

Introducción

*al ánimo arrogante
que el vivir despreciando determina
su nombre eternizar en su ruina.*

vv. 800-802

El 17 de abril de 1695 moría víctima de las resultancias de una epidemia la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz. En 1689 había aparecido en Madrid el tomo primero de sus *Obras Completas*, reeditado en la misma ciudad al año siguiente y luego en Barcelona (1691), Sevilla y Zaragoza (1692). El segundo se editó en 1692 en Sevilla, reeditándose en forma regular desde 1693 en Barcelona, hasta 1725 en Madrid y, finalmente, el tercero y póstumo apareció en Madrid en 1700, realizándose ya, al año siguiente, tanto en Barcelona como en Lisboa, las dos primeras reediciones. En Valencia en 1709 y Madrid en 1714, 1715 y 1725 se publicaron nuevamente sus obras completas. Considerando el siglo y sus aún restringidas posibilidades de publicación, el número de reediciones, más que extraordinario, es reflejo de la fama gozada por su autora en aquellos años: protegida por la nobleza virreinal, sus obras de teatro fueron representadas en todo el imperio español y lusitano, e importantes personas de la época se carteaban con ella calificándola de Fénix de América y Musa Décima.

Pero la situación cambió a partir de 1725, cuando sus obras dejaron de editarse y su nombre cayó en el olvido causado por el general desprecio con el cual se minusvaloró la estética barroca durante el siglo XVIII. A diferencia de Alemania, donde en las primeras décadas del siglo XIX el arte barroco fue revalorado, particularmente la obra de Johann Sebastian Bach y de George Friedrich Händel; el teatro isabelino y jacobino; y las letras del Siglo de Oro hispano, en

particular la obra de Calderón de la Barca, en América, después de lo que se llama “independencia”, la producción del Barroco continuó siendo objeto de desprecio al identificarla con el país del cual recientemente se había logrado la emancipación. A finales del siglo XIX, los poetas modernistas mostrarían nuevamente interés por el estudio de la literatura barroca, pero el redescubrimiento de la producción barroca del continente americano no se iniciaría, sino hasta la segunda década del siglo XX, cuando, lamentablemente, en México, se instauraba la *Dictadura Perfecta* y se impuso un discurso de tendencias totalitarias que, a nivel cultural, continuó la inmensa destrucción realizada por Juárez en el siglo XIX. Así, México se convirtió en una de las naciones que, desde Juárez y luego durante la Dictadura Perfecta, destruyó la mayor parte de su herencia cultural.

Fue hacia 1928, como eco a las conmemoraciones luctuosas por el tercer centenario de la muerte de Góngora celebradas el año previo en España, cuando el grupo de poetas jóvenes más brillantes del México posrevolucionario (entre ellos Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Jorge Cuesta) se interesaron en preparar una reedición de las obras de Sor Juana. El empeño no se completaría hasta 1959, esto es, 234 años después de su última reimpresión antigua. Esta reciente revaloración explica, parcialmente, por qué los estudios sobre la obra de la poetisa, con excepción de *Primero Sueño*, no sean tan numerosos como los dedicados a otros ingenios áureos y sea muy fragmentaria la reconstrucción de su biografía, realizada a partir de un número reducido de documentos conservados. El principal de ellos es la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. A partir de esta carta apologética se dio, simultáneamente al inusual éxito de sus obras impresas, un cambio de actitud en la vida de Sor Juana, cuya naturaleza no se ha podido establecer con certeza. Durante el siglo XX se establecieron dos líneas interpretativas para explicar tal cambio de actitud. Una de ellas afirmó que los cambios sucedidos fueron consecuencia de presiones eclesiásticas a raíz de una colusión prelatia. Tal idea fue reforzada por la autoridad de Octavio Paz. La otra línea consideraba un cambio de actitud personal de la autora con respecto a su escritura. Si bien la primera idea prevaleció durante los años finales del siglo XX, el descubrimiento de valiosos documentos realizado por Rodríguez Garrido [2004] y Soriano Vallés [2010] ha confirmado lo sospechado por Benassy-Berling [en Poot Herrera

1993] y Soriano Vallès [2000 -b-] de que la teoría de la colusión prelatia era falsa. Ambas teorías marcaron la interpretación de las obras de Sor Juana por vías muy diferentes. Si bien hoy no cabe duda de que los valiosos documentos encontrados por Rodríguez Garrido y Soriano Vallès demuestran la falsedad de la teoría de la colusión prelatia, las diferentes interpretaciones dadas a la obra, en particular la hecha por Octavio Paz de *Primero Sueño*, deben ser tomadas en cuenta en la historia de la recepción de la obra. Esto se justifica considerando las ideas teóricas de H. G. Gadamer sobre la imposibilidad de dar una interpretación definitiva de un texto.

Sor Juana vivió bajo la protección de diferentes virreyes, la cual gozó a partir de 1664, cuando fue presentada ante el virrey don Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera y su esposa la vi-reina, doña Leonor Carreto. Contaba entonces dieciséis años, y había nacido de origen bastardo en la provincia mexicana. Fue bautizada con los nombres de Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana. A los ocho años fue mandada a la capital del virreinato de la Nueva España a vivir con parientes lejanos, quienes la presentaron en palacio. Su belleza y, ante todo, su sorprendente erudición, acreditada por catedráticos de diversas facultades en público examen, le granjearon el inmediato favor de los Virreyes. Dado que el cargo de virrey era limitado a un número reducido de años, el interés por protegerla movió a los Marqueses a apoyar su ingreso en un convento. Su endeble constitución física no resistió más que tres meses la austeridad de la Orden de las Carmelitas Descalzas del convento de San José. Entonces salió de ese convento desconociéndose si regresó a palacio o con sus parientes. Pero en 1669 ingresó al convento de San Jerónimo, en la misma Ciudad de México, donde viviría hasta su muerte veintisiete años bajo el nombre con el cual la conoce la historia. En 1673 fue designado nuevo virrey don Pedro Nuño Colón de Portugal, duque de Veragua, quien murió inesperadamente cuatro días después de haber entrado solemnemente a la Ciudad de México. A su muerte, se invistió con tal título al arzobispo de México fray Payo Enríquez de Ribera Manrique, quien reconoció el talento de Sor Juana y la protegió de intrigas durante los siete años de su gobierno. Gracias a él, Sor Juana entró en contacto con los marqueses de la Laguna, nombrados virreyes de la Nueva España a partir de noviembre de 1680. Entre la nueva virreina, María Luisa,

condesa de Lara y marquesa de la Laguna, y la poetisa se desarrolló una amistad, que coincidió con la época de mayor producción literaria de Sor Juana. Los Marqueses fueron virreyes novohispanos hasta 1686, cuando don Melchor Antonio Portocarrero y Lasso de la Vega, tercer conde de Monclova, sucedió a los marqueses de la Laguna en el trono virreinal. Los Marqueses se quedaron en el país hasta 1688, coincidiendo su salida con el traslado del Conde al Virreinato del Perú. Fue la marquesa de la Laguna quien llevó los manuscritos de Sor Juana a España y se preocupó por su publicación.

El último virrey en la vida de Sor Juana fue don Gaspar de la Cerda Silva Sandoval y Mendoza, el cual, durante su estancia en tierras mexicanas de 1688 a 1696, mostró indiferencia hacia la poetisa. En los últimos años de su vida, Sor Juana cambió su actitud al respecto de su escritura y su modo de vivir. Los detalles de tal cambio han sido objeto de polémicas, sin que hasta la fecha se pueda precisar con total certeza su origen y naturaleza. Pero lo que sí se puede aceptar hoy es que los mencionados documentos descubiertos a inicios del siglo XXI por Rodríguez Garrido [2004] y Soriano Vallés [2010] desmienten la teoría defendida por Octavio Paz y sus seguidores, la cual inventaba una novelesca colusión prelatia y represalias eclesiásticas aplicadas a Sor Juana. Tal teoría debe considerarse hoy como un inciso más de la historia de la recepción de la obra de Sor Juana en el contexto del discurso nacionalista desarrollado durante la Dictadura Perfecta del México del siglo XX, el cual, tratando de incorporar la obra de Sor Juana en el discurso nacionalista propagado por el régimen como canon cultural mexicano oficial, inventó una biografía que la hacía liberal y anticlerical *avant-la-lettre*, cual sibila que anunciaba las educciones de los así llamados liberales decimonónicos.

La fecha de composición de *Primero Sueño* se desconoce, aunque sabemos con seguridad que es previa a la aparición de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691), en donde ella lo menciona. Octavio Paz [1982] supone su redacción alrededor de 1685. Américo Larralde [1991], tomando los personajes mitológicos y animales nombrados al inicio del poema como referencia a constelaciones, propone que fueron aquéllas las estrellas visibles en la Ciudad de México durante el eclipse de Luna del 22 de diciembre de 1684, ocurrido entre las 2:00 y las 6:00. Recordando que Sor Juana culti-

vaba tanto los estudios humanísticos como los científicos, y que en su celda conventual había instrumentos destinados a semejantes fines, es factible que un singular fenómeno astronómico de la índole de un eclipse lunar no pasara desapercibido ante ella. La teoría de Larralde es atractiva, aunque adolece de algunas fallas en el rigor de su desarrollo. De tal suerte es posible mencionarla, pero siempre considerando que se deben realizar estudios para subsanar tales fallas. Como sea, es posible sospechar la fecha de composición del *Sueño* entre 1685 y 1690, esto es, cuando Sor Juana contaba cerca de cuarenta años.

El título de la obra ha despertado no pocas especulaciones. Desde la primera edición se lee *Primero Sueño, que así intituló y compuso la madre Juana, imitando a Góngora*, mientras ella, en la *Respuesta a Sor Filotea* tan sólo lo llama *El Sueño*.

Al respecto de la voz *sueño*, Chico Ponce de León (2010: 19-24) revisa los diccionarios más importantes, partiendo del de Covarrubias, y estableciendo que siempre se ha utilizado la palabra tanto para designar el acto de dormir, como también la representación de imágenes durante el acto de dormir. Tal conjunción de ambos significados en una sola voz no existe en otras lenguas como el italiano, inglés, italiano o francés. Sor Juana, en su poema, utiliza ambas acepciones, refiriéndose tanto al acto fisiológico como también a las imágenes observadas durante tal acto.

Se ha discutido mucho si el adjetivo *Primero* fue añadido o no por el editor. La respuesta jamás se sabrá hasta que alguien busque sus manuscritos depositados por la marquesa de la Laguna y el padre Calleja, su primer editor, en el Archivo del Palacio de El Escorial. Significativo es el hallazgo realizado por Larralde [2012: 19-21], quien, al proponer que en el poema se cifra la fecha de un eclipse de Luna, apunta que Macrobio, autor leído por Sor Juana, divide el día en doce momentos. De éstos, dos llaman la atención en nuestro contexto. El momento inicial de la noche es llamado *primero sueño*, el cual, en invierno, época en la que ubica la redacción del poema, según Larralde, debe suceder entre las 19:40 hasta las 21:50. Por otra parte, el *conticinio*, el nombre de otra parte de la noche y también mencionado en el poema de Sor Juana, sucede, según Larralde, entre las 2:40 y las 4:50. El mismo Larralde [2012: 19-21] indica que también Antonio de Guevara (1480-1545) usa las

palabras *primero sueño* como designación de un momento del día en *Reloj de príncipes* (cap. 22, libro 2):

debe comer poco antes que sea de noche, ya que se viene la tarde; porque haze mucho a la salud de la persona que, cuando comienza la digestión en el estómago tome al paciente en el *primero sueño* .

De tal suerte, indica Larralde [2012: 19-21], la obra recibió tal título no porque se planeara una segunda parta, cual sospecha Octavio Paz, ni por imitación del título de Góngora, como asegura Antonio Alatorre,¹ sino porque durante el momento del día llamado *primero sueño* inicia la acción del poema de Sor Juana. La mención de Góngora en la coletilla al título; el adjetivo *primero*, que recuerda los de la *Primera y Segunda Soledad* del poeta cordobés; el uso de la forma poética de la silva también empleada por aquél; el reiterado uso del hipébaton, trastocador del orden sintáctico normal de la frase en castellano para ajustarlo a las estructuras latinas, y un conjunto de vocablos cultos hicieron creer que *Primero Sueño* era una obra epigonal. En realidad, las diferencias son mucho mayores que las semejanzas.² A nivel lingüístico, los latinismos

¹ Para Alatorre (1995¹: 13) el título es de Sor Juana. Al respecto escribe: “Pero Sor Juana no intituló así su poema porque pensara componer luego un *Segundo Sueño*, tal como Góngora compuso una *Segunda Soledad*. Lo intituló así simplemente para asociar *Primero Sueño* con *Primera Soledad*, para asociarse ella con Góngora desde el título mismo”.

² Ya Lezama Lima, en la segunda conferencia, titulada “La curiosidad barroca”, de su magno ensayo *La expresión americana*, llamó la atención sobre el error de reducir la obra a un ejercicio de imitación del cordobés. Proveniendo de uno de los mayores poetas del siglo xx, vale la pena citar in extenso el fragmento de Lezama Lima sobre *Primero Sueño* presentado en dicho capítulo de *La expresión americana* [Cuba 1957, citado por la edición de 1993: 95-96, respetando la arbitraria puntuación de Lezama Lima]:

[...] Si en torno del banquete del barroco, teníamos, en asientos alternados, que mezclar una y otra bisagra, hay una dimensión que nos corresponde *nemine discrepante*, la del sueño, donde Juana Inés de la Cruz alcanza su plenitud y la plenitud del idioma poético en sus días. Es la primera vez que en el idioma una figura americana ocupa un lugar de primacía. En el reinado de Carlos II, donde ya asoma la recíproca influencia americana sobre lo hispánico, es la figura central de la poesía. Su lucha, tan infusa como cuidada por la voluntad final, aconseja que sólo se lea un papelillo que llama *El sueño* por quedarse en el último rincón con la poesía, aparte de los recados cortesanos, de los arcos para los virreyes, de la eminencia consagrada llevada como un divertimento a saludar a la esposa del virrey, es una lucha invisiblemente heroica, soterrada, pero situada en el centro mismo de su vida. Aunque declara que *Primero sueño* lo compuso

utilizados por Sor Juana remiten en la mayoría de los casos a Fernando de Herrera y no al poeta cordobés. Las figuras poéticas en *Primero Sueño* son las empleadas por la escuela conceptista y no por la gongori-

imitando a Góngora, es una humildad encantadora más que una verdad literaria. La dimensión del poema es muy otra que las fiestas sensuales que rodean los himeneos meridionales, y la calma de zagalas y cabreros en presencia de las cabras sabias y barbadas. Es lo más opuesto a un poema de los sentidos, está hecho enfrentándose con la primera retirada de la naturaleza en la noche, y con el viaje secreto de nuestras comunicaciones con el mundo exterior por las moradas subterráneas. Las alusiones a Proserpina y Ascaláfo, el sombrío chismoso, están dirigidas y encajadas en muy otra dirección que la gongorina. Parecen surgidos en el centro de concurrencia de sus ejercicios poéticos con sus lecturas escolásticas. Aún el rodar, el recorrido del poema lleva un *tempo lento* muy distante del *vivace e maestoso* de las *Soledades*. Parece como si remedase la lenta corriente de un río sumergido, mientras la sustancia del sueño va horadando y penetrando aquellos parajes. Es cierto, que en algunos poemas de *La Circe*, de Lope de Vega, se revelan apresuradas lecturas de los escolásticos, pero eran más bien escarceos de un espíritu subdividido en su exterior y fundido por el Eros. Pero en Sor Juana es la escolástica del cuerpo la que pasa íntegra a su poema. Cuando habla del “húmedo radical”, término de la medicina escolástica, parece como si aludiese a nuestros propios bosques animados con la profundidad maternal de la noche (...) Su oscuridad descende a nuestras profundidades, para fundirse con lo inexpresado, impidiendo que la luz al invitarlo lo ahuyente, y favorecer su desprendimiento por el descenso a las profundidades que siempre regala la oscuridad.

La manera de *El sueño*, no difiere de la manera con que se tratan esos temas en la poesía renacentista, y que llega a los *Sonetos a Orfeo*, de Rilke, o al *Narciso* de Valéry. Conocimiento superficial del tejido mitológico, simple presentación o presencia, ahondada por referencias personales disimuladas, acrecidas por el propio devenir del poema, que así viene a darle sombra de profundidad. Si recordamos el procedimiento lo hacemos tan sólo para justificar a Sor Juana. El poema comienza con la huida de los animales diurnos, para darle paso a las sombras y a las nictálopes, comenzando los secretos y trabajados procesos del sueño. Termina con la llegada del día, repartiendo colores y entreabriendo los sentidos. Pero la grandeza del poema no está en la habilidad o extrañeza de su desarrollo, sino en la extensión ocupada por un tema tan total como la vida y la muerte, y del que extrae no las maravillas y las excepciones, sino cautelas distributivas, graduaciones del ser, para recibir el conocimiento. Si comparamos ese modo de acercarse a lo onírico, lo primero que lo diferencia del surrealismo contemporáneo o del romanticismo alemán de la primera mitad del XIX, consiste en que no se trata de buscar otra realidad, otra mágica causalidad, sino con visible reminiscencia cartesiana, el sueño aparece como forma de dominio por la superconciencia. Hay una sabiduría, parece desprenderse del poema, en el sueño, pero trabajada sobre la materia de la inmediata realidad. Desde la arribada de la nocturna hasta la irrisación cenital, se recorre la escala completa de la jerarquía, mineral, vegetal, animales, ángeles y Dios, es pues un trabajo en que se continúa el mundo de la conciencia y del conocimiento. Así, en el sueño, Sor

na.³ Si bien tanto las dos *Soledades* como *Primero Sueño* son silvas, las primeras son fundamentalmente descriptivas, mientras que el segundo es decididamente intelectual y abstracto. La estética gongorina ambiciona llenar una narración con laberínticas metáforas cercanas al acertijo: su oscuridad se origina más en la forma que en el contenido. Sor Juana, por el contrario, añade a tal difícil expresión la profundidad de complejas ideas filosóficas. Tal diferencia fue ya notada por los contemporáneos de la poetisa, los cuales si no la expresaron con frecuencia verbalmente si lo hicieron a través de su silencio. Al respecto, el padre Calleja escribió [Sor Juana Inés de la Cruz 1995⁵: 28-29]:

Otro papel, de que es fuerza a no desentendernos, es el *Sueño*, obra de que dize ella misma, que à sola contemplacion suya escribió: En

Juana utiliza el símbolo mitológico de la fuente Aretusa, que trocada en río sumergido recorre tanto las moradas infernales de Plutón como los placenteros Campos Elíseos, continúa la lucha por aprehender el milagro del mundo diurno, el afán fáustico de que el conocimiento sea una realidad y que esa realidad pertenezca por entero al hombre. Algún día cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo, y se estudien los poemas como cuerpos vivientes, o como dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía de la ganancia del sueño en Sor Juana, y la de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza. El sueño y la muerte, alcanzándose por ese conocimiento poético la misma vivencia del conocimiento mágico. Vossler señala en Sor Juana, en una frase de rica resonancia, su diletantismo intuitivo. El poeta todo está lleno de esa adivinación que revela un asombro y que se vuelve sobre él con procedimientos aún no cabales para llevarlos a una forma viviente. No ese diletantismo de las viejas culturas, que es una forma de la ornamentación doméstica, sino una sana pasión de aficionado, una curiosidad complaciente por el terror y que después con añorado gesto mide la desproporción y se esconde quejumbroso. Pero es lo cierto que con sus deficiencias de ejercicio y en su soporte elemental y difuso, no hay antes ni después de ese poema, en lo que se refiere al sueño, al *sujet* del poema, en nuestra literatura, una intención que lo iguale ni una forma adquirida que lo supere.

Del sueño de Sor Juana a la *Muerte* de Gorostiza, hay una pausa vacía de más de doscientos años. Eso nos revela lo difícil que es alcanzar esos microcosmos poéticos, esos momentos de concurrencia de gravitación de intuición poética y de conocimiento animista. Aunque ambos poemas estén situados del lado de ese diletantismo intuitivo, que señala Vossler, ambos tienen una dimensión, que sólo puede ser superada por culturas más antiguas y maduras, capaces de un ámbito o perspectiva poéticas de más complicados y resueltos concéntricos.

³ Las inmensas diferencias son establecidas por Rosa Perelmuter Pérez [1982]. Además, consúltese Gates [1939] y las notas correspondientes a su edición realizadas por Méndez Plancarte [1951]. En conjunto, los tres trabajos cubren todos los aspectos referentes al gongorismo en *Primero Sueño*.

este Sueño se supone sabidas quantas materias en los Libros de Anima se establecen, muchas de las que tratan los Mythologicos, los Físicos, aun en quanto Medicos; las Historias profanas, y naturales; y otras no vulgares erudiciones. El metro es de Sylva, suelta de tassar los consonantes à cierto numero de Versos, como el que arbitró el Principe Numen de Don Luis de Gongora en sus *Soledades*: a cuya imitacion, sin duda, se animò en este *Sueño* la Madre Juana; y si no tan sublime, ninguno, que la entienda bien, negarà, que buelan ambos por vna Esfera misma. No le disputemos alguna (sea mucha) ventaja à Don Luis; pero es menester valancear tambien las materias, pues aunque la Poetisa, quanto es de su parte, las prescinde, ay vnas mas, que otras, capaces de que en ellas buela la pluma con desahogo: desta calidad fueron quantas tomò Don Luis, para componer sus *Soledades*; pero las mas, que para su *Sueño* la Madre Juana Inès escogió, son materias por su naturaleza tan aridas, que averlas hecho florecer tanto, arguye maravillosa fecundidad en el cultivo. Què cosa mas agena de poderse dezir con ayroso Numen Poetico, que los principios, medios, y fines con que se cuece en el estomago el manjar, hasta hazerse substancia del alimentado? Lo que passa en las especies sensibles desde el sentido externo al comun, al entendimiento agente, à ser inteleccion? Y otras cosas de esta ralèa, con tan mustio fondo, que causa admiracion justisima aver sobre ella labrado nuestra poetisa primores de tan valiente garvo. Si el espiritu de D. Luis es alabado, con tanta razon, de que à dos assumptos tan poco estendidos de sucessos, los adornasse con tan copiosa elegancia de perifrasis, y fantasias; la Madre Juana Inès no tuvo en este escrito mas campo, que este: *Siendo de noche, me dormì soñè, que de vna vez queria comprehender todas las cosas de que el Vniverso se compone; no pude, ni aun divisas por sus categoricas, ni aun solo vn individuo. Desengañada, amaneciò, y despertè.* A este angostissimo cauce reduxo grande golfo de erudiciones, de subtilezas, y de elegancias, con que huvo por fuerza de salir profundo; y por consecuencia, dificil de entender, de los que passan la hondura por obscuridad; pero los que saben los puntos de las facultades, Historias, y Fabulas, que toca, y entienden en sus translaciones los terminos alegorizados, y alegorizante, con el que resulta del careo de ambos, estàn bien ciertos de que no escribiò nuestra Poetisa otro papel, que con claridad semejante nos dexasse vèr la grandeza de tan sutil espiritu.

Alatorre escribe al respecto [1995¹: 13]:

Sería absurdo pelear y tratar de poner el *Primero Sueño* por encima de la *Primera Soledad*. Son dos poemas incomparables, únicos,

igualmente deleitosos, cada uno a su modo. Pero una cosa hay que reconocer: que la materia de Góngora, los paisajes amenos, los prados y arroyos, las dulzuras de la vida bucólica, estaba ya predispuesta, como si dijéramos a medio poetizar, mientras que la materia de Sor Juana nunca antes había sido poetizada.

Octavio Paz [1982: 470] señala:

Hay que destacar que las diferencias son mayores que las semejanzas. Góngora sobresale en la descripción, mientras que las metáforas de Sor Juana son más bien para ser pensadas; el lenguaje de Góngora es estilístico, el de Sor Juana es intelectual. En Góngora triunfa la luz; en Sor Juana hay penumbras.

Las dificultades de lectura de la obra de Góngora o de otros poemas largos fueron salvadas en siglos previos por medio de la redacción de comentarios, de los cuales son particularmente conocidos aquéllos realizados por Francisco Sánchez de las Brozas, llamado el Brocense, y por Fernando de Herrera de la obra de Garcilaso o los de José García de Salcedo Coronel y José Pellicer de Ossau Salas y Tovar para la obra de Góngora. En este tenor, Juan Navarro Vélez, censor del *Segundo Tomo* de las obras de la monja (Sevilla 1692), exhortó a los grandes ingenios a colocar luces en las obscuridades de Sor Juana “para que todos gocen los preciosísimos tesoros de que está rico”. En este marco y considerando la extraordinaria fama gozada por la poetisa en los años de la aparición de *Primero Sueño*, llama la atención que nadie ensayara alguna ilustración de su obra, con excepción del poeta canario Pedro Álvarez de Lugo (1628-1706). Su manuscrito, inédito hasta 1991, cuando lo publicó Andrés Sánchez Robayna, se interrumpe al llegar al verso 233. Su autor explica que la debilidad de sus ojos no lo dejó continuar. En uno de los párrafos finales de su manuscrito declara:

Las tinieblas más oscuras con que quiso soror Juana Inés de la Cruz (ingenio bien conocido) dar a conocer a todos la claridad de su ingenio (en un sueño que finge), ya menos tenebrosas con la luz de algún comentario, salen a escurecer el sentir afirmativo de algunos que dijeron quiso este ingenio entendido dar en que entender con versos ajenos de inteligencia.

Este párrafo demuestra cómo las singulares dificultades intelectuales del poema extralimitaron la capacidad comprensiva de sus contemporáneos, aunque estuvieran familiarizados con la estética barroca.⁴ Al respecto debe recordarse cómo Benito Jerónimo Feijóo llegó hasta a negarle todo talento poético en un párrafo conocido [*Discurso XVI: Discurso de las mugeres*]:

La cèlebre Monja de Mexico Sor Juana Inès de la Cruz es conocida por sus eruditas, y agudas Poesias; y assi es escusado hacer su elogio. Solo dirè, que lo menos que tuvo fuè el talento para la Poesia, aunque es el que mas se celebra. Son muchos los Poetas Españoles, que la hacen grandes ventajas en el numen; pero ninguno acaso la igualò en la universalidad de noticias de todas facultades. Tuvo naturalidad; pero faltòle energìa. La *Crisis de el Sermon* de el Padre Vieyra acredita su agudeza, pero haciendo justicia, es mucho menor que la de aquel incomparable Jesuita, à quien impugna. Y què mucho, que fuesse una muger inferior à aquel hombre, à quien en pensar con elevacion, discurrir con agudeza, y explicarse con claridade, no igualò hasta ahora Predicador alguno. Es tambien ocioso el Panegyrico de la Señora Duquesa de Aveyro, difunta, porque estàn bien recientes sus noticias en la Corte, y en toda España.

Estas ideas marcaron los siglos XVIII y XIX, festejando la neoclasicista “restauración del buen gusto”, e indujeron a un parcial olvido de la obra de Sor Juana.⁵ Así, no fue hasta el siglo XX, después de múltiples ensayos, cuando se lograron descifrar las dificultades de *Primero Sueño* y descubrir las luces contenidas en sus obscuridades.

⁴ Al respecto, Rivers [2001: 105] escribe: “¿Por qué le cuesta tanto al lector novel descifrar el laberinto del *Sueño* que escribió Sor Juana Inés de la Cruz? Y ¿por qué es tan difícil, incluso para el editor más hábil, puntuar con exactitud su texto? Estas dos preguntas tienen una sola contestación: en el gran poema barroco de indagación intelectual, la monja topa desde su celda con los límites de la coherencia sintáctica al ir subordinando múltiples frases, cláusulas y paréntesis en un solo pensamiento, que se esfuerza por abarcar simultáneamente todo lo que se puede decir del mundo”.

⁵ La publicación de la *Protesta de la fe* (2010) y del *Voto y juramento de la Inmaculada Concepción en el convento de San Jerónimo de la Ciudad de México. Siglos XVII al XIX* (2011) demuestran que la obra de Sor Juana no fue olvidada en México completamente pues tal *Protesta de la fe* se siguió reeditando hasta muy entrado el siglo XIX.

Sor Juana narra una búsqueda del saber superior y su fracasado intento por aprehenderlo.⁶ Ricard señaló [s/f; ca. 1954]⁷ que la obra forma parte de una antigua tradición literaria conocida como *viaje de anábasis*, a la cual pertenece, como uno de sus primeros ejemplos conservados, el fragmento del sexto libro de *De Republica* de Cicerón, conocido comúnmente con el título de *El Sueño de Escipión*. El género floreció entre las sectas gnósticas alejandrinas de los primeros siglos de nuestra era y, aunque menos conocido después de esta edad, no desapareció del todo, siendo retomado, por ejemplo, en la *Commedia* de Dante. En el caso de Sor Juana es de suponer que conociera de este tipo de literatura el fragmento de Cicerón y, ante todo, el *Iter exstaticum* del jesuita Athanasius Kircher. Pascual Buxó [1989:2-3] se adhiere a la opinión de Ricard [s/f; ca. 1954] al respecto del probable desconocimiento de Sor Juana del *Corpus Hermeticum*. No obstante, para marcar la similitud del poema de Sor Juana con el *Poimandres* [Hermes Trismegisto: *Tres tratados: Poimandres, La llave, Asclepios*, traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1980] del *Corpus Hermeticum*, coteja el siguiente texto de tal tratado:

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

Pienso que, a partir del libro de Octavio Paz [1982], se ha sobrevalorado la posible influencia del *Corpus Hermeticum*. Me parece que el

⁶ Chico Ponce de León escribe (2010: 15): “Sor Juana no describe ni pruebas ni vías para demostrar la existencia de Dios en el *Sueño*, simplemente esboza los límites de la inteligencia humana”.

⁷ Escribe: [s/f; ca. 1954] que el poema “(...) pertenece a un género antiguo y perfectamente definido (...) Es la tradición del *sueño filosófico*. Este sueño relata frecuentemente una ascensión, de la cual proviene su nombre de sueño de *anábasis*, y en la que el *Corpus Hermeticum* ocupa un lugar importante en su historia y en su desarrollo”.

conocimiento de Sor Juana de este tipo de literatura, donde se describen viajes de anábasis, no viene de tal *Corpus*, sino de la lectura de Cicerón y de las obras de Athanasius Kircher, autores, que, sabemos, con certeza conoció. Kircher, aunque contemporáneo de Sor Juana, no se separó mucho de las principales características tradicionales propuestas desde la Antigüedad y repetidas durante el Medievo al describir tales viajes espirituales ficticios: el narrador cae en un profundo sueño durante el cual tiene la visión de un ser sobrenatural, que lo conduce por las esferas del universo mostrando y explicándole la constitución cósmica.⁸ La diferencia mayor entre los viajes descritos por Kircher y Cicerón, y la obra de Sor Juana reside en que ella cree recorrer las esferas supracelestes, pero, sin realizar tal, sólo sufre los efectos del sueño, sin acompañamiento de un intermediario sobrenatural, y terminando su soñado itinerario y ensayo de trasponer las fronteras naturales del conocimiento humano en el reconocimiento de los límites de sus capacidades. La diferencia es significativa: si bien Sor Juana retoma una vieja tradición literaria, le da un giro, lo presenta como una ilusión y está consciente de la imposibilidad de aprehender el conocimiento absoluto.

La extensión de la obra ha movido a los estudiosos a subdividirla según diversos criterios. De todos los ensayos sobresalen los realizados por Méndez Plancarte [1951], José Gaos [1961], Octavio Paz [1982], Georgina Sabat de Rivers [1977] y Soriano Vallès [2000]. El primero la considera divisible en doce partes, según se perciben incisos y temas diferentes en su estructura.⁹ El segundo propone una división en cinco partes, que coinciden temáticamente con la media noche, el dormir, el sueño, el despertar y el amanecer. Octavio Paz reconoce una estructura tripartita: *El dormir*, *El viaje* y *El*

⁸ Como consecuencia del estudio de Paz [1982], el interés por la obra de Athanasius Kircher y su relación con Sor Juana ha llamado mucho la atención. Garza [2004] ha revisado tal en varios estudios.

⁹ Él titula estas doce partes: I. La invasión de la Noche (vv. 1-79); II. El sueño del cosmos (vv. 80-150); III. El dormir humano (vv. 151-265); IV. El sueño de la intuición universal (vv. 266-339); V. Intermezzo de las pirámides (vv. 340-411); VI. La derrota de la intuición (vv. 412-559); VII. El sueño de la omnisciencia metódica (vv. 560-616); VIII. Las escalas del ser (vv. 617-703); IX. La sobriedad intelectual (vv. 704-780); X. La sed desenfadada del saber (vv. 781-826); XI. El despertar humano (vv. 827-886); XII. El triunfo del día (vv. 887-975).

despertar.¹⁰ Sabat de Rivers la divide en tres partes, subdivididas cada una en varios incisos.¹¹ Finalmente, Soriano Vallès propone dividir el poema en cinco partes que, con variantes pequeñas, confirma, en mayor o menor medida las proposiciones previas.¹²

La misteriosa escena inicial del poema ha dado lugar a múltiples interpretaciones: la Tierra proyecta hacia las alturas una beligerante figura piramidal, que ensaya alcanzar vanamente las estrellas. El inasequible empeño provoca la risa de los astros, cuando observan cómo su sombra no alcanza siquiera la primera esfera cósmica, correspondiente a la Luna, contentándose con extender sus dominios en ámbitos sublunares, donde tolera tan sólo las voces sordas de seres nocturnos (vv. 1-24).

Según Vossler [1934; 1941], la escena hace referencia a un antiguo sistema cosmológico retomado por el jesuita Kircher, en el cual se presuponen dos polos en el universo: uno superior, constituido por la luz y el sonido absoluto conformando la Divinidad y, localizado en la obscuridad dominada por la materialidad terrestre, su

¹⁰ Cada parte es subdividida. La 1ª. está compuesta por las secciones que tituladas *El dormir del mundo* y *El dormir del cuerpo*; la 2ª, por las secciones *La visión*, *Las categorías* y *Faetón*; y la 3ª, por *El despertar del cuerpo* y *El despertar del mundo*. Paz establece una correspondencia entre la 1ª y la 7ª, y entre la 2ª y la 6ª sección.

¹¹ Sabat de Rivers [1977: 718] hace la siguiente división:

Prólogo: Noche y sueño del cosmos.

El sueño intelectual del hombre.

1. El dormir humano.

2. Intuición neoplatónica:

A. Esfuerzo intuitivo.

B. Las pirámides.

C. Intuición derrotada.

3. Raciocinio neoaristotélico:

A. Entendimiento discursivo.

B. Dialéctica última:

a. Confianza.

b. Cobardía.

c. Atrevimiento.

4. El despertar humano.

Epílogo: Triunfo del día.

¹² Soriano Vallès [2000: 20] distingue la primera parte, la que trata de “la ascensión de la sombra externa” en los vv. 1-191; la segunda, referente a “la ascensión de la sombra interna”, en los vv. 192-266; la tercera, en la que reconoce “el acto onírico” lo subdivide en dos partes: la primera, “la intuición”, abarca los vv. 266-592, y la segunda, “la deducción”, los vv. 593-826; la cuarta parte del poema, la “caída de la sombra interna”, la localiza en los vv. 827-886; y la quinta, la “caída de la sombra externa”, en los vv. 887-975.

opuesto todo de sombra y de silencio. De ambos polos se proyectan en sentidos encontrados sendos triángulos. El de luz, originado en la esfera última (entiéndase Dios), se irradia hacia las profundidades, donde se halla la Tierra, tocándola tan sólo con su punta luminosa. Inversamente, la pirámide asombrada parte de las profundidades materiales terrestres proyectándose hacia las alturas espirituales de las esferas últimas, las cuales, a su vez, tan sólo son tocadas por su obscuro ápice. De esto resultan dos figuras geométricas piramidales encontradas, de substancia opuesta, ilustradas con una figura similar a la propuesta por Robert Fludd en la siguiente imagen:

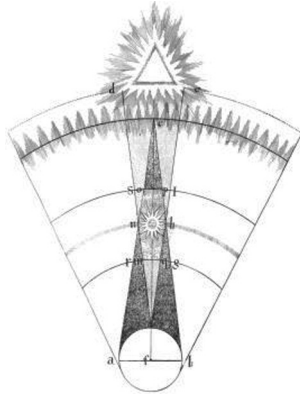


Fig. 1. Robert Fludd: *Philosophia sacra et vere Christiana Seu Meteorologia Cosmica* [Frankfurt 1626]

Con base en esto, la ensombrecida figura piramidal descrita al inicio del poema y proyectada a las alturas supralunares como prenuncio de la ascensión espiritual a realizarse en el resto del poema ha sido relacionada con aquella obscura figura geométrica descrita por Kircher. Esta interpretación de los primeros versos ha corrido con singular suerte. Personalmente no me llega a convencer del todo. No encuentro en el poema los elementos suficientes para relacionarlo con esta imagen más que en un nivel simbólico, considerando que en diferentes pasajes posteriores de la obra se repetirá el movimiento de ascensión e indicándose en cada circunstancia que la parte inferior, de la cual parte tal evolución, es de menor valía espiritual que el punto superior al que se aspira a llegar.

Américo Larralde [1991] ve en el enigmático principio del poema la descripción de una conjunción astral: la luz solar es interceptada por la Tierra, proyectando ésta su penumbra conoidea hacia las estrellas sin sobrepasar el orbe lunar. La interpretación me parece interesante.

Entre los seres nocturnos citados al triunfo de la umbría pirámide encontramos un primer grupo de tres personajes mitológicos, todos ellos castigados por haber cometido algún rebasamiento: Nictimene, transformada en lechuga como punición por haber inducido a su padre al incesto, y las tres hijas de Minias, mutadas en murciélagos al desobedecer a Baco y quedarse en casa contándose historias de amores trágicos que, junto con Ascálafo, el ministro del infernal dios Plutón tornado en búho por delatar a la raptada Proserpina, producen los sordos sonidos de la noche interrumpidos tan sólo por el viento (vv. 25-79). Las fuentes para el fragmento son el Ovidio de las *Metamorfosis* y, con gran probabilidad, las versiones cifradas en las fuentes de divulgación de la mitología grecolatina durante los Siglos de Oro, que fueron los tratados escritos por Pérez de Moya (*Philosophia secreta*, Madrid 1585) y De Vitoria (*Teatro de los dioses de la gentilidad*, Salamanca 1620). Estos personajes infractores anuncian simbólicamente aquella translimitación que sueña realizar el alma durante la noche narrada en el poema. El pasaje termina con una descripción de la funesta capilla integrada por estos seres transgresores. Sor Juana emplea aquí la antigua nomenclatura musical en un ostentativo gesto de su amplia cultura. Debe recordarse que Sor Juana, además de haber puesto música ella misma a los propios versos de varios villancicos y cantatas, escribió un tratado de música llamado *El Caracol*, el cual, al igual que las mencionadas partituras, otras obras filosóficas y poéticas, y su vasta correspondencia, no ha sido aún hallado.

Al triunfo de la noche, el sueño somete a la naturaleza sublunar, sean bestias o humanos (vv. 80-150). Sor Juana nombra una larga serie de animales relacionados con diferentes mitos y leyendas latinas o medievales, que se caracterizan todos ellos por haber transgredido algún precepto: Almone, que engañaba a sus amantes para transformarlos luego en peces, se descubre ahora mutada en tal condición; el león, cuya función debiera ser vigilar, ahora duerme con ojos abiertos; Acteón, el cazador transformado en ciervo por espiar

indiscreto a Diana durante su baño; y aun el ladrón y el amante, cuya índole debería robarles el sueño, se entregan a él. Pero, a pesar de que Sor Juana los cita, apenas hace mención de sus respectivos delitos. La causa radica en la naturaleza de su culpa: los delitos de éstos son apenas contrarios a deberes o costumbres, mientras que las acciones de Nictimene, las de otros personajes, que aparecerán más tarde en el poema y, finalmente, el empeño del alma por alcanzar las esferas superiores son todos ensayos de transgredir los límites del conocimiento permitidos al saber humano y, consecuentemente, actos considerados desde tiempos bíblicos y en todas las demás mitologías como agresiones al orden divino y cósmico.

Al ocuparse de los seres humanos vencidos por el sueño, retoma dos tradiciones diferentes. La primera compara el sueño con la muerte —*Somnium imago mortis*—: aludiendo tradiciones medievales, se compara el sueño con la muerte en su general desprecio por toda distinción de clase. La segunda continúa un error de lectura de las *Metamorfosis* de Ovidio (XI, 635 y ss.), que se ha perpetuado a lo largo de la cultura occidental: es usual, como también lo hace Sor Juana, confundir a Morfeo con el Sueño. Para Ovidio, Morfeo era tan sólo uno más de los mil hijos del dios Sueño: a manera de Fantaso, la divinidad encargada de fingir al durmiente un mundo inanimado, o aquel Fobetor, también conocido como Icelo, simulador de brutos, Morfeo es el imitador de las apariencias humanas durante el soñar (vv. 151-191).

El sueño reduce al hombre a un estado similar a la muerte, en el cual la autora piensa, erróneamente, que el alma logra separarse del cuerpo (vv. 191-266). El fragmento, indubitavelmente el más complejo de toda la obra, revela conocimientos anatómicos, cuyas fuentes se han localizado en las obras de Hipócrates y Galeno. El cuerpo, sus órganos y sus procesos se igualan a un funcionamiento maquinal: el corazón es similar a un reloj, los pulmones son fuelles y el estómago, algo menos que una fragua. De ésta emanan vapores, siguiendo la teoría de los cuatro humores de Galeno, los cuales alcanzan la mente. Ahí provocan las imágenes del sueño de manera análoga al fantástico espejo, el cual, según leyendas árabes, reflejaba en su luna todas las naves que surcaban los océanos. Estas imágenes, además de imitar aquéllas percibidas por los sentidos materiales, también le permiten visualizar en forma concreta aquello únicamente aprehensible en forma abstracta (vv. 266-291).

En este instante, cuando la mente logra la representación de ideas puramente conceptuales, el alma se reconoce como una centella de la luz, que despide el Alto Ser. El alma, creyéndose transportada a una altura, que aun los mayores montes y el vuelo del águila no alcanzan (vv. 309-339), trasunta la forma de las pirámides egipcias (vv. 340-411). Estos dos monumentos de la Antigüedad son antagónicos a aquella sombría al inicio del poema. Mientras aquélla fue descrita en tonos negativos, éstas están relacionadas con la luz. Para su descripción se cita una antigua leyenda, la cual afirmaba la factura tan absoluta de su física, que, supuestamente, no proyectaban sombra, por lo cual, se les tomó como representación simbólica de un ideal de perfección intelectual. Las pirámides con Sor Juana son, así, los tipos exteriores, que ensaya trasuntar el alma, aspirando al conocimiento de las regiones superiores.

El fragmento muestra en forma condensada otro ejemplo de transgresión de los límites del conocimiento: la vista ensaya infructuosamente seguir las líneas de la construcción piramidal (léase: ideal de perfección intelectual) hasta su ápice contiguo al Primer Orbe, mas el atrevimiento la colma de espanto y ella se despeña. El pasaje es anuncio de aquello, que le sucederá, posteriormente, al alma envanecida por la altura alcanzada al dirigir su mirada hacia el Sol en los vv. 436-465.

Ahora, ella ya no sólo se ufana de haber sobrepasado la altura de las dos pirámides (ideal de perfección intelectual), sino de haber dejado atrás, por mucho, las dimensiones de la Torre de Babel, creyendo haber salido de sí misma y alcanzado alturas esféricas (vv. 412-435). La babélica torre, que como arquitectura junto con las dos pirámides constituye una tríada más en el poema, es en su sentido simbólico antagonista de los monumentos egipcios. Mientras éstos representaban, como he dicho, el ideal a imitar de perfección intelectual, aquélla signa la vana transgresión bíblica por alcanzar, infructuosamente, el cielo. De tal suerte, el afán del alma por ascender a la cognición, si bien en un primer instante siguió las formas piramidales, excede en su arrogancia, ahora ostentada, aun a la babélica. El empeño contiene en sí el germen de su fracaso. El alma alcanza las alturas anheladas y observa todo lo creado: el intelecto lo puede percibir, pero el entendimiento no puede comprenderlo. En su vano intento dirige la mirada hacia el Sol, esto es, hacia la fuente

misma de la luz (entiéndase conocimiento). Pero su resplandor castiga el atrevimiento, cegándola al ahogar sus ojos en lágrimas, comparándolos con el transgresor Ícaro, el cual se atrevió a acercarse al sol y, precipitado, murió en las profundidades del mar (vv. 436-465).

Al reconocer la inutilidad del empeño, el alma pretende reducir su diseminada atención a un solo asunto y aprehender el conocimiento por pasos aplicándose al estudio de las diez categorías aristotélicas (vv. 465-616). Sor Juana, ante la inmensidad del cosmos, ensaya comprender el universo en forma sistemática. La referencia a una metódica aprehensión de la realidad (vv. 617 y ss.) no es influencia de la tercera regla del *Discours de la Méthode* de Descartes, sino resultancia lógica a la que llega una mente saturada de la filosofía tomista, basada a su vez en ideas aristotélicas, en las cuales se presupone el aprendizaje progresivo como algo esencial del conocimiento humano.

También de origen tomista es la idea de la ascensión de lo menor a lo mayor pasando por las diferentes categorías de la naturaleza: de los minerales y el reino vegetal se transita al reino animal alcanzando la cúspide en el ser humano, punto de convergencia donde coinciden tanto las más altas como las más bajas características de la creación (vv. 617-677). Así, el ser humano es eslabón que une los diferentes reinos mundanos al tiempo de participar de características divinas. Su doble naturaleza se compara en el poema al de la evangélica águila, la cual, durante la revelación apocalíptica, recorrió tanto los cielos como la tierra, o bien como la bíblica estatua de Nabucodonosor, constituida en su base de lodo y en su parte superior de oro (vv. 678-704).

El ensayo de aprehensión se revela nuevamente como un imposible: los conocimientos exigidos para comprender los secretos de una fuente o una flor son tan vastos que exceden las posibilidades reales del intelecto del ser humano (vv. 705-780). El alma, confrontada a tal empresa irrealizable, está a punto de abdicar, cuando recuerda el ejemplo de Faetón, quien, a pesar de las dificultades descritas por Apolo, no se amedrenta y pretende conducir el carro del Sol. Su atrevimiento lo arrastró a la muerte (vv. 781-827). Pero su ejemplo no puede ser seguido por el alma dado que el cuerpo está a punto de despertar al término de la noche. En este instante se revela la mayor transgresión a las convenciones culturales y literarias de to-

das las realizadas en el poema: Sor Juana declara, explícitamente, que el alma, que ha intentado el viaje de anábasis, es en realidad la suya (“quedose el mundo iluminado, *y yo despierta*”). Sor Juana no sólo rompe la tradición literaria al colocar a una mujer como personaje de un viaje de anábasis, sino que asume como propias las tradiciones filosóficas ocultas en el poema.