

«Visual alado atrevimiento»: el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz

Adriana Valdés

Sor Juana Inés de la Cruz, en su tiempo “La décima musa”, la mujer cuya erudición y talento conquistaron y desorientaron a la corte virreinal de México (el monstruo, la llamó Margo Glantz¹), la escritora de muchos volúmenes de poesía, teatro y prosa, la monja jerónima que se atrevía a polemizar con famosos predicadores y pagaba las consecuencias, la arrepentida que firmó su claudicación con sangre, declaró que nada de lo suyo había sido escrito por su voluntad; nada, sino “un papelillo que llaman el Sueño”². *Primero sueño*, dice el subtítulo, “que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”.

Esa declaración tiene un interés muy especial. En los más famosos escritos de Sor Juana, entre ellos la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* y gran parte de su obra poética, puede apreciarse cómo están determinados por sus interlocutores. El destinatario de la carta, quien está bajo el nombre de “Sor Filotea de la Cruz”, a quien dice con sorna Sor Juana “una religiosa de velo, hermana mía”, es, en realidad, un obispo. En esa carta Sor Juana arriesga su supervivencia intelectual, su reputación, hasta la libertad de seguir escribiendo; no es poca su apuesta; no es poco el cuidado, el enmascaramiento con que tiene que jugarla; no son poca cosa las fórmulas conciliatorias y retóricas, la falsa modestia, el cálculo político contenido en esa *Carta*.

Gran parte de la poesía de Sor Juana es de circunstancia, y también depende de sus interlocutores, de su público, que era el de la corte. (Por cierto, no toda su poesía; pero cuantitativamente, una proporción muy importante). Es poesía muy ingeniosa, y más de alguna vez, desde la perspectiva contemporánea, podría calificársela de instrumental o hasta de servil. En ella muchas veces el ingenio es servidumbre; el poema, obligación cortesana, adulación programada, encargo. En todos esos casos, es el destinatario, la necesidad de complacerlo, lo que determina parte importante de las características de la obra.

Primero sueño, en cambio, se escribió “por mi voluntad”, ateniéndose mucho menos a esas determinaciones inmediatas. Es desde el punto de vista de la autobiografía tanto o más revelador que la *Carta*; pero mientras esta contaba una historia personal trazándola sobre el mapa de las complejas relaciones de poder en que se insertaba Sor Juana, aquel ofrece un panorama de sus preocupaciones, de sus conocimientos, de sus intereses, de sus aspiraciones intelectuales: es un viaje por su mundo mental, es el paisaje de su espíritu. Famoso por su dificultad de lectura, estuvo lejos de ser comprendido por sus contemporáneos, lo que da indicio de estar al margen del juego de popularidad en que Sor Juana debía participar. Tal vez se puede imaginar esta obra como lo que emprendió Sor Juana de cara a sí misma, a la más alta

literatura que conocía, a sus propias lecturas, apelando a la posteridad, por una sola vez cómplice de nadie.

La reseña de las interpretaciones de este poema hasta 1970 es apasionante³. En ella se encuentran los esfuerzos atónitos de los poetas de su tiempo, los resúmenes acertados del Padre Diego Calleja en su "Aprobación" de la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana, y los esfuerzos psicoanalíticos de nuestro siglo, tanto europeos como mexicanos, que insisten en leerlo en relación con el mundo del inconsciente tal como fue descrito por Freud. La relación entre Sor Juana y la tradición hermética (clave para la lectura del poema) ha sido estudiada principalmente por Octavio Paz. Por su parte, José Pascual Buxó ha analizado la relación del poema con la tradición humanística, desde Platón y Aristóteles, y especialmente con la construcción de imágenes y emblemas⁴. La lectura que sigue les es, sin duda, tributaria. Cualquier asomo de erudición debe atribuirse a las muy útiles notas de Alfonso Méndez Plancarte⁵.

"Imitando a Góngora"

Este subtítulo comedido, no puesto por Sor Juana, es el intento de su comentarista por ubicar el texto en relación con la literatura entonces más prestigiosa, por una parte, y más difícil, por otra. En este sentido funcionaba probablemente como una advertencia para el lector de esa época. En relación con la lectura actual, puede resultar a la vez iluminador y engañoso.

Iluminador, en cuanto nos remite al barroco (Curtius y Hauser preferirían el término "manierismo"). Nos ubica en una época de artificios; de máscaras, espejos, alegorías, engaños, desengaños, sueños e ilusiones ópticas. Un momento de la cultura en que *del poeta il fin la meraviglia*. Para lograrla se hacía una poesía difícil, que luego permanecería más bien olvidada y menospreciada hasta nuestro siglo, cuando Eliot hizo su defensa en Inglaterra ("The metaphysical poets", ensayo de 1921) y la generación del 27 su reivindicación en España. No era una poesía del sentimiento personal, sino sobre todo del asombro, de la revelación de afinidades ocultas, accesibles mediante la facultad del ingenio, de la agudeza, de la *pointe* en francés, del *wit* inglés: de una particular forma de inteligencia, en suma. Sobre los poetas "metafísicos" ingleses—los más cercanos al barroco europeo—diría Eliot que "poseían un mecanismo de sensibilidad capaz de devorar cualquier tipo de experiencia": no se limitaban, como sucedió con la poesía posterior, sólo a experimentar los sentimientos, también podían experimentar poéticamente el pensamiento. El poeta sentimental piensa también, pero "no siente su pensamiento en forma tan inmediata como siente el olor de una rosa": en Sor Juana, poeta intelectual, es el pensamiento lo que se siente, el pensamiento lo que se vive, el pensamiento lo que duele y produce exaltación. Este afán suyo sólo puede entenderse en el mundo cultural del barroco, y por eso "imitando a Góngora" tiene utilidad como ubicación dentro de ese mundo cultural.

Sin embargo, decir "imitando a Góngora" puede inducir también a confusión. Dentro del mundo del barroco español,

Góngora representa el polo de la sensualidad. El colorido, el goce de los sentidos es una de las características más notables de su sensibilidad y de su poesía. El ingenio de Góngora se expresa en la aproximación de las imágenes visuales y sensoriales, en el trastocamiento de la expresión, en el sonido. El de Sor Juana es notablemente distinto, y en algún sentido más próximo al de Quevedo, en cuanto goce basado en el juego de los conceptos, en las antítesis, en las ideas. Ambas son sensibilidades poéticas, pero de diverso carácter. No hay casi colores, por ejemplo, en el *Primero sueño*, y el cuerpo humano, lejos de ofrecernos los encantos de la piel, se describe como una usina, como una maravilla en cuanto al funcionamiento de sus órganos internos, pero sin mención alguna de su poder de atracción: más bien se deja atrás, prisión que evita el vuelo libre de un alma carente de rasgos sensibles y carente de sexo. El deleite en las cosas de este mundo es un deleite reflexivo y analítico, nunca sensual. Entonces, dentro del mundo barroco, la mirada de Sor Juana está en las antípodas de la de Góngora. En lo que sigue, se intentará describirla a lo largo de la lectura de *Primero sueño*: mirar la mirada que hace posible ese texto, la visión que propone.

“Un mecanismo de sensibilidad capaz de devorar cualquier tipo de experiencia”

Es, en primer lugar, una mirada que—hoy diríamos—excede los planos de sensibilidad que suelen considerarse propios de la poesía. Nos pasea sucesivamente por la mitología griega, por el repertorio de imágenes que esta asocia con la noche; describe todo un paisaje en que nombra las criaturas vivas, una especie de orden del mundo, que culmina en el hombre; mientras tanto, es obvio que no sólo quiere mostrar, sino también reflexionar, moralizar, enseñar. Sigue con fisiología, describiendo las principales funciones y órganos del cuerpo, para hacer luego una teoría de qué es y cómo se produce el sueño. Y desde allí comienza la visión, el vuelo intelectual del alma, la mirada abarcadora y a la vez aterradora, y la aventura de esa mirada, sus retrocesos y desalientos, sus naufragios, sus cambios de rumbo, sus imposibilidades, sus angustias, para usar una palabra moderna, donde su discurso “se espeluzna”. Hay aventura aquí, y pasión, y dolor; hay victorias; hay “elación”, palabra que se usaba entonces para condenar el goce de una exaltación soberbia. Y hay derrotas, hasta la derrota final de este vuelo del alma que, como Faetón, “su nombre eternizó en su ruina”.

Abarca planos que hoy se considerarían extrapoéticos, y centra su pasión en la búsqueda del conocimiento. Esto la aparta de las expectativas contemporáneas y más bien ingenuas acerca de la poesía, que se basan todavía en un romanticismo decimonónico, en la expectativa de la revelación e identificación con los sentimientos personales⁶. Ya decía Mallarmé que el reino de los sentimientos era el de la poesía tradicional; pero que había otros reinos, y que no había por qué excluirlos de la poesía, *unique source*, fuente única, de la que mana todo⁷. Esta apertura de la sensibilidad poética contemporánea es una perspectiva sumamente útil para la

lectura del *Primero sueño*, y puede transformar en un atractivo lo que durante siglos se consideró un defecto del poema. En efecto, lleva a aceptar con espíritu de juego y de curiosidad esta ventana que el poema abre, esta oportunidad de adecuar la mente a las coordenadas de un pensamiento que hoy se encuentra perdido para nosotros. El poema invita a mirar por un rato cómo Sor Juana miraba, a ver lo que ella veía, a hacer la experiencia de sentir los límites y las posibilidades del pensamiento que entonces estaba a su alcance. Y Sor Juana es, como sujeto cultural, un desafío espectacular; su propuesta es compleja y, vista desde este ángulo, fascinante. (Escibía yo al margen del texto de *Primero sueño*: cómo este poema me está programando la mente. Cómo hace con mi mirada lo que también hizo con ella una ventanita de Uxmal: obligarme a ver exactamente lo que un anónimo arquitecto maya veía desde allí, señalarme, con esa ventanita, exactamente cuál había sido su propia mirada sobre el conjunto de edificios. Como si esos ojos tragados hace tanto tiempo por la tierra estuvieran programando, en ese preciso momento, mis ojos vivos).

Una visión transgresora

Al centrar su visión, su sueño, en el conocimiento, Sor Juana se aparta de lo que era entonces propio de su condición de mujer y de su estado religioso, donde las aspiraciones místicas dominaban los textos autobiográficos de las monjas⁸, donde lo usual y canónico era aspirar al éxtasis, a la visión beatífica de Dios. La de Sor Juana era una visión distinta, y por lo mismo arriesgada, desde su situación.

Tal vez por eso la llama “sueño”, para poder descartarla luego hacia el mundo de los fantasmas, del humo, del viento, de la sombra, de la nada; para no tener que dar cuenta de ella al Santo Oficio; para discurrir con más libertad, en el imaginario. “Ese papelillo que llaman el Sueño”: la referencia lo disminuye, le quita trascendencia y pretensión, quiere protegerlo (a él y a la autora) disfrazándolo de insignificancia, a salvo de las inquisiciones y censuras. La visión de Sor Juana termina, en el poema, en una derrota del alma, tal vez no pensada como definitiva: por algo lo tituló *Primero Sueño*, como si hubiera pensado en otros que nunca escribió. Desde el ángulo del proyecto que ella misma se trazó, desde el proyecto del conocimiento de una mujer sin maestros ni guías, encerrada en un convento porque era la alternativa más decente en su caso, sus confesiones finales, firmadas no con tinta sino con su propia sangre, son también una derrota del alma. No del alma de las monjas católicas con quienes vivía, sino de otra alma, esta alma cuya visión puede seguirse en el *Primero sueño*.

Una aventura solitaria y autodidacta

En la *Carta a Sor Filotea de la Cruz*, Sor Juana se queja de carecer de estudios que hoy llamaríamos regulares o formales, la falta no sólo de maestros sino de condiscípulos, de conversaciones; una queja sorprendentemente moderna, que se encontrará repetida casi textualmente en Virginia Woolf, una de las mujeres de letras

de este siglo mejor consideradas por su erudición. La erudición de ambas, sin embargo, es conseguida sólo a través de los libros. Dice Sor Juana: “lo que si pudiera ser descargo mío es el sumo trabajo no sólo en carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo...”⁹. En ambas escritoras, llevadas al extremo, se produce la autodescalificación “qué sabemos las mujeres sino filosofías de cocina”, dice Sor Juana, en ambos casos, irónica y mañosa; serían autodidactas, pero por cierto no eran tontas, y sus referencias a los “sabios” estaban en general teñidas por el desdén¹⁰. El viaje de Sor Juana hacia el conocimiento era, entonces, una aventura solitaria en el plano biográfico. No tenía cómplices, no tenía amigos; los que en algún momento pudieron serlo eran también sus directores espirituales, sus censores, sus guardianes, los defensores de una ortodoxia estrecha y defendida por la Inquisición; eran también sus peligros.

Es interesante ver que la construcción del poema da cuenta de esta soledad. Los poemas de aventura espiritual se caracterizan –la Divina Comedia es el ejemplo clásico– por la presencia de un guía. Virgilio guió a Dante en el Infierno y en el Purgatorio; Beatriz, en el Paraíso. También otro sueño famoso, el de Macrobio, muestra esta fisonomía de aventura guiada, de *guided tour* por los espacios imposibles; y en un autor que le fue cercano, Athanasius Kircher –o Quirquerio, como escribió ella– el protagonista también era guiado por figuras portadoras de revelación. El alma de Sor Juana es voladora y solitaria. Sus desplazamientos la llevan a lugares altísimos, desde donde mira sola. Sufre sus caídas sin una voz de consuelo; apenas con su propia voz sentenciosa, que le recuerda el *conventional wisdom* de su época, los lugares comunes que condenan sus afanes, los seres mitológicos que prefiguraban su fracaso. Y la revelación brilla por su ausencia.

Otra peculiar forma de soledad de este poema es su soledad cultural. Un poema que se refiere didácticamente a las ciencias de su tiempo, pero unas ciencias conocidas con desfase temporal; un poema que adopta formas poéticas también desfasadas, en sesenta años; una especie de gigantesco *collage* no de la sabiduría universal vigente, sino de los fragmentos de ella que, en un lugar remoto del mundo, estaban al alcance de una monja, que, por excepcional que fuera, seguía siendo “mujer y encerrada”, como escribía por entonces otra religiosa de Chile. Su saber era prodigioso y curiosamente inútil, su construcción del saber en el poema era un gigantesco esfuerzo periclitado desde sus inicios. No puedo evitar una comparación extrema, *far-fetched* diría Samuel Johnson, que abominaba de esos excesos al hablar de los poetas metafísicos. *La tierra baldía* de Eliot, también un enorme *collage*, sabe que juega con fragmentos, con restos, con la disgregación cultural, y ese es uno, si no el principal, de sus sustratos temáticos. *Primero sueño*, en cambio, tiene una evidente intención integradora y hasta didáctica, presenta un mundo articulado; pero trabaja también con restos de saberes, restos de procedimientos yuxtapuestos.

Finalmente, la lectura del *Primero sueño*, en sus restos de saberes, interesa de un modo tal vez imprevisto: por el efecto de extrañeza que se crea al yuxtaponer ciencias obsoletas y una poesía que considera la ciencia uno de sus objetos posibles. Así lo

había hecho John Donne, alrededor de sesenta años antes; y sus poemas hoy se leen con fascinación, como muestra de ese “mecanismo de sensibilidad capaz de devorar cualquier tipo de experiencia”, del que hablábamos antes como un redescubrimiento de la poesía del siglo XX. Lo que se dice de Donne puede decirse también de Sor Juana, con una salvedad importante. Pocos poemas eróticos en la literatura europea hay como los de Donne; pocos textos en que la comprensión de la carnalidad, y de la carnalidad en cuanto acceso a experiencias profundas y extáticas, sea tan fascinante. En Sor Juana (de nuevo “mujer y encerrada”), esta dimensión está del todo ausente. En el *Primero sueño* no queda trazo alguno de la coquetería cortesana presente en el resto de su poesía. El cuerpo se deja resueltamente atrás, y los goces son los goces de un alma libre de todo vínculo con la carne.

Hacia el alma: el mundo, el cuerpo, la ciencia, la poesía

En un soneto “de amor y discreción” (el número 177, “Discurre inevitable el llanto a vista de quien ama”), Sor Juana hace que un amante llorón explique su comportamiento a la amada. Y lo hace con una lección de física: el amor “hace hervir la sangre allá en el pecho” y “vaporiza en ardores por la vista”; pero esos “visuales rayos” [...] “como hallan en tu nieve resistencia/ lo que salió vapor se vuelve llanto”. El ciclo del agua, la condensación, sirve de monería galante, de explicación juguetona, pero implica también divulgación de conocimientos, y una imaginación poética a la que nada de lo humano le es ajeno, cuyos efectos se producen en una sutil mezcla de planos. Con una intensidad diferente, encontramos también este procedimiento en el *Primero sueño*. Es difícil referirse a la aventura del alma sin mencionar siquiera de dónde sale esa alma, de qué escenario cultural y natural, de qué base biológica.

Las primeras imágenes que acogen al lector son las del avance de las sombras, los “negros vapores” e inmediatamente empieza a surgir un friso de figuras mitológicas nocturnas (sobre las que volveré, en otro punto). De allí sigue una descripción del sosiego de la tierra y sus criaturas. Pero las figuras mitológicas recuerdan, no tan extrañamente, los tapices e imágenes de la época, que podían presentar un mapa geográficamente tan exacto como entonces era posible, pero lo rodeaban de dragones, o de ángeles, o de dioses griegos: las fronteras entre el mundo mensurable y el mundo imaginario no eran férreas, como lo son ahora, y la imaginación poética tomaba indistintamente uno u otro —o la combinación de ambos, hoy extrañísima— como objeto propio. Qué agregaba la poesía: los formalistas rusos lo describirían siglos después como el “efecto de extrañamiento” —elevado a una potencia superior cuando, al extrañamiento de la poesía, se añade, como en la lectura desde hoy, la extrañeza propia del anacronismo.

Ver el cuerpo humano, por ejemplo, desde el *Primero sueño*, es en sí una experiencia. Por una parte salimos de nuestra época, de nuestra mirada y de los conocimientos científicos que hemos absorbido acerca del cuerpo; entramos, en cambio, en un cuerpo imaginado desde los cuatro humores, desde “los gajes del calor

vegetativo”, de lo húmedo y lo seco. Por otra, accedemos a una descripción demorada; “el del reloj humano/ vital volante que, si no con mano, con arterial concierto, unas pequeñas/ muestras, pulsando, manifiesta lento/ de su bien regulado movimiento./ Este pues, miembro rey y centro vivo/ de espíritus vitales...” La paráfrasis no llega en ningún momento a la palabra “corazón”: va acercándose a ella desde la *maraviglia*, desde la extrañeza: va haciendo entrever su sentido, y obligando a la imaginación lectora a una pirueta, muy propia del barroco y sus laberínticos placeres, nunca muy distantes de la adivinanza. El objeto, el cuerpo humano y sus órganos, en este caso, es despojado de la económica forma de percibirlo que es propia de la expresión cotidiana, en que la palabra “corazón” tiene un contenido meramente referencial, informativo, y devuelto a la extrañeza, como si se describiera por primera vez a quien no sabe nada de él. “La del calor más competente/ científica oficina”, la “templada hoguera del calor humano”, son expresiones que movilizan piruetas y extrañezas semejantes.

En poesía, el cuerpo humano puede verse y sentirse de mil maneras. Tal vez la extrañeza propia del cuerpo del *Primero sueño* esté en la enorme distancia con que se habla de él: ni es sensible y propio, ni es atractivo y ajeno; “sujeto a tenderse como objeto”, habría dicho Vallejo siglos después, está—“un cadáver con alma”— como en una mesa de disección, sometido a una mirada externa, fría, descriptiva, inmisericorde. Placer y dolor no entran en esta consideración del cuerpo. El punto de mira es, como otros que veremos en el poema, el de la curiosidad, el interés y el desprendimiento. Más adelante, el recuerdo del cuerpo es el de “corporal cadena/ que grosera embaraza y torpe impide/ el vuelo intelectual...”.

En la secuencia del poema, este tránsito barroco por el cuerpo humano tiene por objeto llegar, desde el cuerpo, a la vida mental, a la fantasía, el verdadero centro de interés. Al estar dormido el cuerpo, el cerebro recibía “tan claros los vapores/ de los atemperados cuatro humores [...]/ que daban a la fantasía/ lugar de que formase/ imágenes diversas [...] así ella, sosegada, iba copiando/ las imágenes todas de las cosas/ no sólo ya de todas la criaturas/ sublunares, más aún 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”. Y ahí, entonces, empieza la visión del alma: esta es su base biológica, como el tránsito por el mundo mitológico y por el mundo natural, ambos nocturnos, eran su marco, su sello y su tributo a la época.

“El vuelo intelectual” y la caída en “un mar de asombros”

Suspendido el imperio de “la corporal cadena/ que grosera embaraza y torpe impide”, el alma queda “toda convertida/ a su inmaterial ser y esencia bella/[...] participada de alto Sér, centelja/ que con similitud en sí gozaba”. El alma participa del ser con mayúscula (y acento): y goza en el destello de ese ser dentro de sí misma.

Queda libre, entonces, e inicia un vuelo que no puede desde ahora calificarse sino de cinematográfico: un ascenso vertiginoso a la “eminente/ cumbre de un monte”, a “la mental pirámide elevada/ donde, sin saber cómo –colocada/ el Alma se miró[...]/ pues su ambicioso anhelo/ haciendo cumbre de su propio vuelo/ en la más eminente/ la encumbró parte de su propia mente,/ de sí tan remontada que creía/ que a otra nueva región de sí salía”. La altura de esa pirámide es tan extraordinaria que supera al Olimpo, al más alto vuelo del águila, a las pirámides de Egipto, a la torre de Babel. Y el alma visionaria –“gozosa más suspensa/ suspensa pero ufana,/ y atónita aunque ufana[...]/ la vista perspicaz, libre de anteojos/ de sus intelectuales bellos ojos/ [...] libre tendió por todo lo criado...”. El goce, claro, dura poco: la mención de la torre de Babel podía prefigurar su brevedad, la amenaza de confusión que acecha, desde la ideología de la época o desde la conciencia de los límites de la mente humana, una visión semejante.

Sor Juana habla de pirámides. De hecho, la primera palabra del primer verso del *Primerosueños* “piramidal” y sigue: “funesta, de la tierra/ nacida sombra...” Las connotaciones de las pirámides en el pensamiento hermético son muchas y están estudiadas¹¹; incluyen el antagonismo de las pirámides del mundo (y del submundo) y las pirámides del espíritu. Hay una oposición entre ambas, la de la oscuridad y la de la claridad, a la que alude esta primera mención. Pero las que verdaderamente importan a Sor Juana son las otras, las que –una vez más– tienen que ver con el conocimiento.

Sor Juana define en su poema qué sentido tienen para ella las pirámides. En un poema tantas veces acusado de oscuro, su síntesis es clarísima, ejemplar. (Atribuye la idea, sí, a una fuente ortodoxa y prestigiosa, sin que ningún comentarista haya podido identificar “...de Homero/ digo, la sentencia”; si hay de su parte confusión, o encubrimiento consciente, es algo que nos queda para pensar):

“las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales;
que como sube en piramidal punta
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta,
y a la Causa Primera siempre aspira
–céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia,
que contiene, infinita, toda esencia...”

Es fascinante la imagen móvil de las pirámides, como lenguas de fuego hacia el cielo –antes, las había comparado a “pendones/ fijos, no tremolantes”. En ambos casos se mantiene la idea de un movimiento original, que es sin duda un movimiento del alma, del deseo, plasmado en la estructura estática de las pirámides. No menos fascinantes son la concepción geométrica del mundo, que transforma la visión de Sor Juana en un paisaje propio de los tratados herméticos de la época, y los tres versos

finales de esta cita, en que se prefiguran sorprendentes nociones de la cosmología moderna en que, otra vez, ciencia y poesía parecen volverse a entrecruzar como en estos versos barrocos. En efecto, si el universo es infinito, cada punto de él es su centro. Es una idea que habría encantado a Sor Juana; es decir, que efectivamente la encantó, como sus versos lo prueban; y una idea que junta inesperadamente el pensar científico y el pensar poético, en el efecto deseado por los poetas barrocos, *la maraviglia*.

Interesa también qué ve la mirada de estos "intelectuales bellos ojos". No se dirigen al Creador, sino a "todo lo criado": miran desde lo alto, no hacia lo alto... Y lo que los confunde no es sólo un resplandor capaz de enceguecer la vista (como el del sol): la confusión no es sólo de la vista, sino también y sobre todo del entendimiento, que "por mirarlo todo nada vía", vencido por "un mar de asombros", entorpecida la comprensión "con la sobra de objetos, y excedida/ de la grandeza de ellos su potencia".

Repitamos: no es la visión de Dios lo que confunde al alma extática; es la visión del mundo que confunde al entendimiento, "aquí vencido/ no menos de la inmensa muchedumbre/ de tanta maquinosa pesadumbre/ (de diversas especies conglobado/ esférico compuesto) que de las cualidades/ de cada cual..." El tema de Sor Juana no es místico, de revelación; es el tema del conocimiento. En este primer momento de la visión, está vinculado a la posibilidad (deseada por los herméticos) de acceder a un universo de correspondencias capaz de explicar todas las cosas. Accede a una visión "cuyo inmenso agregado/ cúmulo incomprehensible,/ aunque a la vista quiso manifiesto/ dar señas de posible". Pero no accede con ello al verdadero conocimiento: "a la comprensión no, que -entorpecida/ con la sobra de objetos, y excedida/ de la grandeza de ellos su potencia-/ retrocedió cobarde".

La caída no se deja esperar, y con ella el alma deja de ser criatura alada, dotada sólo del sentido de la vista: vuelve en cierto sentido a la imagen tradicional, permanente, del alma como un barco, en "un mar de asombros", a la manera de la "pobre barquilla mía" de Lope, o del "bateau ivre" de Rimbaud. Vuelve a la contingencia, por mental que esta sea. "Las velas, en efecto, recogidas/ que fió inadvertidas/ traidor al mar, al viento ventilante/-buscando, desatento, al mar fidelidad, constancia al viento-/ mal le hizo de su grado/ en la mental orilla/ dar fondo, destrozado..." El vuelo intelectual le había permitido apenas "un concepto confuso/ el informe embrión que, mal formado/ inordinado caos retrataba...". Puede ser o no su juicio acerca de las doctrinas herméticas.

La primera aventura intelectual terminaba con muchas constataciones melancólicas, entre ellas la de los propios límites para conocer "lodifuso/ deobjetotanto, a tan pequeño vaso/ (aun al más bajo, aun al menor, escaso". El triunfo aparente no es tal, la empresa del conocimiento es un fracaso desde la mirada totalizante, desde la punta de la pirámide, desde un discurso imposible por la enormidad de su objeto y las limitaciones de la mente humana. Pero el alma no se da por vencida: al no poder "con un intuitivo/ conocer acto todo lo criado" toma otro camino. No ya el vuelo instantáneo a la cúspide de su pirámide: más bien "haciendo escala, de un concepto/ en otro va ascendiendo grado a grado..."

“Sucesivo discurso”

El vuelo instantáneo se ha sustituido por el “afán pesado”, por el estudio y la reflexión de un “sucesivo discurso” al que el entendimiento, consciente de sus propios límites, “fía su aprovechamiento”. De la revelación para iniciados, del mundo de las correspondencias herméticas, vuelve al mundo del método racional. Y lo explica: “seguir mi entendimiento/ el método quería”: estudiar la Naturaleza, desde lo inanimado, a lo vegetal, a lo animal... y luego a una paráfrasis larguísima del Hombre, con mayúscula. Un excursu, cuyo comentario irá aquí entre paréntesis, para no confundir el argumento acerca del “sucesivo discurso”.

(A esa palabra –Hombre– llegamos luego de treinta y cinco versos que la rondan, la definen, la transforman en *maraviglia*, según el procedimiento descrito antes. El hombre es “de las formas todas inferiores/ compendio misterioso: *bisagra engarzadora*, de la que más se eleva entronizada/ Naturaleza pura/ y de la que, criatura menos noble, se ve más abatida...” Es decir, y con perdón de Sor Juana, el “embutido de ángel y bestia” del que habló Nicanor Parra en nuestro siglo. La más alta de las bestias, la más baja de las criaturas de orden superior, el hombre. Dotado de los cinco sentidos, pero además de otras tres facultades interiores (entendimiento, voluntad, memoria). En él se unen (bisagra) lo alto y lo bajo de la creación. “Fin de Sus obras” (las de Dios), “círculo que cierra/ la Esfera con la tierra/ última perfección de lo criado...” Y no podía faltar la reflexión barroca, el desengaño de esta criatura, “que, cuanto más altiva al Cielo toca/ sella el polvo la boca”. En dos versos, una de las síntesis, de las figuras del poema mismo: tocar el cielo, caer en la muerte, es el guión del hombre barroco, también el del poema, también el de Sor Juana.)

Pero el poema vuelve al discurso sucesivo. “Estos, pues grados discurrir quería/ unas veces...” Pero no faltaban las dudas. Ausente ya la visión inmediata e intuitiva, las dificultades de la empresa se manifiestan de manera sorprendentemente moderna, como oscilaciones del ánimo, como una corriente de conciencia –pero de otra conciencia, de una conciencia de otra época. Apabullarse, primero, “excesivo juzgando atrevimiento/ el discurrirlo todo...” En esa época, las dudas subjetivas, la corriente de conciencia, el paisaje de la mente, pasaban por los “horrorosos senos de Plutón, las cavernas pavorosas del abismo tremendo”, la historia de Proserpina y Ceres, y por los elogios barrocos a la rosa de Venus; pero todavía se reconocen, siglos después. Las dudas frente a la posibilidad del conocimiento son las dudas de la propia Sor Juana, y es tal vez en estas dudas donde se encuentra más poderosamente su autobiografía intelectual. ¿Quién podrá ser ella para entender, ella “quien aun la más pequeña/ aun la más fácil parte no entendía”; ella, “quien de la breve flor aun no sabía/ por qué ebúrnea figura/ circunscribe su frágil hermosura”?

Pues si aun objeto solo –repetía
tímido el pensamiento–
huye el conocimiento
y cobarde el discurso se desvía [...]
y asombrado el discurso se espeluzna

del difícil certamen que rehúsa
acometer valiente
porque teme –cobarde–
comprenderlo o mal, o nunca, o tarde...

Esa es la vertiente temerosa del ánimo. Pero también hay otra. Pensaba también ella en Faetón, “auriga altivo del ardiente carro/ y el, si infeliz, bizarro/ alto impulso el espíritu encendía”. No le importaba que su empresa hubiera terminado mal: le abría “sendas al atrevimiento”, y por ellas quería irse esta monja transgresora. Y, a través de él, se caracteriza a sí misma sin misericordia, con tanta distancia como tiene cuando mira al cuerpo humano:

Ni el panteón profundo
–cerúlea tumba a su infeliz ceniza–
ni el vengativo rayo fulminante
mueve, por más que avisa
al ánimo arrogante
que, *al vivir despreciando*, determina
su nombre eternizar en su ruina.

Tras este autorretrato terrible, moraliza: más vale no dar a conocer tales ejemplos. Pero está escribiendo, contra sus propios consejos. Y la aventura de su mente está llegando a su fin “mientras entre escollos zozobraba/ confusa la elección”, sin saber todavía cuál será su vía al conocimiento tan ansiado.

Diminuendo, finale

Tras este punto altísimo, no resuelto sino en la confusión; tras este punto tan revelador del carácter personal y solitario, transgresor, de la aventura del alma, la atención del poema se vuelve al cuerpo. Y Sor Juana vuelve a hablar de fisiología, revierte los procesos que describió al principio, que ahora “las cadenas del sueño desataban”. Aprovecha, entonces, para relegar las intensidades del poema al mundo fantasmal: “Y del cerebro ya desocupado/ los fantasmas huyeron”. El cerebro es, dice, cual linterna mágica, que “representa fingidas/ en la blanca pared varias figuras/ de la sombra no menos ayudadas/ que de la luz...” Y la derrota de la noche es la del “desbaratado ejército de sombras” que fueron sus sueños.

Triunfa el sol: “quedando a luz más cierta/ el Mundo iluminado y yo despierta”. El “yo” casi no aparece en este poema antes, y el signo de género femenino es lo último que lo cierra. Tal como el alma vuelve a los cansados huesos del cuerpo, vuelve también a la prisión de la propia identidad y, por qué no, del propio sexo.

Sobre sombras fugitivas

De lo dicho se desprende cuán inadecuada puede resultar una explicación de este poema que lo lea como un sueño real, y le aplique las pautas de análisis emanadas de Freud. El poema está racionalmente construido, y corresponde además a una serie de convenciones literarias, un género: sus antecedentes se pueden rastrear desde los siglos II y III, como expediciones al mundo del espíritu. Un antecedente claro se encuentra en uno de sus autores preferidos, Athanasius Kircher, cuyo viaje astronómico ha sido estudiado por Frances Yates. Otro antecedente estudiado está en el sueño de Macrobio. No es, por lo tanto, la transcripción de algo que Sor Juana haya efectivamente soñado. Menos aún si se considera el caudal de emblemas que lleva el texto, esas "imágenes provenientes de un antiguo venero de cultura humanística todavía vigente en tiempos de la poetisa y compuesto de un rico repertorio de figuras tanto retóricas como iconográficas, canónicamente relacionadas con determinados valores morales, políticos, religiosos, etc., y útiles para ejemplificar..."¹²

No obstante, se puede ceder a la tentación de una lectura en diagonal de *Primero sueño*, que explore los espejos de la esquiva identidad de Sor Juana, oculta en su obra tras mil máscaras. Que vea, por ejemplo, cuántas voces diferentes toman la palabra en el poema, o cuáles son los emblemas que escoge para ejemplificar la noche. Una lectura así, apenas esbozada aquí, nos daría un acercamiento imposible en el resto de su obra, un verdadero paisaje mental y personal, más allá de los accidentes biográficos; permitiría, en su caso, reconstruir esa "duplicidad que constituye la mirada barroca, donde se cruzan y se interrogan la vida y el sueño"¹³.

En este mundo de sombras fugitivas, pueden, primero, enumerarse algunas de las voces que toman la palabra en el poema. Hay intrusiones que sirven para aclarar esa idea. Por ejemplo, en medio del "vuelo intelectual", la necesidad del alma de "recoger su atención" está puntuada por una larga digresión entre médica y moral: los venenos, "en bien proporcionadas cantidades" pueden ser remedios: "que así del mal el bien tal vez se saca". Otra voz médica, pero esta vez médico-cosmológica-explicativa, es la que aparece cuando se describe el funcionamiento del cuerpo. Estas voces son didácticas, alejadas; no hay en ellas la emotividad y el impulso que describe el vuelo del Alma. Surge también hacia el final, una terrible voz moralizadora, encargada de marcar los límites y los excesos de ese vuelo del Alma: una voz de "circumspecto estadista", ajena a la voz del deseo en que el poema encuentra sus mejores momentos. Voces de lo que entonces se llamaba la cordura, voces de la resignación, voces de autocensura también, voces del reconocimiento de sus propios límites. Junto a ellas, la voz inspirada y conmovida, la voz enaltecida y libertaria, la voz de la visión. Y con ella, la voz de la poesía, de la belleza que salta a cada rato del texto; "sus velas leves y sus quillas graves", o "la sombra fugitiva/ que en el mismo esplendor se desvanece", o "los dormidos, siempre mudos, peces/en los lechos lamosos/ de sus oscuros senos cavernosos/ mudos eran dos veces..." Muchas voces, en suma. ("...canto en coro./ Sus voces son las que repito, un

loro...”, dice un soneto de Enrique Lihn). De Sor Juana misma, lo que obtenemos es a la vez la comprobación de un conjunto de saberes, de un lugar cultural; el tono alto y exaltado de las pasiones de la mente; el goce de quien ama y conoce los ritmos y las palabras, y hace de ellas el instrumento principal de acercamiento a una gama muy amplia de experiencias. Y la capacidad de una visión que incluye y sobrepasa las convenciones de su tiempo y de su condición personal.

Por otra parte, las figuras que aparecen en el poema —si se toman como apariciones oníricas, y no sólo como emblemas culturales—dan un ángulo curioso y complementario acerca de la esquiva identidad de Sor Juana. Al comenzar el poema, hay un desfile de seres nocturnos y réprobos: Hecate, la luna, que “de tres hermosos rostros ser ostenta” pues es también la diosa virgen, Diana cazadora, y Proserpina, la esposa del dios de las tinieblas; “la avergonzada Nictimene”, transformada en lechuza por su pecado de incesto, que “acecha/ de las sagradas puertas los resquicios[...]/ y sacrílega llega a los lucientes/ faroles sacros...” Y las doncellas transformadas en murciélagos por la ira de Baco, pues en vez de atenderlo prefirieron contarse historias unas a otras, y tejer sus propias telas. Leídas, insisto, al sesgo, las descripciones que Sor Juana hace de estas figuras lanzan reflejos inquietantes sobre la suya propia.

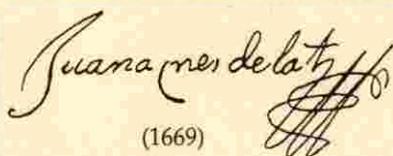
Menos oblicuas son dos alusiones mitológicas más, que se refieren a su trabajo intelectual. Al final del *Primero sueño*, como hemos visto, triunfa el Sol. Es el mismo “cuyos rayos castigo son fogoso” del ensayo de Ícaro, calificado de “necia experiencia”. Y luego, sin nombrarlo, aparece Faetón, “el claro joven [...]/auriga altivo del ardiente carro”, con el que sin duda identifica la parte más animosa y más difícil de su propia empresa, y contra quien dirige reproches que podrían aplicarse a sí misma.

Estas últimas dos lecturas de aspectos parciales del *Primero sueño*, hechas, insisto, al sesgo, son el complemento fantasmal de las lecturas del curso del poema. Se justifican en cuanto Sor Juana es una figura intelectual y literaria particularmente esquiva. La noción de enmascaramiento, de escritos contruidos a partir de personajes dramáticos, no sólo es propia de su teatro, sino también de todo el resto de su obra. Pocos son los autores que producen con tal fuerza esta impresión. A ello contribuyen factores múltiples. Estamos ante una escritora del barroco, es decir, de una época en que engaño, artificio, *trompe-l'oeil*, mirada al sesgo, son más que palabras, son recursos constantes del pensamiento; una época en que la noción de identidad se remite permanentemente hacia otro punto más remoto, como en un juego de espejos¹⁴. De toda la obra de Sor Juana, sin duda el *Primero sueño*, su “visual alado atrevimiento”, es el texto que más profundidad e interés le da a ese juego.

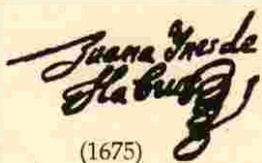
NOTAS

- 1 Margo Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?*, Grijalbo-UNAM, México 1995.
- 2 *Carta a Sor Filotea de la Cruz, Obras completas*, Biblioteca Americana, Instituto Mexiquense de Cultura, Fondo de Cultura Económica, tercera reimpresión, 1994, volumen IV, p. 471.
- 3 José Pascual Buxí, "El arte de la memoria en el *Primer Sueño*", en *Sor Juana y su mundo, una mirada actual*, (Edición de Sara Poot Herrera), Universidad del Claustro de Sor Juana, Instituto de Investigaciones de la Cultura, México, 1995, pp. 307-352.
- 4 Buxí, op. cit.; Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, capítulo 6 de la quinta parte. Cabe citar además a Georgina Sabat de Rivers, *El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*, Támesis Books Ltd. Londres, 1976, y Manuel Durán: "Hermetic Traditions in Sor Juana's *Primer sueño*", en *University of Dayton Review*, Vol. 16, Nº 2, Spring 1983, pp. 107-116.
- 5 A la edición del tomo I—Lírica personal—de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz editadas por el Fondo de Cultura Económica y el Instituto Mexiquense de Cultura, primera edición 1951, tercera reimpresión 1994. Esta edición es la que se cita a lo largo de este texto.
- 6 Octavio Paz, op. cit. p. 369.
- 7 "Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu a peu, a coté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire des passions et des reveries; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence, tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect: que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie-unique source..." Prefacio a *Un coup de dés*.
- 8 Sobre las monjas, véase Asunción Lavrin: "Unlike Sor Juana? The model nun in the religious literature of colonial Mexico", en *University of Dayton Review*, Vol. 16, Nº 2, Spring 1983, pp. 75-92; Margo Glantz: *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?*, Grijalbo-UNAM, México 1995; Adriana Valdés: "Escritura de monjas durante la colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile", en *Composición de lugar—Escritos sobre cultura*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1996, pp. 196-214.
- 9 *Carta a Sor Filotea de la Cruz*, op. cit., p. 450.
- 10 Sor Juana, en la *Carta a Sor Filotea de la Cruz*: "Hay muchos que estudian para ignorar[...] Dijo un discreto que no es necio entero el que no sabe latín, pero el que lo sabe está calificado. Y añado yo que le perfecciona (si es perfección la necedad) el haber estudiado su poco de filosofía y teología y tener alguna noticia de lenguas, que con eso es necio en muchas ciencias y lenguas; porque un necio grande no cabe en sólo la lengua materna".
- 11 O. Paz, op. cit.
- 12 Buxí, op. cit., p. 315.
- 13 Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir, de l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986, p. 37.
- 14 Cfr. Christine Buci-Glucksmann, op. cit.

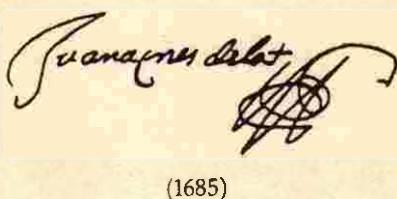
Evolución de la firma de Sor Juana Inés de la Cruz*



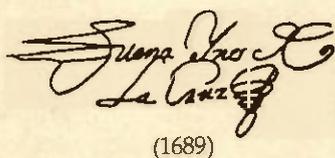
Juana Inés de la Cruz
(1669)



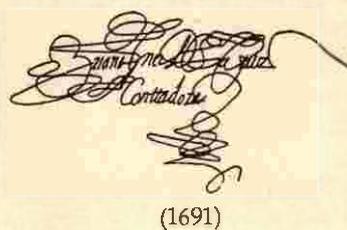
Juana Inés de la Cruz
(1675)



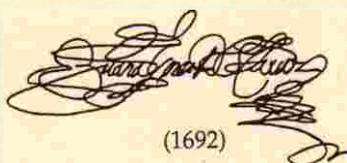
Juana Inés de la Cruz
(1685)



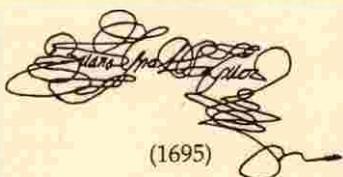
Juana Inés de la Cruz
(1689)



Juana Inés de la Cruz
(1691)



Juana Inés de la Cruz
(1692)



Juana Inés de la Cruz
(1695)

* Tomada del libro de Enrique A. Cervantes, *El testamento de Sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*, México, 1949.



Encuentro de brujos. Dibujo en tinta china, siglo XVII