

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ  
EN EL CONOCIMIENTO  
DE SU SUEÑO

(Discurso)

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

JOSÉ PASCUAL BUXÓ

SOR JUANA  
INÉS DE LA CRUZ  
EN EL CONOCIMIENTO  
DE SU *SUEÑO*

DISCURSO

JOSÉ G. MORENO DE ALBA

CONTESTACIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

1984

Primera edición: 1984

DR © 1984. Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria. 04510 México, D. F.

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

Impreso y hecho en México

ISBN 968-837-299-4

JOSÉ PASCUAL BUXÓ

Discurso de ingreso a la Academia Mexicana  
correspondiente de la Española,  
leído el 28 de junio de 1984



Señor Director de la Academia Mexicana,  
señores académicos,  
señoras y señores:

Muchas veces, queriendo imaginar las causas que puedan haberlos persuadido a darme un lugar entre ustedes, me parecía forzoso que hubiese en mis pocos escritos algún mérito —o sombra de mérito— que aun sin justificarlo, explicase el hecho de mi elección.

Releí, como quien revuelve confusos orígenes, algunas de mis páginas, y las hallé carentes de noticias y desnudas de artificio. Pensé entonces que si algo pudieran ustedes haber notado en ellas sería mi temprano interés por el estudio de la poesía novohispana, a cuyos precarios resultados concederían ustedes, en su benevolencia, alguna significación.

Repasé, al fin, los años de la vida y encontré en su carrera, cuando no la razón, al menos el motivo de este honor que hoy se me concede sin que en ello tenga parte ninguna virtud mía.

Contemplo en ustedes, señores académicos, los favorables rostros de la amistad: maestros que me guiaron con afecto y tolerancia, como don Francisco Monterde y don José Luis Martínez; mayores que me aconsejaron con pericia y bondad, como don Andrés Henestrosa, don Alí Chumacero y don Manuel Alcalá; colegas admirados que me obsequian sin ambages su cordial sabiduría, como don Miguel León Portilla, don Ernesto de la Torre y don Porfirio Martínez Peñaloza; compañeros dilectos que me participan a diario su impecable lección de trabajo y de vida, como don Rubén Bonifaz Nuño y don José G. Moreno de Alba.

Mis méritos son éstos: los dones de la amistad que ustedes me comunican. Y ésta es mi fortuna, que siendo costumbre de la Academia contar entre sus individuos de número con un mexicano nacido en España, sea en mí en quien recaiga tamaña distinción.

¿Quién pudo adivinar, en aquel remoto julio de 1939, al desembarcar en Veracruz los españoles de la República vencida, que uno de sus hijos habría de alcanzar —sin que él pueda creerlo del todo todavía— esta máxima prueba del generoso amor mexicano?

No me envanece este lance de la fortuna; me turba y compromete. Quisiera no ser menos

que los claros varones que me anteceden de cerca en esta cadena de la historia. Pero deseo y me esforzaré sobre todo por ser digno de esta casa, de sus funciones trascendentes y de los doctos miembros que la ilustran.

Entre éstos, don José Martínez Sotomayor —quien ocupó hasta el 18 de marzo de 1980 la silla que ustedes han tenido a bien señalarme—, fue uno de los más acendrados narradores de aquel grupo de literatos constituido en torno de la revista *Contemporáneos*; aunque contrariamente a la mayor parte de ellos, cuya notoriedad intelectual y cuyos influyentes cargos públicos los mantuvieron en los lugares más señeros de nuestra vida cultural, la modestia tenaz de don José Martínez Sotomayor apenas si consiente el mínimo rasgo biográfico que él trazó de sí mismo: nacido en Guadalajara el 25 de enero de 1895, cursó allí sus estudios de jurisprudencia y permaneció largos años “al servicio de la magistratura federal”.

Sin embargo, su obra literaria, iniciada en 1930 con la publicación de una breve novela, *La rueca del aire*, y seguida —en lapsos morosos— por la aparición de diversas colecciones de cuentos y relatos (*Locura*, 1930; *Lentitud*, 1933; *El reino azul*, 1952; *El puente*, 1957; *El semáforo*, 1963; *La mina*, 1970 y *Doña Per-*

*fecta Longines y otros cuentos*, 1973) lo coloca en uno de los sitios más eminentes de la narrativa mexicana contemporánea.

En su discurso de ingreso a la Academia, leído el 23 de enero de 1976, se ocupó de ese "poeta maldito" de Hispanoamérica: Porfirio Barba Jacob. Decía allí don José Martínez Sotomayor que la "sorprendente teoría" del poeta colombiano, según la cual "el poema es esencialmente magia, hechizo", encerraba "algo que muy pocos descubrieron en la aseveración de la fuerza mágica de la palabra"; esto es, su poder "sugestivo y convincente" que, tanto como en la poesía, puede hallarse en "algunas religiones que consagran fórmulas a las que se concede misteriosa trascendencia".

Fue justamente ese poder "convincente" del lenguaje, su capacidad para convertir la móvil realidad en ficciones permanentes, el que supo mostrar Martínez Sotomayor desde la aparición de *La rueda del aire*, esa novela corta, intimista e intensa, del todo avenida con el propósito de los *Contemporáneos* por llevar a cabo una revolución artística de la literatura mexicana, que poco o nada tenía que ver con el menospreciado naturalismo de la novela mexicana de la revolución. Comentando esa obra, decía José Gorostiza que

el suyo no es un mexicanismo de exportación, literariamente sovietizado, capaz de satisfacer las ideas de Europa sobre nuestra energía vital, ni la jícara literaria que han fraguado por allí para impresionar a los turistas de pie ligero.

Y, en efecto, vista ya desde lejos, superadas en cierto modo las polémicas entre un naturalismo arcaizante y una modernidad desnaturalizadora, *La rueca del aire* se nos aparece hoy como un relato sobriamente vanguardista donde la realidad pende enteramente de las palabras, de aquellos filtros del lenguaje a través de los cuales cimentamos el mundo y construimos nuestra intimidad.

Hay en esa novela un pasaje que expone de manera compendiosamente metafórica toda la poética de su autor: despierta la adolescente, lucha por separar las imágenes del sueño —que aún permanecen adheridas a su memoria— de las que borrosamente le representan los objetos vislumbrados a través de la ventana y que, lo mismo que las imágenes del sueño, también parecen escapársele como “el agua entre los dedos”.

Éste —piensa o dice ella— “es el vidrio fantascador”; apoya su frente “sobre el vidrio imperfecto”, fija el ojo en la burbuja cristalizada y todo se transforma:

¡Al fin (exclama) has denunciado el engaño, oh extravagante vidrio disociador! ¡La palmera no es tal palmera: es ese pájaro verde, que se cierne ahora en el aire, con el plumaje extenso, magnífico y erizado, y que pugna por descender y recuperar su asiento en el vértice de la fina columna egipcia, sutil y flexible como el tronco de una palmera!

La imaginación da forma a la realidad; sin ella —pareciera decir Martínez Sotomayor— la realidad es tan inconcreta como inexpresable: las imágenes del sueño y las de la vigilia se implican unas con otras. La inteligencia fija la intención de la mirada; la mirada da pábulo a la inteligencia; entre ambas generan el lenguaje, esa ampolla cristalina y cambiante en la que residen las únicas certezas.

Nuestro siglo es —quién puede ya dudarlo— el compendio de todas las crisis históricas; mientras más avanza la ciencia positiva, más se aleja la meta de nuestro conocimiento y más nos inclinamos a hacer del conocimiento un asunto del lenguaje. También en la crisis novohispana de la modernidad incipiente, Sor Juana Inés de la Cruz se planteó el problema del conocimiento relativo y el designio absoluto de las palabras.

Con la venia de ustedes, discurriré un rato sobre tal asunto.

## 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 por su voluntad y a su gusto— 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 como 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 luz de unos Comentarios se vea ilustrado, para que todos gocen los preciosísimos tesoros de que está rico.

Pocos 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*, en que “con puntualidades de rigor escolástico” contradijo el sermón del padre Antonio de Vieira; la *Respuesta . . . a la Ilustrísima Philotea*, donde 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 que

se suponen sabidas cuantas materias en los libros de Anima 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 divisar 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*. Pronto cambiarían los tiempos y los gustos; la poética neoclásica fulminó las sutilezas gongorinas; 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.

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 —director que fue de esta casa— 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 esti-

mación 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 prejuicios antigongorinos.

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* (México, 1951), 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 rija el poema a lo largo de sus incesantes meandros discursivos y, a la postre, otorgue 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 don 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 tripartito propuesto por Calleja. Sin embargo, prefirió detenerse en el examen de ciertos aspectos estilísticos y no en el "despliegue" semántico de *El sueño*, que él 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 un asunto de capital importancia en 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), Méndez Plancarte se refirió al "motivo fundamental" del poema, el cual 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 por modo admirable. Pero al comentar 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 corporales 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. Pero, además, limitaba ciertas hipótesis de la psicología aristotélica, en cuya concepción del alma —o, por mejor decir, de esa parte del alma que llamamos mente y por 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).

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 sin consideración la naturaleza de las "imágenes" que se muestran al alma y el sentido u organización que ésta le concede a esos particulares signos 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 "sueño filosófico", en la que el *Corpus Hermeticum* "ocupa un lugar importante en su historia y en su desenvolvimiento".

No decía 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 *Ícaromenipo* de Luciano, y apuntaba —por otra— que bien pudo haberse iniciado Sor Juana en la vasta corriente del neoplatonismo e, indirectamente, de la gnósis hermética, a través de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, traducidos al español por el Inca Garcilaso de la Vega en 1586.

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 Tolomeo, 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 reciente libro sobre Sor Juana, a la influencia del *Corpus Hermeticum* tanto en *El sueño* como en *El divino Narciso*. Examinando la biblioteca de la poetisa —de la que dan tan ricos 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 Hermeticum*” 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* (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 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 las 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 en verso mientras que los escritos 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 que este poema —contrariamente 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 produjo— contenga la paradójica revelación “de que estamos solos y de que el mundo sobrenatural ha desaparecido”. En esto residiría —para decirlo enteramente con las palabras de Paz— “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 neoplatonismo, el poema de Sor Juana puede ser visto como la “hinchida 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 extremar la influencia hermética en *El sueño* han podido también disimularse su ideología canónica y su conformidad con la estética literaria del tiempo; de suerte que —en el afán de concederle una radical 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* o *Muerte sin fin*.

Así las cosas, parecerá recomendable volver a las apuntaciones de los “censores” contemporá-

neos de Sor Juana para ver si, examinándolas, podemos ponernos en el camino de una exégesis de *El sueño* 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 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 lingüísticos que hayan sido determinantes en la composición de una obra.

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, 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 lo cual esos textos adquieren su ambigüedad peculiar), podemos reconocer el uso artístico del lenguaje, cuyos productos concretos son susceptibles de numerosas y disímolas 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. 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 actúan 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 “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.

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* disertó 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 cantidad 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 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 el lenguaje recto.

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 fugaces— 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 expresas 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 que tomen a su cargo la explicación

de los significados alegóricos de las diversas pinturas.

La base conceptual y estética de tan complicados objetos de la cultura cortesana —por no aludir a sus orígenes y a su evolución— fue sin duda la abundantísima literatura emblemática que corrió con tan buen éxito a lo largo de los siglos XVI, XVII y buena parte del 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 “empresas” en torno de un asunto particular y que, en ciertas ocasiones, lleguen a constituir verdaderos tratados políticos o religiosos, sin abandonar por ello su forma canónica.

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. Pero este deleznable fin social 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 las agudezas conceptuales.

Dicho "método" encuentra su primer fundamento teórico en las metáforas que Aristóteles llamaba de analogía o proporción, en las que "un segundo término es al primero lo que el cuarto es al tercero"; de ahí que el poeta puede emplear el cuarto término en lugar del segundo y el segundo en lugar del cuarto, y diga, fundándose por ejemplo en que "existe la misma relación entre la vejez y la vida que entre el día y el atardecer", que la vejez "es el poniente de la vida" (*Poética*, 21). 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 del ingenio y la agudeza llevará a sus más exacerbadas consecuencias. Decía Baltasar Gracián que los conceptos por "agudeza" consisten en una "primorosa concordancia" o "armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento", y que

dicha correspondencia llega a subir de punto cuando es posible “darle aumento” a alguno de los extremos; es decir, cuando se realiza o encarece uno de los términos de la correlación “para que llegue a igualar al otro”. Ese recurso auxiliar de la metáfora fue utilizado reiteradamente por Sor Juana en su *Neptuno* con el fin de ensalzar a las personas concretas por sobre las figuras mitológicas que les servían de “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 superditó 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" 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 decía 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 virrey bajo la especie del dios de las aguas, así como los motes latinos y las décimas o sonetos castellanos que —en el cuerpo de las pinturas o copiados en tarjones— 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 aplica-

ción de la fábula” del *Neptuno*, aunque incluida en el libro, sólo sería conocida con antelación por los arquitectos y pintores encargados de la construcción del arco.

De manera, pues, que esa compleja máquina alegórica tuvo que ser percibida como un conjunto de “empresas” 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 disfrute de esa clase de ceremonias—, a los lectores modernos *El sueño* también se aparece 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.

Alguna vez me he ocupado 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”.

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”.

También Octavio Paz, en su reciente estudio de Sor Juana, ha observado que los primeros veinticuatro versos del poema describen “una escena extraña: la tierra lanza una ‘sombra piramidal’ con el propósito de embestir los cielos superiores”; tal descripción —continúa diciendo Paz— “no es realista, sino simbólica: la sombra es una emanación de los ‘negros vapores’ que arroja la corrupción terrestre y con la que quiere cubrir la esfera supralunar, región de las inteligencias celestes y los ángeles”.

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 “sim-

bólicos" 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 semántico en el cual fijásemos la atención— a ese sentido "simbólico" que se advierte en la "sombra" nacida de la tierra; pero aun sería necesario indagar la presencia de otros contenidos semánticos cifrados en el mismo arranque del poema de Sor Juana.

Para todos es evidente que los primeros versos de *El sueño* se refieren al fenómeno astral de la noche (a ese "siendo de noche me dormí", como dice 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 —en la que se asentarán los demás sentidos “medulados” en el texto— se ajusta de manera sorprendentemente 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, así, 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...”

Para mí al menos, no ofrece ninguna duda el hecho de que Sor Juana 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 demás 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 calificativos "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 sólo alientan las aves impías y agoreras, ponen de manifiesto la subyacencia de un modelo tripartito del hombre y del mundo, cuyo carácter metafórico o emble-

mático y cuya aplicación moral quise poner en claro en otro lugar.

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 hombre con sus órganos de la generación y el nutrimento, 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” de ese mismo pasaje sorjuaniano.

En diferentes lugares de su libro, León Hebreo hizo explícitas las correspondencias entre las partes del hombre y del universo: hablándole 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 ésta, causado por la interposición de la tierra entre ella y el sol, hace que la luna quede "oscura de todas sus partes"; así también

le acaece el 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, sidereal 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 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 ele-

mentos y los siete planetas, “aparece... una ascensión a las más elevadas 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 “egipcio”, representan 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, y sin hacer mención del carácter hermético-cabalístico de esa fuente

ni la posible influencia de su 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". (Cf. vv. 279-382). Como todos recordarán, en el poema de Sor Juana no sólo no aparecen las jerarquías angélicas, pero ni siquiera 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 comprensión (Cf. vv. 435 y ss.).

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 la 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".

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 some-

tidos 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 que se les asignaba en 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 gnósis 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

*Ícaromenipo* 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 anabasis" 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.

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 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 incomprensible 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 Soberanía" 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 sostenidos 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 miticismo, 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 Ícaromenipo 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 post-aristotélicas 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, pudiéramos 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 daban a la fantasía  
lugar de que formase  
imágenes diversas. (vv. 254-266).

El sueño —según Aristóteles— es el “enca-  
denamiento o inmovilidad del principio sensible”.  
Tal afección procede de la evaporación del ali-  
mento, pues

el calor que hay en cada animal se dirige natu-  
ralmente 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 abun-  
dante y muy espesa, se dirige a lo alto, y dete-  
niéndose allí, pone a uno pesado y lo hace dor-  
mitar. 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 Aristó-  
teles— es el resultado de la fatiga, que produce  
una relajación del cuerpo semejante a la “indi-  
gestión”; 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 siquiera pensar especulativamente, ya que —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 *fantasia* 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 aquéllas  
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. (Vv. 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 remi-

niscencia 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*. (Cf. *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" (*Cf. 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 trasposición, 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 expe-

riencias 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 metafóricas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES, *Obras de...* puestas en lengua castellana por Patricio de Azcárate. Madrid, s. f.
- 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. UNAM, 1980. [Textos de Navarro Vélez y Calleja].
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El sueño*. Edición y prosificación e Introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Imprenta Universitaria, México, 1951.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, IV. Edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda. Fondo de Cultura Económica, México, 1957. [Texto del *Neptuno alegórico*].
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Florilegio*. Poesía, teatro, prosa. Selección y prólogo de Elías Trabulse. Promexa, México, 1979.
- JOSCELYN GODWIN, *Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for lost Knowledge*. Thames and Hudson, London, 1979.

- BALTASAR GRACIÁN, *Obras completas*. Estudio preliminar, edición, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Aguilar, Madrid, 1960.
- LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*. Traducción del Inca Garcilaso de la Vega. Espasa-Calpe Argentina; Buenos Aires, 1947.
- JOSÉ PASCUAL BUXÓ, "El sueño de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo", *Sábado*, suplemento de *Uno más uno*, 16 de agosto de 1981.
- OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- CAYO PLINIO SEGUNDO, *Historia natural*, en FRANCISCO HERNÁNDEZ, *Obras completas*, IV, UNAM, 1966.
- ROBERT RICARD, "Reflexiones sobre *El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*", *Revista de la Universidad de México*, XXX, 4.
- HERMES TRISMEGISTO, *Tres tratados*. Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samananch. Aguilar; Madrid, 1966.



JOSÉ G. MORENO DE ALBA

Contestación al discurso  
de José Pascual Buxó,  
leído en la misma sesión