal; allí, la poetisa hace explícita, ante su auditorio palaciego, una distinción canónica básica: hay dos tipos extremos de amor, según que éste proceda de los sentidos o del entendimiento; el último tiene su origen en la elección racional del amante, el otro nace del influjo imperioso de los astros que, en este caso, remite a las creencias populares acerca de la influencia que ejercen los cuerpos celestes sobre el comportamiento humano sólo para adecentar la referencia a los violentos e irracionales atractivos del sexo.

En estas principales diferencias, y otras que de ellas se derivan, formuladas por Sor Juana de conformidad con su habitual dialéctica escolástica, subyace —como advertimos— la teoría neoplatónica del amor basada, a su vez, en una teoría del alma que es también —por supuesto— una teoría del conocimiento. Aunque en las bibliotecas de Sor Juana pintadas en los fondos de los retratos que le hicieron Miranda y Cabrera sólo aparezcan libros de patrística y de erudición clásica, es imposible que no haya leído *El cortesano* de Castiglione, manual que —junto a los *Diálogos de amor*, de León Hebreo— también tendrían en la cabecera sus contertulios novohispanos. En el capítulo seis del libro cuarto, Pietro Bembo, antes de entrar en las razones por las cuales el viejo cortesano puede ser enamorado y amar "con mayor prosperidad de honra que el mozo", se detiene en la definición del amor que hicieron los "antiguos sabios". Dice Bembo que el

> amor no es otra cosa sino un deseo de gozar lo que es hermoso, y porque el deseo nunca apetece sino lo que conoce, es necesario que el conocimiento sea siempre primero que el deseo, el cual naturalmente ama el bien, pero de sí mismo es ciego y no lo ve.

Para superar esa limitación natural, hay en el alma tres maneras de conocer: por el sentido, por la razón y por el entendimiento; del sentido "nace el apetito, el cual es común a nosotros con las bestias"; de la razón procede la elección, "que es propia del hombre"; y del entendimiento, "por el cual puede el hombre participar con los ángeles", nace la voluntad. Como el sentido sólo conoce las cosas sensibles, son de tal

naturaleza las apetecidas por nosotros cuando los sentidos dominan a nuestra razón; pero como el entendimiento sólo tiene ojos para la contemplación de las cosas inteligibles, cuando éste predomina sobre los apetitos sensuales, entonces la voluntad no se inclina a otra cosa más que a los bienes del espíritu. De ahí se concluye que el hombre, de naturaleza racional y "puesto como medio entre estos dos extremos puede, *por su elección o inclinádose al sentido o levantádose al entendimiento*, llegarse a los deseos, agora de una parte y agora de la otra". Y eso es justamente lo que dice Sor Juana en los versos citados.

Pero, dejando atrás otras más sutiles distinciones que ella sabría hacer dentro del amor de elección, según fueran sus objetos (pues el amor de Dios se llama "soberano" y el de los deudos "natural"), pasa —ya metida en el contrapunto del debate cortesano— a examinar cuál de estos dos amores merece ser correspondido, y responde:

> digo que es más noble esencia
> la del [amor] de conocimiento;
> que el otro es un rendimiento
> de precisa obligación,
> y sólo al que es elección
> se debe agradecimiento.

Y lo prueba con argumentos silogísticos: el amante que dice idolatrar a una beldad con voluntad libre y hace culpable a las estrellas de no ser correspondido, contradice su propio amor, pues éste no depende de su voluntad, sino del influjo de los astros; de suerte que de tal amante podrá decirse que "tiene amor/ pero que no voluntad". En cambio,

> quien ama de entendimiento,
> no sólo en amar da gloria,
> mas ofrece la victoria
> también del merecimiento.

Aspirar y merecer, he ahí los términos de esa relación de amor dialécticamente concebida. Para los poetas del *fin amors*, el deseo de posesión carnal de la amada estaba condenado de antemano a una imposible culminación; esta radical imposibilidad de unión con la amada sólo engendra sufrimiento, único fruto palpable del amor desdichado; de ahí que, en una transmutación psíquica y simbólica, el dolor ocasionado

por el rechazo de la amada o, quizá, por su incompleta entrega, se convierta en un deseo de sufrimiento mayor, esto es, en un progresivo afán de autodestrucción por parte del amante: entre mayor dolor experimente, mayores serán también la certeza y la intensidad de su pasión. Alexander A. Parker expuso así esta peculiar dialéctica del "placer doloroso" de la muerte de amor:

> Lo que dice realmente esta poesía [del amor cortés] es que el amor constituye un servicio que nadie es libre de rechazar [...] que el sufrimiento por la no culminación está hermanado con la muerte y sin embargo este sufrimiento no sólo se acepta sino que se desea como parte del servicio; y que aunque la muerte pueda conllevar liberación, no deja de ser menos deseable que el sufrimiento mismo, el cual se desea como prueba de amor.[14]

Y cuando a la muerte dilatada del amante, producida por la ausencia o el desdén de su dama, precede la muerte prematura de ésta, entonces el poeta desdichado levantará un túmulo —literal o simbólicamente— para contemplar en él, sin reposo, los restos de su amada y aumentar así su torturado deleite masoquista. Léanse como ejemplo estos versos de don Juan Manuel —poeta cortesano del siglo XV— en los que un caballero "viudo" cuya amada murió sin haberla él gozado, huye de todo contacto humano, para entregarse al duelo solitario:

> Gritando va el caballero,/ publicando su gran mal,
> vestidas ropas de luto/ aforradas en sayal,
> por los montes sin camino/ con dolor y suspirar [...]
> En una montaña espesa/ no cercana de lugar,
> hizo casa de tristura,/ que es dolor de la nombrar.
> De una madera amarilla/ que llaman desesperar,
> paredes de canto negro/ y también de negra cal [...]
> Lo que llora es lo que bebe,/ y aquello torna a llorar,
> no más de una vez al día,/ por más se debilitar [...][15]

Con todo, en las cortes de la Europa moderna, esta penosa sublimación del amor casto por medio de su transmutación en un duelo narcisista y

[14] Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680.* Madrid, Editorial Cátedra, 1986, p.36.

[15] *Cfr.* Marcelino Menéndez y Pelayo, *loc. cit.*, p. 291.

autodestructivo se convierte en una pura contemplación intelectual del objeto amado. Aquellas endechas en que Sor Juana "expresa, aún con expresiones más vivas, el sentimiento que padece una mujer amante de su marido muerto" —según reza el epígrafe de los editores— abundan en todos los tópicos del paroxismo amoroso ya enunciados por los poetas cortesanos del siglo XV: los suspiros, lágrimas y voces destempladas con que Sor Juana "expresa" el dolor por la muerte del "marido muerto" sólo cambian en la elección de los tópicos alegóricos y en la erudición cosmográfica en el romancillo heptasílabo de Sor Juana:

> Agora, pues, que hurtada/ estoy un rato breve
> de la atención de tantos/ ojos impertinentes,
> salgan del pecho, salgan/ con lágrimas ardientes/
> las represadas penas/ de mis ansias crueles [...]
> En exhalados rayos/ salgan confusamente
> suspiros que me abrasen,/ lágrimas que me aneguen [...]
> Publique con los gritos/ que ya sufrir no puede
> del tormenteo inhumano/ las cuerdas inclementes [...]
> ¡Oh, caiga sobre mí/ la Esfera transparente,/
> desplomados del polo/ sus diamantinos ejes;
> o el centro en sus cavernas/ me preste oscuro albergue,
> cubriendo mis desdichas/ la Máquina terrestre [...].

En los comentarios a su edición de las *Obras completas* de Sor Juana, Alfonso Méndez Plancarte anotó que ese "marido" al que aludieron sus precursores bien puede ser un error de interpretación, pues el texto dice "esposo", voz que solía usarse como sinónimo de "prometido" y de ahí infiere que tanto este poema como el que le precede ("Me acerco y me retiro..."), puesto no en boca femenina sino viril, pudieran ser remotamente autobiográficos. Aunque muchos se inclinan a este parecer, el hecho es que carecemos de noticias que nos permitan afirmar que Juana Inés sufrió la cruel experiencia de la pérdida —física o moral— de un prometido suyo; lo que sabemos de ella hace mucho más plausible la hipótesis de que, tanto en esas endechas como en la gran mayoría —si es que no la totalidad— de sus composiciones de amor profano, nuestra poetisa se atuvo a los tópicos de un género literario que ella sabía componer con mayor elegancia y agudeza que la que poseían, no sólo sus habituales contertulios, sino —¿por qué no decirlo?— los poetas

españoles de las postrimerías de su siglo. Y también en esto —como en tantas otras cosas— Sor Juana siguió los preceptos de Horacio a los Pisones:

> No es bastante que los poemas sean hermosos; deben ser encantadores y llevar el ánimo del oyente donde quieran. Del mismo modo que los rostros humanos ríen con los que ríen, así también asisten a los que lloran; si quieres que yo llore, antes debes dolerte tú mismo; entonces, Télefo o Peleo, tus infortunios me harán daño; si dices mal el papel encomendado, me adormeceré o reiré [...][16]

No hay, pues, mayor verdad que la que sabe sustentarse en las ilusiones del arte.

[16] *Cfr.* Aristóteles, Horacio, Boileau. *Poéticas*. Edición preparada por Aníbal González Pérez. Madrid, Editora Nacional, 1982.

VIII
Sor Juana Inés de la Cruz: los desatinos de la Pitonisa

SOTERRADO EN ALGÚN oscuro repliegue de la memoria, qué lector de Sor Juana no conserva el rumor majestuoso de aquellos versos del *Epinicio gratulatorio al conde de Galve*, en los cuales —imitando el desconcierto y confusión de la Pitonisa— pondera la "rara circunstancia" en que el virrey novohispano ordenó a la Armada de Barlovento dirigirse a las costas de Santo Domingo, precisamente aquel 4 de julio de 1690, día en que —sin él saberlo— los piratas franceses saqueaban e incendiaban Santiago de los Caballeros, amenazando con apoderarse de toda la isla:

> No cabal relación, indicio breve
> sí, de tus glorias, Silva esclarecido
> será el débil sonido
> de rauca voz, que a tus acciones debe
> cuantos sonoros bebe
> de Hipocrene en la fuente numerosa
> alientos soberanos
> que el influjo reciben de tus manos.[1]
>
> (Versos 1-8)

Al reeditar en 1926[2] esa oda incluida por Carlos de Sigüenza y Góngora en su *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa*

[1] *Cfr.* Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, I. Lírica personal. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1951. (Texto, prosificación y notas del *Epinicio gratulatorio).*

[2] *Poemas inéditos, desconocidos y muy raros de Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa*, descubiertos y recopilados por Manuel Toussaint. En México, por Manural León Sánchez, año de 1926. También Dorothy Schons incluyó el *Epinicio gratulatorio* en su *Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz*. México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1927.

(México, 1691),[3] Manuel Toussaint juzgó —con gracejo irreverente— que había en ella "demasiada obstetricia", sin duda a causa de las reiteradas imágenes alusivas al "aborto" de los "informes embriones" conceptuales que la Pitonisa no es capaz de expresar coherentemente; sin embargo —decía Toussaint— su admiración por Sor Juana le obligó "a recoger aun las migajas que desperdigó a los vientos su incomparable estro poético".

Veinte años más tarde, a Ludwig Pfandl le pareció "insignificante" el mérito artístico de la silva, aunque no por ello dejó de aprovechar para su propia exégesis psicoanalítica las imágenes poéticas relativas a la "preñez" y "aborto" de los conceptos engendrados en el "escaso" o exiguo "pecho" de la poetisa por la "dulce ardiente llama" de la inspiración profética; y así, puesta a cantar las glorias del conde de Galve, Sor Juana se situó en el trance de la Pitonisa al ser poseída por el "divino ardimiento" de Apolo, la cual —con voces atropelladas y "estilo inconsecuente"— procura dar testimonio de los designios del dios. Esas "imágenes obsesivas de la maternidad y alumbramiento" —como las calificó Pfandl— le parecieron secretamente reveladoras de las tendencias del inconsciente sorjuaniano; esto es, de su condición psiconeurótica y, consecuentemente, de su reprimida sexualidad narcisista.[4]

Es posible que en 1951 el padre Alfonso Méndez Plancarte aún no conociera —o quizá rechazara en un acto de secreta censura— los juicos expresados por Pfandl en 1946, de suerte que en el tomo primero de su edición de las *Obras completas* de Sor Juana sólo se dignó enmendar el picante juicio de Toussaint: el *Epinicio gratulatorio* o "Canto triunfal de felicitación" al gobernante novohispano —dijo— es

[3] *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa que al abrigo de la Armada de Barlovento, executaron los Lanzeros de la isla de Santo Domingo, en los que de aquella nación ocupan sus costas* [...] Escríbelo D. Carlos de Sigüenza y Góngora [...] En México por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón. Año de M. DC. XCI.

[4] Ludwig Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa de México*. Edición y prólogo de Francisco de la Maza; traducción de Juan Antonio Ortega y Medina. UNAM, 1963. (Primera edición alemana: Munich, 1946). No deja de sorprender que Pfandl, tan puntual conocedor de la literatura española del Siglo de Oro, no haya recordado el frecuentísimo uso de la voz /*abortar*/ en el sentido genérico de "cosa nacida fuera de tiempo" y sazón; así, por ejemplo, aquellas "víboras más abortadas que producidas por los montes incultos", como decía el mismísimo rey David en alguno de sus salmos.

una "Oda soberbia, tan genuinamente *pindárica* y tan fastuosamente *gongorina*", que hoy resulta "demasiado ardua" para el lector común y, por lo tanto, la prosificó íntegramente, tal como había hecho poco antes con el *Primero sueño*, el más denso y ambicioso poema de Sor Juana.

Ya en nuestros días, Octavio Paz quiso atenuar el fervoroso entusiasmo del moderno editor de Sor Juana y, así, dictaminó que la silva "es un poema frío, fabricado con el vocabulario, las alusiones mitológicas, las inversiones, giros latinizantes y los otros *poncifs* de un gongorismo estereotipado", del que sólo "se salvan dos estrofas violentamente sexuales: una en la que compara la inspiración a la 'preñada nube'; otra [...] en que se ve como la virgen pitonisa de Delfos".[5] Al igual que para Pfandl —a quien, por otra parte, reprochó su obsesiva y reductora crítica psicoanalítica— esas imágenes también constituyen para Paz "un retrato de la misma Sor Juana que, a su vez, se presenta como una sublimación de la figura maternal" por cuyo medio "trasciende la 'masculinidad' inherente a la cultura y la 'neutralidad' que le imponen los hábitos en una suerte de feminidad ideal y en una maternidad universal simbólica" (p. 232). Se explicaría de ese modo el talante cogitativo de Sor Juana y, consecuentemente, su intelectualización viril, que la hizo capaz de enfrentarse a la severidad e intransigencia de la sociedad patriarcal y de transgredir simbólicamente sus normas, esto es, transformando la maternidad natural en la generación de "criaturas mentales".

No siempre me hallo yo mismo al amparo de las tentaciones psicoanalíticas; quiero decir que —en ciertos casos y para el determinado propósito de esclarecer algún misterioso aspecto de la personalidad de un autor— no me parece reprochable fincar en sus propios textos la responsabilidad de un juicio sobre los más escondidos resortes de su espíritu. Con todo, una de las primeras tareas del crítico —una vez garantizada, claro está, la ubicación del texto en su correcta perspectiva literaria— es la de discernir las fuentes y fundamentos culturales (esto es, artísticos e ideológicos) de la ficción poética que se proponga examinar. Porque de las imágenes del mundo que un autor selecciona

[5] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 353.

de manera más o menos consciente para la construcción de su propio espejo textual, muy pocas serán nativas de su fantasía y muchas las que resulten de la adaptación y reconfiguración de temas y formas preexistentes.

Puesta en el brete de participar en el homenaje que la aristocracia intelectual de la Nueva España dedicaría al virrey conde de Galve a resultas de la victoria de la Armada de Barlovento, ¿a qué mejor y más prestigiado modelo hubiera podido acudir Sor Juana sino al de Simónides o Píndaro, insuperables cantores de los héroes de las Termópilas o de los triunfadores de los juegos píticos? ¿Y qué mejor manera de exaltar la prosapia y méritos personales de don Gaspar de Sandoval que aceptando ver, en un acto de ordinaria previsión administrativa, un pretendido influjo sobrenatural? Seguramente fue Carlos de Sigüenza y Góngora, a quien el propio virrey encargó la erección de su *Trofeo* histórico-literario, el primero en propalar la especie de no haber sido obra de la casualidad, sino "disposición del Altísmo", la decisión del mandatario de enviar la Armada a Santo Domingo, pues, ignorándose en la Nueva España el peligro que corría la isla, sería la justicia divina "la que movió el corazón de este religiosísimo Príncipe y le dictó el orden y ella misma la que, al suscribirlo, le gobernó la mano". Versión que registró puntualmente Sor Juana en su *Epinicio*:

> El mismo que por fausto tuvo día
> la Gálica arrogancia [...]
> entonces, aunque ignara acá del daño,
> atenta providencia
> tuya,¡oh Silva famoso [...]
> en orden bien dispuesto, el conveniente
> no esperado socorro, remitiendo
> la que al Mar de Occidente
> defensa es auxiliar, valiente Armada [...]
>
> (Versos 97-117)

Los otros poetas novohispanos convocados para componerle panegíricos al virrey en celebración de la magna hazaña (entre los que destacaron Francisco de Ayerra Santamaría, Alonso Ramírez de Vargas y Juan de Guevara), prestaron poca o muy pasajera atención al presunto carácter sobrenatural del decreto de la "pluma presagiante" del conde de Galve y destacaron más bien el "celo" y "cordura" de esas "preven-

ciones" y sus afortunadas consecuencias militares. Así lo formuló Alonso Ramírez de Vargas con no pocas muestras de escarnio para los franceses, habituales triunfadores en sus guerras europeas, pero escarmentados esta vez por las armas de la América española:

> Por tierra y mar la ardiente bizarría
> tus órdenes guardó, dando a la historia
> materia en que celebre tu memoria
> de donde nace a donde muere el día [...]
>
> En una y otra desigual palestra,
> Cada español fue un rayo despedido:
> ¿Mas quién los fulminó sino tu diestra?
>
> De tu ardor al relámpago encendido
> el trueno se siguió: si horrores muestra,
> ya habrá llegado a Francia el estallido.

Sor Juana, en cambio, prefirió aprovechar la "misteriosa" intervención de la Providencia divina sobre las decisiones administrativas del virrey como punto de partida para reflexionar sobre uno de los temas más conspicuos de su pensamiento: el impulso sobrenatural que guía los actos humanos de conocimiento. La instauración de ese influjo sagrado en motivo central de su canto constituía también el presagio de un drástico cambio de actitud respecto de la que hasta entonces había sido la más permanente obsesión de su espíritu: la de saber "todo lo que en esta vida se puede alcanzar, por medios naturales, de los divinos misterios".[6] Ninguna ficción más apropiada a la proyección de ese personal afán de Sor Juana que el de la Sibila o Pitonisa délfica, figura arquetípica de aquellas doncellas consagradas al servicio de Apolo y cuya función principal era la de profetizar "con boca delirante", para decirlo con la exacta metonimia de Heráclito.[7]

[6] *Cfr. Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz,* en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas,* IV. Edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

[7] Así resumía el pseudo Longino la platónica semejanza entre la emulación de los grandes escritores del pasado con el entusiamo profético: los poetas "reciben su inspiración de un soplo ajeno, a la manera de la Pitia que, según es fama, se sienta en el trípode en aquel lugar donde, cuentan, hay una hendidura en el suelo de donde brota un vapor divino que la fecunda con un poder sobrenatural y, acto seguido, comienza a emitir sus oráculos por vía de inspiración. De

Es ciertamente muy significativo el hecho de que Sor Juana, a quien sus admiradores no cesaban de proclamar "Décima Musa" y "Minerva americana", esto es, dechado de poesía y de sabiduría, haya escogido en esta ocasión identificarse con la contrafigura de la Pitonisa, virgen ignorante, esposa y sacerdotisa del Apolo délfico, en cuyas voces incongruentes esperaban hallar los antiguos alguna vislumbre del incierto destino.

Recordemos de pasada —y sólo con el fin de atenuar las persistentes censuras al influjo ejercido por Góngora sobre la poesía novohispana— que fue una constante de la labor humanística el exponer y desentrañar con erudita minucia las alusiones históricas y mitológicas en que abundan los textos clásicos; como se sabe, esa práctica no sólo contribuyó a la divulgación de los tópicos y fábulas de la literatura griega y latina, sino que determinó —además— la aparición de la llamada doctrina de la erudición poética, según la cual —para decirlo en los términos de uno de los grandes filólogos españoles del siglo XVI, Francisco Sánchez, el Brocense— no podría tenerse por buen poeta sino aquel que "imitara" a los "excelentes antiguos"; es cierto que esta doctrina, aun cuando no propugnase abiertamente el plagio, sino la "imitación creadora", pudo alentar el sistemático apego a una "inspiración artificial" que, a la postre, había de originar, cuando no "la falsedad", sí al menos "el amaneramiento de nuestros poetas del barroco, la aterradora repetición de tópicos y fórmulas estereotipadas", como nos advirtió Antonio Vilanova en un estudio notable.[8]

El hecho es que Sor Juana no podía menos que conformar sus obras de gran aliento simbólico y filosófico, como el *Neptuno alegórico* y el *Primero sueño*, de conformidad con los modelos de la alta cultura literaria de su tiempo: la erudición clásica y la elocución latinizante, tan avenidas ambas con el fasto de los festejos oficiales y los artificios de un tipo de creación poética destinada exclusivamente al sabio dis-

igual manera, del genio de los antiguos fluyen hacia el espíritu de quienes los imitan, unos efluvios como emanados de boquetes sagrados, bajo cuyo hechizo incluso los menos dotados de inspiración participan del fervor poético que les insufla el genio ajeno". *Cfr.* Anónimo, *Sobre lo sublime*. Texto, introducción, traducción y notas de José Alcina Clota. Barcelona, Bosch, 1977.

[8] Antonio Vilanova, "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", en el tomo III (pp. 567 y *ss.*) de la *Historia general de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona, Editorial Barna; 1953.

frute de un público elitista. Allí, en ese contexto ultracodificado de la poesía culta y de la ceremonia cortesana, es donde nace y cobra pleno sentido el *Epinicio gratulatorio*. Cuando se haga aprecio en él de su sabia imitación de modelos literarios, podrá decirse —con Méndez Plancarte— que se trata de una oda "genuinamente pindárica" y "fastuosamente gongorina" en la cual —podríamos añadir— la perturbadora tradición de los oráculos sibilinos se explaya en el más sorprendente y hermético estilo gongorino; no en balde la misma antigüedad dio el nombre de *Loxias* ("el oblicuo" o "el ambiguo") al Apolo délfico.

Cuando se miren con su pizca de ironía las turbulentas manifestaciones de la Pitia, poseída por el *pneuma* divino y desbordada de "conceptos" que su boca incompetente sólo alcanza a formular como si se tratara de "informes embriones" del pensamiento, puede entonces decirse que, para un lector actual, el exceso de erudición clásica se expresa en metáforas de obsesiva obstinación genital, como apuntó Toussaint. Y fue precisamente la insistencia del texto de Sor Juana en los desquiciantes esfuerzos de la Pitonisa para dar a luz, no ya los hijos de la carne, sino los conceptos engendrados en ella por el resplandeciente dios de la sabiduría, la circunstancia en que se basan otros críticos como Ludwig Pfandl o, a su manera libre y sugestiva, Octavio Paz, para seguir el camino inverso del que condujo a la creación de las metáforas de Sor Juana, pues si en el texto de la silva todo se orienta a concretar la visión de aquella mujer profética que pugna por dar salida y expresión a los conceptos que la "luz" de la inteligencia divina "engendró" en su corto entendimiento, en el análisis jungiano las metáforas que manifiestan por semejanza o analogía con el aborto natural una experiencia intelectual igualmente imperfecta y frustrada, conducen a la pronosticación cientificista de una oculta realidad psicológica o, por mejor decir, al desvelamiento de la condición psicótica de un singular individuo: el ser psico-biológico de Sor Juana.

Tratando de la metáfora, decía Emanuele Tesauro que ésta "comprime todos los objetos en una sola palabra y hace que se vean uno dentro de otro de forma casi milagrosa".[9] Y así como el anteojo de larga vista que por medio de la artificiosa disposición de dos o tres lentes en

[9] *Cfr.* Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*. Scelta a cura di Ezio Raimondi. Torino, Einaudi Editore, 1960.

un canuto, permite acercar los objetos más remotos, conservando la percepción de las distancias en que se halla cada uno, así también la palabra que sustituye a otra por causa de su parcial semejanza semántica con la sustituida, no pretende borrar el significado propio de ésta, sino favorecer una visión —digamos telescópica— de los objetos a que una y otra aluden, no con el propósito de confundirlos, sino para que puedan apreciarse los matices semánticos que se descubren en aquella conjunción o correlación de los sentidos propios con los figurados.

Nuestro *Diccionario de Autoridades* define la voz /aborto/ como el "mal parto y cosa nacida fuera de tiempo", en general referido a la mujer o hembra preñadas, pero también en ocasiones con relación metafórica al mar, a los montes o a otras entidades naturalmente incapaces de concebir, genética o intelectualmente hablando. Así también de las ideas que se forman o "conciben" en el entendimiento puede decirse que "abortan" cuando son expresadas de forma incompleta, confusa y precipitada. Sor Juana, que se atenía a un uso común y permanente que, sin embargo, resultó desconcertante para algunos críticos modernos, calificó alguna vez sus "discursos" o reflexiones como "partos del entendimiento" y, muchas más veces, aludió a sus versos como al "rústico aborto/ de unos estériles campos,/ que el nacer en ellos yo,/ los hace más agostados"; también en el romance inconcluso "En reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa, que hicieron mayores sus obras con sus elogios", la poetisa hizo alarde de gentil modestia motejándose a sí misma de "ignorante mujer" cuyos "borrones" poéticos son indignos de los aplausos que se les tributa, y esto no sólo por urbanidad y cortesanía, sino por comprobación de los límites insuperables del entendimiento humano:

¿De qué le sirve al ingenio
el producir muchos partos,
si a la multitud se sigue
el malogro de abortarlos?

Y a esta desdicha por fuerza
ha de seguirse el fracaso
de quedar el que produce
si no muerto, lastimado.

Y en *El sueño*, el alma racional que, espantada y enceguecida por las lumbres del sol, no alcanza a discernir "la inmensa muchudembre de todo lo creado", ha de conformarse con un precario discurso que sólo le permite bosquejar

> de un concepto confuso
> el informe embrión que, mal formado,
> ionordinado caos retrataba
> de confusas especies, que abrazaba
> sin orden avenidas,
> sin orden separadas...
>
> (Versos 548-553)

No censuro al crítico perspicaz que, lo mismo que el poeta, saca ventaja de la natural disponibilidad de las palabras, pero en lo general pienso que es preferible atenerse a sus dimensiones semánticas que más se justifiquen en el contexto cultural pertinente o, si se prefiere decirlo con mayor energía, que mejor se ajusten a esa visión telescópica postulada por el autor del *Cannocchiale aristotelico*, que permite establecer —sin confundirlas— la semejanza y relación en que se hallan las múltiples imágenes de las cosas vistas a través del lente perspicaz de la metáfora.

En lo que sigue intentaré deslindar los dos asuntos de desigual alcance que —a mi modo de ver— entretejió Sor Juana en su poema. No hay por qué insistir en el carácter reverencial y ocasional de la silva, pero tampoco debe dejarse de lado la consideración de las circunstancias en que la monja escribió esa felicitación poética al conde de Galve. Convendrá, además, indagar detenidamente en la profunda intención semántica del poema sorjuaniano: las cogitaciones acerca de aquella "frenética cordura" causada por el empeño humano, nunca satisfecho, de penetrar los misterios de la mente divina y, por ende, acceder al conocimiento del mundo y de sí mismo.

¿Cuál era la situación personal de Sor Juana a mediados de aquel mes de marzo de 1691 en que empezaron a difundirse en México las nuevas de la victoria española en Santo Domingo? 1689 había sido el *annus mirabilis* de la poetisa: se imprimió en Madrid la primera colección de sus poemas bajo el consagratorio título de *Inundación castálida de la única poetisa, Musa Décima*, donde la autora era saludada por las

"cítaras europeas" como "nuevo asombro" de la poesía americana.[10] Y, sin embargo, en ese mismo volumen —como preanuncio de lo que serían las más graves tribulaciones de sus últimos años— ya aparecían aquellos dos sonetos ("¿En perseguirme, Mundo, qué interesas?" y "¿Tan grande, ¡ay, hado! mi delito ha sido...?") en que la autora se quejaba de "su suerte" y no ocultaba su pesar por el hecho de "que la baldonen por los aplausos de su habilidad" poética. La *Respuesta a Sor Filotea* (firmada el primero de marzo de aquel 1691) nos hace ver cómo se acrecentó ese antiguo "tormento", paradójicamente estimulado por el éxito obtenido en la metrópoli, puesto que si aquí pudo acrecentar la admiración de los inteligentes y desapasionados, también dio pábulo a la cruel repulsa de los adustos y envidiosos, cuya "máxima" —digna del "impío Maquiavelo", como aseguraba la poetisa en su *Respuesta*— es la de "aborrecer al que se señala porque desluce a otros".

Todavía en 1690, una optimista pero siempre cautelosa Sor Juana satisfacía el deseo del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, de remitirle por escrito la crítica —que antes le había escuchado en una plática en el locutorio de San Jerónimo— a uno de los sermones del Mandato de Antonio de Vieyra, y en la que contravenía las opiniones del famoso jesuita portugués sobre cuál había de considerarse la mayor demostración de amor hecha por Cristo a la humanidad. No fue sólo el inequívoco tonillo de sonriente superioridad intelectual empleado por Sor Juana en su disputa teológica con Vieyra lo que más inquietaría al obispo, sino la paladina afirmación de que "la mayor fineza del Amor Divino, en mi sentir, son los beneficios que nos deja de hacer por nuestra ingratitud", toda vez que el obrar bien o mal es elección del libre albedrío que Dios otorgó al hombre como "carta de libertad auténtica".

A pesar de que Sor Juana insistió en el carácter de comunicación privada de su manuscrito, Fernández de Santa Cruz lo dio a la imprenta sin consultarlo con la autora, bautizándolo con el encomiástico título de *Carta atenagórica*, es decir, digna de la sabiduría de Palas Atenea.

[10] *Cfr.* el "Romance" de don Joseph Pérez de Montoro que encabeza los elogios y "aprobaciones" de la *Inundación castálida*. Tanto ése como los demás textos preliminares faltan en la edición de la *Inundación castálida* preparada por Georgina Sabat de Rivers en Clásicos Castalia, Madrid, 1982. Puede verse ahora la edición facsimilar, con introducción de Aureliano Tapia Méndez; México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.

Lo sorprendente del caso es que el obispo poblano hizo preceder el texto de Sor Juana de una carta propia, firmada con el seudónimo de "Sor Filotea de la Cruz", en la que —a vueltas de los elogios a sus extraordinarios talentos naturales— le impugnaba a Sor Juana su demasiada afición a las letras profanas, las cuales —según el apóstol— sólo engendran soberbia en la mujer y, así, la instaba a cambiar los profanos "libros de su ruina" por el libro de Jesucristo:

> Lástima es que un tan gran entendimiento de tal manera se abata a las rateras noticias de la Tierra, que no desee penetrar lo que pasa en el Cielo; y ya que se humille al suelo, que no baje más abajo, considerando lo que pasa en el infierno.[11]

Y buscando otros argumentos aún más radicales y próximos a la condición religiosa de Sor Juana, Fernández de Santa Cruz la acusaba de "ciceronismo" y, al propio tiempo, le indicaba en el ejemplo de su padre San Jerónimo el camino que debía seguir:

> A San Jerónimo lo azotaron los ángeles porque leía en Cicerón, arrastrado y no libre, prefiriendo el deleite de su elocuencia a la solidez de la Sagrada Escritura, pero loablemente se aprovechó este Santo Doctor de sus noticias y de la erudición profana que adquirió en semejantes autores.

Tamaña admonición pastoral, aun disimulada por la caridad dulzona de una monja disfrazada, le hizo derramar "lágrimas de confusión"; enferma de angustia y paralizada su voluntad por causa de la sorpresa y dolor que le ocasionaron las reconvenciones de aquel prelado, que tanto parecía admirar los vuelos de su inteligencia, tardó tres meses en responder la traidora misiva con la humildad y el interior desgarro que le provocara la acusación de haberle sido ingrata a Dios, que de tantos beneficios "positivos" la había hecho objeto.

No hace falta repasar aquí las razones ofrecidas por Sor Juana en descargo de su "amor a la sabiduría"; todos las tenemos presentes y,

[11] Puede leerse la "Carta de Sor Filotea de la Cruz" en el tomo IV (Comedias, sainetes y prosa) de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

así, bastará aludir a la mayor prueba poética de ese amor: el "papelillo que llaman *El sueño*", obra no de encargo, como muchas de las que escribió, sino hecha por "gusto" y a su propia "contemplación", es decir, dedicada al examen de los contenidos de su inteligencia.[12] En ese magno poema son patentes las ideas sobre el viaje que las almas pueden emprender durante el sueño, difundidas por Cicerón especialmente en el último libro *De la República*.[13] También en su tratado *De la adivinación* —y por boca de su hermano Quinto, portavoz de la filosofía de los estoicos— afirma Cicerón que "la parte del alma que es partícipe de la razón y de la inteligencia, está más vigorosa cuando más se aleja del cuerpo";[14] quiere decirse que, cuando el hombre está despierto, su alma se encuentra empeñada en el servicio de las necesidades de la vida física, pero durante el sueño puede cumplir las más altas obras del entendimiento. Prescindiendo de las implicaciones mánticas o adivinatorias que también acoge la teoría estoica del alma, Sor Juana centró su fábula poética en ese puro esfuerzo de la mente para que "brille y se manifieste vigorosa y aguda para soñar".

Fundado en tales antecedentes filosóficos, el *Primero sueño* se constituye como el relato alegórico de la tenaz indagación de la razón humana para alcanzar el conocimiento del mundo y de sí misma; en él desfilan los saberes enciclopédicos de Sor Juana: astronomía, fisiología, psicología, mitología, historia, filosofía moral y natural, filología, jurisprudencia, etcétera, en un despliegue fastuoso que no sólo denuncia su formación autodidacta sino también su ilimitada curiosidad científica. Pero contrariamente a ciertos filósofos antiguos, que no dudaron del gran poder cognoscitivo del alma separada de los sentidos corporales, al punto de serle posible contemplar durante el sueño "esas cosas que las almas mezcladas con el cuerpo no pueden ver", *El sueño*

[12] El *Primero sueño* se publicó originalmente en el *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana (Sevilla, 1692). Ignoramos su fecha de composición; hay quien supone que fue escrito hacia 1685, pero puede ser posterior.

[13] *Cfr.* Robert Ricard, *Une poétèsse mexicaine du XVIIe siècle: Sor Juana Inés de la Cruz.* Institut des Hautes Etudes de l'Amerique Latine; Université de Paris. s.f. "Sor Juana conoció ciertamente [...] el *Sueño de Escipión* de Cicerón [...] en que se narra un sueño durante el cual [Escipión] es transportado a las estrellas [...] Su abuelo Escipión el Africano lo guía y le revela los misterios del universo y el destino de las almas después de la muerte". (p. 25).

[14] Marco Tulio Cicerón, *De la adivinación*. Introducción, traducción y notas de Julio Pimentel Álvarez. México, UNAM, 1988. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.

de Sor Juana confirma no sólo la temeraria ambición del intelecto humano —del suyo propio—, sino su fracaso inevitable: sin haber podido concluir felizmente ninguno de sus reiterados intentos por penetrar las causas de la creación, las luces aurorales van ahuyentando las sombras de la noche que propiciaron tanto el reposo físico como las fantásticas especulaciones de la imaginativa. Así, la "luz judiciosa" del Sol provoca el retorno a la actividad de los órganos y sentidos corporales y el pleno despertar de la conciencia, restituida de ese modo a sus realidades ordinarias. El padre Diego Calleja, corresponsal y protobiógrafo de Sor Juana, caló el profundo sentido de este *Sueño* que, aspirando a comprender "todas las cosas de que el universo se compone", sólo puede concluir con el despertar al desengaño, que es la voz con que los españoles católicos designaban otra clase de conocimiento: aquella "luz de la verdad" que se obtiene por medio de la comprobación de la propia ignorancia.

Acusada formalmente de haber escrito demasiado sobre "asuntos humanos" y muy poco sobre "libros sagrados" —la carta de "Sor Filotea" es, ciertamente, una pesada amonestación insoslayable—, Sor Juana se defendió afirmando que, en efecto, de conformidad con su condición de religiosa, el último y verdadero fin de sus estudios era la Sagrada Teología, pero que para llegar a esa "cumbre" le era preciso "subir por los escalones de las ciencias y artes humanas". *El sueño* es el testimonio de la veracidad de ese afán pero también, indirectamente, de su —hasta entonces— irrenunciable afición por aquellas "ciencias curiosas" que tanto alarmaban a "Sor Filotea", al arzobispo Aguiar y Seijas y a todos los que sostenían que debe reprobarse el estudio de las letras profanas "cuando roban la posesión del entendimiento humano a la Sabiduría Divina".

Pocas semanas después de haber enviado su *Respuesta* y aún sin conocer las consecuencias de su valiente humillación, pero ya pudiendo prever que se le avecinaban días de mayor pesadumbre, fue invitada a participar en el homenaje que se le preparaba al virrey. Los amigos de Sor Juana no dejarían de preocuparse por aquella "crisis" de epístolas y murmuraciones en torno a la monja y, queriendo ofrecerle la oportunidad de encontrar un nuevo apoyo en el poder civil y —como diríamos hoy— en la opinón pública, Carlos de Sigüenza y Góngora no sólo la

invitó a escribir uno de los cantos "gratulatorios" al conde de Galve, sino que al publicarlo lo distinguió con uno de los mayores elogios que hasta entonces se le habían dedicado a la poetisa tanto en México como en España:

> De la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa en el Convento de San Gerónimo de México; Fénix de la erudición en la línea de todas ciencias, emulación de los más delicados ingenios, gloria inmortal de la Nueva España.

En su lapidaria brevedad, el texto de Sigüenza no ocultaba su carácter de contrapartida de la carta de "Sor Filotea", toda vez que pondera en Sor Juana la posesión de aquellos conocimientos "científicos", que precisamente reprobaba su prelado porque amenazan con sacar a la mujer del "estado de obediente".

Si, como anotó lúcidamente José Gaos, la conclusión filosófica del *Primero sueño* no es otra que el fracaso de la razón, es decir, de "todos los métodos del conocimiento humano y de la tradición intelectual entera", entonces no le quedaría a Sor Juana otra salida que la del "desengaño" cristiano, que —desacreditando los sentidos corporales no menos que las operaciones de la estimativa— deja libre a la fe el campo de lo sobrenatural.[15] Por mi parte, creo que las imágenes del amanecer con que concluye el poema de Sor Juana (las primeras luces de la Aurora que anuncian la llegada de las lumbres "judiciosas" o justicieras del Sol y la consecuente derrota del "ejército de sombras" nocturnas, con lo cual el mundo, hasta entonces sumido en la oscuridad de la materia, así como el alma humana engañosamente soñadora, quedarán iluminados por una "luz más cierta") son susceptibles de interpretarse en clave cristológica como aquella de que se sirvió la propia Sor Juana en la alegoría de los *Villancicos que se cantaron en la S. I. Metropolitana de México, en honor de María Santísima en su Acción Triunfante este año de 1690*, donde la Virgen María, la Aurora engendrada por el Sol es, a un tiempo, Esposa suya y Madre inmaculada

[15] José Gaos, "Sueño de un sueño", en *Historia Mexicana*, 37. México, El Colegio de México; julio-septiembre, 1960.

del Cristo-Sol, es decir, precursora —como la Aurora— de la futura obra de redención que corresponde a su Hijo:

> —¿Por qué dices que al Aurora
> se parece su carrera?
> —Porque ella es la luz primera
> que de luz los campos dora;
> es del Sol la precursora,
> cuyo divino arrebol
> es engendrado del Sol,
> y es Madre del Sol también [...]
> —Cristo es Sol, que en luz propicia
> conserva su Majestad,
> entre luces de piedad,
> los rayos de la Justicia.

Anonadó a Sor Juana el hecho de que "su estudiosa aficionada" no quisiera reconocer la intención ortodoxa y reverente de todos sus escritos, incluidos no sólo *El sueño* y tantos juegos de villancicos dedicados a temas sacros, sino del auto sacramental del *Divino Narciso,* del que se había hecho una edición suelta en México un año antes y fue incluido ese mismo año de 91 en la segunda de la *Inundación castálida de la única poetisa, Musa Décima*, publicada en Madrid ya con el más recatado título de *Poemas*, quizá a instancias de la propia autora. ¿Cómo debía, pues, emplear mejor en lo venidero los talentos de que Dios la había dotado, si hasta aquí —según parecía sospechar "Sor Filotea"— no lo había hecho del modo más ajustado por parte de quien, como ella, "profesa tal religión"? ¿Le habría parecido en exceso soberbia la aventura intelectual vivida y narrada en *El sueño*? ¿Era síntoma de peligrosa y condenable independencia intelectual su afán escrutador de los misterios divinos? La invitación de Sigüenza y Góngora le ofrecía, pues, una oportunidad de obtener la protección del virrey —como la había tenido de sus antecesores, los marqueses de Mancera y de la Laguna— y de recibir un público homenaje de admiración por parte de la inteligencia novohispana.

Con todo, Sor Juana utilizó la idea de los presagios de victoria de la Armada de Barlovento sobre los franceses invasores de la Española, no sólo para halagar al mandatario novohispano, sino para reafirmar

—por la paradójica vía de la erudición elegante— su condición de mujer humilde e ignara, devota esposa de Cristo, sujeta a los preceptos de su Iglesia y ajena a toda vanidosa tentación de averiguar por cuenta propia lo que está reservado a la Providencia divina. De modo que si en *El sueño* podía censurarse su activa voluntad indagadora, finalmente aquietada o reconfortada por su fe en el "Sol de justicia", en este canto de felicitación al virrey no sólo halagaría formalmente al poderoso mandatario, sino que imbricaría en la trama de su canto un renovado y sutil mensaje de obediencia al obispo y a todos aquellos a quienes irritaba su libertad intelectual, presentándose ante ellos —por intermedio de la figura de la ruda Pitonisa— ya no más como una independiente escrutadora de los secretos del cosmos y el microcosmos, sino como instrumento pasivo y reverente de la voluntad divina.

Desde su inicio, el ciceroniano tratado *De la adivinación* asegura que aun las almas carentes de raciocionio y ciencia pueden ser excitadas al conocimiento por dos medios diferentes: uno, el delirio profético; otro, el sueño revelador. En ambos casos se trata del mismo género de adivinación "natural", porque, en efecto, no se procede en ellos al conocimiento de los hechos futuros o desconocidos por medio del razonamiento o la conjetura a partir de la observación de ciertos signos, sino que es el resultado de un "impulso e inspiración divina" como el que ocurre en el delirio profético de las Sibilas. Los oráculos sibilinos, precisamente por causa de la ambigüedad de sus respuestas, habían de ser interpretados por sacerdotes expertos en desentrañar el verdadero sentido de lo que la mente divina inspiraba en esas mujeres ignorantes, vehículo forzado e inconsciente de los mensajes del numen. Pero otra cosa ocurre en el sueño, puesto que en él es el alma racional la que se ve impulsada a elevarse a lo más alto de su capacidad visionaria y, por lo tanto, a indagar el sentido de las imágenes desplegadas en el teatro de la propia fantasía. No dejaría de pensar Sor Juana que, en el supuesto de que su *Sueño* alegórico hubiera sido interpretado como un acto de temeridad intelectual capaz de poner en peligro su condición de hija de la Iglesia y obediente esposa de Cristo, mostraría ahora a sus prelados que ella aceptaba sin protesta su condición de sierva en la casa del Señor y que, tal como ya se lo había propuesto en otra crítica situación, renunciaría ahora efectivamente a la "luz de su entendimiento", dejando sólo

lo que bastase para guardar la ley de Dios, "pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer".

Indicio del interés por parte de Sor Juana de que su mensaje fuera recibido y correctamente interpretado por sus destinatarios eclesiásticos, es la desproporción que existe entre *exordio* y *narratio* en el *Epinicio*, esto es, entre los pasajes relativos a la victoria de la Armada de Barlovento sobre los franceses, obtenida gracias a las "providentes órdenes" del virrey —que debía ser, no lo olvidemos, el asunto principal del canto—, y la muy extensa sección preliminar, formalmente destinada a obtener la benevolencia del homenajeado, y en la cual se describen con pormenor las "desmandadas acciones" de la virgen profética, que busca sin éxito los adecuados modos de "explicarse". De los 142 versos de que se compone la silva, los primeros 62, es decir, poco menos de la mitad, se ocupan del tema de la pronosticación inspirada y, más concretamente, de la incapacidad de la Pitonisa —nuevo paradigma moral de la autora— para formular con su voz enronquecida y débil los brillantes mensajes que el numen le trasmite, incluso en este caso en que la inspiración proviene directamente de las acciones del conde "esclarecido":

¡Oh, síncopa gloriosa
De tan regia ascendencia esclarecida
Si siempre verde rama,
La dulce ardiente llama
Del pecho anima escaso,
Qua a copia tanta limitado es vaso,
Y pólvora oprimida
Los conceptos aborta mal formados,
Informes embriones,
No partos sazonados,
Si bien de lumbres claras concebidos,
Cuando hijos no lucidos
O partos no perfectos,
Lucientes serán fetos
Del divino ardimiento
Que tu luz engendró en mi entendimiento.

(Versos 9-24)

Es, pues, tan abundante el caudal de inspiración y excede tanto a la capacidad de la Pitonisa-poetisa para expresarlo de manera apropiada y congruente que —al igual que la pólvora oprimida en la cápsula, dice Sor Juana en metáfora ajustada al acontecimiento militar que celebraba— acabará haciendo estallar los conceptos que no caben en su "pecho... escaso", y así saldrán violentamente a la luz con precipitación semejante a la de los fetos abortados, y no con la perfección propia de quien los inspiró.

Para la mejor comprensión de ciertos aspectos de este poema sorjuaniano, conviene tener presente que, antes de tomar posesión del antiguo santuario de Delfos consagrado a la Tierra, Apolo tuvo que dar muerte a Pitón. De ese dragón o serpiente ancestralmente asociado con los misterios telúricos proceden el nombre de Apolo Pitio y de la Pitia o Pitonisa, y de ahí también el hecho de que, en sus delirios proféticos, ésta no pudiera librarse del dominio que sobre ella continúan ejerciendo las oscuras y poderosas señales de la Tierra que, mezcladas con los lúcidos mensajes de Apolo, la hacen prorrumpir en ambiguos —y, sin embargo,"cuerdos"— desatinos. Al inicio de las *Euménides* de Esquilo, la Pitonisa dirige sus primeras preces y actos de adoración a la Tierra, puesto que —según explicaba a su público contemporáneo— "ella fue, antes que ningún otro dios, quien pronunció aquí [en Delfos] sus oráculos"; la siguió Temis y finalmente Febo-Apolo; de suerte que la sustitución de la primitiva mántica tenebrosa por la del numen "resplandeciente" no implicó la total desaparición de la primera. Así se explica que en el Libro VI de la *Eneida* describa Virgilio los esfuerzos de la pavorosa Sibila Cumana —habitante de una cueva que se comunica directamente con el mundo infernal— por sustraerse a la posesión de Apolo; esto es, por rechazo del instinto irreflexivo a las luces del entendimiento. Sin embargo,

> [...] Él [Apolo] la domeña
> con mayor fuerza: la espumante boca
> le moldea, y la impronta de su numen
> impone firme al corazón rebelde.
> Con tales voces rebramando vierte
> sus horrendos enigmas en el antro
> la cumana Sibila, entre tinieblas
> velando la verdad, y con tal freno

gobierna Apolo su furor, o blande
el aguijón con que su pecho exalta.[16]

A la presencia de fuerzas naturales e instintivas en la emisión de los oráculos alude Sor Juana en el pasaje que se extiende del verso 25 al 37 de su *Epinicio*; allí, en efecto, compara la violencia del rayo luminoso —"víbora de vapores espantosa" que desgarra la nube de tormenta "preñada" por las densas exhalaciones terrestres— con los conceptos expresados con atropellada precipitación. Y de inmediato —del verso 38 al 52— pasa Sor Juana a comparar su retórica incompetencia discursiva con el angustioso furor de la doncella de Delfos, la cual, "inflamada la mente" por el "alto numen", no puede revelar por medio de su "estilo inconsecuente" y sus "cláusulas [...] desatadas", los "misterios" que el dios le comunica y, así, éstos continuarán ocultos o sellados en su pecho por causa del desorden que traba su espíritu y aherroja sus palabras. Éstas, sin embargo, no deben ser tenidas por meros desatinos, como las juzga el vulgo, puesto que el frenesí y convulsión de la virgen son causados por el choque terrible de su elemental naturaleza femenina con las iluminaciones del espíritu.

Y de modo semejante a esas sobrecogedoras manifestaciones naturales de los dioses de la tierra y de los vientos, también la voz del "humano pecho" de Sor Juana —quien no sólo se asume como sujeto explícito de la elocución poética, sino como objeto de una metamorfosis simbólica— tendrá que celebrar las glorias del conde de Galve con ayuda de las "acciones desmandadas" de todos sus miembros, que —como le ocurre a la Sibila— intentarán inútilmente venir en ayuda de sus "mal pronunciadas claúsulas":

Que así el humano pecho
—aunque gustoso sea, aunque suave—
a ardor divino estrecho
viene; y el que no cabe,
no sólo en voces sale atropelladas
del angosto arcaduz de la garganta,
pero buscando de explicarse modos,
lenguas los miembros todos

[16] *Cfr.* Aurelio Espinosa Polit, *Virgilio en verso castellano. Bucólicas. Geórgicas. Eneida.* México, Editorial Jus, 1961.

quiere hacer, con acciones desmandadas,
que a copia sirven tanta.

(Versos 53-63)

Cantar la magnitud de la victoria conseguida sobre los franceses y difundir la gloria del virrey novohispano por toda la extensión del Orbe, continúa diciéndosenos del verso 63 al 96, no es tarea que pueda ser cumplida satisfactoriamente por la nueva Pitonisa; otras "bien cortadas plumas", las de los poetas mexicanos invitados por Sigüenza y Góngora —"Cisnes" de la Laguna Mexicana, imitadores genuinos de la dulce armonía de Apolo— la tomarán a su cargo; ella, en cambio, como émula de la rústica virgen de Delfos, deberá limitarse a ponderar la extraña o "rara circunstancia" que rodeó la providente disposición del virrey; esto es, el misterioso dictado que le hizo firmar la orden para que la Armada de Barlovento enfilara hacia Santo Domingo el mismo día en que —sin saberlo— los piratas franceses intimaban la rendición a los atemorizados españoles.

La revelación de ese "fausto día" —o sea el 4 de julio de 1690— la hará Sor Juana, entre los versos 97 y 107, con un sorpresivo guiño irónico, puesto que sustituye las toscas dicciones propias de la Pitonisa por cultas perífrasis astronómicas e hipérbatos aún más radicalmente gongorinos que los empleados precedentemente en su texto, de suerte que —por coincidencia de los opuestos— habrán de hacerlo tan impenetrable al vulgo de los no iniciados como lo eran para los profanos los tortuosos oráculos sibilinos:

El mismo que por fausto tuvo día
la Gálica arrogancia
—que cuarto fue del mes en que la llama
ardiente de la Esfera
antes de tornos veinte
en el León rugiente
de ardor nuevo encendida, reverbera...[17]

(Versos 97-103)

[17] O, para decirlo con la prosificación de Méndez Plancarte: "aquel día que fue el cuarto del mes en que el Sol entra, después de otras 19 vueltas, en el Signo zodiacal del León, y reverbera en él con nuevo fuego".

Desde aquí hasta el verso 142 y final transcurre la breve peroración o envío: a las Musas corresponde cantar perpetuamente el "valor togado y la militar prudencia" del conde de Galve, a no ser que también ellas —por causa del excesivo entusiasmo— revienten las cuerdas de su lira y enronquezca, asimismo, "la trompa vocinglera" de la Fama.

No es posible saber cuántos contemporáneos de Sor Juana advertirían entonces que ese *Epinicio gratulatorio* al virrey novohispano era también un fastuoso y sibilino canto por cuyo medio empezaba a despedirse Sor Juana de su afición estudiosa: toda aquella monumental elocución pindárica y gongorina estaba destinada a coronar su propio silencio. Otros seguirían hablando; de otros serían las voces lúcidas e inspiradas de la poesía; a ella le correspondía el completo sacrificio de su entendimiento "en las aras de la Religión", tal como le exigía "Sor Filotea", ya que de no hacerlo obligaría a Dios "a concederle beneficios solamente negativos en lo sobrenatural" o, dicho con otras palabras también suyas, a "ser condenada a muerte eterna".

Pero queda, al menos, un testimonio de que el *Epinicio* no sólo fue comprendido en su intención más secreta, sino que dio lugar a que la comparación con la Pitonisa fuera tomada como punto de partida para hacer un elaboradísimo parangón de Sor Juana con las siete Sibilas, en el que éstas habrían de resultar superadas en toda la línea de sus prodigios por la madre Juana Inés. A finales de 1691 salieron de la imprenta poblana de Diego Fernández de León, y con licencia otorgada por el doctor Jerónimo de Luna, vicario general del Obispado de Puebla, el 3 de septiembre de ese año, los *Villancicos con que se solemnizaron en la S. I. Catedral... de Antequera... los Maitines de Santa Catarina de Alejandría*. La "Dedicatoria" del folleto a fray Francisco de Reyna, provincial de la Orden de Predicadores de Oaxaca, escrita por el capellán Jacinto de Laedesa Verástegui, resulta ser un texto pleno de intencionadas y sinuosas alusiones que ni siquiera su prosa revesada logra ocultar completamente a los lectores de hoy. Por principio de cuentas, el doctor Laedesa se refiere las obras de Sor Juana como a los "aplaudidos [...] partos de su entendimiento", y a ella misma como "Prototipo de las Ciencias" y "Maestra de las erudiciones". Pero, contra lo que estas expresiones harían suponer, este elogio no iba en la misma dirección que el de Sigüenza y Góngora, porque

Laedesa declara enseguida que la excelencia de los "frutos de su entendimiento" no los debe la madre Juana precisamente a la "inclinación de su ejercicio" —esto es, a su constancia en el estudio de las letras humanas—, sino "a lo singular de su virtud", y es esta "ciencia que excede a las demás" la que va guiándola al "colmo de la perfección".

En apoyo de su dicho, el capellán Laedesa citaba un texto de Hugo de San Víctor relativo a la instrucción de los novicios, con el evidente propósito de confirmar que la madre Juana iba ya siguiendo puntualmente los pasos canónicos de la ruta monacal, a saber, que "el estudio es camino al magisterio, el magisterio camino a la virtud y la virtud camino a la beatitud".[18] Y enseguida —como si se hallara en trance de predicar ante un auditorio monjil— conminaba a las religiosas a que "aprehendan, pues, de esta luz que no se acaba, antes se enciende cuanto más se agota".

Ahí, en el punto crucial de su retorcida apología, le viene a Laedesa como pintada la comparación con las siete Sibilas, pero no ya con la pagana Pitonisa délfica que acababa de ser tomada por Sor Juana como máscara reveladora de su nueva actitud espiritual, tácitamente opuesta a las Musas y a Minerva, sus anteriores paradigmas clásicos, sino con las siete Sibilas en cuyos oráculos los padres de la Iglesia primitiva, y aun el mismo San Jerónimo, habían reconocido como un hecho indudable la pronosticación de la venida del Salvador. Le servía, además, como modelo de comparaciones *in crescendo* todo el *Villancico VIII* de Santa Catarina, cuya doble hazaña (convencer a los sabios paganos de la verdad de Cristo y sufrir el martirio por no rencunciar a su fe) resulta ser superior "maravilla" que las siete Maravillas del mundo: los jardines colgantes de Babilonia, la tumba de Mausolo, el Faro de Alejandría, el Coloso de Rodas, etcétera. Frente a todas ellas, Catarina,

> ¡Esta sí que es Maravilla
> que tal nombre mereció!
> ¡Esta sí, que las otras no!

[18] Marie Cécile Bénassy-Berling ha reproducido el texto de esta "Dedicatoria" en su artículo "Algunos documentos relacionados con el fin de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Suplemento del Anuario de Estudios Americanos*; vol. XLIV, Sevilla, 1987.

Por modo semejante, en la prosa de Laedesa Sor Juana va superando también a todas esas vírgenes proféticas, puesto que si la Cumea repartía desde una cueva sus oráculos, la madre Juana Inés produce "maravillas" desde una celda; si la Libia dio noticias de Cristo, Sor Juana es "oráculo de toda la América [que] no sólo ha dado en admirar las grandezas de Cristo, sino que enamorada de ellas, se consgró por su esposa". En fin, la declara superior a todas las otras Sibilas —la Délfica, la Pérsica, la Eritrea, la Frigia, etcétera— por varias ingeniosas razones, pero siempre será su condición de religiosa o, por mejor decir, de esposa de Cristo, el motivo principal de su triunfo y alabanza. Así, pues, de esa manera sutil pero no menos evidente, Laedesa cambió la intención del paradigma escogido por Sor Juana en su *Epinicio*: sibila sí, pero no gentílica, sino cristiana.

De *motu proprio* o, lo que parece más seguro, instruido por el doctor Jerónimo de Luna —que es como decir por el mismo obispo de Puebla— al ponderar la ilimitada capacidad "en todas ciencias" de la madre Juana Inés, el doctor Laedesa iba llevando el hilo de su argumentación a los preceptos de Hugo anteriormente citados en su texto. Y en ese propósito de ponderar que el "manantial de su ciencia" de Sor Juana brota de la virtud, y no de las ciencias curiosas, lo acerca también a lo que era —al menos en su aspecto menos hermético— el argumento en que sostenía Sor Juana el triunfo de Santa Catarina sobre la tentación de renunciar a la ley de Cristo:

> Porque tiene el Diablo/ esto es de saber,
> que hay mujer que sepa/ más que supo él.
> Esperen, aguarden,/ que yo lo diré.
> [...]
> Tentóla de recio;/ mas ella, pardiez,
> se dejó morir/ antes que vencer.

Leído sin prejuicios, el texto de Laedesa no hace sino ratificar el camino impuesto a Sor Juana por su prelado: habiendo llegado al conocimiento de todas las ciencias "curiosas", ya sólo le restaba alcanzar la santidad; para ello, tal como le previno poco tiempo antes el obispo Fernández de Santa Cruz, le será preciso despojarse de todo interés mundano para concentrarse en la exacta observancia y el piadoso estudio de la Ley sagrada. También los *Villancicos de Santa Catarina*, en cuyas "agresi-

vas" y "estridentes" alabanzas de la docta doncella se ha querido ver una proclama de "desafiante feminismo",[19] ensalza precisamente la sabiduría bíblica y cristiana con que Catarina desautoriza las opiniones idolátricas del tirano Maximino y los ignorantes filósofos de su corte; y luego, negándose a renunciar a su fe cristiana, se entrega al martirio, que es lo que cabía esperar de su virtud, esa "ciencia divina" que la condujo a la santidad. Catarina muere por amor a su "tierno Amadís" y une, en su sacrificio, "la palma de la Virgen y el laurel de la Mártir".[20]

Poco importa que Sor Juana conservara aún la riente lucidez de su entendimiento y —burla burlando— pusiera en berlina a quienes pensaran que una mujer sólo ha de ocuparse en "hilar y coser", y aun que proclamara muy en serio su oposición a que la Iglesia quisiera seguir manteniendo en la ignorancia a quien Dios dio el ser racional. Por su parte, los prelados de Sor Juana —paradójicos Maximinos de la fe— estaban persuadidos de que había sonado la hora en que la propia madre Juana Inés diera el esperado paso que la llevara de su admirable sabiduría a su inexcusable santidad.

[19] *Cfr.* Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 552 y *ss.*

[20] *Cfr.* Las anotaciones pertinentes de Alfonso Méndez Plancarte a los *Villancicos de Santa Catarina* en: Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, II. Villancicos y letras sacras. México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

dad. Investigador titular del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, donde fundó el Seminario de Cultura Literaria Novohispana, recibió en 1995 uno de los más altos y consagratorios reconocimientos que concede a sus miembros sobresalientes la máxima casa de estudios: el Premio Universidad Nacional en el área de Investigación en Humanidades. Es, además, miembro de número de la Academia Mexicana (de la Lengua), del Sistema Nacional de Investigadores y presidente de la Sociedad Cultural "Sor Juana Inés de la Cruz".

SERIE

ESTUDIOS DE CULTURA LITERARIA NOVOHISPANA

1. Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria*. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos.

2. José Pascual Buxó, *El enamorado de Sor Juana*. Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla y su *Carta laudatoria* (1698) a Sor Juana Inés de la Cruz.

3. *La literatura novohispana*. Revisión crítica y propuestas metodológicas. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera, editores.

4. José Lucas Anaya, *La milagrosa aparición de nuestra señora María de Guadalupe de México*. Estudio, edición y notas de Alejandro González Acosta.

5. Juan de Palafox y Mendoza, *Poesías espirituales*. Estudios y edición de José Pascual Buxó y Artemio López Quiroz.

6. José Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*. Prefacio de Alejandro González Acosta.

7. *La cultura literaria en la América virreinal*. José Pascual Buxó, editor; Artemio López Quiroz y Dalmacio Rodríguez Hernández, colaboradores. (En prensa).

INSTITUTO
MEXIQUENSE
DE CULTURA

Seminario de Cultura Literaria Novohispana
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM
Instituto Mexiquense de Cultura