

Compuesto triplicado

[Harpócrates, Ócaro y Faetón :
construcción piramidal en el Primero
Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz]

Autor:

Miranda, María

Tutor:

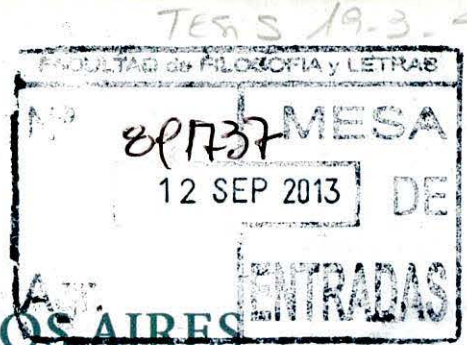
Colombi, Beatriz

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana.

Posgrado

Tesis
19-3-4



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA DE LITERATURA ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA



COMPUESTO TRIPLICADO

(Harpócrates, Ícaro y Faetón: construcción piramidal
en el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz)

TESIS DE MAESTRÍA

Presentada por: María Miranda

Dirigida por: Dra. Beatriz Colombi

Buenos Aires, 2013

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS

A. J. Barrios
(en el silencio de un pez volador)

Este *Tríptico de las Tentaciones* y un *Primero Sueño*
por el viaje incognoscible de su compañía...

Agradecimientos

A mi familia:

Felipe, Esperanza, Lucerito, Juan, Nati, Sandra y Brian

(un corazón forjado por el fuego)

A Vichy por concebir el lugar

A María Luisa Zanardi, quien amaba Buenos Aires

A Buenos Aires por los despliegues de belleza y
sus rostros diversos:

Bryce y Agustín; Javier, Andrés y Julio;

Laura y Pablo; Maurice y Laura Poster;

Jerónimo, Ignacio y Capitán; Gaia;

Emiliano, Mariana, Agustina y Diego.

A Beatriz Colombi, por ser la guía en esta ruta compartida

A aquellos cuya sonrisa se esconde en mi pecho...

CLARABOYAS EMINENTES

Índice

SELLA EL POLVO LA BOCA	
<i>Introducción</i>	6
IMPERIO SILENCIOSO	
<i>Harpócrates el oscuro o las lenguas del silencio</i>	34
I.1. <i>Los rostros del silencio (¡Hablemos de emblemática!)</i>	40
I.2. <i>Una monja concibe un silencio hablador</i>	50
I.3. <i>La destrucción del silencio</i>	61
OSADO PRESUPUESTO	
<i>Ícaro o la estructuración de unas alas</i>	66
II. 1. <i>Advertencia: volar al sol o la implicación de lo imposible</i>	70
II.2. <i>La cera derretida o el llanto del sol</i>	84
II. 3. <i>Incandescencia del conocimiento, pensar en lo oscuro</i>	91
INSOLENTE EXCESO	
<i>Faetón o el retorno a la ceniza</i>	95
III.1. <i>Un hijo natural: la expulsión del paraíso cognitivo</i>	100
III.2. <i>La caída o la eternización del nombre</i>	104
III.3. <i>Yo despierta: el poema un sueño inconcluso</i>	112
BISAGRA ENGAZADORA	
<i>Compuesto triplicado: sobre pirámides, triángulos, y el círculo invencible del conocimiento</i>	120
IV. 1. <i>Semejanza trifásica en El Sueño: el triángulo Harpócrates, Ícaro y Faetón</i>	130
IV. 2. <i>Pirámides opuestas: luz sombra, encuentros insospechados</i>	156
IV.3. <i>Primero Sueño o la imposibilidad laberíntica del ojo</i>	171
I.V. 4. <i>El mundo iluminado (a modo de conclusión)</i>	181
PRIMERO SUEÑO	
<i>Anexo</i>	184
LINTERNA MÁGICA	
<i>Bibliografía</i>	206

Correpiet me iustus in misericordia, et increpabit:
óleum autem peccatoris non impinguet caput meum.

Salm. 140, v.5.

SELLA EL POLVO LA BOCA

Introducción

¿Delante de qué ojos está la oscuridad?

Poema sin héroe
Ana Ajmatova

En el siglo XV Nicolás de Cusa¹ escribió:

Dado que la verdad no es algo mayor o menor sino algo indivisible. Lo que sea que no sea verdad no puede medir cabalmente la verdad...Por tanto, el intelecto, que no es la verdad, nunca comprende la verdad tan íntegramente pues la verdad no puede ser comprendida infinitamente de manera más completa. Pues el intelecto es a la verdad como un polígono (inscrito) en un círculo (que lo inscribe). Mientras más ángulos el polígono inscrito tenga, será más similar al círculo. Sin embargo, aún si su número de ángulos es incrementado *ad infinitum*, el polígono nunca será igual al círculo a menos que se resuelva en una identidad con el círculo (*Acerca de la Docta Ignorancia* I: 45).

Considerando la verdad como algo no mayor ni menor a nada, sino algo indivisible, nuestra pretensión en el desarrollo de ideas que desplegaremos a los ojos del lector se aleja de toda ambición de verdad, nuestra intención es únicamente aumentar un ángulo más al polígono que bien puede ser aplicado a la crítica, la teoría y la interpretación literaria en torno al *Primero Sueño*² de Sor Juana Inés

¹Nicolás de Cusa (Kues, Tréveris, 1401 - Todi, Umbría, 11 de agosto de 1464) Teólogo y filósofo, considerado el padre de la filosofía alemana y, personaje clave en la transición del pensamiento medieval al del Renacimiento.

A lo largo de esta investigación nos serviremos de tres textos fundamentales de Cusa: los tres tomos de *Acerca de la docta ignorancia* (1440) en la traducción del latín al español realizada por Machetta M. Jorge y Claudia de Amico (UBA); *De Coniecturis* (1441) y *De visione Dei* (1453) en la traducción del latín al inglés realizada por Jasper Hopkins (HARVARD), por lo que las citas que aparecerán en español de estos dos últimos textos nos corresponderán a nosotros, y siempre irán acompañadas de la cita original de Hopkins.

²El texto *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz será anexado al final de la presente investigación. La edición anotada del *Primero Sueño* que utilizaremos para esta investigación es la de Méndez Plancarte del Tomo I de las *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, editado por el Fondo de Cultura Económica, 1952. Pero usaremos también la edición de Karl Vossler editada por la Universidad de Buenos Aires en 1953, y la edición hecha por Tadeo P. Stein, Rosario: Serapis, 2007. Ya que ambas poseen notas adicionales a las de Plancarte y una visión que complementa nuestra

de la Cruz³, que se preocupa nada menos que por el viaje a través del conocimiento (interés compartido con Cusa⁴).

El poema de Sor Juana es tan conocido como complejo. En la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*⁵, ella misma admite su predilección por *Primero Sueño*: “no me acuerdo haber escrito por mi gusto más que ese papelillo que llaman *El Sueño*” (IV: 845), convirtiendo al poema en una espacio magnético para cualquiera que le interese la fénix como escritora e intelectual, y en realidad para

lectura del *Sueño*, sin mencionar que la edición de Serapis también presenta los facsimilares de Sor Juana hechos por Pedro Álvarez de Lugo.

³Para tener un panorama de la bibliografía que gira en torno al *Primero Sueño*, revisar el amplio trabajo de Alberto Pérez-Amador Adam “Aportación bibliográfica. Los estudios dedicados a *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX” publicado en el NÚM. 76, 2000 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.

⁴ Octavio Paz ya relacionó a Nicolás de Cusa con Sor Juana, sin embargo su aproximación fue bastante general y no destacó ciertas ideas concretas que podrían tener eco en la poesía y en el pensamiento de la monja. Además de Paz, Benassy-Berling en el ambicioso capítulo “El universo filosófico de Sor Juana” del libro *Humanismo y Religión en Sor Juana*, se refiere a la posibilidad de que la monja haya tenido una lectura del *De Docta Ignorantia* de Cusa en dos pasajes que citaremos, para respaldar nuestro afán de leer a Sor Juana desde el libro de Nicolás de Cusa. La primera cita dice así: “una lectura sobre la que no hay certeza, pero que nos parece probable, es *De docta ignorantia* del Cardenal Nicolás de Cusa, pensador antiguo, puesto que su libro había sido terminado en 1440, muy adelantado para su época, y con quien la poetisa coincide en un terreno esencial” (142), el terreno esencial al que hace referencia pertenece al romance “Finjamos que soy feliz” donde se leen los siguientes versos: “¡Qué feliz es la ignorancia/ del que indoctamente sabio”, los términos son casi los mismos a los de Nicolás de Cusa pero la autora dice que esto no prueba una influencia. Posteriormente en el mismo texto leemos: “En el caso de Sor Juana, aparentemente no es en los florentinos, no tan místicos en quien deba buscarse un modelo, sino más bien en la *De Docta Ignorantia* de Nicolás de Cusa, aunque resulte imposible saber si lo leyó o no” (147). Sin embargo, el texto no explora los ámbitos específicos en los que conversan el libro de Nicolás de Cusa y el poema de Sor Juana, cosa que pretendemos abordar en este trabajo.

⁵ La *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* fue escrita en 1691 como contestación a la carta del Obispo de Puebla que escribía bajo el pseudónimo de Sor Filotea. Un texto esclarecedor al respecto es el de Josefina Ludmer, *Tretas del débil*; donde la autora desarrolla la idea del silencio en la carta como resistencia al poder. Citamos a Ludmer para alcanzar una comprensión más completa de sus planteamientos: “La escritura de Sor Juana es una vasta máquina transformadora que trabaja con pocos elementos; en esta carta matriz tiene sólo tres, dos verbos y la negación: saber, decir, no. Modulando y cambiando de lugar cada uno de ellos en un arte de la variación permanente, conjugando los verbos y transfiriendo la negación, Juana escribe un texto que elabora las relaciones, postuladas como contradictorias, entre dos espacios (lugares) y acciones (prácticas): una de las dos debe ser afectada por la negación si se encuentra presente la otra. Saber y decir, demuestra Juana, constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo. Decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe, saber sobre el no decir: esta serie liga los sectores aparentemente diversos del texto (autobiografía, polémica, citas) y sirve de base a dos movimientos fundamentales que sostienen las tretas que examinaremos: en primer lugar, separación del campo del saber del campo del decir; en segundo lugar, reorganización del campo del saber en función del no decir (callar)” (18). La apropiación del silencio y sus distintos modos de aproximación en el discurso de Sor Juana, será fundamental para la presente investigación.

cualquiera que tenga una pretensión de estudiar el barroco hispanoamericano. El barroco en Hispanoamérica se yergue como un periodo fundacional del pensamiento latinoamericano y el *Primero Sueño* como una de las manifestaciones intelectuales más brillantes de ese periodo. Ésta entre otras razones, convierte al *Primero Sueño* de Sor Juana en un poema enigmático que ha desplegado distintas tentativas de comprensión y aproximación; sin embargo, el poema en sí trama en su hermetismo⁶ la no-comprensión dibujada entre imágenes y contornos.

El poema de Sor Juana es un despliegue poético de un universo filosófico⁷ transido por una variedad de tradiciones, conceptos, imágenes y mitologías que convergen para crear el escenario onírico, donde el Sueño sucede como visión mental. Para permitir el recorrido cognitivo del alma, Sor Juana parte del dualismo platónico donde cuerpo y alma son independientes y se separan para que el sueño sea posible; cuando el cuerpo prisión del alma la deja libre, el alma empieza su travesía a través de los extraños pliegues del pensamiento. Con respecto a los sueños donde el alma viaja, Paz escribe:

En la Antigüedad los sueños en que el alma viaja mientras el cuerpo duerme eran vistos con especial reverencia y Festugière señala que durante los siglos II y III abundan los textos que relatan esta clase de experiencias. Eran llamados “sueños de anábasis”: expediciones del mundo del espíritu. Cada época ha modificado el género –porque se trata de un género literario y filosófico– adaptándolo a sus necesidades específicas, a su ideología y a su sensibilidad. En la Edad Media el viaje del *spirito peregrino* alcanza su forma más plena, compleja y perfecta en la *Divina Comedia*. El Renacimiento y la Edad Barroca modificaron al género. En unos casos

⁶Nos referimos a “hermetismo” en el sentido moderno del término. Sin embargo, la influencia del *Corpus Hermeticum* de Hermes Trismegisto y del *Oedipus Aegyptiacus* de Athanasius Kircher (el último adepto al hermetismo) en Sor Juana y en este poema en particular ya ha sido estudiado, y se han encontrado confluencias con ambos textos, sobre todo con el segundo.

⁷Benassy-Berling destaca que: “El *Sueño* refleja todo el sistema de ideas que la cristiandad heredó de la antigüedad: las diez categorías de Aristóteles, la cosmología de Tolomeo, los cuatro elementos, la fisiología de Galieno, las tres potencias del alma, los cinco sentidos externos y los cuatro sentidos internos”(134).

lo convirtieron en un tema de sátiras políticas y religiosas, como el viaje de Donne a la Luna, feroz ataque a los jesuitas (Ignatus, His Conclave); en otros, el viaje espiritual se transformó en expedición astronómica como el *Somnium* de Kepler y, después el *Iter exstaticum* de Kircher. Sor Juana recoge esta tradición pero no escribe un relato de viaje en prosa sino un poema filosófico. En ciertos puntos sor Juana se aparta substancialmente de sus predecesores, al grado de que puede decirse que *Primero Sueño* es, simultáneamente, prolongación y ruptura de la tradición del viaje del alma durante el sueño. Es la última expresión de un género y la primera de uno nuevo (473 - 474).

Coincidimos plenamente con Paz, en que si bien el *Primero Sueño* se inscribe dentro de la tradición del viaje del alma, la visión del sueño de Sor Juana es absolutamente original. Sin embargo, creemos necesario aludir a una fuente imprescindible y que no ha sido nombrada anteriormente en lo referente al sueño como revelación, el Libro de *Job*. En el Libro de *Job* en el momento en que Job ha perdido todo y los hombres están intercediendo para que éste no sienta ira contra Dios y se arrepienta, el último, Elihú, en el apartado “La presunción de Job” dice:

Dios habla de muchas formas,
Pero no nos damos cuenta.
En visiones nocturnas y sueños
Cuando cae el sopor sobre el hombre,
Cuando el sueño lo invade en su lecho,
Entonces le abre el oído,
Lo asusta con advertencias
(*Job* 33: 14-17).

La idea que presenta es clara: Dios se comunica con los hombres en sueños⁸, la imagen del sueño como un espacio para oír la voz de Dios⁹, es también una noción trascendente al leer el *Primero*

⁸Idea también presente en *Números 12:6-8* donde Dios dice a los hombres que les hablará a través de visiones y en sueños; y en *Daniel 10:8-9* donde el cuerpo de Daniel se desvanece y entrando en el sueño tiene una visión divina.

⁹Esta concepción también se encuentra en Sinesio de Cirene inadvertida por Paz pero rescatada por Rocío Olivares, quien explica que Sinesio de Cirene “en su concepción del *spiritus phantasticus* -entendiendo a éste como espíritu animal, es decir, como función de los sentidos internos según la medicina antigua-, le atribuyó una luminosidad propia gracias a la cual podemos ver durante el sueño. Sinesio vivió en los siglos IV y V de nuestra era y se cuenta entre los filósofos neoplatónicos. A pesar de ser un obispo cristiano, muchas de sus ideas son herméticas, como la que desarrolla

Sueño, puesto que si bien la divinidad siempre está escindida del poema, aparece en su manifestación más completa: el universo, su propia creación; aunque en Job la voz de Dios busca advertir al hombre; en Sor Juana la voz de Dios opera en imágenes parabólicas¹⁰ construyendo así una visión, como la visión de Dios cusana, donde todo lo visto por Dios es creado en acto y en potencia, así escribe Nicolás de Cusa sobre Dios: “Tu mirar es tu crear, y tú no vez otra cosa que a ti mismo, pero tú eres tu propio objeto, pues tú eres (1) el que percibe, (2) eso que percibe, y (3) el acto de percibir”¹¹ (*De Visio Dei* 701-702). Sor Juana y Nicolás de Cusa coinciden en ver al universo como un gran libro que Dios crea con su visión y que a la vez guarda su rostro, por ser el creador. Sor Juana lo dice explícitamente en la *Respuesta a sor Filotea*, cuando cuenta como al prohibirle los libros, ella decide leer en el gran libro del universo, pues en cada cosa se encuentra la huella de Dios:

Estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal. Nada veía sin refleja: nada oía sin consideración, aun en las cosas más menudas y materiales; porque como no hay criatura, por baja que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus*, no hay alguna que no pame el entendimiento si se considera como se debe (IV: 458).

Esta fascinación por la creación entera se manifestará en el *Primero Sueño*, así como la sensación de que la creación y la visión Divina suceden simultáneamente. Si nos dejamos llevar por la silva¹² de

fundamentalmente en su libro *De insomniis* (1281-1320), que es la revelación de lo divino en los sueños” (*Spiritus phantasticus* 431).

¹⁰Por imágenes parabólicas, nos referimos a imágenes que guardan en sí parábolas, es decir imágenes que esconden relatos figurados, pero que en lugar de derivar en alguna enseñanza siguen derivando en relatos figurados. En Sor Juana no encontramos ninguna pretensión moral, su acometido consiste en presentar una simulación del universo que permita al lector sumergirse en la contemplación hasta entender el vértigo de lo imposible.

¹¹Your seeing is Your creating; and You do not see anything other than Yourself but are Your own object, for You are (1) the perceiver, (2) that which is perceived, and (3) the act of perceiving.

¹²Que Sor Juana haya escogido la silva para escribir *Primero Sueño*, ya es significativo puesto que ésta permite “gran libertad combinatoria en lo métrico y una generosidad permisiva en lo temático” (Rico García y Gómez Camacho 87), debido a que la silva nace como respuesta a dos fenómenos el desplazamiento del petrarquismo y del soneto (Montero y

Sor Juana a sus mareas más hondas, tendremos la impresión de que la visión en el *Primero Sueño*, es tan única como eterna. Pues asistimos a un escenario donde las imágenes superponiéndose parecen ser estrenadas por primera vez, pero sin poder eludir la eternidad inscrita en ellas (*me fecit Deus*), lo que nos hacen pensar que estuvieron ahí siempre. De esta manera, Sor Juana juega con el ojo del espectador, pues dependiendo del lector las figuras adquieren una importancia distinta y el ritmo se modifica, como poniendo en práctica la teoría cusana de nuestra visión limitada con respecto a la visión infinita de Dios, donde la mirada de cada hombre es particular y se distingue de la mirada de los otros hombres, pero coinciden en que ninguna puede acceder a la infinita visión de Dios (*De Visio Dei* 694).

La creación (puesto que la visión y la creación son simultáneas) del universo desplegada ante los ojos del lector se sucede de la voz divina advirtiéndole su imposibilidad de abarcarla; recordándole al lector que éste siempre estará en desventaja, ya que mientras se encuentre despierto su percepción sigue sujeta a su cuerpo y el *Primero Sueño* no puede ser entendido sino bajo la liberación del alma. La condición barroca del poema se revela ante esta contradicción que se resuelve con otra contradicción: el poema es para ser leído cuando no se lee. Así Sor Juana despliega sus cartas intelectivas y nos sugiere la condición de su texto, un *Tratado de lo imposible*.

Ruiz 22). Así, “la propia indefinición de la silva respondía no sólo a la visión barroca del mundo, la naturaleza y el arte, sino también se adaptaba a la perfección del espacio de indeterminación que la teoría —o mejor, la falta de teoría— reservaba para la lírica, o la ditirámica, a la que se asimilaba, como el referente más cercano en la *Poética* aristotélica” (Montero y Ruiz 22). Para más información sobre la silva y sus orígenes, revisar “La Silva en las Preceptivas y Tratados Españoles del Barroco y del Neoclasicismo” de José Manuel Rico García y Alejandro Gómez Camacho, y “La Silva entre el Metro y el Género” de Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez.

Por eso, para aproximarnos a la vastedad del poema de Sor Juana Inés, es necesario abarcar la mayor cantidad de lados posibles aunque nunca lleguemos a la esencia esférica del mismo. Por lo que consideramos necesario revisar las distintas acepciones de la palabra “sueño” para “entender” qué sentido adquiere el sueño en el poema. En el *Diccionario de Autoridades*¹³, leemos las siguientes acepciones de *Sueño*:

El acto de dormir. Viene del latino *Somnus*.
Significa también el suceso o especies,
que en sueños se representan en la imaginación.
Se toma también por la gana o inclinación de dormir.
Se toma así mismo por la brevedad y ligereza con la
que cualquier cosa fenece y pasa.
Se toma también por cosa fantástica y sin fundamento o razón.

Cada una de estas acepciones cobra vigencia en el *Primero Sueño*. El acto de dormir es necesario para que se dé el suceso de la visión, representado por la imaginación. Pero el acto de dormir está condicionado por un sueño general que lleva a todas las criaturas vivientes, no solo al hombre, a la inclinación de dormir. A su vez el sueño como visión es breve, pero no pasa sino que se suspende, los momentos en que el hombre asiste al escenario de la visión duran tan sólo una noche; sin embargo, en Sor Juana esto no significa que el sueño termina, el sueño nunca termina, idea reforzada por la palabra “primero” que crea una ilusión de continuidad apelando a esta infinitud que no acaba con el hombre. Además la visión del sueño en su punto más álgido, no está sujeto a la razón, lo racional pierde fundamento ante lo intelectual, el alma se desprende del cuerpo y en su autonomía es capaz de

¹³A lo largo de esta investigación nos serviremos de la edición on-line del *Diccionario de Autoridades* de 1739: <http://ntlle.rae.es>.

emprender el viaje a través del conocimiento, pero el conocimiento es la imposibilidad y la imposibilidad es el sueño mismo. Nicolás de Cusa expone que Dios no puede estar sino donde la imposibilidad aparece y se pone en el camino, yendo de la mano así mismo con la necesidad (*De Visio Dei* 697). Idea presente en el poema donde la sed que tiene el hombre por conocer lo arrastra al imposible que es el conocimiento y consecuentemente el sueño mismo.

En el poema de la Fénix, el conocimiento se presenta desde tres lugares: a) el conocimiento b) el acto de conocer c) el objeto de ese conocimiento. El conocimiento, es la huella divina, el *me fecit Deus* inscrito en todas las cosas pero inabarcable por lo que no termina de estar en el poema siempre se encuentra eludido; el acto de conocer, que es en realidad el único de los tres componentes que sucede en el poema, está ligado a los intentos del alma por acceder al conocimiento aunque falle cada vez, y el objeto de conocimiento que está sugerido por el poema, pero que rebasa el poema mismo, es nada menos que el universo en toda su grandeza de exceso para nuestra comprensión. En medio de estas tres sucesiones cognitivas se encuentra el yo poético dual, dividido, puesto que aunque a lo largo del poema parece ser un mero espectador se revela en el último verso del poema como protagonista. Así el yo poético es la que relata la visión, y la visión comprende hasta la mirada de su cuerpo, y de su alma. Por lo que en el poema, el yo poético presa de la fascinación desatiende su fracaso que conoce de antemano puesto que sus móviles para el viaje son más fuertes, obedecen a un ímpetu mayor que el de la victoria: la profunda necesidad de hacerlo. La derrota entonces se erige como una salida inscrita en el mayor temor del hombre: la incertidumbre. En el poema, nunca hay pretensión de verdad, la verdad es inconmensurable como el conocimiento y sin

embargo apasionante y necesaria para el hombre, lo que nos lleva a la contradicción de la naturaleza humana que desde su finitud ansía lo eterno. Por eso, el yo poético no puede resistirse ante la visión, la condición de su fracaso pierde cualquier relevancia y la imagen que bordea pero nunca alcanza el conocimiento intensifica el sueño; entonces, el despertar no sólo es inevitable, sino es la autoconciencia de ese fracaso que acrecentará la avidez por el retorno. Esta “autoconciencia” aparece en la cita de Vossler, al designar el tema de *Primero Sueño*:

Quisiera designarlo como un asombro ante el misterio cósmico de los fenómenos, hombre y mundo. Un asombro que no es infantil, sino más bien consciente y contempla las cosas de todos los días, demasiado conocidas, a través de nuevas fuerzas resueltas a la exploración, y sin embargo insuficientes (3).

Que estará ligada a lo racional y que por lo tanto será insuficiente para la comprensión total del misterio que se nos presenta. Pues como Paz refiere:

El Intelecto ve y la Razón no comprende lo que ve. El sueño que nos refiere el poema es una alegoría del *acto de conocer*. Describe la visión, las dificultades del Entendimiento, sus vacilaciones y su osadía, su ánimo heroico: quiere conocer aun que sabe de antemano que seguramente fracasará” (498),

Algunos como José Gaos han relacionado el fracaso del poema con la vida de Sor Juana. Postulando que:

La intención de la poetisa es inequívoca, indisputablemente patente: dar expresión poética a la experiencia capital de su vida: la del fracaso de su afán de saber, del que había orientado su vida toda, la vida de ella, Juana de Asbaje, desde la infancia, desde antes de la entrada en religión, a través de ésta, a lo largo de toda su vida hasta entonces, el momento ya precrítico, si no resueltamente crítico, de composición del poema (11).

Sin embargo, resaltamos la postura de Paz que sugiere un fracaso conocido de antemano, que no corresponde a la cotidianidad de una vida, sino a la eterna disputa del hombre con su mortandad,

con su condición corpórea que sometiéndolo a la percepción de sus sentidos lo aleja de lo imperceptible. Por lo que tampoco podemos leer el *Primero Sueño* desde una mirada mística, no se trata de una iluminación del instante, sino del ejercicio perpetuo del conocimiento, del espíritu traspasado por la conciencia que corrobora la imposibilidad.

Es esta inexplicable avidez del hombre por la comprensión del universo a pesar de la confesión de su imposibilidad, lo que nos lleva a concentrarnos en dos personajes que aparecen en el sueño como ejemplares de la osadía del género humano, nos referimos nada menos que a Ícaro y Faetón¹⁴. Ambos aparecen en distintos momentos del poema, y con características propias, pero en su pretensión de alcanzar al sol o de comandar su carro, delimitan la silva otorgándole una cicatriz de luz u oscuridad que se opone al desplazamiento entre la noche y el día.

Si tenemos en cuenta el proceso de asimilación que tiene la cultura bíblica de la pagana desde la Edad Media hasta el Renacimiento, entendemos por qué la mitología lejos de morir adquiere un rol importante dentro de la creencia y la vida de los hombres:

Esta tendencia de la Edad Media a poner en paralelo la sabiduría pagana y la sabiduría bíblica ha sido reconocida desde hace mucho tiempo... Aplicada a las divinidades del paganismo, se ven los sorprendentes resultados de esta tendencia; no solo se "justifica" a los falsos dioses al reconocerles méritos reales, sino que llega incluso a restituirles, al menos en parte, un carácter sobrenatural...Entre la Edad Media y el Renacimiento, no se descubre ruptura alguna en este punto: las mismas razones que han protegido a los dioses continúan asegurando su supervivencia (Seznec 23-25).

¹⁴ Para José Gaos, Ícaro sería la imagen de Sor Juana, mientras que para Octavio Paz no podría ser otra que Faetón.

En el Barroco la mitología subsiste por procesos parecidos al Renacimiento, pero ayudado por la profusión de una “invención poética” (como la llamaré Pinciano): el Emblema¹⁵. “Si en los orígenes de la cultura, la letra y la imagen anduvieron juntas, el siglo XVI fomentó la dialéctica entre ambas y creó una ilusión de correspondencias que apelaba además a la relación armónica tradicional entre el macrocosmos y el microcosmos” (Alciato 108 - 109), está dialéctica entre la letra y la imagen le confiere a la mitología un papel significativo, puesto que su imaginario vasto se presta para la intención didáctica que el emblema conjugaba en su dialéctica. Por lo que la subsistencia de la mitología es posible gracias a sus personajes míticos y su condición de herramientas morales en este nuevo género.

En este contexto Ícaro y Faetón, desde su imagen y desde su historia mítica, son usados en los libros de emblemas para personificar la osadía y sus consecuencias. Su aparición en estos libros sobre todo en el primer libro de emblemas el *Emblematum Liber* (1531)¹⁶ de Andrea de Alciato nos ayudará a vislumbrar la reformulación que realiza Sor Juana a partir de este imaginario. Puesto que no es irrelevante mencionar que el Barroco logra quizás lo que la Edad Media o el Renacimiento no

¹⁵A lo largo de los siglos XVI y XVII, el emblema fue una de las expresiones artísticas que tuvieron más afinidad con la intensa voluntad didáctica de la época... Ante todo, es esencial considerar los manuales emblemáticos como auténticos tratados didácticos cuyo objetivo primordial era la educación del príncipe. No olvidemos sin embargo, como dijo Bossuet, que educar al príncipe es educar a todos, por lo que los libros de emblemas cobran una dimensión mucho más interesante en el marco de la literatura didáctica del Siglo de Oro. Además, dentro de la problemática del “deleitar enseñando”, parece evidente que el emblema desempeña un papel de primera importancia por su esmerada función conativa que consiste en atraer la atención del lector-vidente, captando su sentido visual para mejor embelesar (o embelear) su mente (35- 36).

¹⁶Para esta investigación nos serviremos de la traducción que Pilar Pedraza realiza de los Emblemas de Alciato, editada por Santiago Sebastián en la editorial *Akal* con un prólogo de Aurora Egido. La primera traducción de Alciato al español fue realizada en 1549 por Bernardino Daza. Esta traducción no es literal, está se sirve de distintos tipos de rimas en ella. Su traducción fue criticada por Aquilino Sánchez y por el segundo traductor español que se encarga de los emblemas Juan de Mal Lara. Por esta razón, para esta investigación hemos optamos por la traducción de Pilar Pedraza. No es un dato menor que en la página de la Universidad de Glasgow se encuentran 22 ediciones digitales desde la primera edición del libro de Alciato hasta 1621: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/>.

consiguen del todo, ampliar simbólicamente las imágenes paganas, creando relaciones ocultas que replieguen y desplieguen un significado secreto a la mirada del espectador, pues como vislumbra Deleuze:

El criterio o el concepto operativo del Barroco es el pliegue, en toda su comprensión o extensión: pliegue según pliegue...si queremos mantener la identidad operatoria del Barroco y del pliegue, hay que demostrar que el pliegue permanece limitado en otros casos, y que en el Barroco conoce una liberación sin límites, cuyas condiciones son determinables (Deleuze 49-50).

Este es uno de los acometidos de Sor Juana: liberar el pliegue de sus fuentes primarias como serían la *Metamorfosis* de Ovidio y el libro de *Emblemas* de Alciato, por dar algunos ejemplos. Sor Juana se apropia de los mitos de Ícaro y Faetón, y de sus respectivas apariciones didácticas y alegóricas en los libros y los reformula otorgándolas una singularidad subversiva. Tanto Ícaro como Faetón han servido al universo que gira en torno a la cita de San Pablo “Noli altum sapere”, tan malinterpretada a lo largo del tiempo. Carlo Ginzburg en el capítulo “Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en el siglo XVI y XVII” de su libro *Emblemas e Indicios*, se dedica a profundizar en esta advertencia que recorrió los siglos XVI y XVII y en las imágenes que fueron utilizadas para su acometido. No es ninguna sorpresa que la iconografía más famosa haya sido la de Ícaro, siendo la *pictura* de los emblemas: *In Astrologos* de Alciato, *Nil Linqere Inausum* del libro *Symbola varia* de Anselmo de Boot y del emblema *Altum Sapere Periculosum* de Florentius Schoonhovius; en este último tendrá que compartir el cielo figurado con Faetón quien también formará parte de la *pictura*.

Sin duda, la historia de Ícaro es mucho más popular que la de Faetón, por eso no nos sorprende que los trabajos en torno a al pájaro de cera sean más numerosos que los estudios críticos alrededor del hijo ecuestre. Sin embargo, Faetón posee un mecenas simbólico que ha logrado captar

la atención de otros críticos alrededor de su figura, nos referimos nada menos que a Octavio Paz, quien con su ya tan conocido libro *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* inaugura una nueva forma de mirar a Sor Juana y a su poesía. A Paz también le debemos la acertada opinión de la trascendencia poética de Sor Juana, que excede su tiempo y sus formas a través del *Primero Sueño*: “poema barroco que niega el barroco, obra tardía que prefigura a la modernidad más moderna, *Primero sueño* es un obelisco verbal que emerge en una zona indecisa de neblina, precipicios y geometrías vertiginosas” (500), pues si bien es cierto que no hay que descontextualizar el poema (preocupación constante de Pascual Buxó) y sacarlo de un universo epocal que corresponde a todo un imaginario que se plasma en el barroco, nos parece acertada la visión de Mabela Moraña de ver la cultura barroca como un “paradigma dinámico y mutante... que redefine el alcance y la funcionalidad de los modelos recibidos de acuerdo con sus propias urgencias y conflictos” (14). Por lo que no es inusual percibir la transgresión intrínseca del poema de Sor Juana, que excede aún a la de sus contemporáneos, pues se inscribe en lo que Paz llamará *la no-revelación como revelación* (505) y lo que nosotros preferiremos nombrar la *conceptualización de lo imposible*. Puesto que para la Fénix, lo imposible se muestra en la inhabilidad de la conciencia de abarcar el conocimiento de la revelación. Para ilustrar esta idea no encontramos mejor imagen que esta cita del pasaje bíblico del *Apocalipsis* llamado “El librito devorado”:

Fui hacia el ángel y le dije que me diera el librito. Y me dice: “Toma, devóralo; te amargarán las entrañas, pero en tu boca será dulce como la miel”. Tome el librito de las manos del ángel y lo devoré y fue en mi boca dulce como la miel; pero cuando lo comí, se me amargarón las entrañas (*Apocalipsis* 10: 9-11).

Este fragmento donde el humano ansía y devora el libro, corroborando -como ya sabía- que era dulce en su boca pero amargo en sus entrañas; podría tomarse como una alegoría de nuestra imposibilidad

de acceder íntimamente al conocimiento. Aunque nos adviertan de lo que va a pasar, nos aventuramos a probarlo, para ratificar lo que ya sabíamos: somos incapaces de contener ese librito. El detalle del diminutivo no es menor, refuerza el abismo que devora al hombre cuando se trata de su pretensión de conocimiento.

Pensar en la imposibilidad e intraducibilidad del conocimiento para el ser humano, nos hace reparar en que el *Primero Sueño* y su estructura piramidal, es viable solo dentro del espacio silente comandado por Harpócrates el oscuro. Sin Harpócrates, ni el sueño ni el despertar podrían suceder, su presencia de acontecimiento dispone la puesta en escena del poema.

El silencio es un tópico barroco, ya lo analizó Aurora Egido en su trabajo *La poética del silencio en el siglo de Oro*, donde hace un recorrido por los distintos pilares del barroco español. Sin embargo, lo que más nos interesa del trabajo es la frase hermosa y contundente con la que empieza: “la poesía es silencio” (93)¹⁷, visión abarcadora que enmarca la práctica poética y la refiere infinita como el poema de la Fénix. Esta idea se encarna en el *Primero Sueño* con una precisión avasallante, pues la poesía es tan ciertamente silencio que cuando el silencio se rompe, el poema termina. Sin el silencio el poema no existiría como su lector; el silencio personifica lo oscuro, lo vedado, lo oculto y es entre las sombras donde la visión irrumpe, donde la luz brilla en toda su incandescencia, como clama la *Teología Mística* del Dionisio Pseudo Areopagita:

¹⁷Aurora Egido escribió en su texto “La poética del silencio en el siglo de oro. Su pervivencia”: “La poesía es silencio. Este no sólo se opone a la palabra, sino que la afirma y la sostiene, la apoya y la activa” (93). Partiremos de la misma imagen “la poesía es silencio”, pero con una nueva concepción de silencio que se respalde en las ideas de Cusa, no como un opuesto a la palabra sino como una totalidad que la contiene y la excede en sus posibilidades.

Trinidad supraesencial y más que divina y más que buena, maestra de la divina sabiduría cristiana, guíanos más allá del no saber y de la luz, hasta la cima más alta de las Escrituras místicas. Allí donde los misterios simples, absolutos e inmutables de la teología se revelan en las tinieblas más que luminosas del silencio. En medio de las más negras tinieblas fulgurantes de luz desbordan, absolutamente intangibles e invisibles, los misterios de hermosísimos fulgores que inundan nuestras inteligencias, que saben cerrar los ojos (7).

El silencio como un espacio de revelación siempre ha seducido a pensadores y poetas, por lo que de todo el entramado de personajes, imágenes y concepciones que habita el *Primero Sueño* el silencio sin duda es el que más ha acaparado la atención. No podemos pensar la relación del silencio con los personajes de la noche sin evocar a Pascual Buxó, quien en su texto “Riesgo y ventura de la interpretación simbólica. A propósito del *Sueño* de Sor Juana” (2008) trata los procedimientos alegóricos de la composición del poema que se basan en dos fuentes: una científica (la astronomía) y otra mitológica, donde se centra en la parte del poema que refiere a la noche y el dormir, con las aves y los personajes nocturnos, tema ya abordado en su anterior texto: “El sueño de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo” (1984), donde el autor relaciona el apartado referido a Harpócrates con la empresa 12 “Excaecat candor”¹⁸ de Saavedra Fajardo de su libro *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* (1640), donde aparecen las aves nocturnas revoloteando en el lado oscuro de la tierra. Así también contrastaremos la imagen concebida por Sor Juana con el *Emblematum Liber*, donde Harpócrates tiene el papel estelar en el emblema once: *Sobre el Silencio*. Esto nos permitirá analizar la mirada que le da Sor Juana al silencio con respecto a su construcción convencional. Otro texto que hilvanará nuestra idea de silencio será el de Aída Beaupied “El silencio

¹⁸Según la *Enciclopedia Akal de Emblema Españoles Ilustrados*, la traducción sería: El brillo [de la verdad] ciega.

hermético en *Primero sueño* de Sor Juana a la luz de la figura e ideas de Giordano Bruno”, donde la autora se detiene además en Ícaro y Faetón, y establece un análisis comparativo entre las ideas herméticas de Bruno con las aparecidas en el poema, bordeando la noción de que “el conocimiento divino requiere el silencio, y en particular el silencio del intelecto” (760).

La visión en el poema de la Fénix sucede desde silencio, el silencio que todo lo abarca, todo lo crea y todo lo destruye. El silencio en Sor Juana lejos de referirse a la ausencia, se esgrime en el exceso de voces y palabras: “el callar no es no haber que decir sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir” (IV: 442), esta frase aparece en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, siendo una reformulación de una idea aparecida en la *Carta Atenagórica*. Debido a ciertas convergencias que comparten estos textos con el poema de nuestro interés, estaremos en constante diálogo con ellos, así como con el *Neptuno Alegórico* y el *Divino Narciso* que también pueden aportar en la búsqueda de una mirada más completa de la silva de Sor Juana. Ya que pensar en el discurso de Sor Juana, es pensar en un entramado, en un texto¹⁹; pues aunque cada texto posea en su autonomía una compleja sustancialidad; las remembranzas, las conceptualizaciones de ideas, los tópicos barrocos, los personajes míticos se entrelazan, y conversan, acercándonos más a los distintos recorridos que Sor Juana descubre en la escritura.

¹⁹ Queremos referirnos a la palabra “texto” desde dos miradas: como unidad discursiva basándonos en su raíz etimológica que proviene del latín *textus*, participio del verbo *texere*, que significa trenzar, entrelazar, tejer; y como entidad independiente cuyo “movimiento es la travesía” apoyados en la noción desarrollada por Roland Barthes en “De la obra al texto”, donde lo que “le constituye es...su fuerza de subversión con respecto a las antiguas clasificaciones...El texto se acerca, se prueba, en relación con el signo”.

La escritura del *Primero Sueño* busca crear una impresión visual intensa, su estructura se asemeja a la composición de un cuadro barroco, donde la luz y las sombras son un elemento cardinal para alcanzar profundidad y contraste. Sor Juana parece seguir ciertos preceptos de la pintura, como las recomendaciones de Leonardo Da Vinci en su *Tratado de la Pintura* para pintar la noche, puesto que estas se parecen a las operaciones ejecutadas por Sor Juana para la composición del poema.

Escribe Leonardo:

Todo aquello que carece enteramente de luz es del todo tenebroso-, y siendo la noche así, cuando tengas que representar alguna historia en semejante tiempo, harás un gran fuego primeramente, y todas aquellas cosas que mas se aproximen á él estarán teñidas de su color; porque cuanto mas arrimada esté una cosa al objeto, mas participa de su naturaleza; y siendo el fuego de color rojo, todos los cuerpos iluminados por él participarán del mismo color; y al contrario los que se aparten del fuego tendrán su tinta mas parecida á lo negro y oscuro de la noche (Da Vinci 27).

El fuego en Sor Juana está pintado en la parte más elevada del viaje onírico y está representado por el sol mítico de Ícaro, haciendo de éste el primer partícipe de su color, de su luz. En cambio, Harpócrates se encuentra teñido de la oscuridad de la noche gracias a su ubicación en la parte baja del poema. Faetón personaje que aluda al trayecto, es decir que está cerca del fuego solar antes de la caída oscila entre la naturaleza del fuego y de la noche. Mientras la luz en Ícaro está inscrita en el poema, en Faetón luz y oscuridad se invertirán, pues cuando la visión cae en total oscuridad, las primeras luces del alba en el mundo, aparecen, y el yo poético despierta.

El uso de la luz y de la sombra le otorga una conceptualización estructural al poema, acercándonos a la imagen de las pirámides opuestas de luz y sombra que algunos atribuyeron a

Athanasius Kircher pero que también se encuentran en Nicolás de Cusa. La imagen de la superposición de la pirámide de sombra *pyramis tenebrae*²⁰, y la pirámide de luz *pyramis lucis*, cuya base está a la altura de la punta de la anterior compenetrándose ambas de manera simétrica, aparecerá en el libro *De Coniecturis I* de Nicolás de Cusa (*De Coniecturis*183). Está claro que al referirnos tanto a las pirámides como a cualquier otra figura geométrica que el poema sugiere, estamos hablando de abstracciones, idea esencial que esclarece Paul B. Dixon en su trabajo “Balances, pyramids, crowns, and the geometry of Sor Juana Inés de la Cruz”, donde el autor analiza distintas figuras geométricas en el *Primero Sueño*, pero bajo la premisa de que “la geometría está enteramente divorciada de la percepción y enteramente involucrada con la imaginación”²¹ (561), asociada a esta idea el autor esgrime algunos conceptos relacionados con la geometría que nos parecen importantes mencionar, pues tanto el texto de Sor Juana, como el de Nicolás de Cusa, con el cual estaremos en constante diálogo, están traspasados por lo geométrico: “En resumen, conceptos tradicionalmente asociados con la geometría son (1) la razón pura, como opuesto a la percepción, (2) leyes ideales, universales y (3) creación o aún el Creador”²² (561). Es desde esta perspectiva que pensamos abordar las posibles estructuras geométricas insertadas en del poema, confrontándolas a su vez con ciertas imágenes presentes en el imaginario de la época de Sor Juana Inés de la Cruz.

²⁰Las pirámides de luz y sombra se encuentran en Athanasius Kircher en el *Oedipus Aegyptiacus*, 1653 y en el *Obelisci Aegyptiacus*, 1666. Pero también aparecen en el *De Coniecturis*, 1441 de Nicolás de Cusa. Compartimos la opinión de Rocío Olivares que la contraposición de las pirámides de luz y de sombra se las debe a Nicolás de Cusa más que a Athanasius Kircher (*La Figura del mundo* 33), aunque Vossler (79), Paz (485-486) y otros respaldan la influencia de éste.

²¹El trabajo de Dixon está escrito en inglés por lo que las traducciones son igualmente nuestras. El texto original aparecerá como nota al pie: “geometry is entirely divorced from perception and entirely involved with imagination”.

²²“In summary, concepts traditionally associated with geometry are (1) pure reason, as opposed to perception, (2) universal, ideal laws, and (3) creation, or even the Creator”.

Una de las imágenes geométricas que atravesó la temporalidad hasta llegar al S.VII es la circunferencia. Aunque el círculo y la circunferencia no son la misma figura, coinciden esencialmente en distintos puntos²³. No es un dato menor la mención de Sor Juana en el *Neptuno Alegórico* de que los egipcios entendían a Dios mediante el jeroglífico de un círculo (777). Así también el universo, el conocimiento y Dios como circunferencia han sido ya pensados a la largo del tiempo, Giordano Bruno concibió el universo en la circunferencia: “Podemos afirmar con certidumbre que le Universo es todo él centro o que el centro del Universo está en todas partes, y que la circunferencia no existe en parte alguna, en tanto que dista del centro; o bien que la circunferencia está en todas partes y el centro no se halla como distinto de aquella” (*De la Causa* 138), Cusa entendió el Máximo Absoluto en los mismos términos: “Comprendes, por lo tanto, por medio del intelecto cómo lo máximo con ninguna cosa es lo mismo, ni tampoco diverso y cómo todo es en ello, a partir de ello y por ello, porque es circunferencia, diámetro y centro” (103), Sor Juana a su vez explicó su propia concepción de la divinidad a través de una imagen de Athanasius Kircher: “Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y paran todas las líneas criadas”²⁴ (IV: 450). Si nos detenemos en esta idea de la circunferencia es porque refiere un cambio de paradigma importante para la época, que da apertura a un desplazamiento hacia pensar una nueva cosmografía. Ya lo aclara Paz cuando se pregunta si la imagen que tenía Sor Juana era la de Ptolomeo, su respuesta es tanto sí como no:

²³La circunferencia es una curva plana y cerrada donde todos sus puntos se encuentran a igual distancia del centro. La circunferencia sólo posee longitud. El círculo, en cambio, es el lugar geométrico de los puntos contenidos en una circunferencia determinada; es decir, la circunferencia es el perímetro del círculo cuya superficie contiene.

²⁴Idea que se encuentra en el libro *De Magnete* de Kircher que ella cita en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Se sabe a su vez que Sor Juana leyó a Giordano Bruno, y se cree como ya pusimos en un pie de página que es muy probable que haya leído a Nicolás de Cusa.

La imagen tradicional del universo infundía en los hombres una seguridad que hemos perdido. La tierra estaba en el centro, rodeada de siete planetas, de la luna a Saturno; más allá, el firmamento de las estrellas fijas y el emíreo con el Primer Motor. Un universo finito, con límites bien trazados y con un centro. Un universo armonioso. Las distancias entre la Tierra y los astros eran inmensas pero, dice C. S. Lewis, el hombre no experimentaba temor: el cosmos, como una de aquellas ciudades amuralladas de la Edad Media, lo protegía y lo defendía. Todo cambió con el Renacimiento: las murallas se derrumbaron y el centro se evaporó. Es claro que Sor Juana tuvo noticias, así hayan sido imperfectas y vagas, del cambio de estatuto de la Tierra, el Sol y los planetas” (500-501).

Esta nueva concepción del universo, que desestabiliza la noción de seguridad y certidumbre anterior, es vital también para la comprensión del *Primero Sueño*, pues aunque es un texto ambicioso que se propone mostrar las maravillas del conocimiento a partir de un recorrido vasto del espíritu humano, el poema se presenta inconcluso. Es cierto que el texto poético de Sor Juana tiene un final claro: el “yo despierta”, sin embargo, la imagen del sueño queda suspendida, como si fuera inagotable, como si esperase ser retomada. Esta sensación que el *Primero Sueño* logra con sus versos finales, es la sensación de infinitud; aunque nosotros acabemos, el poema, el gran poema persiste, como Dios, como el Máximo Absoluto, como el Universo.

En el poema de Sor Juana confluyen, en la abstracción geométrica de la circunferencia, la divinidad y el conocimiento. Dios es esa infinitud que nunca llegaremos a bordear y el conocimiento una manifestación divina que nos excede en sus posibilidades, por lo que el poema se rodea de una circunferencia tácita. A su vez, esta sensación de circunferencia que nos transmite el poema estará traspasada por la noción triangular formada por los tres personajes que nos proponemos analizar y la concepción piramidal de luz y sombra relacionada con la naturaleza dual del hombre (cuerpo y

alma), creando una contraposición que traspasa todo el poema, logrando establecer un contraste entre la visión del sueño y el sueño del mundo.

La idea de que el *Primero sueño* es en sí mismo una pirámide, ha sido ya concebida por diversos críticos, pero como aclara Dixon existen muchos puntos de desencuentro en las diversas concepciones de la pirámide, aunque todos confluyan en que el *Primero sueño* es simétrico en su estructura (564). Una de las estudiosas que más ha reparado en la estructura piramidal de *Primero Sueño* es Rocío Olivares, quien que en sus textos “Retórica y emblemática en ‘El sueño’ de Sor Juana Inés de la Cruz”, “El enigma emblemático del ‘Primero sueño’, de Sor Juana Inés de la Cruz y “El sueño’ y la emblemática”, estudia la estructura del poema como pirámide y sus relaciones con la luz y la sombra. Escribe Olivares:

La forma piramidal es la estructura elegida por Sor Juana no sólo para emblematicar el vuelo del alma, sino para hacer una reflexión sobre el poema mismo, haciéndolo inteligible como forma capaz de organizar los tres elementos de Dios, el hombre y la naturaleza... La inteligibilidad de la pirámide es, sin embargo, no recta, sino elíptica. La forma piramidal sólo se verá explicada a través de la silva entera. Su oscuridad semántica es la del enigma, que ya San Isidoro define, inspirado en Quintiliano, como ‘expresión oscura’ y difícil de comprender, a no ser explicada (*El enigma* 1).

La imagen de una pirámide elíptica como la que concibe Olivares, nos recuerda a su vez a Severo Sarduy y su concepción del barroco que tendremos presente a lo largo de la lectura del poema, donde:

Algo se descentra, o más bien duplica su centro, lo desdobra; ahora, la figura maestra no es el círculo, de centro único, irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse que opone a ese foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego, reverso del *yang* germinador del Sol, el ausente (177-178).

El poema de Sor Juana está traspasado por visibilidad de lo ausente, donde la ausencia funciona como un ojo que contempla lo que el lector no termina de ver, haciendo de este un protagonista elíptico de lo que está presenciando: la avidez, el vuelo, al caída, el silencio, la luz... el imposible. La complejidad del *Primero Sueño* reside en los distintos lentes desde los cuales puede ser visto, cada ojo experimenta un nuevo rango de luz y las imágenes que construye son diversas y confundibles, su estructura misma varía según el ángulo que el ojo lector escoja. Nosotros optaremos por tres ángulos desde donde contemplar el texto: la imagen triangular básica delimitada por Harpócrates, Ícaro y Faetón; la pirámide poética inscrita en la circunferencia divina; las pirámides opuestas de luz y sombra relacionadas con la dualidad humana.

Empezaremos por la estructura básica triangular, porque a partir de ella son visibles las dos perspectivas sucesivas: la pirámide inscrita en la circunferencia y las pirámides opuestas. El triángulo se formará según la aparición de Harpócrates, Ícaro y Faetón en el poema y la luz u oscuridad que los acompaña, así como sus círculos concéntricos (los versos que rodean a cada uno) que despliegan la ilusión onírica del viaje intelectual. En el *Primero Sueño*, Harpócrates (H) sucede en los versos 73 al 79, Ícaro (I) se alza en los versos 460 al 468 y Faetón (F) cae irremediabilmente entre los versos 785 al 795²⁵. La imagen trina que planteamos: Harpócrates, Ícaro y Faetón, puede leerse desde la perspectiva de la trinidad y la unidad de Nicolás de Cusa, donde éste articula la razón de por qué el triángulo es la unidad básica de la trinidad:

²⁵Es importante destacar que si bien estamos tomando los versos donde la alusión a estos tres personajes es más directa, los personajes tienen cada etapa del sueño de una manera muy particular. Pondremos especial atención a los versos mencionados, pero también repararemos en los versos e imágenes que los rodean para tener una comprensión más amplia de cada una de las figuras míticas a las que hacemos alusión. Los versos que rodean a Harpócrates serán vv. 1- 266, los que circundan Ícaro vv. 267- 616 y los que caen con Faetón vv.617- 975.

Ten a bien, sin embargo, advertir acerca de esta siempre bendita Trinidad que lo máximo mismo es trino y no cuaterno o quíntuple o algo más. Y esto ciertamente es digno de ser tomado en cuenta, pues ello repugnaría a la simplicidad y perfección de lo Máximo. Pues toda figura poligonal tiene como elemento simplísimo la forma triangular y esta forma es la figura poligonal mínima no puede haber menor a ella. Ahora bien, se ha establecido que lo mínimo en cuanto tal coincide con lo máximo. Por lo tanto así como se comporta lo uno en los números, de esta misma manera lo hace el triángulo en las figuras poligonales. En consecuencia, así como todo número se resuelve en la unidad, así también los polígonos respecto del triángulo” (*Acerca de la Docta Ignorancia I: 97*).

Así, desde la imagen poligonal más sencilla y perfecta analizaremos el *Primero Sueño*, donde Harpócrates, Ícaro y Faetón constituirán la unidad triangular básica del poema, siendo cada uno un espacio en la articulación total de la visión. Los personajes escogidos tiene características propias y una carga de luz u oscuridad que los distingue de los demás, por lo que ninguno es más importante que el otro sino que funcionan en distintos niveles; como dice Nicolás de Cusa, ninguno antecede, ni precede al otro sino que así como Harpócrates es el primero sin prioridad, también Ícaro es el segundo sin posterioridad y Faetón el tercero. Sin duda la idea del tres como un número perfecto es una idea que Sor Juana tenía muy presente por su formación doctrinal²⁶, y esto se refleja también en las posibles divisiones del *Primero Sueño* que se han dado hasta hoy, a pesar de los más terribles arranques de originalidad (como los que veremos a continuación), la división esencial permanece tripartita.

Si revisamos las distintas divisiones de *Primero Sueño* elaboradas por otros críticos, encontraremos grandes similitudes entre ellas. El padre Calleja planteó la primera división tripartita:

²⁶Sor Juana se sirvió del número tres para otras de sus obras. Por ejemplo, en el *Neptuno Alegórico*, el tres se encuentra en el tridente de Neptuno y el arco triunfal que se erige en tres cuerpos, tres calles y tres tableros (IV: 372-373).

1) la noche 2) el sueño 3) el despertar. José Gaos propone una división en cinco partes del poema: 1) la media noche 2) el dormir 3) el sueño 4) el despertar y 5) el amanecer. Ezequiel Chávez, a su vez, aventura una división de seis partes: 1) Sueño de la noche y de la vigilancia nocturna 2) Sueño del sueño universal del mundo 3) Sueño del sueño del hombre 4) Sueño de los sueños 5) Sueño del sueño de la persecución del conocimiento 6) Sueño del despertar. Menéndez Placarte, que es el que mayor cantidad de partes le atribuye al sueño, lo dividió en doce, sin embargo aceptó que la división del Padre Calleja bien podía englobar el poema: 1) la invasión de la noche 2) El sueño del Cosmos 3) el dormir humano 4) El sueño de la intuición universal 5) "Intermezzo" de las pirámides 6) la derrota de la intuición 7) El sueño de la omnisciencia metódica 8) Las escalas del ser 9) la sobriedad intelectual 10) La sed desenfrenada de la Omnisciencia 11) El despertar humano 12) el triunfo del día. Luis Pfandl, a su vez, lo divide en cinco partes: 1) el sueño mágico 2) La teoría del sueño 3) La intuición del sueño 4) el paso al umbral del sueño y 5) El nacimiento del sol. Las similitudes entre las divisiones de Chávez y de Pfandl son evidentes. Robert Ricard posteriormente aventura una división tripartita que inspirará a Paz: 1) El sueño del cosmos 2) El hombre el ensueño y el cosmos 3) El despertar del hombre y el despertar del Cosmos. Paz siguiendo los pasos de Ricard lo divide en tres: 1) el dormir, 2) el viaje y 3) el despertar, y lo subdivide en siete: El dormir del mundo y el dormir del cuerpo, el despertar del cuerpo y el despertar del mundo y La visión, las categorías y Faetón. José Pascual Buxó propone también una división alternativa de cinco partes: 1) La noche 2) El "imperio silencioso" 3) El sueño del mundo inferior 4) El dormir humano 5) Los simulacros del sueño; pero que también puede ser pensada en tres partes como la propuesta por Georgina Sabat de Rivers: 1) Noche y sueño del cosmos, 2) El sueño intelectual del hombre 3) Epílogo: el triunfo del día. Como

hemos podido ver, a pesar de las múltiples cifras que se han aventurado para fragmentar el *Primero Sueño*, muchas de las divisiones comparten espacios en común y la mayoría sino todas pueden encajar o ser esencialmente una división tripartita.

A lo largo de esta investigación, nosotros también aventuraremos una fragmentación tripartita, partiendo de la idea cusana de trinidad en correlación con la unidad que constituye el *Primero Sueño*. Nuestra división tendrá que ver con los personajes que pretendemos analizar y la organizaremos de esta manera: a) *Harpócrates el oscuro* o las lenguas del silencio b) *Ícaro* o la estructuración de unas alas c) *Faetón* o el retorno a la ceniza. Gracias al análisis de estos personajes; la reescritura que hace Sor Juana de los mismos; los emblemas, imágenes y conceptos que giran en torno a ellos, su presencia luminosa u oscura, propondremos una lectura del *Primero Sueño* que como hemos delimitado desde un inicio no está embebida de revelación sino de la imposibilidad misma que nos arrastra a pensarla.

Así arriesgaremos una lectura de *Primero Sueño* desde su división tripartita y su concepto trino, pero sin dejar de lado la profunda unicidad del poema, desde su sugestivo título hasta su último verso el “yo, despierta”. El nombre que corona la primera edición del poema de la Fénix ofrece una distinción con el título inicial que, como sabemos a través de la *Respuesta a Sor Filotea*, era simplemente *El Sueño*. El añadido de la palabra “primero” genera un enigma que sigue inquietando a la crítica. Algunos lo han relacionado con las *Soledades* de Luis de Góngora²⁷, hipótesis descartada en

²⁷Creemos encontrar más similitudes entre el *Primero Sueño* y el *Polifemo*, que entre la *Soledad Primera* y el poema de Sor Juana. Es claro que Sor Juana estuvo influenciada por Góngora, pero sería un error concebir el *Primero Sueño* como una

particular por Octavio Paz, quien establece una filiación poética con el cuadro *Melancolía uno* de Durero²⁸. Si nos atreviésemos a pensar en una pintura que se asemeje a la estructura inabarcable del *Primero Sueño*, no podría ser otra que el *Tríptico de las Tentaciones* de Hieronymus Bosch, porque encierra la dualidad tríptica (el tríptico abierto y el tríptico cerrado) que esconde el título/poema de Sor Juana: *Primero Sueño*. Tanto 'primero' como 'sueño' poseen una doble funcionalidad dentro de la construcción oracional del título. 'Sueño' opera simultáneamente como sustantivo y como verbo, es acción y a la vez es un concepto. El sustantivo 'Sueño' acompañado del adjetivo 'Primero' refiere a la unidad, a la divinidad, a lo que Nicolás de Cusa llama, Máximo absoluto, y que Sor Juana concibe como el conocimiento absoluto. Sin embargo, simultáneamente *Primero sueño*, podría ser una frase compuesta por un verbo acompañado de un adverbio, siendo posible el parangón con la máxima cartesiana "cogito ergo sum"²⁹: Antes de existir, sueño; entendiendo al relación que establece la Fénix entre el sueño y el conocimiento que a su vez aludirán al sujeto que aparece en el último verso del poema el "yo despierta". Así el Máximo Absoluto (que es Dios y que como sustantivo es todas las cosas) coincide con el mínimo (que es el hombre y que actúa según Dios) lo que nos llevaría

reescritura de la *Soledad Primera*. Para más información ver el trabajo de Eunice Joiner Gates "Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz".

²⁸Jorge Alcázar profundiza esta relación iniciada por Paz en su trabajo "La figura emblemática de la melancolía en el sueño de Sor Juana".

²⁹Se ha puesto en duda la influencia de René Descartes en Sor Juana, pero no se la ha podido *descartar* del todo. Susan M. Mckenna es una defensora de la influencia de Descartes en el *Primero Sueño* en particular, a pesar de que otros la niegan, como Paz o Gaos, para quienes las bases de Sor Juana se encuentran en la escolástica y la filosofía Aristotélica. Harss sugiere que la correlación entre el "método" de Sor Juana y la tercera regla de la esencia de Descartes es una coincidencia debido a su lucha similar con el pensamiento escolástico. De manera similar, Sabat de Rivers opina que mucho de lo que parece cartesianismo en Sor Juana es de hecho herencia escolástica. Aún así, Sabat de Rivers no desecha la posibilidad de una familiaridad entre Sor Juana y Descartes. Arenal por otro lado asegura que Descartes y Sor Juana comparten una visión similar (Mackenna 123). Nosotros lejos de afirmar o negar una influencia cartesiana, no queremos descartar la posibilidad de remarcar los posibles lugares comunes que compartan Descartes y Sor Juana, ya sea por coincidencia, por influencia o por herencia escolástica. Así la relación que hacemos entre la máxima cartesiana *cogito ergo sum*, con el *Primero Sueño*, es decir la noción de que lo que antecede al hombre es el conocimiento, pudo ser pensada por Sor Juana con o sin Descartes. La época y el cambio de paradigma dentro del pensamiento siempre auguran coincidencias.

nuevamente a Nicolás de Cusa, donde: “El Máximo es la unidad absoluta que es todas las cosas. Y todas las cosas son el Máximo (pues es el Máximo); y ya que nada se opone a él, el Mínimo de la misma manera coincide con él, y por tanto el Máximo está también en todas las cosas” (*Acerca de la Docta Ignorancia* I: 41).

Para profundizar tanto ésta como las ideas trazadas anteriormente, dividiremos nuestro trabajo en cuatro apartados que ambicionarán ser más un homenaje que una pretensión de verdad. Nombraremos el primer apartado IMPERIO SILENCIOSO *Harpócrates el oscuro o las lenguas del silencio*, donde desarrollaremos tres espacios de reflexión: I.1. *Los rostros del silencio* (¡Hablemos de emblemática!) I.2. *Una monja concibe un silencio hablador* I.3. *La destrucción del silencio*; la segunda parte tomará el nombre de OSADO PRESUPUESTO *Ícaro o la estructuración de unas alas* que también aventurará un espacio de tres partes: II. 1. *Advertencia: volar al sol o la implicación de lo imposible*. II.2. *La cera derretida o el llanto del sol* II. 3. *Incandescencia del conocimiento, pensar en lo oscuro*. El tercer apartado será bautizado INSOLENTES EXCESOS *Faetón o el retorno a la ceniza* que imitará el orden tripartito de los subapartados anteriores, el cual será: III.1. *Un hijo natural: la expulsión del paraíso cognitivo* III.2. *La caída o la eternización del nombre* III.3. *Yo despierta: el poema un sueño inconcluso*. Para arribar en la parte que nombraremos BISAGRA ENGAZADORA *Compuesto triplicado: sobre pirámides, triángulos, y el círculo invencible del conocimiento*, donde nos detendremos en cuatro (alteridades de la unidad) proyecciones de ideas: IV. 1. *Semejanza trifásica en El Sueño: el triángulo Harpócrates, Ícaro y Faetón*. IV. 2. *Pirámides opuestas: luz sombra, encuentros*

insospechados. IV.3. Primero Sueño o la imposibilidad laberíntica del ojo. IV.4. El Mundo Iluminado (a modo de conclusión).

De esta manera, buscaremos desplegar ideas en torno al *Primero Sueño* según las nociones y conceptos que Sor Juana insinúa tanto en este poema como en otros de sus textos, para corroborar la imagen que sostenemos, una imagen que se recrea en el tiempo, un poema que no muere, un sueño que no acaba, un silencio que ilustra la manifestación divina más incomprensiblemente hermosa: el conocimiento. En Sor Juana, la *coincidencia de contrarios* de Nicolás de Cusa permanecerá en relación a su visión divinidad/hombre, basta leer la *Carta Atenagórica* para entender la compleja articulación bajo la que sustenta la búsqueda más allá del acierto.

Bajo esta misma premisa cerraremos esta *Introducción*, con un título que constituye uno de los versos del *Primero Sueño*: “Sella el polvo la boca”. El sello de la boca, agujero de la palabra, es el polvo del que estamos hechos. Lo que nos insta al silencio es lo mismo que nos arrastra a la palabra, sustancia perenne que nos constituye: “Porque eres polvo/ y al polvo volverás” (*Génesis* 3: 18 - 20). Por eso quizás hablamos, por eso quizás no podemos resistir la tentación de volar al sol, de caer, de aventurarnos en el *Primero Sueño*, y de despertar llenos de incertidumbre, como si esta fuese la primera vez.

IMPERIO SILENCIOSO

Harpócrates el oscuro o las lenguas del silencio

Cuando el Cordero abrió el séptimo sello,
se hizo silencio en el cielo, como una media hora.

Apocalipsis 8, 1

Para que el *Primero Sueño* sea posible no solo hubo la necesidad de un cambio de paradigma poético encarnado en la silva³⁰, del rostro bifronte del barroco³¹, del enclaustramiento como entrega al conocimiento³², sino también de una concepción tan poderosa como el Silencio. El silencio se corona en las obras y en la vida de Sor Juana como suelo obligado que posibilita el acontecimiento³³.

³⁰La silva fue un género que abrió puertas a nuevos discursos poéticos e inventivas literarias; un género de ruptura que habilitó un espacio de movimiento e innovación poco común en la época (*El enigma* 21).

³¹Hablamos del rostro bifronte (rostro interior: arte y su naturaleza de exceso, rostro exterior: la cultura y sus repercusiones sociales) del barroco, pues aludimos a la faz que representa la cultura del barroco: "El Barroco adquiere así la dimensión de un verdadero paradigma formalizado y cultivado de espaldas a la realidad social de la Colonia" (Moraña 30), así como a su rostro elidido, de elipse: "La elipse arma el terreno, el suelo del barroco, no sólo en su aplicación mecánica, según la prescripción del código retórico –supresión de uno de los elementos necesarios a una construcción completa--, sino en un registro más amplio: supresión en general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente, caravaggismo: rebajamiento, rechazo hacia lo oscuro del fondo/alzamiento cenital del objeto" (Sarduy 186), a su naturaleza de pliegue, a "la duplicidad del pliegue que se produce necesariamente en los dos lados que él distingue, pero que al distinguirlos los relaciona entre sí: escisión en la que cada término relanza el otro, tensión en la que cada pliegue está tensado por el otro" (Deleuze 45) así como a su condición de *coincidencia oppositorum* (término cusano), pues el barroquismo "es un gran *coincidencia oppositorum*... es el choque frontal de tradición secular y desenfrenada osadía nueva, del tema de la lánguida hermosura y de los monstruosos ímpetus: el barroquismo no se explica por ninguno de estos dos elementos, sino por su choque" (Alonso 388-389).

³²La vida religiosa se convierte en una alternativa para el estudio. Esta opción de Sor Juana es muy clara y está detallada en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*: "Éntreme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo para la total negación del matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros" (IV: 446).

³³ Es necesario mencionar que el tema del silencio en Sor Juana ha sido transitado por diversos críticos: Olivares, Beaupied, Alcázar, Josefina Ludmer, por nombrar algunos.

Es por eso que hemos aventurado una cita del *Apocalipsis* para abrir este apartado, porque el silencio en el cielo, como de media hora (hermoso detalle), es la antesala a la visión.

La idea que sostiene el silencio como “revelación”, fue utilizada por una de las grandes fuentes de Sor Juana el padre Athanasius Kircher quien comienza y termina su *Oedipus Aegyptiacus* (1652 -1654) con una imagen de Harpócrates precedida por la frase:

Hoc uno arcana recludo

La iconografía de Harpócrates varía según el autor, todos coinciden sin embargo en el detalle del dedo sobre los labios.

Esta imagen y su mote aparecen al empezar el Tomo I del *Oedipus Aegyptiacus* y al terminar el Tomo III, la circularidad que confiere la imagen y su significación es evidente, del silencio se parte y al silencio se vuelve.



Solo por estos medios revelaré el secreto

Además, la imagen del silencio revelador es utilizada por Giordano Bruno³⁴ en su obra *Expulsión de la bestia triunfante*, quien le otorga a Harpócrates con el dedo en la boca uno de los lugares del firmamento (242)³⁵; así como también es aludida por San Agustín en el capítulo quinto de libro

³⁴Se ha trabajado, aunque no extensivamente la influencia de Bruno en Sor Juana, el mismo Paz los relaciona. Existe un artículo de Aída Beaudpied “El silencio hermético en *Primero sueño* de sor Juana a la luz de la figura e ideas de Giordano Bruno”, donde justamente se establece un parangón entre ambos escritores sobre todo en lo concerniente al silencio.

³⁵Aída Beaudpied también hace alusión al tratado XIII del *Corpus Hermeticum*, cuando Tat, el discípulo de Hermes Trismegisto, pide saber cuál es el vientre del que nace el ser humano. Con esta pregunta Tat quiere llegar al

decimotercero de la *Ciudad de Dios* (508). Si mencionamos a estos autores (tres grandes referentes de Sor Juana), es para demostrar que el silencio y concretamente la figura de Harpócrates estaba inscrita en la tradición que precedía al imaginario de la época, hecho comprobable en algunos libros de emblemas. El emblema número 29 del libro de Otto Van Veen, *Emblemas Horacianos* (Amberes, 1607) lleva la imagen de Harpócrates niño, quien a la vez se inspira en la *Iconología* de Cesar Ripia publicada sin estampas en Roma en 1593 e ilustrada en Roma en 1603, donde aparece la descripción de Harpócrates joven y de Harpócrates viejo. Podemos nombrar asimismo como fuentes más antiguas, a quienes probablemente ayudaron a inspirar el culto alrededor de Harpócrates: Ovidio en su *Metamorfosis*³⁶ y Plutarco con su *De Isis y Osiris*³⁷. Todas esas nociones fueron a su vez asimiladas por Piero Valeriano en su *Hieroglyphica*. Cabe mencionar, además, la aparición de la imagen de Harpócrates en el emblema 193 del libro de Joannes Sambucus, *Emblemata* o el emblema 37 del Libro II de Juan de Horozco Covarrubias, donde se presenta la triada Isis-Serapis-Harpócrates (Pedraza 37 - 44). Otro autor que también se sirve de la imagen de Harpócrates fue Achille Bocchi que presenta a Hermes/Harpócrates con una capa arremolinada y quieta a la vez, arremetido por el fragor de la tormenta de un lado y con el dedo sobre la boca del otro, donde también sostiene un candelero cuyas flamas verticales indican el reposo del ambiente, una manera de imponer el silencio y la quietud, sobre el sonido y la furia mundanos (*Refracción e Imagen* 15). Tampoco podemos dejar de aludir al emblema 11 *Sobre el Silencio* del *Emblematum Liber* de Alciato en el cual nos centraremos.

conocimiento del origen... Hermes responde que a ese origen se llega mediante un conocimiento que excluye el lenguaje: "Mi child, (the womb) is the wisdom of understanding in silence" (Beaupied 759).

³⁶En la *Metamorfosis* de Ovidio leemos sobre Harpócrates: "Aquel que reprime la voz y con el dedo aconseja el silencio" (IX, 692).

³⁷En la obra *De Isis y Osiris*. Isis tiene relaciones sexuales con Osiris cuando éste ya estaba muerto, y queda embarazada de Harpócrates.

En el *Primero Sueño*, Harpócrates aparece antecediendo el sueño, el silencio es la apertura de las puertas hacia el conocimiento: “Harpócrates, la noche, silencioso; / a cuyo, aunque no duro, si bien imperioso/ precepto, todos fueron obedientes” (76 - 79). El mundo se rinde ante el silencio, y solo en ese escenario oscuro la luz (el sueño) puede tener lugar. Por eso, el silencio se convierte en un elemento obligado de estudio al acercarnos a un texto tan complejo como es el poema barroco de Sor Juana. El silencio es capaz de concebir la realidad del sueño y subvertir la del mundo, idea tan poderosa que desestabiliza la imagen clásica del silencio sin lengua. En la cultura egipcia “Harpócrates es hijo prematuro de Isis y Osiris y nació sin lengua, por lo que es dios del silencio y se representa con un dedo en la boca” (*Retórica y Emblemática* 6). El silencio de Sor Juana no es un dios sin lengua, sino con demasiadas lenguas, de ahí que el título de este capítulo es *Harpócrates el oscuro o las lenguas del silencio*, ya que buscamos aludir a dos ideas centrales que se presentaran en el poema. La primera es la íntima relación que existe entre la oscuridad (noche) y el silencio, y la segunda es la vastedad del silencio, pues de él emerge la palabra y la ausencia de palabra. Sor Juana ve el silencio no como vacío sino como totalidad, si el silencio calla es porque hay demasiado que decir, porque abarca todas las palabras, y sus ausencias a la vez. La capacidad creativa del silencio es tan infinita como el conocimiento.

Si en el silencio coexisten tanto la palabra como su ausencia, el silencio no sería comparativamente mayor o menor a nada, y para Nicolás de Cusa cualquier cosa que no pueda

establecer una relación comparativa con el resto no puede ser nombrada³⁸ (*Acerca de la Docta Ignorancia* I: 51). Lo que nos recuerda al hermoso pasaje del *Polifemo*³⁹ de Góngora, donde la intraducibilidad del silencio tiene lugar en Galatea: “Llamáralo, aunque muda, mas no sabe/ El nombre articular que más querría” (vv. 249 - 250). Es necesario reparar que en estos versos se produce la transformación de Galatea en monstruo por su amor a Acis, la contradicción se realiza y se intensifica la noción a la que estamos apelando: no se puede traducir el silencio porque excede a las palabras. Nos detenemos en Góngora, pues aunque se ha hablado mucho de las distancias entre las *Soledades* y el *Primero Sueño*, encontramos en el *Polifemo*, similitudes interesantes que nos permitirán una comprensión más profunda del poema de la fénix. Y este pasaje en particular intensifica una relación esencial: primero, la contradicción en el cambio de personaje en Góngora se emparenta a la contradicción en el escenario en Sor Juana; y segundo, la noción aterradora de que el silencio puede abarcar aquello que desconocemos y que, sin embargo, ansiamos de manera sustancial. El deseo de la “palabra” cruza ambos textos, si bien en contextos distintos pero con la misma fuerza y apasionamiento, mientras en uno se refiere al sujeto amado desconocido, en el otro hace alusión al conocimiento que nunca terminamos de abatcar ni comprender, en ambos rige un paroxismo. La desesperación de Galatea, es la desesperación del yo poético de Sor Juana, por arribar a esa visión que

³⁸Dice Cusa: “Nada es nombrable que no pueda dársele un nombre mayor o menor que el dado; por cuanto los nombres le son atribuidos a las cosas por un movimiento de la razón, tales nombres admiten excedente o exceso según cierta proporción” (*Acerca de la Docta Ignorancia* I: 51).

³⁹Es un hecho que Sor Juana leyó el *Polifemo* del Virgilio Cordobés (como ella llamará a Góngora), y que se sirvió de él, como claramente prueba la alusión al linaje de Polifemo (quien es hijo de Neptuno) en el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana (IV: 385).

no puede del todo describir, es un acto de amor⁴⁰ como el de Galatea, tan imposible como el de la ninfa.

El silencio, entonces, se relaciona íntimamente con lo que se comprende por conocimiento, o lo que Nicolás de Cusa llama Máximo Absoluto, es ajeno a nosotros y sin embargo imprime su huella, aunque nunca podremos terminar de alcanzarlo. El silencio, en el *Primero Sueño*, se emparenta con la oscuridad, pues en él todo se confunde, una cosa puede perfectamente ser otra, pues en él se encarna la duda y a la vez la dilucidación que tiene Sor Juana sobre el conocimiento. El silencio existe como una proyección y antesala de la revelación del conocimiento. Prestándonos las palabras de Comte-Sponteville podríamos decir: “Es necesario comenzar con la noche, vacía y baldía, como dice la Biblia, y permanecer allí largo tiempo. Antes del primer día y de la primera mañana hay infinitas noches. Antes de la primera palabra, la eternidad del silencio.” (Comte- Sponteville 7).

Así, ante esta fascinación por el silencio que compartimos con Sor Juana, buscamos en los siguientes apartados descubrir los diversos rostros que ha adoptado el silencio en particular en el *Emblematum Liber*⁴¹, sirviéndonos también de los *Hieroglyphica* de Horapolo y profundizando en

⁴⁰Ambos modos de amor están catalogados en las cinco clases de amor de Ficino. Ficino establece la siguiente clasificación del amor: Entre los dos extremos del amor, el uno siendo el buen “demonio”, es decir el anhelo eterno de contemplar la divina belleza y el otro siendo el mal “demonio”, el oculto anhelo de engendrar hijos (es llamado malo solo en el supuesto de su uso desordenado), se encuentran tres amores o afectos intermedios: 1) el amor divino o vida contemplativa, que del sentido de la vista asciende a la consideración de asuntos divinos y espirituales, 2) el amor humano o vida activa, que tiene sus deleites en la vista y conversación con la persona amada, 3) el amor bestial o vida voluptuosa, que de la vista se precipita en la “concupiscencia del tacto” (Bruno *Expulsión de la Bestia* 50).

⁴¹ Los emblemas de Alciato son sin duda un lugar común para Sor Juana, lo sabemos no sólo por la popularidad que tuvo este libro en su tiempo, tanto así que existió una edición mexicana de Alciato en 1577, publicada en Ciudad de México por el impresor Antonio Ricardo por encargo de los jesuitas para la educación en sus colegios; sino por las constantes referencias a distintos emblemas (1, 12, 72, 147, 89, 20) que aparecen en el *Neptuno Alegórico* (IV: 370). No es un dato

algunos otros textos de Sor Juana para posibilitar una comprensión más vasta del Silencio en *Primero*

Sueño.

1.1. *Los rostros del silencio (¡Hablemos de emblemática!)*

Voy a abrir mi boca en parábolas
A evocar los misterios del pasado

Salm. 78, v.2-3

En el siglo XVI, aparecen publicados dos libros que crean un gran acervo por la imagen. El primero será el *Hieroglyphica*⁴² de Horapolo (1505), único tratado antiguo completo sobre los jeroglíficos egipcios, obra que no solo antecede, sino que genera un ambiente óptimo para la difusión del primer libro de emblemas⁴³: el *Emblematum liber* de Andrea Alciato (Augsburgo, 1531). Escrito originalmente en latín e inspirado en los epigramas de la *Anthologia graeca*, fue traducido a todos los idiomas cultos de la época, el mismo contará con alrededor de ciento cincuenta ediciones (Bruno *Expulsión de la Bestia* 57). “Al éxito del libro contribuyó la reciente invención de la imprenta y el

menor que Sor Juana haya utilizado para su obra la edición más autorizada de los mismos, la de la Brocense *Francisci Sanchi Brocensio...comentaria in Andreae emblemata*, Lugduni, 1573 (López 2-7).

⁴²Los dos libros de *Hieroglyphica* suman las interpretaciones de 189 jeroglíficos: el libro I describe 70, y el Libro II 119. La auténtica relevancia de este libro fue instaurar un nuevo modelo de comunicación simbólica, entendiéndose la representación jeroglífica como una forma inmediata, total y casi divina de conocimiento, opuesta a la mediata, incompleta y temporal propia del lenguaje discursivo. Horapolo fue un autor alejandrino del s. V. El texto original fue escrito al parecer en una lengua copta y traducido por el monje Filipo, quién se cree manipuló no solo el contenido sino la cantidad de los jeroglíficos. Para más información ver: <http://www.emblematica.com/es/cd08-horapollo.htm>

⁴³Para ampliar la visión del proceso de creación del emblema, ver el texto de José Pascual Buxó “Iconografía y emblemática” (El estatuto semiótico de la figuración). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (agosto de 1989), Barcelona: 21-26.

hecho de que el libro estuviera profusamente ilustrado, lo que era revelador de la importancia de la imagen” (Alciato 21).

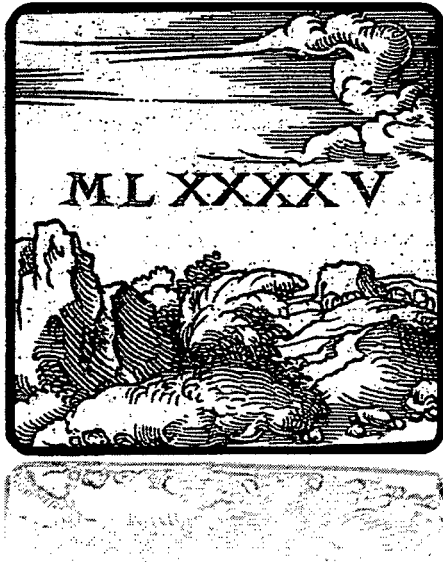
La imagen entonces, cobra una importancia sustancial en lo que se refiere a la escritura, pues tanto el libro de Horapolo como el de Alciato están compuestos por figuras. Toda la concepción de la emblemática gira en torno a esta fascinación por lo visual⁴⁴. Por eso, no es ninguna sorpresa que el texto de Sor Juana esté plagado de imágenes que construyen el cuerpo del poema. Como Rocío Olivares explica:

La presencia de los emblemas en el discurso poético es, pues, gesto y guiño cultural, algo para ser reconocido evocando una imagen en la memoria del oyente: alusión a lo visual y, por ende, a su texto anexo: inserción de otros textos en el poema por medio de un enlace plástico... Los emblemas dejaron de ser así unidades de significación nítida, adaptándose a otros significados que actúan en la totalidad de ese discurso poético, generalmente supeditándose a ellos y aportándoles su bagaje semántico para complementarlos y enriquecerlos (*Retórica y Emblemática 2*).

En *Primero Sueño* podemos apreciar esta ‘resignificación’ que Sor Juana hace de los emblemas, por lo que nos interesa establecer una comparación entre el silencio en la figura de Harpócrates concebido por Sor Juana y el silencio en el *Emblematum Liber* y en el *Hyeroglyphica*. Nos inclinamos por la figura de Harpócrates por dos razones: la primera es que todos los personajes de la noche están relacionados a Harpócrates (toda la primera parte del poema está avocada a él) y la segunda por la fascinación de Sor Juana por este personaje y lo que representa, que no solo se muestra en *Primero Sueño*, sino también en otros textos de la autora (Paz 217).

⁴⁴Christian Bouzy apunta como “de manera paradójica, lo estético, al captar toda la atención del lector-vidente, llegaría a ser la esencia del mensaje, mientras que lo ético no sería más que un acompañamiento que le sirviera de coartada. Es decir, después de obrar como un maquillaje estético de conceptos éticos, el emblema convertiría esta apariencia, este disfraz al que aludíamos antes, en sustancia esencial” (40).

Nos detendremos brevemente en el *Hyeroglyphica*⁴⁵ de Horapolo, en el Jeroglífico *Falta de Voz* donde aparece la siguiente imagen acompañada de estas palabras:



Falta de Voz

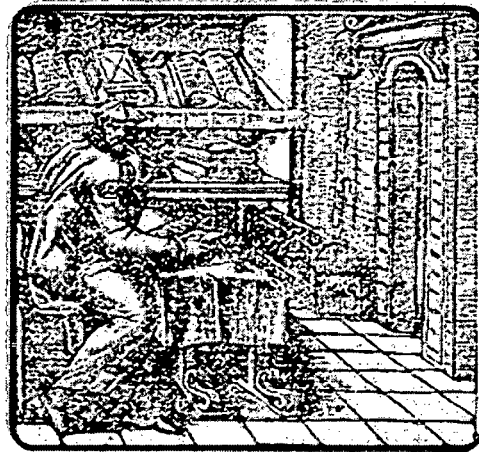
Para representar “falta de voz”, escriben el número 1095, que es el número del tiempo triple de un año, si el año es de 365 días, tiempo al cabo del cual se considera que el niño que no habla tiene trabada la lengua.

Van de Walle en su comentario cree que Horapolo estaba influenciado por la mística neoplatónica, pues no se encuentra ningún jeroglífico que presente el número 1095 con la idea de afonía. Se cree que se debe a un ejemplo de isopsefía, donde cada letra de la palabra se sustituye por el número correspondiente y se hace la suma, pero tampoco se encuentra relación entre el número 1095 y “afonía”, porque el resultado de la suma es muy superior, 1362. El número más cercano es el correspondiente al sinónimo *siope*, “silencio”, cuyas letras suman 1098, pero pueden ser también 1095, si se sustituye la η por ϵ (Horapolo 184 -185). Esta idea de la relación entre 1095 y el silencio también se encuentra en el Emblema Moral XXX del libro I de Juan de Horozco. Dicho esto veremos como en Horapolo se esgrimen dos ideas que aunque parecen ser obvias, encierran una preconcepción del silencio que Sor Juana interrumpirá para subvertir el imaginario creado alrededor

⁴⁵Utilizaremos la edición de Akal (1991) de Jesús María Gonzales de Zárate, con la traducción del texto griego de María José García Soler.

del silencio. La primera relación que establece Horapolo, es el concepto más conocido del silencio, aquella que se da entre la ausencia de voz y el silencio, es decir el silencio como mudez. Idea que Sor Juana descarta totalmente para acercarse más a la segunda relación que encontramos en Horapolo aunque vista desde otros ojos. La segunda relación que establece Horapolo es la comprensión del silencio como el momento que precede al aprendizaje del habla. Es decir, el silencio entendido como el pensamiento sin traducción al lenguaje, puesto que la alusión al niño que todavía no ha empezado a hablar, es porque no ha aprendido aún a expresar lo que piensa, sin embargo, sabemos que está pensando. Esta segunda noción nos parece estar más emparentada con lo que Sor Juana entendería por silencio, puesto que el cúmulo complejo alrededor del concepto, no siempre puede ser vertido en palabras, por lo tanto para Sor Juana más que a la falta de voz, haría alusión a la imposibilidad de materializar plenamente la unidad de ideas. Para explicar mejor esto, nos serviremos de Nicolás de Cusa quien escribe: "Porque nada parece preceder al poder. Pues ¿cómo algo sería si no hubiera podido ser? Por lo tanto la posibilidad descende de la unidad eterna" (*Acerca de la Docta Ignorancia* II: 59). Como podemos apreciar en esta breve frase de Cusa, el hecho de poder ser ya refiere una singularidad que descende de la unidad eterna y que por lo tanto nunca podrá ser propiamente esa unidad eterna, la posibilidad es la materia contracta de esa unidad, lo mismo sucede con la palabra y el silencio, la palabra es una posibilidad del silencio, descende del silencio y por lo tanto nunca podrá ser plenamente silencio, sino solo una materia contracta del mismo, por eso la imposibilidad de traducir el silencio, porque el acto mismo de la traducción ya implicaría un descenso del silencio un alejarse de la unidad para apelar a la singularidad de la palabra.

Si nos fijamos en el *Emblematum Liber*, en el emblema cuyo mote es *Sobre el Silencio*⁴⁶, la *pictura* es Harpócrates, acompañado por un epigrama que dice:



Emblema XI
IN SILENTIUM

Emblema XI
SOBRE EL SILENCIO

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

El necio, cuando calla, en nada se diferencia de los
sabios: su lengua y su voz son el índice de su bobería;
así que mantenga la boca cerrada y póngase el dedo en
los labios, Y conviértase en el egipcio Harpócrates.

Dario Puccini opina con respecto a este emblema, que la única parte que tiene relación con la silva de Sor Juana es su parte figurada, más no su parte escrita (146). Sin embargo, nosotros diferimos, pues como veremos a continuación hay partes del epigrama que están relacionadas con los versos de Sor Juana con respecto al silencio. El epigrama empieza diciendo: “El necio cuando calla, en nada se diferencia de los sabios”. Lo que presenta una clara pareja de contrarios (necedad,

⁴⁶El Emblema XI *Sobre el Silencio* forma parte de una triada de emblemas referidos al mismo tema, conformados por éste, el Emblema XII cuyo mote es NON VULGATA CONSILIA (*Que los secretos no deben divulgarse*) y el emblema XIII NEC QUAESTIONI CEDENDUM (*Que no hay que ceder a los tormentos*) que hace referencia al voto de secrecía de aquellos que son torturados. Naturalmente el emblema que más se relaciona con nuestro tema es IN SILENTIUM, por lo que es el único que vamos a analizar, sin embargo es necesario mencionar los otros dos emblemas, porque el secreto es un tópico que Sor Juana relaciona con el silencio en especial en el *Neptuno Alegórico*, donde relaciona el consejo, al secreto y al Dios del silencio que en este caso es encarnado por Neptuno (IV: 360-361).

sabiduría) que en el silencio se camuflan. Esto alude al poema de Sor Juana desde dos perspectivas: La primera, es la confusión que genera el sueño y el silencio, donde se equiparan las jerarquías borrándolas. Bien se lee en los versos (47, 73 - 82):

El sueño todo, en fin, lo poseía;
todo, en fin, el silencio lo ocupaba ...
y cediendo al retrato del contrario
de la vida, que –lentamente armado–
cobarde embiste y vence perezoso
con armas soñolientas,
desde el cayado humilde al cetro altivo,
sin que haya distintivo
que el sayal⁴⁷ de la púrpura⁴⁸ discierna:
pues su nivel, en todo poderoso, gradúa por exentas
a ningunas personas.

Donde Sor Juana borra cualquier distancia jerárquica, equiparando el cayado humilde, al cetro altivo, el sayal con la púrpura, para terminar estos versos con la advertencia de que nadie se encuentra exento del poder del silencio y del sueño. Este acentuar las contradicciones hasta borrarlas se encuentra, también, en una de las citas magistrales que utiliza Sor Juana en su *Carta Atenagórica* (IV: 434), nos referimos sin duda a la cita de San Pablo:

Las cosas más locas del mundo escogió Dios para confundir a los sabios; y las cosas flacas del mundo escogió Dios para confundir a los fuertes; y las cosas viles y despreciables del mundo escogió Dios, y aquellas que no son para destruir las que son, para que ningún hombre se jacte delante de Él (*Corintios I: 27-29*).

Esta cita de la que Sor Juana se sirve para validar su voz, opera también en base a los contrarios, apelando a que la potestad divina que invierte las jerarquías para ejercer su poder, donde el entendimiento de la divinidad no se encuentra a nuestro alcance. En los versos referidos al silencio en

⁴⁷ Ed. Méndez Plancarte: Pobreza.

⁴⁸ Ed. Tadeo P. Stein: Honor.

Primero Sueño opera una idea semejante: todos somos iguales ante Dios pues todos somos ignorantes de su grandeza. Entonces se concibe la tríada Sueño-Silencio-Divinidad.

En el poema estos tres elementos están unidos, el sueño nos acerca a la divinidad (el conocimiento se presenta como una huella divina), siendo éste solamente posible a partir del silencio. Aunque parece haber una sucesión en esta tríada, no nos dejemos confundir por lo aparente. El silencio, el sueño y la divinidad coexisten de forma paralela, y la sucesión sólo se presenta en relación al mundo y al ser humano. La interrelación es tal, que cuando el silencio se empieza a quebrar por el alba, el sueño termina; por eso el silencio se acompaña de la oscuridad que a partir del contraste le otorga otro brillo a la luz de la divinidad. Estos tres conceptos tendrán una característica en común: la coincidencia de contrarios, que se puede relacionar con el *coincidentia oppositorum*⁴⁹ cusano, y partirán por lo tanto de la ignorancia humana⁵⁰.

La segunda perspectiva estará muy relacionada con la primera y operará bajo un proceso similar, es decir, utilizar la emblemática para subvertirla u otorgarle otro sentido. Hablamos de la convergencia de contrarios tanto en Alciato como en Sor Juana, pero no nos detuvimos en qué tipo de contrarios escoge Alciato. El autor escoge (y es algo que la imagen también revela) la necedad y la sabiduría. Si buscamos en el *Diccionario de Autoridades* (1734), bajo “necedad” encontramos la siguiente definición: ignorancia total de las cosas, en quien debía o podía saberlas (656) y bajo

⁴⁹Nicolás de Cusa escribe: “De donde aquí aparece la importante especulación que puede extraerse acerca de lo máximo: cómo lo mismo es tal que lo mínimo es en ello lo máximo, de manera que cualquier oposición en forma total queda superada infinitamente” (*Acerca de la Docta Ignorancia* I: 81)

⁵⁰Nicolás de Cusa concluye que “la precisión de la verdad brilla incomprensiblemente en las tinieblas de nuestra ignorancia” (*Acerca de la Docta Ignorancia* I: 125).

“sabiduría” leemos: conocimiento intelectual de las cosas; conocimiento extendido y penetrativo de muchas cosas, u de diversas facultades; se toma así mismo por lo mismo noticias, conocimiento o advertencia, por antonomasia se apropia al Verbo Divino (596). El concepto de sabiduría está relacionado siempre con el conocimiento en todos sus ángulos, mientras que el concepto de necedad se emparenta no con la inhabilidad de entender, sino con la capacidad desperdiciada del conocer; no es necio el que no sabe, sino el que aunque podría o debiera saber, ignora. Así, el emblema de Alciato recomienda la postura de Harpócrates, pues este personaje emparenta el silencio con la sabiduría. En Sor Juana, la misma figura resalta dos características que también tendrán que ver con la sabiduría, la primera es, como ya mencionamos, su estado de revelación; la segunda, su poder:

-el silencio intimidando⁵¹ a los vivientes,
Uno y otro sellando labio obscuro
Con indicante dedo,
Harpócrates, la noche, silencioso
A cuyo, aunque no duro,
Si bien imperioso⁵²
Precepto todos fueron obedientes-(v. 74 - 80).

Podemos conjugar estas ideas con la noción de silencio que Sor Juana presenta en una de las partes de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*: “*Mulier in silentio discat*; siendo este lugar más a favor que en contra de las mujeres, pues manda que aprendan y mientras aprenden claro está que es necesario que callen” (IV: 467). Es decir, el silencio como un espacio donde el conocimiento tiene lugar. Josefina Ludmer analiza la *Respuesta* y termina por concluir que “el primer encuentro de Sor Juana con lo escrito se condensa, en la biografía, en *no decir que sabe...* y la treta consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no solo el sentido de ese lugar, sino el sentido mismo de lo que se

⁵¹Diccionario de Autoridades: “Intimar. v. a. publicar o hacer notoria alguna cosa. Lat. *Intimare. Denunciare* (297).

⁵²Diccionario de Autoridades: “Imperioso, SA. adj. El que manda u domina con autoridad e imperio, u con soberbia y soberanía. Viene del latino *Imperiosus* (225).

instaura en él” (49,53). Así el silencio tanto en su vida como en su discurso funciona como un espacio de subversión, no sólo como resistencia al poder, sino como creación misma de poder, puesto que el nombrar el silencio es una manera de revelar y de dar lugar al acontecimiento capital de sus textos, la búsqueda del conocimiento.

Además de la relación entre sabiduría/ conocimiento y silencio, leemos en el epigrama un fragmento que si bien se encuentra en otra parte de la obra de Sor Juana, no está en el *Primero Sueño*: la contraposición entre la voz y el silencio. Si reparamos en esto, es porque mientras éste es un tópico incesante en la *Respuesta a Sor Filotea de a Cruz*, que se tiende a pensar como la versión narrativa del *Primero Sueño* (Paz 499), no está en la silva de Sor Juana. Leemos en Alciato: “su lengua y su voz son el índice de su bobería”, para Alciato la voz revela la necedad, para Sor Juana (concretamente en la *Respuesta a Sor Filotea*) la voz/palabra sirve como denuncia, como condena y como redención. Es la *Carta Atenagórica* (palabra/opinión/escritura) la que la condena: “que al llegar a mis manos, impresa, la carta que vuestra propiedad llamó atenagórica, prorrumpí (con no ser esto en mi muy fácil) en lágrimas de confusión” (IV: 441), ella denuncia esa condena a partir del nombramiento de su silencio (voz): “de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir” (IV: 442) y su redención es la misma que la persigue: “no puede estar sin púas que la puncen quien está en lo alto... Cualquier eminencia ya sea de dignidad, ya de nobleza, ya de riqueza, ya de hermosura, ya de ciencia, padece esta pensión; pero la que con más rigor la experimenta es la del entendimiento” (IV: 454- 455). Este último ángulo de la voz/palabra, es el más vasto, y el que más se emparenta con lo que dice Alciato, pero bajo una operación inversa, la voz no

solo descubre la necedad, sino también el entendimiento, y cualquiera que entienda será perseguido. Así el uso de la palabra funciona como una espada de doble filo, pues aunque cause su persecución, también la redime distinguiéndola del resto, y permitiéndole emparentarse con imágenes tan increíbles como la de Jesucristo y la corona de espinas. Hemos analizado estos tres aspectos de la palabra en la *Respuesta*, para arribar a la concepción de silencio que Sor Juana elabora en este ensayo⁵³ (ya citada en la Introducción): “el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir” (IV: 442), concepción que presenta al silencio como potencialidad de la palabra, calificando a la voz de insuficiente para el lenguaje. En Sor Juana el silencio es vastedad, no escasez o ausencia, es sabiduría no necedad, es la descentralización de poder; es, sin duda, libertad (*la mayor fineza de Cristo*⁵⁴). En *Primero Sueño*, no hay necesidad de mencionar la palabra ni de contraponerla al silencio, ya que el silencio lo abarca todo. El silencio se presenta como un espacio para que Dios hable, “*Audivit arcana Dei, quae non licet homini loqui*”⁵⁵ (*Respuesta* IV: 442), el sueño dentro del poema es la voz de Dios, aunque éste nos siga siendo inabarcable.

Por todo lo planteado, pensamos que es indudable que existen convergencias entre el emblema de Alciato y la utilización de Harpócrates, el silencio en el poema de Sor Juana. Hasta la

⁵³Se ha conjeturado mucho sobre cuál es el género de la *Respuesta*, sin duda nadie cuestiona su pertenencia a la rama epistolar, pero los diversos discursos que engarza nos introducen en un terreno incierto, donde las coordenadas difieren. Perelmuter Pérez hace un lúcido análisis retórico de la *Respuesta* donde concluye que su estructura es una lograda *defensa forense* (148); nosotros absueltos de la retórica, nos inclinamos por los pasadizos del texto, los lugares comunes, las metáforas punzantes, los silencios o las menciones del silencio, el telar de ideas, para decir, que la *Respuesta* podría ser considerada un ensayo en la acepción moderna del término. Sin embargo, no queremos implicar en absoluto, que Sor Juana lo haya pensado así, pero el desarrollo de sus planteamientos es tan agudo, que nada nos podría acercar más a esta imagen, a este *essai*. ¿Qué es un ensayo sino la profusión de ideas que conversan y guardan en sus silencios arte? ¿Qué es, sino, la *Respuesta*?

⁵⁴Tema de la *Carta Atenagórica*: Cuál es la mayor fineza de Cristo. (Entendiendo fineza como muestra del divino amor).

⁵⁵Oyó secretos de Dios que al hombre no le es lícito hablar (II *Corintios* XII, 4)

pictura de Harpócrates en el espacio de la biblioteca que aparece en el emblema Alciato, abarca la misma temática que el poema: el conocimiento. Sin embargo, Sor Juana no utiliza el emblema con la misma carga moral que éste pretende contener relacionada a la prudencia, sino que lo reconfigura para extraer de él lo que busca: un escenario para el suceso de la revelación, la imposibilidad.

I.2. Una monja concibe un silencio hablador

Su voz como voz de grandes aguas

Apocalipsis 1, 15

Habiendo ya revisado ciertos pasajes de la *Respuesta* para el apartado anterior, nos vamos a detener en algunas ideas planteadas por Sor Juana en otros de sus textos para tener una imagen panorámica del silencio en su obra en relación con *Primero Sueño*.

Como la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* tiene una conexión directa con la *Carta Atenagórica*, consideramos pertinente empezar por ésta. Como ya sabemos, la temática de la *Carta Atenagórica* es la crítica a un sermón⁵⁶ del padre Antonio de Vieira pronunciado en la capilla de Lisboa en 1650 (es decir 40 años antes de que Sor Juana naciera), y de la cual Vieira nunca se

⁵⁶Los sermones en la época de Sor Juana corresponderían a lo que hoy en día llamamos ensayos; las mujeres no podían elaborar sermones, únicamente criticarlos.

enterará. El tema que se discute es la mayor fineza de Cristo. La carta empieza con una justificación de Sor Juana para no callar:

que juntas [se refiere a las razones que admira en Vieyra] a la general de no tener espíritu de contradicción sobran para callar, como lo hiciera a no tener contrario precepto; pero no bastarán a que el entendimiento humano, potencia libre que asiente o disiente necesario a lo que juzga ser o no ser verdad, se rinda para lisonjear el comedimiento de la voluntad (IV: 413).

La contraposición que plantea Sor Juana entre entendimiento y voluntad nos remite directamente a René Descartes⁵⁷, quien en sus *Meditaciones Metafísicas*, dice respecto a los errores del ser humano que dependen de dos causas confluyentes: la facultad de conocer y la facultad de elegir, es decir del intelecto y la voluntad. Leemos en Descartes:

Siendo más amplia la voluntad que el intelecto, no se contiene dentro de los mismos límites, sino que se extiende a las cosas que no comprendo, y, como de suyo es indiferente, se extravía con mucha facilidad y elige lo falso en lugar de lo verdadero, el mal en vez del bien; y lo esta es la causa por la cual me engaño y pecco (308).

En la cita anterior a la *Carta Atenagórica*, Sor Juana reafirma la posición de Descartes, pues mientras su voluntad quisiera callar, su intelecto la obliga a disentir con Vieyra. Este razonamiento nos lleva a leer el *Primero Sueño*, como una lucha entre el entendimiento y la voluntad⁵⁸ (Beaudpied 758), donde la intelectualidad guía las acciones del hombre, aún a riesgo de ir en contra de su voluntad. Sor Juana ejerce una conciencia crítica en la *Carta Atenagórica*, al otorgarle al acto de pensar atributos morales. Es por esto que el *Primero Sueño* está exento de cualquier tinte

⁵⁷Como aclaramos en la Introducción, no se sabe si S.J. leyó a Descartes, pero no podemos dejar de reparar en lugares comunes que ambos comparten.

⁵⁸Otro que ha participado de este tema es Giordano Bruno quien en la obra *De los heroicos furros* opina que la voluntad no prevalece sobre el intelecto, sino que ambos se turnan en una búsqueda tan infinita como el universo.

moral, pues la moral está implícita en el acto de conocimiento como acercamiento a la divinidad. Para Sor Juana, no ejercer el pensamiento es no solo un acto necio sino un acto moralmente incorrecto, pues la sabiduría es el mayor atributo de Cristo, “siendo Cristo, como rey de ella, quien estrenó la corona, porque santificada en sus sienes, se quite el horror a los otros sabios y entiendan que no han de aspirar a otro honor” (IV: 456). Por lo que no existe una alternativa al conocimiento, si éste es un atributo divino está inscrito en nosotros como imagen y semejanza de Dios. Tanto en la *Carta Atenagórica* como en el *Primero Sueño*, la huella divina reside en el intelecto y en la libertad que deviene de ese intelecto (no de la que está fuera de él). Esta idea también está presente en el *Neptuno Alegórico* (el cual abordaremos luego), donde Sor Juana se refiere a la razón como la verdadera libertad citando a Plutarco: “*Rationi servire vera libertas est*”⁵⁹ (IV: 390).

Si volvemos a la frase citada en la *Atenagórica*, reparamos en que el uso del “callar” en ese párrafo lejos de referirse al silencio alude a la ausencia del decir. Así, para Sor Juana el silencio siempre dice, aún lo que no está diciendo. Esto está visiblemente reforzado por el siguiente pasaje de la *Atenagórica* que antecede y afirma la concepción de silencio planteada en la *Respuesta*, la Fénix escribe: “que lo que no cabe en las voces queda más decente en el silencio y expresa y da a entender más un: *no se puede explicar cómo es la Gloria*, que un: *así es la Gloria*” (IV: 423). Nada más transparente que este ejemplo, para esclarecer la intención de Sor Juana en la totalidad de su discurso y en su poema *Primero Sueño*. Así, lo que el poema ansía no es un despliegue de intelección, a través

⁵⁹ Servir a la razón es la verdadera libertad.

del cual se muestran todas las maravillas y los procesos que se dan en el recorrido del alma a través del sueño, sino apelar a la imposibilidad de las palabras en cuanto se refiere al infinito, o a la divinidad. No busca decir un *así es la Divinidad* sino un *no se puede explicar ni si quiera la huella de la Divinidad: el conocimiento*.

En el tránsito a través de la *Carta Atenagórica* y de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, nos hemos topado con una concepción metafísica del silencio que nos permite esclarecer ciertos móviles de Sor Juana; en el *Neptuno Alegórico*, en cambio, se encuentra un estudio mucho más puntual en torno a la figura egipcia de la que la Fénix se servirá para representar el silencio, nos referimos por supuesto a Harpócrates, que en el arco triunfal estará encarnado por Neptuno. La primera referencia notoria a esto, se da cuando Sor Juana habla de los juegos circenses en honor a Isis (madre de Neptuno): los *Neptunalia*, donde también se honra al dios de las aguas, describiéndolos así: “estaban sus aras debajo de la tierra, no solo para denotar que el consejo para ser provechoso ha de ser secreto... sino para dar a entender que también honraban con silencioso recato a Neptuno en el supuesto de Harpócrates, dios grande del silencio” (IV: 360-361). Esta relación entre Neptuno y Harpócrates será un misterio hasta para la misma Sor Juana, pues no la encuentra en ninguno de los autores que ha leído, que, por supuesto, su modestia denuncia que son pocos; ante esta ausencia ella plantea una hipótesis: “si se me permite a mi conjetura, dijera que por ser dios de las Aguas, cuyos hijos los peces son mudos” (361). La referencia a la mudez en los peces, se presenta también en *Primero Sueño*: “y los dormidos, siempre mudos, peces,/ en los lechos lamosos/ de sus oscuros senos cavernosos;/ mudos eran dos veces” (vv. 89- 92), donde las aguas y el mar, también acompañan el

escenario, antecedido por Isis, madre de Neptuno/ Harpócrates, representada en la luna⁶⁰. El epígrafe que precede este apartado: “Su voz como voz de grandes aguas”, pertenece al libro del *Apocalipsis*, libro citado reiteradas veces por la Fénix; entabla una correspondencia entre las aguas y la voz, mientras Sor Juana establece una conexión entre el silencio y las aguas. Aunque parecen ser relaciones opuestas entre sí, son en realidad la misma, por la idea de silencio que desarrolla Sor Juana, la voz del *Apocalipsis* es tan sabia, como las voces del silencio de Sor Juana.

La sabiduría en el *Neptuno Alegórico* es un atributo de Isis, madre de Neptuno, por lo que su hijo Neptuno tiene la obligación de procurar ser sabio. Sor Juana alega que Neptuno estuvo a la altura de este comedido y que tal cosa se podía comprobar por lo elevado de sus acciones. También añade que si se adora a Isis/ Io en la imagen de una vaca, como símbolo de sabiduría, se adora a Neptuno en la semejanza de un toro por ser sabio⁶¹. Y continúa con una idea que estará presente también en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, diciendo: “Me he detenido más en su prueba [la sabiduría de Neptuno] no sólo porque según la conexión de las virtudes, es prueba el tener una de

⁶⁰En las tres ediciones anotadas del *Primero Sueño* que hemos consultado, al referirse a los versos: “Del orbe de la Diosa/ que tres veces hermosa/ con tres hermosos rostros ser ostenta” (vv. 13-15), todas concuerdan en que son los tres rostros de Diana/ Proserpina/ Hécate o bien el creciente/plenilunio/menguante; sin embargo ninguna hace alusión a la diosa Isis, lo que poseería un sentido mayor siendo ésta la madre de Harpócrates. En el *Neptuno Alegórico* Sor Juana relaciona a la diosa Isis con Io y con la Luna (363-365). Según Rocío Olivares los tres rostros podrían aludir a la Diosa Tritogenia Minerva (*Refracción o imagen* 12), quien también es una personalidad importante en el *Neptuno Alegórico*.

⁶¹ Esta relación que Sor Juana entabla entre la vaca e Isis y el toro y Neptuno aludiendo a la sabiduría de ambos es en demasía curiosa. Ya que en los *Hyeroglyphica* de Horapolo, en el jeroglífico *Oído*, se relaciona a ambos (la vaca y el toro) con el deseo sexual. En las anotaciones al mismo, se hace alusiones a Aristóteles (*de anim. hist.* IV, 11: 538 b) donde el rugido de la vaca se da cuando desea la unión sexual, o a Eliano, donde la vaca se convierte en símbolo e idea de oír mientras el toro muge con gran ardor. Es cierto que se asocia la vaca a la diosa Afrodita o Isis, pero por el impulso amoroso y su vehemencia aún mayor que la de los toros, donde los egipcios esculpen a Isis con cuernos de vaca (*Hist. An.* X, 27). Jerónimo de Huerta comentando la narración de Plinio, establece a su vez la relación entre el toro y Neptuno, pero porque su bramido es semejante al de las olas (*Hist. Nat.* VIII, XLVI –Anotación–). El toro como imagen de contingencia o abstinencia es presentado también por Alciato en su emblema XXXIV, por Valeriano (*Hier.* III, 1) y Ripa (*Hier.* III, V) (188-189). Por eso se podría sospechar que esta atribución de sabiduría a la vaca y al toro es de Sor Juana.

tenerlas todas... sino porque la sabiduría es la más principal, como raíz y fuente donde emanan todas las otras” (IV: 367). La imagen de una fuente de donde emanan todas puede ser ilustrada por esta hermosa cita: *Ad locum unde exeunt flumina revertuntur, ut iterum fluant*⁶² (Eclesiastés I. 7) que aparece en el *Neptuno Alegórico*, y que a su vez puede relacionarse con una cita de San Pablo:

Él creó de un solo principio, todo el linaje humano, para que habitara sobre toda la faz de la tierra fijando los tiempos determinados y los límites del lugar donde habían de habitar, con el fin de que buscaran la divinidad, para ver si a tientas la buscaban y la hallaban; por más que no se encuentra lejos de cada uno de nosotros, pues en Él vivimos, nos movemos y existimos (*Hechos 17: 26-29*).

Si nos hemos aventurado a establecer una conexión entre ambas citas⁶³ es porque la idea de un principio o una fuente de donde salen las cosas y a donde retornan, puede corresponder al silencio, a la sabiduría o a Dios. Sor Juana también concibe una idea similar en el *Primero Sueño*:

Así la humana mente
su figura trasunta,
y a la Causa Primera siempre aspira
--céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia⁶⁴
que contiene, infinita, toda esencia--(v. 406- 411).

⁶² “Al lugar donde salen tornan los ríos, para correr de nuevo”.

⁶³ Existe otra cita que podría ayudar a la relación entre ambas frases que viene de Escoto Erúgena, usando la misma imagen de la fuente dice: “así la bondad divina y la esencia y la vida y la sabiduría y todo lo que es en la fuente de todo fluye primero hacia las causas primordiales y las hace ser, y luego a través de las causas primordiales se precipita en sus efectos de modo inefable a través de los órdenes de la totalidad adecuados a ellas –fluencia (que fluye) a través de lo superior a lo inferior– y luego de nuevo regresa a su fuente a través de los más secretos canales de la naturaleza en el más oculto de los cursos” (D’Amico 119).

⁶⁴ Esta parte nos trae a la mente a Nicolás de Cusa, nuevamente en su *De Docta Ignorantia*: “Si hubiera una línea infinita, ella sería círculo, triángulo y línea. Y así ha de decirse lo mismo acerca del triángulo infinito y del círculo infinito. Ahora bien...que sea recta la línea infinita es patente: el diámetro del círculo es una línea recta, y la circunferencia es una línea curva mayor que el diámetro. Si, por lo tanto, la línea curva recibe menos en su curvatura, resulta que la circunferencia sería de un círculo mayor; por tanto la circunferencia del círculo máximo, la cual no puede ser mayor, es mínimamente curva. Por lo cual es máximamente recta. Coincide, pues, lo mínimo con lo máximo, a tal punto que se muestre a la vista que es necesario que la línea máxima sea máximamente recta y mínimamente curva” (I: 73).

Lo que nos evocará el emblema de Alciato EX LITTERARUM STUDIIS INMORTALITATEM ACQUIRI, donde ciertos elementos nos podrían inducir a pensar en el Harpócrates de Sor Juana:



Emblema CXXXII
EX LITTERARUM STUDIIS
INMORTALITATEM ACQUIRI

Neptuni tubicen (cuius pars ultima cetum,
Aequieum facies indicat esse deum)
Serpentis medio Triton comprehendit orbe,
Qui caudam in sero mordicus
Ore tenet.
Fama viros animo insignes,
Praeclaraque gesta
Prosequitur, toto mandat et
Orbe legit.

Emblema CXXXII
ADQUIRIR LA INMORTALIDAD
POR EL ESTUDIO DE LAS LECTRAS

Tritón, trompetero de Neptuno –cuya parte inferior de monstruo marino y cuya apariencia indican que es un dios del mar–, está encerrado en medio del círculo de una Serpiente que se muerde la cola introduciéndosela en la boca. La fama sigue a los hombres de talento singular y a sus acciones ilustres, y manda que se les conozca en todo el mundo.

Este emblema divide nuestros intereses, puesto que mientras su parte figurada se relaciona con Harpócrates, su epigrama tiene que ver con Faetón. Por lo que en este apartado solo nos detendremos en la imagen. Si reparamos en la composición de la imagen, la figura dominante es Tritón, uno de los siervos de Neptuno, rodeado por un ouroboros. Consideramos pertinente mencionar que Sor Juana en su *Neptuno Alegórico*, menciona a Tritón atribuyéndole sabiduría pero

solo como efecto de la sabiduría del dios del mar. Dice Sor Juana: “Habían reconocido que agradaba tanto la sabiduría a Neptuno, que aún los más ínfimos criados suyos, como Tritón... eran doctos, eran sabios, más por la vigilancia de Neptuno, que los industriaba, que por su propia aplicación” (IV: 365). La serpiente mordiendo su cola, a su vez, representa eternidad, la concha/trompeta de Tritón la fama. Hablábamos anteriormente de la imagen de un principio del que salen todas las cosas y al que retornan, que estará bellamente representado por el ouroboros, asimismo la sabiduría del silencio estará encarnada por Tritón, como reflejo de Neptuno, la única vertiente que queda relegada en la imagen de Harpócrates de Sor Juana es la fama, ya que el silencio trasciende cualquier actitud terrena, y se aleja de las jerarquías.

Otro atributo que Sor Juana le concede a Harpócrates en la figura de Neptuno (la sabiduría ya hartamente comprobada), se refiere a ceder la victoria. Sor Juana cuenta una anécdota de la contienda entre Neptuno y Minerva (en el argumento del séptimo lienzo) sobre poner nombre a la ciudad de Atenas. La contienda se redujo a una demostración, mientras Neptuno saca de la tierra un caballo que anunciaba “guerras con sus sonoros relinchos” (IV: 389), Minerva presenta una hermosa oliva, “dando verdes anuncios de paz en sus floridos ramos” (IV: 389). Entonces al ver los jueces y el mismo Neptuno que la victoria le pertenecía a la diosa, le cede su triunfo. Sobre lo cual escribe Sor Juana: “En Neptuno fue hazaña y no cobardía el ser vencido: pues no era otra cosa Minerva, que su propio entendimiento, a quien sujetaba todas sus acciones para conseguir doblada victoria; pues según Seneca, *bis vincit, qui se in victoria vincit*⁶⁵” (391). Esta idea de renuncia a la victoria, de

⁶⁵ Dos veces vence quien se vence en la victoria.

reconocimiento de otra sabiduría superior a la nuestra, pero que a la vez nos constituye, podría leerse también en el *Primero Sueño*, en las tres figuras que nos interesan: Harpócrates, Ícaro y Faetón. La derrota de la que habla Gaos: “El sueño de Sor Juana es un sueño creado en vigilia, un sueño poético: es la poetización como sueño del sueño vital fracasado” (7), se convierte en una victoria al tender a la imposibilidad y reconocer el imposible.

Luego de haber interrelacionado la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, la *Carta Atenagórica* y el *Neptuno Alegórico* en busca de rasgos de Harpócrates o el silencio, que nos permitan entender la importancia de esta imagen en el discurso de Sor Juana, estudiaremos la figura de Harpócrates o el silencio en *Primero Sueño*, y en algunas apreciaciones críticas que se han hecho a partir de él.

Si bien ya hemos hablado de las desjerarquizaciones que produce el silencio en *Primero Sueño* (v. 76-79/ 149-150/ 183-185), y su ser como espacio de revelación gracias al análisis del emblema de Alciato *D'el Silencio*. Ahora nos gustaría detenernos en el lugar tan recorrido sobre todo por Pascual Buxó de las aves nocturnas y la noche en relación a Harpócrates. En su texto “Riesgo y ventura del mundo. Al propósito de *el Sueño* de Sor Juana”, Buxó plantea el siguiente esquema:

ESQUEMA P.B.

Plano natural	Plano metafórico
a) Noche+ Aves nocturnas (v.22) = b)	“sombra funesta” (v. 1-2) + c) “asombrada turba”(v.66)
Plano alegórico	
a) (=b) + c) = d) emblemas del mal	

*donde d) remite a una oposición simbólica bien establecida: luz = bondad, inteligencia, facundia versus sombra = maldad, torpeza, mudez.

El esquema es bastante claro y presenta tres planos: A) el Plano Natural que conforma la Noche y las Aves nocturnas que estarían integradas por Nictimene o la lechuza (v. 27), las hijas de Minias o los murciélagos (v.45- 51), y Ascálofo o el Búho (v. 53- 54), B) el Plano Metafórico donde Buxó ha escogido la “funesta sombra” y la “asombrada turba” para equiparar con las aves nocturnas, ambos planos darían como resultado C) el Plano Alegórico que sin duda es el más importante, pues refiere la interpretación de Buxó. Si analizamos el esquema con cuidado encontramos algunos vacíos, primero que si bien Buxó está formando el plano natural y el metafórico en base a los versos de Sor Juana, no hay ningún verso que haga una referencia directa a la Noche, salvo el verso que acompaña el nombre de Harpócrates, o los versos 101-102: “cuya mansión sombría/ ser puede noche en la mitad del día”, que como vemos por su sentido anulan la noción de la noche como natural, ya que la noche se infiere más como un atributo que como realidad. Las aves nocturnas, más que a la noche que ya está inscrita en su propio apelativo están irremediabilmente ligadas al silencio, y es en el silencio en que Sor Juana hará hincapié, no en la noche; por tanto hablar de un plano “natural” nos parece inexacto. En el plano metafórico, Buxó escoge dos versos de Sor Juana que aluden a la noche y a las aves, sin embargo la “funesta sombra” se refiere a mucho más que eso, ese verso inicial sostiene todo el poema, por tanto no podríamos equipararlos. La “asombrada turba”, tiene más sentido, pero consideramos que si se debe hablar de los personajes de la noche ligados al silencio, el plano metafórico sería más consistente si estuviese compuesto por “Imperio silencioso” (v. 20) y “capilla pavorosa” (v. 57), ambos versos tienen la particularidad de abarcar el ambiente creado por estas aves que acompañan al silencio e inducen al sueño, y además los dos versos insinúan miradas opuestas de un misma cosa, lo que enriquecería mucho nuestra visión de lo que pretende mostrarnos Sor Juana;

mientras que el primer verso nos muestra un escenario imponente, el segundo lo refuerza negándolo o mejor dicho otorgándole matices: la imagen coral de las aves de la noche. Buxó termina con una ecuación que dará como resultado el Plano alegórico, que se asocia a los emblemas del mal, confiriéndole a la luz atributos positivos, y a la oscuridad, atributos negativos. Es justamente este plano, el que consideramos más importante y con el cual diferimos en profundidad. Pues es cierto, estos personajes han sido castigados, y sí también han sido utilizados en los libros de emblemas como referentes negativos; sin embargo comparten una constante: tanto Nictimene⁶⁶ (la lechuza), como las hijas de Minias (los murciélagos)⁶⁷, como Ascáfo (el Búho), han sido penados por desafiar la autoridad. Nictimene profana el lecho paterno, las hijas de Minias desobedecen las costumbres de Baco, Ascáfo delata a Perséfone. Su asociación con la noche no parece ser porque Sor Juana intentara ponerlos como malos ejemplos morales, sino como ejemplos de lo prohibido.

No vemos en el *Primero Sueño* a diferencia de en los libros de emblemas una intención ética, sino un despliegue de escenario, ideas, y transcurros de personajes que van asistiendo a este viaje que significa el conocimiento a través del sueño poético como lo llamó Gaos. Desde nuestra perspectiva, estos personajes ayudan a crear una contradicción y clima oscuro. Sin embargo, no está demás

⁶⁶En los emblemas de Alciato la lechuza aparece ilustrando el emblema XIX PRUDENTE MAGIS QUAM LOQUAX (*Más prudente que locuaz*), donde la lechuza aparece como ave del buen consejo favorecida por Minerva quien también está ligada a la sabiduría. Por lo que el personaje de la lechuza posee una connotación positiva y se encuentra relacionada con el silencio.

⁶⁷Al murciélago Alciato le dedica dos emblemas: el emblema LXI VESPERTILIO (*El murciélago*) y el emblema LXII ALIUD DE VESPERTILIONE (*Otro sobre los murciélagos*). El primero refiere el caso del discípulo de Sócrates Querofonte, quien por estudiar y trasnochar para sus estudios llega a perder el color y ponerse amarillo, por lo que lo llaman murciélago. La moraleja es que si queremos alcanzar la sapiencia tenemos que estudiar hasta perder el color. El segundo relaciona al murciélago con tres cosas: los que temen el juicio ajeno, los filósofos que están ofuscados y ven falsedades, los astutos que hacen oscuros manejos. El primero de estos emblemas está claramente relacionado al estudio, y el conocimiento, y el segundo también dedica una parte a los filósofos que no pueden llegar a ver la luz. Por lo que ambos emblemas son significativos, para pensar la imagen de las hijas de Minias en el poema.

mencionar la lectura de Rocío Olivares que nos podría dar nuevas luces sobre ellos, para la autora todas las aves nocturnas se relacionan con el personaje de Minerva, diosa de la sabiduría (*Refracción e imagen* 14), que podría reforzar el sentido total del poema. No nos atrevemos a hablar de un Plano Alegórico con respecto a los personajes de la noche, porque pensamos que la alegoría se da en la totalidad del poema, no en sus fragmentos. Si hay un carácter alegórico, sin embargo tendría que estar centrado en Harpócrates (v.76), que es el personaje que domina la escena, y a todos los demás, pues no olvidemos que fuera de las aves nocturnas también se menciona a Alcione (v.94), al Rey (v.110), a Acteón (v.113), al águila (v. 130), claro está que estos estarían más ligados al suceso del sueño. La oscuridad que se le atribuye a la noche, y más concretamente a Harpócrates “el silencio intimando a los vivientes,/ uno y otro sellando labio oscuro/ con indicante dedo” (v.73 -75), no está relacionada a la sombra que plantea Buxó que se equipara a la maldad a la torpeza o a la mudez, pues ya convenimos que el silencio es sabiduría, y que la oscuridad posibilita la revelación así como la sombra es producto de la luz.

I.3. La destrucción del silencio

La voz repite el día dentro del cuarto oscuro.

Antología Personal
Alberto Hidalgo

Como si el mundo de la muerte continuara
para el alma el mundo de la noche.

Opus Nigrum
Marguerite Yourcenar

Habiendo visto los distintos atributos que Sor Juana le otorga al silencio, como la desjerarquización, el poder, la multiplicidad, la sabiduría, nos interesa analizar los mecanismos de los que se sirve Sor Juana para acabar con el silencio, o como dice el nombre de éste apartado, para destruirlo. Si leemos el comienzo y el final del poema *Primero Sueño*, hay una clara contraposición, no podemos ignorar que existe un trayecto a lo largo del poema que nos conduce a su final, y ese final refiere un contraste con respecto al inicio. Como hemos corroborado en los apartados anteriores, el comienzo o mejor dicho la primera parte del poema está claramente marcada por la presencia del silencio en Harpócrates, pero esta presencia no viene sola sino que se acompaña de la luna (diosa tres veces hermosa) (v.13-14), de las aves nocturnas (v.22), del viento (v.61); así, Sor Juana se preocupa por crear un clima funesto y de otorgarle al silencio obscuridad y sombra, a las cosas que rodean al silencio o que se ven invadidas por él, sosiego y reposo. Casi, a puertas del desenlace del poema el sueño se va quebrando, y empiezan a aparecer los atributos contrarios que estaban relacionados tanto con el soñar, como con el silencio. La quietud se transforma en apetencia por el movimiento (v. 857), va anunciando su venida el “Padre de la Luz ardiente” o el Sol (v. 887) como antípoda de la luna, éste viene acompañado por el lucero, la aurora, los rayos del amanecer, el rocío, los colores (en oposición clara a la sombra), para finalizar con el paso del reposo y el sosiego de los sentidos exteriores a su restitución entera, “su operación quedando a la luz más cierta” (v. 974).

Como podemos observar de esta pequeña descripción de la parte inicial y final del *Primero Sueño*, mientras el comienzo se ve demarcado con una figura tan clara como la de Harpócrates, el final carece de una imagen que se contraponga a él. Si pensamos en el tan recorrido verso, “y yo

despierta” (975), la aparición del yo poético en el personaje del yo femenino, no opone ninguna contraposición con el silencio salvo que se puede reconocer, y por lo tanto ya no se confunde con los demás; por lo que sabemos que la potestad del silencio ha quedado suspendida como la obscuridad. La obscuridad así como la luz son cruciales en el transcurso del comienzo hacia el final del poema porque delimitarán sus estados y el sueño mismo. En *Primero Sueño*, el silencio no será contrapuesto a nada: no hay voz, no hay palabra, no hay mudez, nada; porque en Sor Juana el silencio no es algo que acaba, sino algo que se retoma. Es decir el silencio como el conocimiento y la divinidad, no terminan o se destruyen, quienes acabamos, nos destruimos o nos alejamos, somos los hombres, el yo despierto.

Al hablar del clima funesto creado alrededor del silencio, sobre todo por las aves nocturnas como vimos en el apartado anterior en el análisis del ESQUEMA P.B., nos viene a la mente un pasaje del libro de Nicolás de Cusa *De Docta Ignorantia*, que no podría ser más exacto para entender el sentido final del poema que está anunciado por las imágenes que se presentan junto al silencio.

Leemos en Cusa:

Por lo tanto, si esto es así —de manera tal que el profundísimo Aristóteles en la filosofía primera afirma: en aquellas cosas que son las más manifiestas en la naturaleza nos sucede una dificultad igual a la que tiene un ave nocturna que intenta ver el sol—, ciertamente, puesto que el apetito en nosotros no es vano, deseamos saber que nosotros ignoramos. Y si logramos alcanzar esto en su plenitud, habremos de acceder a la docta ignorancia (*Acerca de la Docta Ignorancia* I: 41).

Este fragmento de Nicolás de Cusa, enciende una luz en relación al plano alegórico que le otorga Aristóteles a las aves nocturnas y que bien pueden servir para entender el poema de Sor Juana y el

papel del silencio. Aristóteles emparenta al hombre con las aves nocturnas tratando de ver el sol, cuando éste intenta comprender las cosas más manifiestas de la naturaleza, es decir ni siquiera está hablando de la dificultad del hombre para con las cosas ocultas. Esta dilucidación de Aristóteles sirve a Cusa para apelar a nuestra ignorancia, y a la necesidad de saber a plenitud que ignoramos, lo que será llamado *docta ignorancia*. La *ignorancia* de Cusa también se encuentra en Sor Juana; la obscuridad del silencio no es casual, y nos recuerda a las tinieblas de Dionisio, y a un fragmento del libro de Escoto Erúgena *Periphyseon*:

También nuestro intelecto, siendo de suyo invisible e incomprensible...se manifiesta y se comprende mediante signos cuando se concreta ya en sonidos, ya en letras, ya en otras señales, como por ciertos cuerpos. Y mientras así aparece al exterior, al interior permanece siempre invisible y cuando se desarrolla en varias figuras comprensibles a los sentidos, no abandona nunca el estado incomprensible de su naturaleza; y antes de hacerse manifiesto exteriormente, se mueve a sí mismo en el interior de sí mismo. Y por esto, no sólo calla sino que también clama y mientras calla, clama, y mientras clama, calla; e invisible se ve, y mientras se ve, es invisible (D'Amico 121).

Este apartado refiere a la vastedad de lo que no podemos medir por proporciones: el silencio, el conocimiento, el sueño (como revelación de ese conocimiento), son inefables, no empiezan o terminan, no son grandes o pequeños, fuertes o suaves; y nosotros somos como aves nocturnas ansiando ver un sol, una luz, que se presenta resplandeciente en el poema. Así, las aves castigadas pueden ser una antesala del desenlace sin que lo sepamos, Sor Juana nos revela el final, mas lo impactante del poema es que el final no importa. Esta idea, la Fénix la va a recrear de distintas maneras en su poema, y lo va a hacer a través de este juego de luz y sombra que se abre con el

silencio. Si el silencio no tiene una imagen que se contraponga a él, ¿qué podremos decir de la divinidad?

Para alcanzar o siquiera acercarnos al sentido de lo divino, conviene escuchar a Cusa cuando dice: “quien quiere alcanzar el sentido, más bien elevar el entendimiento por sobre la fuerza de las palabras que insistir en las propiedades de los vocablos, los cuales no pueden ser adaptados propiamente a misterios intelectuales tan grandes” (*Acerca de la Docta Ignorancia* I, 45). Elevarnos sobre las palabras esa es la exigencia de Sor Juana, como cuando en la *Divina Comedia* de Dante el poeta llega a la puerta del infierno y lee una inscripción pavorosa: *Lasciati ogni speranza voi ch' entrate*⁶⁸; en el *Primero Sueño* aparece Harpócrates recibiéndonos con el dedo en la boca, recomendando, casi exigiendo, que abandonemos las palabras y escuchemos la visión⁶⁹.

⁶⁸Abandonad toda esperanza, vosotros los que entráis. *La Divina Comedia*. Trad. Ángel Battistessa, Buenos Aires: Centro Cultural “Latium”, 1922.

⁶⁹Para Ficino la vista y el oído son los sentidos espirituales, y por ello los únicos capaces de percibir la belleza (Bruno *Expulsión de la Bestia* 50)

OSADO PRESUPUESTO

Ícaro o la estructuración de unas alas

Soy el único hombre de esta noche
que llena el universo o lo vacía;
del cielo,
Piel tatuada de constelaciones,
de la tierra,
Mar duro,
dando mis propias entrañas como alimento
donde vivir es perder la vida.

El que pueda mirarse sin quedar ciego
Augusto Lunel

En el *Primero Sueño*, la visión, o lo que otros han decidido llamar el sueño, está invadida por diversas representaciones, una de las más impresionantes es Ícaro. Ícaro encarna la parte central del poema (v. 460- 468) revestido de la mayor potencia de luz que emanan de los versos de Sor Juana. Su trascendencia no puede pasar desapercibida, y en definitiva no lo ha hecho en la crítica hasta hoy, quizás el más enfático en demostrarlo ha sido José Gaos, para quien Ícaro no es solo la imagen culminante del poema, sino la *incorporación hipnica* de Sor Juana (12). Lo que nos recuerda las hermosas palabras de Vossler al referirse a la monja: “Ella debía tener la impresión de sí misma de un pájaro prisionero, cuyo vuelo temblaba hacia la lejanía” (2). La sensibilidad de Vossler no se aleja tanto de la de Gaos, regalándonos esta mirada vinculada, de alguna manera, a Sor Juana con la figura mítica de unas alas de cera ascendiendo hacia lo lejano.

El mito de Ícaro es bastante popular: en el laberinto de Creta confinado por el rey Minos, Dédalo crea unas alas de cera para escapar el encierro junto a su hijo Ícaro. A pesar de las recomendaciones de su padre de alejarse del fuego del Sol, Ícaro “empieza a gozar de una audaz voladura” (Ovidio VIII: 223) acercándose cada vez más al astro hasta que éste derrite sus alas, e Ícaro cae irremediamente al mar. En un fragmento de la *Metamorfosis* de Ovidio, Dédalo dice: “Aunque tierras y ondas me opongá, mas el cielo ciertamente se abre; iremos por allá. Todo que posea, no posee el aire Minos” (VIII: 185-187), lo que le otorga al cielo un poderío que escapa hasta a los mismos reyes, al único al que pertenece es a Dios o en este caso al gran astro solar⁷⁰. Ya lo mencionó Carlo Ginzburg cuando citando a Heráclito conviene que la realidad es una guerra de contrarios y que en esta guerra no hay una oposición tan universal como la de arriba y abajo, por lo que la fuente del poder cósmico también llamado Dios siempre ha sido situado por todas las civilizaciones en los cielos (96). Por tanto, no es menor la aparición de Ícaro en el *Primero Sueño*, puesto que refiere una búsqueda de la divinidad, pero también un escape a los territorios del mundo. Como el pasaje que leímos de Dédalo, Ícaro invade el único territorio donde las leyes del hombre o su entendimiento no rigen. Ya lo dice Sor Juana cuando está hablando de la ascensión del alma:

libre tendió por todo lo criado:
cuyo inmenso agregado, cúmulo incomprensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprensión no, que —entorpecida
con la sombra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia—
retrocedió cobarde” (v. 445-453)

⁷⁰ La idea de Dios como un astro se encuentra ya en los Jeroglíficos de Horapolo (239).

Este pasaje antecede al recuerdo de Ícaro que aparece dentro del poema y establece un parangón entre el alma humana e Ícaro. Mientras en el caso de Ícaro, su imposibilidad se manifiesta por las lágrimas que no le permiten la mirada directa del sol; en el caso del alma, la comprensión retrocede, porque entiende desde su esencia que no puede comprender.

El uso icónico como proyección simbólica del que gozó Ícaro entre los siglos XVI y XVII va modificándose a través del tiempo. Sabemos que en el primer libro de emblemas el *Emblematum Liber*, Ícaro aparece ilustrando el emblema CII *In Astrologos* o *Sobre los Astrólogos* como ejemplo de lo que le puede pasar a quien aspire a lo alto. También, se presenta como símbolo del exceso en el libro *Los Emblemas Horacianos* de Otto van Veen (1612), donde Ícaro y Dédalo constituyen parte del epigrama cuyo mote es *In medio consistit virtus*⁷¹ apelando a que los extremos no ayudan al hombre a alcanzar la virtud y que si Ícaro no hubiese volado tan alto nunca hubiese caído(13). Además, es utilizado para recomendar recato en cuanto refiere al conocer lo que claramente se ve, como ya tratamos en la Introducción, en la colección de emblemas *Emblemata* (1618) del holandés Florentius Schoonhovius cuya exhortación *altum sapere periculosum*⁷² también hace alusión a nuestro personaje acompañado nada menos que por Faetón (Ginzburg 104). Sin embargo, en el s. XVII Ícaro irrumpe en otros libros de emblemática con una carga simbólica que lejos de ser negativa se convierte en bandera de osadía, por ejemplo en el libro de Anselmo de Boot *Symbola varia* (1686) donde el mote es: *Nil linquere inausum*⁷³. Es

⁷¹ Que ha sido traducido como "la virtud huye de los excesos".

⁷² Es peligroso conocer lo que está en lo alto.

⁷³ Atrévete a todo.

más, se empieza a establecer una semejanza entre la imagen de Ícaro y la de Colón, otorgándole así atributos positivos.

En *Primero Sueño*, Sor Juana no llega a establecer claramente en cuál de las posiciones se encuentra, si en el atrevimiento o en el recato, vemos, es cierto, que el alma retrocede ante el recuerdo de la imagen del caído en su "lloroso ensayo"; sin embargo, esto parece no inclinar su balanza; el intento ya fue hecho y tendemos hacia el sol aun si no logramos mirarlo directamente.

En el *Primero Sueño* las alas de Ícaro son sus ojos, ya que

el entender, el ver, el conocer es aquello que enciende el deseo, y, en consecuencia, por medio del ministerio de los ojos es inflamado el corazón; y cuanto más alto y digno sea el objeto que se les presente, tanto más fuerte será el fuego y más vivas la llamas (Bruno *Expulsión de la Bestia* 411).

Así, lo que se derrite ante el sol, no es la cera de unas alas ficticias, sino sus propios ojos que influenciados por el corazón ardiente no pueden soportar la luz y lloran. La poesía llevada al extremo, donde la opacidad de la visión se emparenta a unas alas destrozadas.

La construcción poética del personaje y lo que su despliegue en el escenario del sueño va a significar, será nuestro principal interés: el vuelo ejemplar, el ensayo lloroso, que se asemeja a un conocimiento asustado que se descubre a sí mismo ignorante en su propio mirar.

II. 1. *Advertencia: volar al sol o la implicación de lo imposible.*

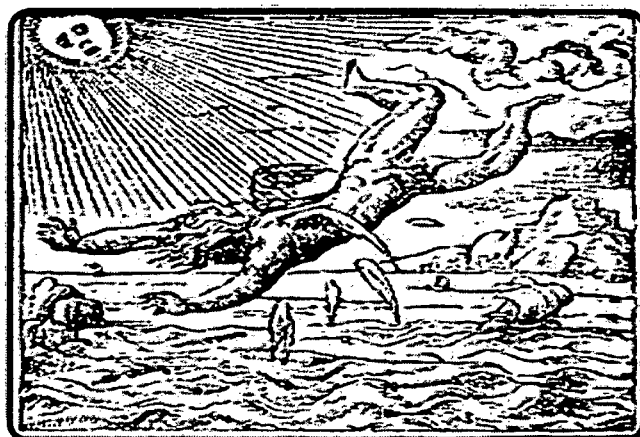
Eres –eternamente– la fe presente del espacio,
Tu pulso latiendo en la ubicada sangre de la noche,
Porque éste es tu retorno a la luz innominada.

Máscara
Raúl Deustua

La advertencia como uno de los tópicos propios de los emblemas, llega a la cumbre con la imagen de Ícaro. Su audacia, su juventud, su osadía, se presentan en contraposición a la personalidad de Dédalo, el hombre reflexivo, prudente, viejo. Sin embargo, Dédalo no estalla en nuestra memoria, su nombre no posee la intensidad atrevida de Ícaro. El primer libro de emblemas al que ya tanta alusión hemos hecho, se apropia de Ícaro para la ilustración de su emblema *In Astrologos* o *Sobre los Astrólogos* y el libro *Emblemas Morales* de Covarrubias se sirve de Dédalo para su emblema *Ingenium mala saepe movent*⁷⁴. Hemos optado por la contraposición de ambos emblemas, para ingresar en el imaginario icárico. El padre y el hijo son usados como némesis uno del otro. Mientras que el emblema de Alciato enfatiza en el peligro de juzgar algo sin entenderlo, el emblema de Covarrubias habla de la exacerbación de la inteligencia en medio de la dificultad. Ícaro es representado como el temerario que no entiende y aún así se arremete al sol, Dédalo es el sabio que ante la adversidad despliega su inteligencia y se salva.

⁷⁴ Las desgracias agudizan el intelecto.

ANDREAS
ALCIATO
Emblematum Liber



Emblema CIII
IN ASTROLOGOS

Icare, per superos qui raptus et aera, donec
In mare praecipitem cera liquata daret,
Nunc te cera eadem, fervensque resuscitat ignis,
Exemplo ut doceas dogmata certa tuo.
Astrologus caveat quiequam
Paredicere, praeceps
Nam cadet impostor dum super
Astra volat.

Emblema CIII
SOBRE LOS ASTRÓLOGOS

Ícaro que subiste por los aires y a las
Regiones celestes hasta que la cera al
Derretirse te hizo caer al mar, ahora esa
Misma cera y el fuego ardiente te resucitan
Para que enseñes las verdades con
tu historia. Que el astrólogo tenga cuidado de lo
que predice, pues el impostor cae de cabeza
mientras vuela por encima de los astros.

SEBASTIAN DE
COVARRUBIAS
HOROZCO
Emblemas Morales



INGENIUM MALA SAEPE MOVENT

En un tranze y peligro de la vida, Estando muy a pique de perderse El ingenio
sagaz busca salida Para poder con maña defenderse quando por mar, o tierra, no
hay huida, qual Dedalo no duda de atreverse al aire puro, y al sereno cielo,
con monstruoso y contrahecho vuelo

Hemos colocado la parte figurada (la *pictura*) y el epigrama de ambos emblemas para tener una mirada más amplia de su sentido, de su intención moral, de su relación con *Primero Sueño*, y así poder proceder a un análisis más pormenorizado. Si observamos con detenimiento, veremos que en el emblema de Covarrubias, a pesar de que el epigrama o *subscriptio* gira en torno a Dédalo y nunca menciona a Ícaro, en la imagen, al fondo, como un detalle del dibujo aparece Ícaro a punto de caer al mar. En *Sobre los Astrólogos*⁷⁵, en cambio, la alusión a Ícaro no podría ser más enfática. Ícaro lo invade todo, su cuerpo cayendo está en un primer plano y la imagen de su padre no aparece. Mientras Dédalo necesita de Ícaro para subsistir en el mito, Ícaro se erige solo en la caída. El emblema de Alciato una vez más (pues ya lo hizo en su emblema *Sobre el Silencio*) recomienda la prudencia, pero esta vez en el estudio de los astros. Aunque no desestima la ciencia de la Astrología que en esa época estaría ligada a la teología, arguye lo que Wittgenstein diría muchos años después: “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen”⁷⁶ (224).

Este emblema (*Sobre los Astrólogos*) interrelaciona dos aspectos presentes en la silva de Sor Juana, el primero es la avidez por alcanzar lo sublime, que se encuentra en la intención del alma:

pues su ambicioso anhelo
haciendo cumbre de su propio vuelo,
en la más eminente
la encumbró parte de su propia mente,
de sí tan remontada, que creía
que a otra nueva región de sí salía” (v. 429 - 434).

⁷⁵Rocío Olivares en su Tesis Doctoral relaciona este emblema con los siguientes versos de Sor Juana: “ya el curso considera/ regular, con que giran desiguales/ los cuerpos celestiales/ -culpa si grave merecida pena / (torcedor, del sosiego riguroso) / de estudio vanamente judicioso” (v.303- 308) (*La figura del mundo* 148).

⁷⁶Acerca lo que no se puede hablar, se debe callar.

El segundo, es la aparición de Ícaro como escarmiento/ejemplo para evitar el mal entendimiento de la ciencia de la Astrología. En el *Primero Sueño*, es cierto que Sor Juana utiliza a Ícaro como modelo, pero la intención de la fénix va más allá. En realidad, Sor Juana se sirve de él para lograr un contraste absoluto, un *chiaroscuro* que incrementa el efecto visual del poema. Ambos están en lo alto, el alma e Ícaro, hay un astro que a ambos ilumina, en el caso del alma es la luna que recibe toda la luz y se tiende libre sobre todo lo creado, en el caso de Ícaro es el sol “cuerpo luminoso/ cuyos rayos castigo son fogoso” (v. 460 - 461). Al alma le es concedida la facultad de ver más no de entender; mientras que los ojos de Ícaro se rinden ante la excelencia del sol. La naturaleza de entendimiento del alma, comprende su pensamiento limitado, la naturaleza de la vista de Ícaro se descubre a sí misma restringida por el llanto que nubla su visión del sol. El Nolano habla de la interrelación entre ojos y corazón, acercándonos una idea vital para la comprensión de nuestra imposibilidad, dice Giordano Bruno: “Cierto es que el fuego y la compunción del corazón hacen surgir lágrimas en los ojos, de donde resulta que si los ojos inflaman al corazón, el corazón riega a los ojos con lágrimas” (*Expulsión de la Bestia* 412). Es decir que mientras los ojos perciban más grandeza, el corazón al inflamarse de pasión riega a los ojos de modo que estos no pueden llegar a distinguir del todo lo que están viendo; planteando una paradoja: mientras más alto o hermoso el objeto de contemplación, mayor el deseo o la pasión por verlo y mientras más fuerte el deseo más profundas las lágrimas que nublan la posibilidad de la visión. Sujeto a esta imposibilidad, Ícaro no puede ver el sol así como el alma no puede acceder al conocimiento. Otra paradoja en el poema es la coincidencia de la mayor potencia de luz y la oscuridad más funesta en el mismo momento del poema: el momento más oscuro de la noche

sucede al momento más intenso de luz alegórica. Sor Juana no dice: “no vuelas o atrevete a volar”; esto carece de importancia, mientras el alma ansíe el vuelo como Ícaro, el retroceso o la caída son inevitables: eso es el imposible. No lo que no está fuera de los estragos de la conciencia, sino aquello que encontrándose en ella nos rebasa.

Así, la distancia entre los dos emblemas presentados reside en que mientras en el emblema de Covarrubias la inteligencia se aguza por la dificultad, es decir por la situación específica que está sufriendo Dédalo; en el emblema de Alciato y consideramos que en todas las representaciones de Ícaro incluyendo la del *Primero Sueño*, Ícaro no vuela al sol porque necesita salvarse, por el momento o la desesperación. Ícaro se eleva porque su naturaleza se lo exige y no puede ser de otra manera. Eso es lo que nos arrastra a evocarlo, no solo su imagen luminosa o su poética de entrega, sino la autenticidad de lo que nos emparenta: la avidez por el conocimiento (que en el mito de Ícaro se traduciría en las ansias de ver al sol de frente).

No podemos pasar por alto, un detalle mayor del emblema de Alciato: la resurrección de Ícaro. Leemos en el emblema *Sobre los Astrólogos*: “Misma cera y el fuego ardiente te resucitan para que enseñes las verdades con tu historia”. La resurrección de Ícaro sirve de ejemplo, como también sucede en el *Primero Sueño*, donde Ícaro es el ejemplo de Faetón, aunque no coincidan sus trayectos o características para no anular el efecto *trifronte* del sueño. Ícaro adquiere a través de su ejemplo una singularidad excepcional nos permitirá relacionarlo en próximas páginas con el *Divino Narciso*, donde Narciso es Cristo y también resucita. Si nos preguntamos qué resucita a

Ícaro, la respuesta viene avasallante: la letra, la escritura. La alusión al fuego y la cera en Alciato refiere a la imprenta que por supuesto se encuentra relacionada con la escritura. La cera evoca las tablillas de cera que se usaban para escribir; por lo que tanto en Alciato como en Sor Juana, Ícaro en el momento más alto del poema está aludiendo a una luz escritural, lo que en Sor Juana se traduciría como la imposibilidad misma de la redacción del *Primero Sueño* que está escribiendo, pues es tan imposible describir el sol como mirarlo de frente.

Tampoco podemos ignorar el último verso del epigrama de Covarrubias, no solo por su calidad poética sino por ser el verso que podría llegar a relacionar ambos emblemas. El emblema de Covarrubias termina diciendo: “con monstruoso y contrahecho vuelo”, puesto que alude al monstruo y al imitador. Probablemente al hablar de contrahecho vuelo, el autor se refiere a la imitación de pájaro que ejecuta Dédalo; pero si lo miramos desde una perspectiva más osada, también se puede contraponer con el vuelo de Ícaro, haciéndolo aparecer en la figura a pesar de su ausencia en el epigrama. Además la imagen magistral del monstruoso vuelo alude a una transformación en el personaje (tal como lo usa Góngora en Galatea); pero mientras que la transformación monstruosa en Dédalo es fugaz y reversible, pues retorna a su estado original; la transformación de Ícaro no se desmiente, el Ícaro monstruo se entrega al sol con sus ojos alados y su vuelo contrahecho que supera su original. Arrebatando un espacio de nuestro imaginario por subsistir, Ícaro muere pájaro. Esta noción la podemos comprender mejor a partir de unos versos de Tansillo⁷⁷ que Giordano Bruno incluye en su libro *De los heroicos furiosos* (312):

⁷⁷ Luigi Tansillo (Venosa 1510-Teano 1568). Poeta italiano, que trascendió por su poema *Las lágrimas de San Pedro*.

Tras abrir las alas al deseo hermoso,
Tanto más, bajo mis pies, descubro aires,
Cuanto más veloces plumas doy al viento,
Cuanto más desprecio el mundo y me echo al cielo.

Ni del hijo de Dédalo el final cruel
hace que baje, sino más alto subo.
Qué caeré muerto en tierra, bien lo sé;
¿mas que vida será como mi muerte?
La voz de mi corazón oigo en el vuelo:
¿dónde me llevas, temerario? Baja,
qué raro es sin pesar el mucho osar.

No temas, le respondo, la alta ruina.
Hiende seguro nubes y muérete contento;
Que a tan ilustre muerte el cielo me destina.

Es necesario mencionar, antes de empezar a sumergirnos en el poema, que este soneto ha sido atribuido en varias ocasiones a Giordano Bruno, pero su autoría es de Tansillo, pues figura bajo su nombre en las *Fiori delle rime dei poeti illustri de Ruscelli (Expulsión de la Bestia 464)*. La intención poética de Tansillo difiere completamente de la de Bruno. Tansillo lo concibe como un poema amoroso, compuesto en 1536 para Maria d' Aragona, marquesa del Vasto. Su comparación con Ícaro reside únicamente en la osadía de su amor por una mujer que no estaba a su alcance, mientras que para Giordano Bruno la temática del poema no puede ser otra que la aspiración al conocimiento, el tender a la divinidad, e Ícaro representa la imagen por excelencia de aquel que no puede contra su avidez por conocer; como lo dice claramente en su obra "es, empero, conveniente y natural que el infinito, por ser infinito, sea infinitamente perseguido, con una persecución que no requiere un movimiento físico, sino un cierto movimiento metafísico" (*Expulsión de la Bestia 321*). Este movimiento metafísico que nos arrastra al infinito, es explicado por él mismo diciendo: "de este modo, el furioso heroico, concibiendo la especie de la belleza y

bondad divina, despliega su vuelo con las alas del intelecto y de la voluntad intelectual, y, abandonando su forma más baja, elevase a la divinidad” (*Expulsión de la Bestia* 315). No es difícil reparar en la similitud que comparten al poema de Tansillo reescrito por el Nolano y la explicación que elabora éste alrededor de él, con la temática de *Primero Sueño* y su anhelo apasionado por el conocimiento que abarca tanto el intelecto como la voluntad.

Al descubrir la autoría y la intención con la cual fue escrito el poema aparecido en *De los Heroicos Furores* nos preguntamos si estaremos perdiendo un gran poema filosófico. La respuesta, felizmente, es encontrada por Benedetto Croce quien no solo rescata el poema de Bruno, sino que nos ofrece una mirada renovada de la obra de arte. Croce escribe:

Ma quie dice che la critica storica toglie, e cioè annulla, l'altra interpretazione del sonetto? Io direi puittosto, che mercè di essa, invece de un sonetto ne possediamo ora due: quello amoroso, creato dal Tansillo, e quello filosofico creato dal Bruno... quel sonetto è un caso tipico de la possibilità di due opere de arte in uno stesso corpo; o, meglio, giacchè anima e corpo sono inseparabili, del fatto di due corpi diversi sotto la superficiale apparenza di un medesimo corpo⁷⁸ (239).

Si reparamos en este fragmento de Croce, es porque, para éste, aunque el poema de Bruno se apropie de las exactas palabras de Tansillo, es un poema distinto⁷⁹. El soneto de nuestro interés

⁷⁸“¿Pero quién dice que la crítica histórica aleja, o sea anula, la otra interpretación del soneto? Yo digo más bien, que gracias a ésta, en vez de un soneto poseemos ahora dos: aquel amoroso creado por Tansillo, y aquel filosófico creado por Bruno... este soneto es un caso típico de la posibilidad de dos obras de arte en un mismo cuerpo; o mejor, ya que alma y cuerpo son inseparables, del hecho de dos cuerpos diversos bajo la superficial apariencia de un solo cuerpo”. (La traducción es nuestra).

⁷⁹No nos costaría trabajo relacionar la operación de Croce con el cuento de Borges *Pierre Menard, Autor del Quijote* (1941, 1944).

será claramente el de Bruno, pues comparte el mismo tema que el *Primero Sueño* de Sor Juana, y se sirve igual que ella de las imágenes de otros autores para darle forma a su gran texto.

El poema de Bruno⁸⁰ sin duda es desgarrador, pero su desgarró se embellece y justifica ante la conciencia de la inmolación. El poema dice: “Qué caeré muerto en tierra, bien lo sé; / ¿mas que vida será como mi muerte?”. El entendimiento de la irresolución del deseo presente tanto en Sor Juana como en Giordano Bruno, delimita el imposible. En el poema de Sor Juana, Ícaro será usado para azuzar el alma a asumir su destino; pero también como advertencia no solo para el alma, sino para el otro ejemplar osado: Faetón. Lejos de alejarlo de sus pasos Ícaro intensifica la pasión exacerbada de Faetón en *Primero Sueño*, así como la del yo poético en el texto de Giordano Bruno. El conocer de antemano que uno va a fracasar, no es un impedimento, es una revelación. Así como en la silva de Sor Juana la aparición de Ícaro está ya en el alma (aún antes de que se trasluzca en los versos siguientes); así también sucede en el soneto de Bruno, tendemos a la eternidad y en la eternidad todo lo que va a suceder ya sucedió dentro nuestro⁸¹.

Las causas nobles es otro de los tópicos que se encuentra en ambos poemas: la derrota por causa merecida, siempre será mejor que la victoria por una causa fútil. Giordano Bruno

⁸⁰ Así lo llamaremos de ahora en adelante, tomando en consideración la mirada de Benedetto Croce.

⁸¹ Esta idea que aparece tanto en Giordano Bruno (1548 – 1600) como en Sor Juana Inés (1651-1695), se encuentra presente en un contemporáneo de Sor Juana, Gottfried Leibniz (1646 - 1716) quien en su *Discurso de la Metafísica* plantea que: “una sustancia individual encierra, de una vez para todas, todo cuanto puede jamás ocurrirle, y que, considerando esta noción, se puede ver en ella todo lo que verdaderamente se puede enunciar de ella misma, como podemos ver en la naturaleza del círculo todas las propiedades que de ella pueden deducirse” (70). El concepto de noción que trabaja Leibniz, aplicada al alma que aparece en el *Primero Sueño*, sería, la naturaleza icárica que le obliga a aventurarse en la búsqueda del conocimiento. El alma implica como noción a Ícaro.

escribe a través de la voz de su personaje Tansillo⁸² antes de presentar sus versos: “pues el espíritu heroico halla más contento en el caer y en el fracasar dignamente en las altas empresas en que puede mostrar la dignidad de su ingenio que en el tener perfecto éxito en cosas menos nobles, si no bajas” (*Expulsión* 312). Aunque en Sor Juana, esta contraposición no se lea tan clara dentro del poema, sí la distinguimos a lo largo de toda su obra, sobre todo en sus cartas. En *Primero Sueño* Sor Juana deja cualquier contraposición de lado (exceptuando la del paisaje entre día y la noche) porque pretende crear un efecto único que se vería desvanecido por una contraposición en el estado del alma o en la esencia del alma misma, por lo que se abstiene de enfatizar la esencia heroica del alma avocándose a sus solos procesos. Aún así tanto Sor Juana como Bruno comparten un espacio categórico: el fracaso es sólo un estadio en su proyecto, una parada en su ruta, un detalle de su gran obra.

Los versos de Giordano Bruno nos abren los ojos a otro poema de Sor Juana, permitiéndonos vislumbrar más aristas en los sentidos que la escritora crea alrededor de Ícaro. Nos referimos a uno de sus romances sacros, a pesar de su extensión, lo citaremos completo por las similitudes con el poema de Bruno y con el *Primero Sueño*:

⁸²La primera parte del libro *De los heroicos furores*, está presentada en cinco diálogos entre Cicada y Tansillo, que van acompañados de poemas que hacen alusión a imágenes, siguiendo la estructura de un emblema.

EN QUE EXPRESA LOS EFECTOS DEL AMOR DIVINO,
Y PROPONE MORIR AMANTE, A PESAR DE TODO RIESGO

Traigo conmigo un cuidado y tan esquivo que creo que aunque sé sentirlo tanto, aun yo misma no lo siento.	1
Es amor, pero es amor que faltándole lo ciego, los ojos que tiene son para darle más tormento.	5
El término no es <i>a quo</i> , que causa el pesar, que veo, que siendo el término el bien todo el dolor es el medio.	9
Si es lícito y aun debido este cariño que tengo ¿por qué me han de dar castigo porque pago lo que debo?	13
¡Oh cuánta fineza, oh cuántos cariños he visto tiernos! que amor que se tiene en Dios es calidad sin opuestos.	17
De lo lícito no puede hacer contrarios conceptos con que es amor que al olvido no puede vivir expuesto.	21
Yo me acuerdo ¡oh nunca fuera! que he querido en otro tiempo lo que pasó de locura y lo que excedió de extremo.	25
Más como era amor bastardo y de contrarios compuesto, fue fácil desvanecerse de achaque de su ser mesmo.	29
Mas ahora ¡ay de mí! Está tan en su natural centro, que la virtud y razón	33

son quien aviva su incendio.

Quien tal oyere dirá 37
que si es así ¿por qué peno?
Más mi corazón ansioso
dirá que por eso mismo.

¡Oh humana flaqueza nuestra, 41
Adonde el más puro afecto
Aun no sabe desnudarse
Del natural sentimiento!

Tan precisa es la apetencia 45
que a ser amados tenemos,
que aun sabiendo que no sirve
nunca dejarla sabemos.

Que corresponda a mi amor 49
nada añade, mas no puedo
por más que lo solicito
dejar yo de apetecerlo.

Si es delito, ya lo digo; 53
si es culpa, ya lo confieso,
mas no puedo arrepentirme
por más que hacerlo pretendo.

Bien ha visto quien penetra 57
lo interior de mis secretos
que yo misma estoy formando
los dolores que padezco.

Bien sabe que soy yo misma 61
verdugo de mis deseos,
pues muertos entre mis ansias,
tienen sepulcro en mi pecho.

Muero ¿quién lo creará? a manos 65
de la cosa que más quiero,
y el motivo de matarme
es el amor que le tengo.

Así alimentando triste 69
la vida con el veneno,
la misma muerte que vivo,
es la vida con que muero.

Pero, valor, corazón,
 porque en tan dulce tormento,
 en medio de cualquier suerte
 no dejar de amar protesto.

Este romance sacro comparte su temática con el *Primero Sueño*, y con el poema del Nolano: el amor por el conocimiento. Aunque no haya una referencia directa a Ícaro, el poema conjuga ciertos elementos que nos permiten emparentarlo a la imagen del hijo de Dédalo como Sor Juana la elabora en el *Primero Sueño*.

La primera relación que encontramos, es nuevamente la supremacía de los ojos en el amor de Sor Juana, los versos 5-8 dicen: “Es amor, pero es amor/ que faltándole lo ciego,/ los ojos que tiene son para darle tormento”. Como ya nos anticipa desde el inició el amor al que se refiere no es un amor convencional, sino un amor divino, un amor no ciego, sino traspasado por nuestra conciencia, por nuestra mirada que lo único que hace, como en la escena donde aparece Ícaro en *Primero Sueño* es invitarnos a corroborar nuestra imposibilidad, por eso los ojos nos dan tormento. Luego explicita la cualidad de este amor, “amor que se tiene en Dios/ es amor sin opuestos” (v.19 -20), lo que nos traslada nuevamente a Nicolás de Cusa:

No alcanzamos los máximo, mayor al cual nada pueda darse ... de otra manera que incomprensiblemente, puesto que es la verdad infinita ... La máxima igualdad, que de ninguna cosa es distinta o diversa, excede todo entendimiento. Por lo cual, lo absolutamente máximo siendo todo aquello que puede ser, es totalmente en acto. Y así como no puede ser más grande, por la misma razón tampoco puede ser menor por cuanto es cuanto puede ser. Ahora bien, lo mínimo es aquello menor al cual nada puede ser. Y puesto que lo máximo es del mismo modo, es manifiesto que lo mínimo coincide con lo máximo (*Acerca de la Docta Ignorancia* I: 47).

Sor Juana traspasa esta ausencia de contrariedad donde el máximo absoluto coincide con el mínimo, al amor. El amor como manifestación divina, poseerá la misma característica de la divinidad: no tener nada que se le oponga. Esta osadía de la Fénix refuerza su vuelo y le confiere intensidad a su sentir. Asimismo, retomará el tópico aparecido en Bruno y en el *Primero Sueño*: el conocimiento de la imposibilidad que no altera la pasión. Dice Sor Juana “tan precisa es la apetencia/ que a ser amados tenemos/ que aún sabiendo que no sirve/ nunca dejarla sabemos” (v.45-48), el conocimiento de la inutilidad no solo no detiene sino que intensifica la pasión, así como en el emblema de Covarrubias la dificultad estimula la inteligencia; lugar común en los tres poemas mencionados. Pero la pasión, reiterará la Fénix, no es cualquier pasión, no es un amor bastardo, sino un amor intelectual, distinción profundamente enfática en *De los Heroicos Furores* de Bruno, y que en el *Primero Sueño* existe como única, sin que tenga contrario o posibilidad de contrario desde el inicio. El arrepentimiento de esta pasión colinda nuevamente con la imposibilidad: “más no puedo arrepentirme/ por más que hacerlo pretendo” (v. 55 - 56), idea que también aparecen en los versos del Nolano, a quien aunque el corazón le pide bajar, no puede hacerlo, el diálogo con el corazón también se presenta en este romance, y en ambos poemas se resuelve que el destino irremediable al que están entregados no los deja bajar. El conocimiento de la muerte, es otro suelo compartido por el poema de Bruno, el romance de Sor Juana, y sutilmente por el *Primero Sueño*. Como si pensara en la imagen de Ícaro, dice el romance: “Muero ¿quién lo creará? A manos/ de la cosa que más quiero/ y el motivo de matarme/ es el amor que le tengo/.../ la misma muerte que vivo,/ es la vida con la que muero” (v. 65-68, 71-72). La idea de la autoinmolación traspasa los tres textos, y los últimos versos refuerzan la pregunta: “¿más que

vida será como mi muerte?” La muerte como un pasaje necesario en el amor al conocimiento es indiscutible. La muerte de Ícaro es necesaria, es el sacrificio del hombre ante Dios por su amor al conocimiento. Así como Dios sacrifica a su hijo por amor al hombre, el hombre se autosacrifica por amor a Dios, al conocimiento de su grandeza. Por lo que el relato de la muerte de Ícaro en el *Primero Sueño* no está asociado a la caída, sino al llanto, donde uno muere buscando contemplar la imagen divina.

II.2. *La cera derretida o el llanto del sol*

Eternity is in love with productions of time⁸³.

The marriage of Heaven and Hell
William Blake

Uno de los momentos más estremecedores de *Primero Sueño* es el instante en el cual Ícaro llora y su llanto lo ahoga con ternura. Para no empañar las palabras de Sor Juana con las nuestras citaremos los versos exactos (v. 460 - 468):

Contra el sol, digo, cuerpo luminoso,
Cuyos rayos castigo son fogoso,
Que fuerzas desiguales
Despreciando, castigan rayo a rayo
El confiado, antes atrevido
Y ya llorado ensayo
(necia experiencia que costosa tanto
Fue, que Ícaro ya, su propio llanto
Lo anegó enternecido)-

⁸³La eternidad está enamorada de las creaciones del tiempo.

La muerte de Ícaro en el poema de la Fénix es una muerte poética que se aleja de la mitología clásica, donde la cera o las alas son las primeras imágenes que nos invaden al pensar en el imaginario icárico. Sor Juana no refuerza los elementos tradicionales del mito de Ícaro como lo hace Quevedo en estos versos: “Ícaro, en senda de oro mal segura, / arde sus alas por morir glorioso” (166) y como lo harán muchos en el siglo de Oro⁸⁴; centrándose en los ojos y el llanto del personaje. Ícaro, en la silva de Sor Juana, no muere porque sus alas de cera se derriten y cae al mar como bien el mito lo refiere, Ícaro muere porque sus ojos se derriten y se ahoga en su propio llanto, o más específicamente, su llanto lo ahoga. Ante esta imagen, no podemos dejar de encontrar una relación entre su muerte y la muerte del Divino Narciso⁸⁵ en el Auto de Fe de Sor Juana que lleva el mismo nombre⁸⁶.

⁸⁴Sabat de Rivers registra en su trabajo *El “Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones y originalidad*, algunos poemas del Siglo de Oro donde se hace referencia a Ícaro (91-92), entre ellos se encuentran: el Soneto XII de Garcilaso donde se resaltan las alas de Ícaro, la cera, y se hace una pequeña alusión al llanto de Ícaro, éste sea quizás el poema que más de emparente con la imagen creada por Sor Juana; también muestra un fragmento del Soneto I de Fray Luis de León donde se alude a la elevación y la caída de Ícaro y también menciona cinco poemas de Góngora, en los cuales se hablan del cielo, las plumas, la cera y el mar para evocar a Ícaro; y un soneto de Gabriel Bocángel donde se menciona el sol, las alas y el mar donde muere Ícaro es relacionado con el llanto, quizás también aquí se puede ver una convergencia con Sor Juana, aunque lo que distingue al poema de Bocángel y al de Garcilaso con el de Sor Juana es la alusión a la caída al mar. En Sor Juana el descenso no aparece. Para Sabat de Rivers, el tratamiento de Ícaro no se distingue en Sor Juana de otros poetas españoles, es la imagen de Faetón la que se reformula en *Primero Sueño*. Ante lo cual, pretendemos demostrar la profunda originalidad que Sor Juana le otorga a la figura de Ícaro con respecto a la mitología tradicional y a la utilización de otros poetas.

⁸⁵La reconstrucción de la simbología alrededor de Narciso es rotunda. Quitándole cualquier carga negativa Sor Juana reformula la faz de Narciso convirtiéndola en nada menos que Jesucristo. Alciato en su Emblema LXIX, EL AMOR A SÍ MISMO, alude a Narciso no solo en su *pictura* sino también en la *suscriptio* donde escribe: “Por lo mucho que te gustaba, Narciso, tu hermosura, se convirtió en flor y verdura de conocida estupidez. Es la ‘filautía’ marchitez y plaga del ingenio, que arruina y ha arruinado a muchos hombres doctos que, despreciando el método de los antiguos, buscan nuevos dogmas y no transmiten sino sus propias fantasías”. Como leemos en el emblema de Alciato, Narciso tiene una connotación negativa en lo relacionado al conocimiento, la filautía o amor a sí mismo es visto como un vicio. En cambio en el *Divino Narciso* de Sor Juana, la filautía de Narciso es esencial puesto que lo que ama es el reflejo de sí mismo: la naturaleza humana. Además el Narciso de Sor Juana es sabio, porque el mayor atributo de Cristo es la sabiduría.

⁸⁶ *El Divino Narciso* fue publicado en 1689 es decir tres años antes de la publicación del *Primero Sueño*.

Leemos en *El Divino Narciso*, el momento en el que Cristo enamorado de la naturaleza humana por ser su imagen y semejanza, se hunde en la fuente donde está su reflejo y se ahoga (416):

Más ya el dolor me vence. Ya, ya llego
al término fatal por Mi querida:
que es poca la materia de una vida
para la forma de tan grande fuego.

Ya licencia a la muerte doy: ya entrego
el alma, a que del cuerpo la divida,
aunque en ella y en él quedará asida
Mi Deidad, que las vuelva a reunir luego.

Sed tengo: que el amor que me ha abrasado,
Aun con todo el dolor que padeciendo
estoy, mi corazón aún no ha saciado.

La comparación entre ambas muertes, no es descabellada, Narciso muere ahogado en la fuente arrastrado ante su autoreconocimiento de la Naturaleza Humana, Ícaro muere anegado en sus propias lágrimas y es en esas lágrimas donde se ve a sí mismo. “La forma de tan grande fuego⁸⁷” que en Cristo es su amor por la Naturaleza Humana, es lo que redime la imagen mítica de Narciso. Dice Vossler, “Narciso, el irredimido, que según la fábula antigua, sólo puede amarse a sí mismo, llega a ser en la poesía de Sor Juana el hijo del hombre, el redentor en busca de la naturaleza humana caída y desheredada, pobre pecadora” (7). Así, ese mismo fuego, en el poema de Sor Juana, es una representación del entendimiento de la divinidad. La imagen de Cristo en el *Divino Narciso* está atravesado por la sabiduría como en todo el discurso de Sor Juana, lo leemos en la *Respuesta*: “la sagrada cabeza de Cristo y aquel divino cerebro eran depósitos de sabiduría”

⁸⁷Al ser el elemento más espiritual, Valeriano relaciona el fuego con la divinidad (*Hier.* XLVI, XLI) (Horapolo 251).

(IV: 455). Así, mientras el Cristo Narciso, es sabio; el Ícaro humano anhela el conocimiento. Narciso, quien es Cristo y como tal es fin de toda la intelección (*Acerca de la Docta Ignorancia* III: 107) ve en la fuente a su imagen y semejanza⁸⁸: el hombre que anhela al conocimiento; Ícaro que es hombre y necesita conocer descubre en el pozo de sus lágrimas su rostro y los rayos del sol que es incapaz de mirar. Esta doble imagen/reflejo de Ícaro sugiere también una imagen y semejanza; pues los rayos del sol insinúan una visión del universo, ya que “a nadie le parece posible ver al sol, al universal Apolo, luz absoluta, especie suprema y excelentísima, sino a su sombra, a su Diana, el mundo, el universo, la naturaleza que es en las cosas, la luz que es en la opacidad de la materia, es decir lo que resplandece en las tinieblas” (Bruno *Expulsión* 408): Ícaro logra embeberse de la luz Divina que comprende también su luz aunque no llegue a aprehenderla. La única manera que tiene de comprender esta revelación es a través de sus lágrimas, de esta manera, “los ojos lacrimosos significan la difícil separación de la cosa deseada con respecto al que la desea” (Bruno *Expulsión* 420), es decir de la aceptación de su derrota.

Así Sor Juana se sirve de la imagen de las lágrimas desde una doble mirada, como una prueba de la separación que existe entre nuestro anhelo de conocer y el conocimiento en sí, y también como consuelo, por la naturaleza noble de su deseo. Por lo que al describir el llorado ensayo de Ícaro, Sor Juana apela a una redención; Ícaro no muere acongojado por la desesperación, muere en una especie de tregua consigo mismo que ennoblece su espíritu. Leemos en la *Carta Atenagórica*:

⁸⁸ Y dijo Dios: “Hagamos al ser humano a nuestra imagen y como semejanza nuestra” (*Génesis* 1. 26).

Cuando se recibe algún gran pesar, acuden los espíritus vitales a socorrer la agonía del corazón que desfallece; y esta retracción de espíritus ocasiona general embargo y suspensión de todas las acciones y movimientos, hasta que moderándose el dolor, cobra el corazón alientos para su desahogo, y exhala por el llanto aquellos mismo espíritus que le congojan para confortarle, en señal de que ya no necesita de tanto fomento como al principio” (IV: 419).

Ambos personajes mueren a causa de su sed: Narciso hundiéndose en la fuente donde ve reflejada su naturaleza; Ícaro llorando su sed, creando su pozo, entendiendo que nunca será saciado. En estas dos escenas el reconocimiento traspasa el agua, que en Sor Juana como hemos visto, es símbolo de sabiduría pues está emparentada con Neptuno, el dios del silencio. La muerte es inaplazable: Narciso logra la consumación de su amor, a través de la resurrección, Ícaro a través de la incandescencia de su luz.

La última escena de la muerte de Narciso

posee un gran significado simbólico, y hasta emblemático, pues, sanciona la victoria del elemento visual y se traduce en el ‘descubrimiento’ excepcional por el cual el espejo de agua se convierte en una metáfora del propio reconocerse en lo más hondo, a través de los ojos y la vista (Puccini 153-154).

¿No sucede acaso lo mismo con la escena del *Primero Sueño*? ¿No son los ojos el elemento escogido por Sor Juana para la muerte de Ícaro? ¿Acaso la predominancia de lo visual no es avasallante? Los mismos ojos que miran y descubren la naturaleza humana, son los que lo invitan a morir por ella, son la sentencia de Ícaro en su imposibilidad de ver. La supremacía de los ojos en ambas escenas no es casual, pues Platón consideraba el ojo como el órgano más importante para el conocimiento (Rep. 508 c), León Hebreo veía en el ojo el origen principal del conocimiento intelectual, Horapolo creía que los ojos hacían referencia a la verdad y Saavedra Fajardo nos habla

de los ojos para hacer alusión al secreto (Horapolo 181-182), sin olvidar a Bruno para quien la vista es el más espiritual de todos los sentidos (*Expulsión* 394) y reparando en Cusa el cual creía que “es visto aquello que no puede ser revelado porque está por sobre todo lo oído y por sobre la doctrina expresable en palabras” (*Acerca de la Docta Ignorancia* III: 107). Sirviéndose de ellos Sor Juana emparenta al hijo del hombre con el hijo de Dios. El Cristo no saciado se entrega a su amor para alcanzar una unidad que solo encuentra en su propia imagen. El Ícaro no saciado se entrega a su amor por el entendimiento que solo sabe es en Dios. Ni Narciso Cristo ni Ícaro llegan a ser hasta perpetrar el acto de su muerte, el Divino Narciso muere por la redención de su imagen, Ícaro por su imposibilidad originaria, por el anhelo de eternidad negada *a priori* por su condición mortal. “El hombre verdadero no pudo ser sino mortal y no pudo conducir la naturaleza mortal a la inmortalidad sino una vez despojada de la mortalidad por medio de la muerte” (*Acerca de la Docta Ignorancia* III: 79). La muerte será el camino del hombre que tiende a la unidad, y puesto que la mente siempre tiende a la unidad (Bruno *Expulsión* 314) tanto Ícaro como Narciso tendrán que morir. Narciso es Jesús, el hijo de Dios hecho hombre, mientras que Ícaro es el hijo del hombre, su osadía no puede alcanzar a Dios, pero no importa, no le importa, la muerte en Ícaro como en Narciso es una resurrección y para ambos significa la inmortalidad, la inmortalidad de Ícaro sucede en la letra, la inmortalidad de Narciso en la eternidad.

¿Cómo podría, de otra manera, revestirse lo mortal de inmortalidad? ¿Cómo podría liberarse de ella, a no ser que haya pagado la deuda de la muerte? ... El hombre verdadero no pudo ser sino mortal y no pudo conducir la naturaleza mortal a la inmortalidad sino una vez despojada de la mortalidad por medio de la muerte (*Acerca de la Docta Ignorancia* III: 79).

Así, Cristo se reviste de inmortalidad a través del único acto que lo amarraba a su condición mortal, la muerte, “convenía que el mismo fuera liberado, por medio de la muerte, de la posibilidad de morir” (*Acerca de la Docta Ignorancia* III: 79). Y así Narciso se entrega a la inmortalidad ante el conocimiento de que su llanto era también el llanto solar, de que su ser contrato⁸⁹ pertenece a la divinidad, su avidez por conocer es lo que lo emparenta con esa divinidad que no llega a aprehender, y si morir es parte de su ruta, su sacrificio no es otro que su necesidad.

Paz dice que “en el auto de Sor Juana el conocimiento no mata: resucita” (461), nosotros podríamos decir lo mismo en *Primero Sueño*, la muerte para Ícaro significa la gloria, la posteridad; aunque no alcance al sol, el ángel de cera se realiza con su cercanía, con la aproximación a lo absoluto aunque por eso muera, una imagen que nos recuerda a la misma Sor Juana, más que por su biografía, por toda su producción, por la temeridad de su obra.

Esta conexión que hemos establecido entre Narciso e Ícaro se ve reforzada por unos versos del Auto de Fe, donde Sor Juana enlaza al corazón de la Naturaleza Humana con Ícaro llorando la muerte del Divino Narciso. La similitud, entonces, se afianza más al entablar, la Fénix, la imagen y semejanza de Cristo (La naturaleza humana) con Narciso. Leemos:

⁸⁹Cusa explica la relación y la diferencia entre el Máximo Absoluto (Dios) y el máximo contrato (el universo). Para Cusa lo contrato constituye el ser en acto: “La contracción expresa relación a algo para que haya de ser esto o aquello” (*Acerca de la Docta Ignorancia* II: 116) y por lo tanto es inferior a lo absoluto, ya que la multiplicidad que se da en lo contrato refiere la ausencia del ser en contraposición con la presencia, en el Máximo Absoluto en cambio todo es absolutamente. Escribe Cusa: “Todo lo que existe en acto es en Dios, porque él es el acto de todo” (*Acerca de la Docta Ignorancia* II: 118).

Mi corazón en medio
de mi pecho, parece
cera que se derrite
junto a la llama ardiente
sentid, sentid mis ansias
llorad, llorad su muerte (419).

Así, el *Divino Narciso* gira en torno a la imagen y al sacrificio de Cristo, donde la naturaleza humana tiene un rol de sombra que aparece y desaparece, pero que en ese suceder posee las características de Ícaro. El *Primero Sueño*, en cambio, se construye a partir del hombre; la divinidad y la grandeza del universo solo pueden ser anheladas. La sombra ahora es la divinidad y su manifestación, el conocimiento al cual no llegamos del todo. En la silva de Sor Juana, aunque se hable de Ícaro, de su muerte, de su lloroso ensayo, nunca se describe su caída o descenso, la imagen de Ícaro permanece en lo alto para que la construcción piramidal sea posible, y el descenso sea asumido por alguien más.

II. 3. *Incandescencia del conocimiento, pensar en lo oscuro.*

Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer,
sondern Unzeitlichkeit versteht,
dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt⁹⁰.

Tractatus Logico-Philosophicus
Ludwig Wittgenstein

⁹⁰Si por eternidad se entiende, no una duración temporal infinita, sino intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente.

La incandescencia de Ícaro en el punto más elevado del poema se origina gracias a las abstracciones piramidales que lo anteceden. Ícaro se crea gracias a la suspensión del alma cuyo trayecto abarca monumentos que se erigen en base a un vértice que siempre apunta a lo alto, hacia lo incognoscible. Así, el Faro de Alejandría (v. 267), la cumbre del monte donde está Atlante (v. 309), el Volcán más soberbio de la tierra (que Gaos dice es el Popocatepetl) (v. 319), las dos pirámides de Gizé (v. 340) y la Torre de Babel (v. 414), sirven como estructura para que el poema vaya encarnando a través del contraste de luz y sombra esa “mental pirámide elevada” (v. 424).

La aparición de la fantasía como responsable de estas imágenes, se lee claramente en la silva de Sor Juana cuando dice: “sino que daban a la fantasía/ lugar de que formase/ imágenes diversas” (v. 264- 267). Y si tomamos en cuenta a Aristóteles quien

hizo derivar el nombre de fantasía de la palabra griega *faos* (luz), porque sin luz no es posible ver y porque, a causa de ella, esas coloreadas imágenes de las cosas que el alma contempla en sí misma son equiparables a pinturas que se dan en lugar de los objetos ausentes; esto es –añadiríamos– son una especie de signos (Buxó, *Lectura barroca de Poesía* 152).

Podemos bien entender que Sor Juana está aclarando el escenario, invadiendo la sombra para dar lugar a la incandescencia del ángel de cera, del hombre de los ojos alados que en su suspensión solar, apela al vértice de su imposibilidad.

Todas las imágenes piramidales presentadas hasta Ícaro encierran un misterio, secreto o anhelo imposible. Empezando por el Faro de Alejandría que albergaba en su torre un espejo desde el cual se podrían ver todos los navíos que aparecen en el horizonte, la cumbre del monte que

preside Atlante o dicho de otra forma el monte que es Atlante y que tiene fama de ser tan alto que llega hasta los cielos, o el volcán más soberbio de la tierra donde nuevamente se apela a la altura y a una provocación al cielo, siguiendo con las infaltables pirámides de Egipto que por lo elevadas se decía que no proyectaban sombra jamás y terminando con la torre de Babel⁹¹, cuya importancia bíblica y su acometido humano alberga toda la mística de las “lenguas desiguales”(v. 416). Así todas estas materializaciones de la abstracción geométrica piramidal que ocurre en el plano mental participan de la predicción de lo que está por suceder: la aparición de Ícaro, cuyo instante traspassa la eternidad en el presente de la evocación.

El presente en Ícaro se dibuja espectral, y la incandescencia de la imagen y de la confrontación entre él y el astro solar deviene en un exceso de luz que acarrea al deseo de la oscuridad. Leemos:

Con la sobra de luz queda más ciego
-que el exceso contrarios hace efectos
En la torpe potencia, que la lumbre
Del sol admitir luego
No puede por la falta de costumbre-
Y a la tiniebla misma, que antes era
Tenebroso a la vista impedimento,
De los agravios de la luz apela (v. 499 - 506).

⁹¹Consideramos pertinente transcribir la anotación de Vossler con respecto a las pirámides junto a la torre de Babel. Dice Vossler: “Si de improviso, según parece, se pone la torre babilónica de la confusión de las lenguas junto a las dos pirámides –signos simbólicos o instrumentos de nuestro anhelo de elevación psíquica y espiritual–, como un tono oscuro entre dos claridades, se impone ahora con creciente insistencia el motivo de la culpa y extravío, del fracaso y malogro que ya fue pulsado en los versos 298 y ss., 306 y ss., 325 y ss., 330 y ss., 359 y ss. Y 380 y ss., y entrelazado luego con el motivo de su aspiración ascendente, o quizás surgido de él. Cuanto más exactamente observamos este procedimiento, más se pone de manifiesto la forma en que está compuesto el poema con una técnica casi musical y siguiendo un plan lógico y sistemático” (81). Con estas palabras Vossler aclara dos aspectos medulares, el primero por qué Sor Juana solo hace alusión a dos de las tres pirámides de Guiza, y la estructura con la cual Sor Juana compone su poema. ¿Podríamos aventurar otras respuestas?

Con estos versos Sor Juana reafirma el imperativo cusano de que “Dios no es cognoscible ni en este tiempo, ni en el futuro, por cuanto toda criatura es tiniebla desde este punto de vista, ella no puede comprender la luz infinita, sino que Dios es el único que se conoce a sí mismo” (*Acerca de la Docta Ignorancia I*: 124 -125), la luz de Dios ciega nuestro entendimiento, puesto que sus misterios no son descifrables por el hombre porque lo vemos, como dice la Biblia, en enigma: “Ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de modo parcial, pero entonces conoceré como soy conocido” (XIII, 12 Corintios). De esta manera, la máxima luz poética sucede ante la oscuridad más avasallante, pensar en lo oscuro es la única posibilidad intelectual del hombre, desde su ignorancia, desde su fracaso, desde su imposibilidad, se cierne la transgresión innata del que perpetuamente intenta su osado presupuesto, y renueva eternamente el presente, en su acercarse al sol. La victoria a partir de la derrota, la conciencia de que eso ante lo que perdemos nos constituye, la eternización del presente, la plenitud en la muerte, tender hacia el infinito a pesar de nuestra finitud, hacen de Ícaro, la cúspide del sentido poético piramidal en el que nos encontramos.

INSOLENTE EXCESO

Faetón o el retorno a la ceniza

Es tan solo mi ceniza
que desea tu ceniza.

Elegía

J. E. Eielson

Si pensamos en Ícaro como la cúspide poética y en Harpócrates como el espacio de revelación, Faetón es nada menos que el trayecto: la ida y el retorno, la elevación y la caída, la ceniza que retorna a la ceniza. Siendo un personaje no menos fascinante que los demás, Faetón logró cautivar a Octavio Paz, hasta serle conferido el protagonismo del poema; Paz escribe:

El héroe de Sor Juana es más complejo: es ella misma; aunque también está movido por la ambición de gloria, se siente atraído por una pasión desconocida...: el amor al conocimiento... El suyo es un héroe intelectual, lúcido: quiere saber aun a riesgo de caer. La figura de Faetón fue determinante para sor Juana de dos maneras. Primero como ejemplo intelectual que reúne el amor al saber y la osadía: la razón y el ánimo. En seguida porque representa a la libertad en su forma más extrema: la transgresión (504).

El parentesco entre Faetón y Sor Juana, atravesando su bastardía y el derecho a un poder que les es arrebatado, ha sido ya mencionado por algunos críticos; aunque la analizaremos, nuestro interés estará mayormente centrado en el parentesco literario, la poetización que coloca en planos similares al hijo del sol y al sujeto del “yo, despierta”: esa necesidad de regreso con la que el alma vuelve al cuerpo, como con la que la vida tiende a la muerte, la osadía de lo finito aspirando a lo infinito, del hombre junto al dios, del silencio junto al poema.

Aida Beaudpied en su trabajo “El Silencio Hermético en *Primero Sueño* de Sor Juana a la luz de la figura e ideas de Giordano Bruno” aventura una relación entre Ícaro y el entendimiento y entre Faetón⁹² y la voluntad (757); pero consideramos que los personajes son tan complejos y el poema tan vasto que estas cualidades se bifurcan. El entendimiento y la voluntad residen tanto en Ícaro como en Faetón, existen y cohabitan; ya que en un poema cuyo tema es el conocimiento humano la voluntad se ejerce en tanto es conocimiento y por él. Lo que distingue a Ícaro de Faetón en el poema, más allá de la ubicación (mientras Ícaro sobrevuela el centro de los versos, Faetón irrumpe como la única imagen que recordaremos al despertar en el desenlace del poema (v. 785- 795)), es el poder. Si Ícaro encarna un atrevimiento natural, casi espontáneo, innato al hombre; Faetón está constituido por el exceso, el desafío, la transgresión como la llama Octavio Paz.

En el libro II de la *Metamorfosis* de Ovidio leemos la inscripción en la roca como un epitafio⁹³ que reza así: “Aquí sito queda Faetón del carro auriga paterno que si no lo dominó sucumbió a unas grandes osadías” (v. 327-328). Desde el epitafio podemos vislumbrar dos atributos del hijo del sol, la osadía y la caída. En *Primero Sueño*, sor Juana utiliza la osadía para emparentar a Ícaro, el “osado presupuesto”, con Faetón, el “ejemplar osado” (v. 785); pero únicamente Faetón llegará a efectuar, lo que el poema le niega al ave de cera, la caída. Los

⁹²Giordano Bruno menciona a Faetón tanto en la *Expulsión de la Bestia Triunfante*, donde Faetón es eximido de toda culpa y la causa de su caída atribuida a la constelación de Escorpio (225), como en *De los Heroicos Furores* donde es mencionado como mera referencia.

⁹³Epitafio que se renovará según el tiempo y el autor. Por ejemplo leemos en la versión de la Fábula de Faetón del II Conde de Villamediana: Cayó Faetón de la mayor altura, / ... / a sobrado valor, faltó ventura, / pero no faltó a su muerte fama eterna (Venier 1806).

movimientos en el poema así como el *chiaroscuro* que Sor Juana va trazando con el pincel fino de las palabras permiten la elucubración de la imagen piramidal en el *Primero Sueño* a través de la abstracción, la luz y la particularidad de las construcciones e imágenes míticas, de modo que ninguna figura mental pueda ser reemplazada por otra.

De esta manera, Faetón se construye, como un segundo ensayo del presupuesto de Ícaro, logrando renovarlo; así leemos en el *Primero Sueño*: “que intento baste a renovar segundo; / segunda ambición, digo” (v. 794- 795). No obstante, la similitud con el espíritu icárico⁹⁴ le ha costado a Faetón cierto desinterés de la crítica, por lo que no se encuentra demasiado escrito sobre él. Quizás sea eso lo que lo hace fascinante, quizás también sea una de las razones por las que el libro de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), sigue cobrando vigencia después de 31 años de su publicación, pues posee el atractivo de reparar en detalles que nadie había visto, y poetizarlos. Su obra más allá del aporte histórico, sociológico o crítico que ofrece en torno a la figura y la obra de sor Juana, es un homenaje poético, lo que la hace insuperable⁹⁵. Compartimos la fascinación de Paz por Faetón, por eso, profundizaremos en los versos dedicados a él hasta arribar al tan mencionado final poético del “yo despierta”.

Visto desde la tradición y la emblemática, Faetón aparece en la *Metamorfosis* de Ovidio, en la *Teogonía* de Hesíodo, en *De rerum natura* de Lucrecio, en la *Historia natural* de Plinio, así

⁹⁴ La adjetivación es nuestra.

⁹⁵ Además de Paz, no podemos dejar de reconocer el vasto trabajo de Rocío Olivares quien en su Tesis de Doctorado *La figura del mundo en el Sueño, de Sor Juana Inés de la Cruz* también le ha dedicado una parte de su estudio emblemático a Faetón.

como en la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, por nombrar algunos. Asimismo, la figura de Faetón se puede rastrear en la emblemática a partir del sentido de su fábula, uno de los autores que más de sirve de él es nuevamente Alciato en el emblema LVI *In Temerarios* o Sobre los Temerarios, que viene luego del emblema LV *Temeritas* o La Temeridad en el cual también se encuentra una referencia a Faetón. Otro de los emblematistas que se apropia de la iconografía del personaje es Florentius Schoonhovius, en su emblema 111, ya aludido en el apartado de Ícaro, donde aparecen las dos figuras entrecruzadas, la advertencia contra el peligro de los altos saberes las emparenta. Saavedra Fajardo utiliza la imagen de un príncipe ecuestre en su empresa 20. Asimismo, Nicolás Reusner en su *Emblemata* (1581), concretamente en el emblema III *Medio Tuttissimus ibis*⁹⁶ aconseja la moderación al gobernante al llevar las riendas del pueblo utilizando a Faetón como escarmiento de lo que pasaría en caso contrario, el mismo lema *Medio Tuttissimus ibis* fue usado por Otto Vaenius en su *Amorum Emblemata* (1608), en el emblema XXII⁹⁷ donde curiosamente la iconografía corresponde a Ícaro⁹⁸. Además de los emblemas donde Faetón aparece en su parte figurada o *pictura*, también existen emblemas que se sirven del mito indirectamente por ejemplo, Juan de Borja en su *Celsa gravioere casu decidunt* I, en la figura 141 donde una torre se derrumba por el impacto de un rayo, advierte “contra la ambición desmedida y aconseja como el mito de Faetón que lo más seguro, y mejor será, contentarse cada uno con el estado, en que nació... y con esto se vivirá con más quietud, y contento”, o como Núñez Cepeda que compara la ambición con la ignorancia y analiza sus consecuencias en el emblema *Nescia necis* (Gonzales Emilio 228).

⁹⁶ Por el medio irás más seguro.

⁹⁷ Este emblema ha sido analizado en el apartado de Ícaro.

⁹⁸ Para más información sobre la imagen y su alusión simbólica en la emblemática, ver la Tesis de Doctorado *Mitología Clásica en la Emblemática Española* de Emilio Asencio González de la Universidad de Córdoba, quien realiza una investigación significativa en torno a Faetón.

Así la emblemática se ha servido del mito solapadamente para lograr la instrucción moral previniendo del peligro de la caída.

Está de más decir que el Siglo de Oro Español también lo estimó como materia literaria y le otorgó un lugar importante en su producción, entre algunos ejemplos, podemos mencionar a Lope de Vega con sus poemas *A la caída de Faetón* y *Salió Faetón y amaneció el Oriente*⁹⁹, Luis Carrillo y Sotomayor *Poema de Faetón*, Luis de Góngora *Al conde Villamediana, de su Faetón*⁹⁹, Juan de Arguijo *A Faetón*, Francisco de Quevedo *Exclama a Júpiter contra unos ojos a quien el mismo Júpiter teme* y Pedro Calderón de la Barca con su obra *El hijo del sol, Faetón* y con la inserción de Faetón en el parlamento de Rosaura de *La vida es sueño*, y todavía existen más ejemplos. Además, sorprende encontrar una referencia bíblica cuya similitud con el mito de Faetón es notable, nos referimos al pasaje de *Isaías 14: 12-24*, donde se amonesta a un rey de Babilonia:

¡Cómo caíste del cielo, oh Lucero, hijo de la mañana! Cortado fuiste por tierra, tú que debilitabas a las naciones. Tú que decías en tu corazón: Subiré al cielo; en lo alto, junto a las estrellas de Dios, levantaré mi trono, y en el monte del testimonio me sentaré, a los lados del norte; sobre las alturas de las nubes subiré, y seré semejante al Altísimo. Mas tú derribado eres hasta el Seol, a los lados del abismo. Se inclinarán hacia ti los que te vean, te contemplarán, diciendo: ¿Es éste aquel varón que hacía temblar la tierra, que trastornaba los reinos; que puso el mundo como un desierto, que asoló sus ciudades, que a sus presos nunca abrió la cárcel?

Este pasaje tiene las tres aristas básicas del mito de Faetón, la primera es la caída emparentada con la luz, la segunda es la intención de aspirar a lo más alto, de buscar la semejanza con Dios (que

⁹⁹Las aproximaciones más innovadoras al personaje de Faetón de los textos citados como ejemplos son las de Góngora y Quevedo.

nos remite a la ambición y al poder), y la tercera es la muerte del personaje forzada por la posible destrucción del mundo. Estos tres ángulos nos servirán para el análisis del personaje mítico en el *Primero Sueño* hasta develar su importancia y su singularidad.

III.1. *Un hijo natural: la expulsión del paraíso cognitivo*

Quien aumenta en sabiduría
Aumenta en dolor.

Eclesiastés I, 18

Más triste, pero más sabio
Se levanto a la mañana siguiente.

La Balada del Viejo Marinero
S. T. Coleridge

El mito de Faetón está traspasado por una fuerte carga de reconocimiento. Faetón quiere ser visto como hijo de Helios, y por eso le pide que le permita manejar el carro del sol. Helios le responde que le dará lo que él le pide, sin embargo le recomienda que elija otra cosa, Faetón insiste y Helios cede. Existe pues en este mito una variable que no ha sido considerada en sus debidas proporciones, la libertad que es otorgada a Faetón. Es esa libertad la que nos confiere una semejanza con la divinidad (*Expulsión* 200), idea que no solo se encuentra en Giordano Bruno, sino también en Sor Juana. Toda la *Carta Atenagórica* está posicionada en la convicción de Sor Juana de que la mayor fineza de Cristo es la libertad que éste otorga al hombre privándose de su

propia liberalidad¹⁰⁰, lo que Sor Juana pondrá en términos negativos diciendo que la mayor fineza del Divino Amor son los beneficios que nos deja de hacer, pues,

Dios cuando les hace bienes a los hombres, va con el corriente natural de su bondad, de su propio amor y de su propio poder, sin costarle nada. Claro está. Luego cuando Dios no le hace beneficios al hombre, porque los ha de convertir el hombre en su daño, reprime Dios los raudales de su inmensa liberalidad, detiene el mar de su infinito amor y estanca el curso de su absoluto poder (IV: 436).

Si seguimos el razonamiento de Sor Juana entendemos que la no intervención de Dios en la vida del hombre refiere a una libertad que es la huella del amor divino, Dios sede su libertad para que el hombre la posea, y no convierta sus beneficios en negativos. Lo que Descartes, en sus *Meditaciones Metafísicas*, pondrá en términos de imagen y semejanza, diciendo: “únicamente tanta voluntad, o libertad de arbitrio, existe en mí, que no puedo aprehender la idea de ninguna mayor; de modo que es ella la principal razón por la que creo ser en cierto modo la imagen y la semejanza de Dios” (307). Si estamos reparando tanto en el atributo de la libertad, es porque es una característica especial de Faetón que lo desdibuja del rostro y el ímpetu de Ícaro. Faetón es el héroe que muere guiado por su razón, Ícaro es el joven que no puede escapar a sus ansias de conocer, Faetón reclama un reconocimiento, mientras que Ícaro se reconoce a sí mismo¹⁰¹. Faetón

¹⁰⁰Para Sor Juana, la liberalidad de Dios consiste en hacer el bien, pero cuando quiere hacer el bien a los hombres, a veces, estos no saben usar los beneficios otorgados por la divinidad, y los tornan en contra suyo, por lo que Dios anhelando el bienestar último del hombre, deja de hacerles beneficios, obstruyendo así su propia naturaleza. De esta manera, le otorgarle al hombre hasta su propia privación como acto de amor: la libertad humana.

¹⁰¹Ver el apartado de Ícaro donde se explica cómo en el poema de Sor Juana, Ícaro se ve a sí mismo en sus lágrimas como el Divino Narciso en la fuente de la Naturaleza Humana, su autoreconocimiento estriba en su imposibilidad de ver de frente al sol, pero logra entender el efecto de sus rayos a través del acto lloroso. Faetón en cambio, ansía un espectador, un reconocimiento que sea conferido por la divinidad y aceptado por los hombres. En el poema de Sor Juana, el reconocimiento externo aparecerá con el yo, con la tribulación del yo racional por conocer.

está atravesado por el conocimiento por eso leemos en los versos el “si infeliz, bizarro¹⁰²” (v. 788) y nos inclinamos a relacionarlos con los epígrafes de este apartado que dicen esencialmente lo mismo que está inscrito en Sor Juana, es decir la correlación entre el dolor y la sabiduría, que como ya hemos corroborado anteriormente se expresa claramente en la *Respuesta*: “y cerebro sabio en el mundo no basta que esté escarnecido, ha de estar también lastimado y maltratado; cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que de espinas” (455). Estos atributos del héroe de Sor Juana son precisamente los que hicieron creer a algunos, sobre todo después de Paz, que Faetón era en sí mismo Sor Juana. Un ejemplo claro de esto es el testimonio de Susan Mckenna:

Phaeton, not Icarus, exemplifies Sor Juana's rebellious spirit. As Paz has suggested, Phaeton represents a rare blend of reason and daring, that is "freedom in its most extreme form: trans-gression". The example of Phaeton's defiance marks the turning point in the poem's destination. He, not Icarus, is the kindred spirit to Sor Juana's quest for knowledge¹⁰³ (384).

Sin embargo, creemos que tanto Faetón como Ícaro son imágenes con las que sor Juana se identifica, y que ayudan a consolidar la constelación que Sor Juana quiere plantear alrededor del acto de conocer. Pues si Faetón encarna el conocimiento en un estado perpetuo de razón y transgresión, si Faetón reclama un derecho y lo ejerce a partir del acto, si Faetón es un hijo natural al cual el (re)conocimiento le es negado; Ícaro es la muestra más pura del conocimiento innato y natural, del hombre entregado a sus impulsos, de aquel que no posee nada salvo la mera

¹⁰²En el *Diccionario de Autoridades*, “bizarro” tiene las siguientes acepciones: a) generoso, alentado, gallardo, lleno de noble espíritu, lozanía y valor, b) vale también lucido, muy galán, espléndido y adornado (612).

¹⁰³Faetón no Ícaro ejemplifica el espíritu rebelde de Sor Juana. Como Paz sugirió, Faetón representa una rara combinación de razón y osadía, que es “la libertad en su forma más extrema: la trans-gresión”. El ejemplo del desafío de Faetón marca un punto de quiebre en el destino del poema. Él, no Ícaro, es el espíritu afín de la búsqueda de Sor Juana por el conocimiento (La traducción es nuestra).

necesidad de conocer. Ambos representan dos rostros del conocimiento necesarios para Sor Juana.

Así lo explica ella misma en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*:

Este modo de reparos en todo me sucedía y sucede siempre, sin tener yo arbitrio en ello, que antes me suelo enfadar porque me cansa la cabeza; y yo creía que a todos sucedía lo mismo y el hacer versos, hasta que la experiencia me ha mostrado lo contrario; y es de tal manera esta naturaleza o costumbre que nada veo sin segunda consideración (IV: 458-459).

Este pequeño párrafo magistral de la *Respuesta*, posee tanto las alas de Ícaro como el carro de Faetón. Nos referimos a que en estas líneas Sor Juana esboza el acto de pensar, de ejercer su búsqueda por conocer encarnándolo en ambas figuras míticas, pues primero relata la necesidad totalmente innata y desligada de su conciencia (Ícaro) que tiene ella de conocer y luego partiendo de esta necesidad de pensamiento se distingue del resto por la aceptación y el ejercicio consciente de esa necesidad (Faetón).

Es así, que nos inclinamos por la mirada de Sor Juana como monstruo literario que se sirve de sus personajes para recrear su yo literario, más que como una escritora que escoge ciertos rostros para retratarse. No podemos negar las similitudes entre Faetón y Sor Juana: ambos son hijos naturales, ambos ansían el reconocimiento y el conocimiento, ambos están inscritos en esferas de poder y sin embargo son una *otredad*; así como tampoco podríamos negar las similitudes de Faetón con Adán, mientras uno es fulminado por el rayo paterno, el otro es expulsado del paraíso cognitivo. ¿No reside allí acaso la belleza de los mitos, en que siendo altamente confundibles, son absolutamente singulares? La biografía de Sor Juana hasta donde podemos saber, es también un mito literario alrededor del cual podemos seguir conjeturando

caminos, sin embargo preferimos avocarnos a su obra que es la que nos entrega una Sor Juana desfigurada por su monstruosa pasión cognitiva.

III.2. *La caída o la eternización del nombre*

(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you¹⁰⁴.

The Waste Land
T.S. Eliot

En la emblemática, como ya dijimos en alguno de los apartados anteriores, aunque las alusiones directas a Faetón no son cuantiosas encontramos emblemas referidos al poder, la ambición y los peligros de los mismos. Por ejemplo la empresa 81 “*Quid valeant vires*”¹⁰⁵ del Libro *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas* de Diego de Saavedra Fajardo donde se apunta que:

Todas las potencias tienen fuerzas limitadas. La ambición, infinitas. Vicio común de la naturaleza humana que, cuanto más adquiere, más desea, siendo un apetito fogoso que exhala el corazón. Y más se ceba y crece en la materia en que se aplica. En los príncipes es mayor que en los demás, porque a la ambición de tener se arrima la gloria de mandar, y ambas ni se rinden a la razón, ni al peligro, ni se saben medir con el poder. Por tanto, debe el príncipe pesar bien lo que puede herir su espada y defender su escudo, advirtiendo que es su Corona un círculo limitado.
(277)

¹⁰⁴(Ven bajo la sombra de esta roca roja), / y te mostraré algo diferente de cualquier otra cosa /tu sombra en la mañana tambaleante detrás tuyo / o tu sombra en la noche elevándose hasta encontrarte.

¹⁰⁵La traducción según la Enciclopedia *Akal de emblemas españoles ilustrados* es: Porque tienen fuerza las resoluciones.

Esta empresa de Saavedra Fajardo relaciona la gloria, el poder y la ambición, tres elementos fundamentales presentes en el mito de Faetón y en el *Primero Sueño* de Sor Juana. La ambición aparece en el poema en un verso que refuerza el ejemplo de Ícaro “(segunda ambición, digo)” (v. 795) al que se vuelve en las líneas siguientes: “Tipo es, antes, modelo:/ ejemplar pernicioso/ que alas engendra a repetido vuelo,/ del ánimo ambicioso” (v. 803- 806), así como la gloria que aparece como parte del sacrificio de la muerte: “las glorias delectrea/ entre los caracteres del estrago” (v. 810), ambos elementos configuran el poder implícito en la construcción de Faetón. Pero además de estas tres aristas que ayudan a crear la singularidad de Faetón, se encuentran en esta empresa de Saavedra Fajardo dos imágenes que nos permitirán analizar una imagen de conocimiento presente en Sor Juana: la primera es la de la espada que estará acompañada por la imagen del escudo o yelmo que nos recuerda a su vez a un pasaje bíblico esclarecedor: “tomen, también, el yelmo de la salvación y la espada del Espíritu, que es la palabra de Dios” (*Efesios* VI, 17). Si leemos con cuidado este versículo de *Efesios* podemos vislumbrar como la espada en este pasaje está emparentada a la palabra de Dios, que sería el conocimiento. Esta figuración simbólica del conocimiento como una espada (arma), Sor Juana la menciona en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*: “A éstos, vuelvo a decir, hace daño el estudiar, porque es poner espada en manos del furioso¹⁰⁶; que siendo instrumento nobilísimo para la defensa en sus manos es muerte suya y de muchos” (IV: 463). La espada o mejor dicho el conocimiento es poder, y el poder está directamente ligado a una concepción moral trascendente que se debate no exactamente entre el bien o el mal, sino entre el crear o el destruir, algo que distinguirá a su vez a

¹⁰⁶ La imagen de la espada en manos del Furioso o del loco, constituye parte de la imagen del emblema 174 de Alciato *Insani Gladius* (La espada en manos del loco) que hace referencia a Ajax. Ver la edición anotada de Najera: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm1225-eee2v>

Sor Juana de Saavedra Fajardo y que también tendrá que ver con la ubicación de Faetón para suspender el sueño. Faetón es el único personaje mitológico en el *Primero Sueño* que tiene la posibilidad de la destrucción, es el único que casi destruye al mundo, y que para detenerlo el sueño se interrumpe y el alma despierta. Eso es precisamente lo que lo aleja de la divinidad, mientras que en la divinidad todo es (según la concepción de San Agustín de Dios en relación al bien), en el hombre algo puede no ser. Así, la corona limitada del príncipe en contraposición de la corona como círculo infinito de Dios es la segunda imagen que termina por crear la separación entre el hombre y el conocimiento, la misma Sor Juana se sirve en el *Primero Sueño* de la imagen de la corona:

¡Oh de la Majestad pensión gravosa,
Que aún el menor descuido no perdona!
Causa, quizá, que ha hecho misteriosa,
Circular, denotando, la corona,
En círculo¹⁰⁷ dorado,
Que el afán no es menos continuado (v. 141 - 146).

Así, a través de estas dos imágenes se consolida el rostro de Faetón para Sor Juana: Faetón es el hombre limitado que busca alcanzar lo ilimitado, no es necio porque persigue el conocimiento con la plena libertad de quien entiende el final de sus acciones. Entonces los dos rostros de Faetón se clarifican: el temerario y el poderoso. Faetón en su desafío y en el ejercicio de su libertad ejerce un poder que corresponde a su calidad de príncipe, lo que lo relacionará con los emblemas LV y LVI de Aciato, *Temeritas e In Temerarios*:

¹⁰⁷Ed. Serapis. En la nota de Álvarez Lugo, éste hace alusión a lo circular de la corona relacionado con el círculo hieroglífico de la inmensidad. Si bien está mención de la corona no está en la parte correspondiente a Faetón sino a Harpócrates, nos referimos a ella, para demostrar la relación que establece Sor Juana entre el rey/príncipe y la corona, y la imagen de la corona relacionada con la inmensidad.



Emblema LV
TEMERITAS

Emblema LV
LA TEMERIDAD

In praeceps rapitur, frustra quoque tendit habenas
Auriga, effreni quem vehit oris equus.
Haud facile huic credas, ratio quem nulla gubernat,
Et temere proprio ducitur arbitrio.

En vano tensa las riendas el auriga que conduce un
caballo desbocado: se precipita a la caída.
No creas fácilmente a aquél al que o gobierna la razón y
se deja llevar a la Ligera por su propio capricho.



Emblema LVI
IN TEMERARIOS

Emblema LVI
SOBRE LOS TEMERARIOS

Auspicias aurigam currus Phaetonta paterni
Ignivomos ausum flectere Solis equos;
Maxima qui postquam terris incendia sparsit.
Est temere insesso lapsus ab axe miser.
Sic plerique rotis fortunae ad Sidera Reges
Evecti, ambitio quos iuvenilis agit;
Post magnam humani generis
Clademque suamque,
Cunctorum poenas denique dant scelerum

Ves aquí a Faetón, auriga del carro paterno,
Que se atrevió a guiar los caballos del Sol, que vomitan
fuego, y que, tras haber sembrado en la tierra enormes
incendios, se cayó, desgraciado, del vehículo que había
ocupado temerariamente. Así ocurre a muchos reyes que,
movidos por una ambición juvenil son lanzados hacia los
astros por la rueda de la Fortuna, y tras haber provocado
grandes desgracias entre el género humano y a sí mismos,
Pagan después las penas por todos sus crímenes

Los emblemas presentados anteriormente plantean aspectos importantes a considerar en lo que respecta a la figura de Faetón. Aunque el emblema LV *In Temeritas* no presenta ninguna conexión directa con Faetón salvo la similitud del auriga al que se le desembocan los caballos, la *suscriptio* nos puede ayudar a vislumbrar un acercamiento con el personaje que trata Sor Juana en su *Primero Sueño*. En la *suscriptio* del emblema se plantea una dualidad en tensión la razón y el capricho (los instintos o sentidos) asociada con la imagen que proviene del *Fedro* de Platón, donde se “comparaba el alma a un auriga, y el cuerpo y sus perturbaciones a los caballos del carro. Esto lo explica ya San Jerónimo en la forma de que los sentidos del cuerpo son los caballos, que corren sin razón, por ello el alma, como cochero, ha de poner los frenos” (Alciato 90). La tensión entre el cuerpo y el alma, es una tensión que aparece en la silva de Sor Juana encarnada por Faetón, el Faetón de Sor Juana justamente conecta estos espacios: el espacio cognitivo del vuelo del alma y el espacio sensorial de la realidad del mundo. Faetón está transido por la razón y en la razón estriba su poder, la única y gran diferencia que aparece en el poema de Sor Juana con respecto al emblema de Alciato, es que Faetón en el poema no cae porque se deja llevar por sus capricho o instintos, Faetón cae porque su razón lo acerca cada vez al mundo sensorial, pero en su imposibilidad de comprender las cosas más ínfimas de ese mundo el alma empieza a descender y el sueño se suspende.

El epigrama o *suscriptio* del emblema *Sobre los Temerarios* también refiere al poder, pero esta vez de los reyes que llevados por la fortuna o la ambición destrozan su reino y son destituidos, y la *pictura* no es otra que la de Faetón. En el emblema se alude a que los reyes luego de haber

cometido sus crímenes tienen que pagar por ellos y su forma de pagar es a través de la caída como Faetón. El Faetón de *Primero Sueño*, en cambio, no cae por pagar ningún crimen, cae porque el conocimiento en su imposibilidad implica la caída. En la silva, Sor Juana anticipa el futuro del Faetón antes aún de que éste lo emprenda, “Ni el panteón profundo / --cerúlea tumba a su infeliz ceniza--” (v. 797- 796): ni la muerte, “ni el vengativo rayo fulminante” (v. 798): ni la caída, “mueve, por más que avisa/ el ánimo arrogante” (v. 799-800); para reforzar la racionalidad en Faetón. Faetón desde su poder (pues es descendiente del hijo del sol) es consciente de su destino, su destino se aparece ante él, en la imagen de Ícaro, y es a partir de este conocimiento que se entrega al viaje cognitivo y a su desenlace: la caída.

En el Faetón de Sor Juana la noción de destino es un ejercicio de poder. Pues como ya tratamos en el apartado anterior, en Faetón el poder se ejecuta por medio de la libertad, y la libertad traza su destino cuando le permite el acto de conocimiento. En el *Primero Sueño* Faetón es el único personaje que tiene un precedente, Ícaro¹⁰⁸. Ya lo dice Sor Juana: “Tipo es, antes, modelo: / ejemplar pernicioso/ que alas engendra a repetido vuelo” (v. 803-805). De esta manera, la Fénix acentúa el acto racional de Faetón, un acto racional que encierra las dos variables que ella

¹⁰⁸Es necesario aclarar que si bien todas las imágenes del *Primero Sueño* se enlazan y hasta se anticipan, como por ejemplo las aves nocturnas o las imágenes piramidales. Por precedente nos referimos no solo a una imagen o personaje que aparezca con anterioridad y que cumpla una función parecida a la de otro, sino a la referencia y/o advertencia de otro personaje que intentando un acometido similar, muestra su final. Si bien es cierto que todas las aves de la noche son castigadas por transgredir la norma, ninguna comete un pecado parecido a la otra ni adquiere la misma forma de castigo que la anterior (todas las metamorfosis son diversas). Además el escenario en el que aparecen no es del todo nítido (no hay sucesión temporal, todas aparecen juntas por lo que no se sabe quién inició la transgresión) como lo es en el caso de Ícaro o Faetón, donde los dos personajes aparecen en lugares distintos del poema, y aspiran uno mirar al sol, otro a conducir su carro (que son cometidos altamente similares) y su destino es el mismo la muerte y ambas muertes están relacionadas con el agua, pero Sor Juana poetiza la muerte de Ícaro con sus lágrima y la de Faetón con el naufragio, para que Ícaro no caiga.

busca validar con su discurso, la libertad y el conocimiento; pues al tener un antecedente, Faetón no actúa como Ícaro de forma impulsiva y totalmente original, sino que actúa como alguien que ya está familiarizado con el destino de quien conoce las consecuencias de sus actos y pese a eso se arriesga.

Faetón posee una carga de luz que circula y nos refiere al movimiento, no sólo por su rol mítico cuyo cometido es robar el carro del sol, por el recorrido que eso significa y la relación directa entre sol y luz, sino también por la asociación de Faetón con el crepúsculo o la aurora:

Todo lo poetizado, salvo lo elemental de la historia, se desentendió o desprendió de la mitografía, que recoge historias casi idénticas en culturas distintas a la griega, y ve en ellas un elemento naturalista en el que la imagen coincide con la puesta del sol, y la caída de Faetón es símbolo del crepúsculo, aunque, lexicalizado el nombre, tanto puede ser el ocaso como la aurora, lo primero, por ejemplo, en un verso del canto segundo de la *Farsalia* —«cuando Faetón, conduciendo por el camino desviado el día declinante»—, lo segundo en uno de Virgilio —...*nonaque serena auroram Phaetontis equi iam lucē vehebant*— (Venier 1806 - 1807).

En el poema de Sor Juana, Faetón estará claramente ligado a ambos el crepúsculo del sueño y la aurora del mundo (la caída y el ascenso), imagen hermosa con la que Sor Juana hilvana estos mundos que se interrumpen aún sin dejar de existir. Faetón funciona así como escenario sin dejar de ser personaje pues su espíritu dual no se lo permite, ese espíritu que Sor Juana relaciona al estudio, pero que aún posee la cadena de lo corporal como se ve en *Primero Sueño*. Faetón es el único personaje que sucede en el contraste, se encuentra en el trayecto, retorna a la ceniza. Ni Harpócrates el oscuro en su templo de tinieblas donde sucede el sueño, ni Ícaro elevado a lo más alto obligado a contemplarse a sí mismo en sus lágrimas que lo ahogan, tienen el atributo de la

movilidad. Harpócrates es el que contempla y en el cual se crea el sueño, Ícaro es la imagen creada y la que se ahoga en su avidez por ver esa creación, sin entender que es el mismo, Faetón es la ceniza o el polvo que aparece en el Génesis: “Polvo eres y en polvo te convertirás” (*Génesis* 3, 19).

Así, Faetón es el personaje de quiebre, la ida y el retorno, la singularidad y la multiplicidad, es el punto de encuentro donde el sueño coincide con la vida. Su valentía y su reincidencia, que imita la de Ícaro con rasgos personales, es la que le permite “eternizar su nombre en la rüina” (v. 802), ser el modelo del alma, “Y al ejemplar osado/Del claro joven la atención volvía/-auriga altivo del ardiente carro-” (v.785- 787), el lograr la eternización del nombre siendo “el joven que Júpiter fulmina que eterniza su nombre al despeñarse” (Paz 498).

La eternización del nombre es un elemento central en el personaje de Faetón, primero porque apela a una atemporalidad, Faetón es quizás el único personaje que escapa al sueño, quizás el único personaje que Sor Juana deja en suspenso, como si al despertar lo fuésemos a recordar. Es el nombre que queda interrumpido en el poema y su continuación se perpetúa en el despertar, por eso es el personaje que indica y posibilita el trayecto. Al hacer de Faetón la transición entre el sueño y el despertar, Sor Juana sugiere que aquello que ha sido desplegado por el viaje cognitivo del alma no concluye, así como tampoco concluirán nuestras ansías por alcanzar lo alto, por aspirar a una comprensión que si bien nos es negada nos vemos instados a desear.

Primero Sueño es un escrito subversivo, y Faetón es el tipo subversivo por excelencia, porque mientras Ícaro es un mortal que busca alcanzar el sol, Faetón se apodera del carro del sol, su condición es completamente distinta a la de Ícaro. Ícaro es el modelo de acción universal, Faetón en cambio siempre constituirá una singularidad, su misma condición de príncipe lo hace diferente a todo lo demás, genera una distinción; él pertenece al poder y se rebela contra ese mismo poder, su osadía es otra, “provoca y azuza el espíritu ambicioso, en lugar de asustarlo” (Vossler 5). La caída de Faetón es la ruptura del sueño, no como un final determinante, sino como una escena que queda suspendida por las necesidades del cuerpo, pero Faetón permanece como un interrogante, un modelo abierto, una ruina imperiosa; no es su fracaso el que nos sorprende, es la discontinuidad de su historia, como si quedara pendiente su triunfo, como si...

III.3. *Yo despierta: el poema un sueño inconcluso.*

Failing to fetch me keep encourage,
Missing me one place search another
I stop somewhere waiting for you¹⁰⁹.

Song of Myself
Walt Whitman

Si a Harpócrates lo anteceden los personajes de la noche y a Ícaro las imágenes piramidales, lo trascendente en Faetón es lo que lo sucede. Siendo éste el último personaje que

¹⁰⁹Fallando al encontrarme mantén el ánimo,/ perdiéndome en un lugar busca en otro/ Me detuve en alguna parte esperando por ti.

aparece en el poema antes de que el cuerpo empiece a reaccionar y que la fantasía huya del cerebro, Faetón demarca un cambio de escenario, pues la oscuridad delimitada al inicio del poema va siendo invadida progresivamente por la luz que aparecerá encarnada en el sol, en el amanecer y en la aurora, hasta arribar a la completa iluminación del mundo y al “yo despierta”.

Antes de detenernos en el verso más conocido de *Primero Sueño*: el “y yo despierta”, nos preocupa resaltar la imagen de descenso que el poema le confiere a Faetón. ¿Por qué decimos que Ícaro no cae y Faetón sí, si sus respectivos mitos aluden al caída? La respuesta es por un artificio poético que opera Sor Juana a partir de las figuras y adjetivos con los que los relaciona. Si repasamos el apartado de Ícaro todas las alusiones son visuales y no de trayecto, se habla del “objeto que excede en excelencia” (v. 458), de “las líneas visüales” (v. 459), del “cuerpo luminoso” (v. 460) “cuyos rayos castigo son fogoso” (v. 461). En cambio, en los versos correspondientes a Faetón se encuentran imágenes que nos inducen a pensar en un trayecto: primero la mención de la altura “alto impulso” (v. 789), luego las “sendas¹¹⁰ al atrevimiento” (v. 792) que nos llevan a visionar una ida o retorno, y seguidamente las insinuaciones sobre la muerte y del fondo como “panteón profundo” (v. 796) o la “cerúlea tumba a su infeliz ceniza” (v.797) que hacen alusión al mar al que cae Faetón. Así observamos cómo sor Juana se reserva hablar de la caída de Ícaro, para que al atribuírsela a Faetón ésta cobre una fuerza excepcional. La caída solo será posible si se está en lo alto, aunque parece una reflexión un tanto evidente, desentramas y nos acerca a ciertas palabras de la *Respuesta* de Sor Juana:

¹¹⁰En el *Diccionario de Autoridades* leemos: sendas, camino estrecho y mucho angosto apartado del real y trillado (78).

Suelen en la eminencia de los templos colocarse por adorno unas figuras de los Vientos y de la Fama, y por defenderlas de las aves, las llenan todas de púas; defensa parece y no es sino propiedad forzosa: no puede estar sin púas que la puncen quien está en lo alto. Allí está la ojeriza del aire; allí es el rigor de los elementos; allí despican la cólera los rayos; allí es el blanco de piedras y flechas (IV: 454).

La altura en Sor Juana alude a la sapiencia en el caso del hombre y a la divinidad en el caso de Cristo. En este pasaje de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* el significado es un tanto evidente: expresa el yo confesional de sor Juana que se siente perseguido por estar en lo alto. Sin embargo, si trasladamos la esencia semántica de estas palabra a otro escenario, se muestra como quien está en la altura está más propenso a caer, así como quien encuentra la santidad está más cerca del mal, como quien se acerca al conocimiento está más cerca de la ignorancia. Por lo que en Sor Juana el viaje cognitivo es un eterno retorno, la vuelta del alma al cuerpo tanto como el paso de la sombra a la luz buscan afirmar esto, puesto que el regreso no es definitivo. Nuevamente después de la luz vendrá la sombra, el alma se escapará del cuerpo, y la circularidad se dibujará implícita en los versos como signo de la inmensidad que nos rodea a la que, como al Máximo Absoluto de Cusa, tendemos sin poder abarcar, aún así, “el afán no es menos continuado” (vv. 146):

En lo Máximo reposan todos los movimientos naturales como en el fin, y toda potencia se perfecciona en ello como en el acto infinito. Y porque Él es la entidad de todo ser y todo movimiento es hacia el ser... En consecuencia, todos los entes tienden hacia Él (*Acerca de la Docta Ignorancia* I: 109).

Sin embargo, la circularidad del poema de Sor Juana (como alusión al retorno) no termina de ser trazada hasta su último verso el “yo despierta”. A través del cual Octavio Paz repara en:

el carácter impersonal de *Primero Sueño*; su protagonista no tiene nombre ni edad, ni sexo: es el alma humana. Hasta la última palabra del último verso (quedose el

mundo iluminado y yo despierta) nos enteramos de que esa alma es la de Sor Juana. Esta noticia no altera la impersonalidad del poema: las almas dijo Sor Juana una y otra vez, "no tienen sexo". La impersonalidad acentúa el carácter alegórico y ejemplar del poema: no nos cuenta una historia, en el sentido recto de la palabra historia, sino que despliega ante nosotros un modelo, un arquetipo sintético. Toda referencia particular y toda singularidad individual han sido cuidadosamente excluidas del poema. Naturalmente, la pretensión de impersonalidad se quiebra al final: el poema es, simultáneamente, una alegoría y una confesión (481).

Si bien estamos de acuerdo con Paz en la impersonalidad del poema, pues sí el poema durante el sueño del alma, es impersonal, consideramos que no se puede dejar de lado la singularidad del yo. Primero porque el "yo" es justamente lo que nos está advirtiendo que el sueño del alma terminó, ya que dentro del sueño el alma es cualquier alma, así como en el silencio una palabra es cualquier palabra, un sonido cualquier sonido; mientras que fuera del sueño cuando el cuerpo reacciona y vuelve a reunirse con el alma, la consolidación del sujeto es lo que a su vez lo limita del acto de conocer. Si lo relacionamos con la mirada de Nicolás de Cusa del Máximo Absoluto como la Divinidad y del Máximo contracto como el universo (*Acerca de la docta ignorancia* II) quizás podamos ilustrar mejor la idea. El alma absoluta es decir aquella que no está limitada es la que tiende al conocimiento, la que puede estar más cerca de acceder a él aunque no lo haga del todo, mientras que el alma contracta aquella que se encuentra dentro de un cuerpo, está limitada por él y por lo tanto más lejos del acto mismo de conocer. Algo que Cusa explicará más claramente en su libro *De Coniecturis* cuando delimite los cuatros "estados" de la unidad a los que llegará gracias a un razonamiento matemático, donde $1+2+3+4 = 10$ así como $10+20+30+40 = 100$ y como $100+200+300+400 = 1000$ ¹¹¹.

¹¹¹Para entender mejor esta operación ver la imagen de Cusa en *De Coniecturis* I al final del Capítulo Tres. Donde la Unidad Máxima es 1, el intelecto es 10, el alma o la razón es 100, y el cuerpo es 1000.

El primero, el más elevado, la mente más simple, es llamado *Dios*; la raíz de la unidad, que no tienen una raíz anterior de sí misma, es llamada *inteligencia*, la tercera, unidad al cuadrado, que es la contracción de la inteligencia, es llamada *alma*; pero la última, la vulgar solidez-desplegada, que no puede mostrar nada más allá, se presupone ser *cuerpo* (*De Coniecturis* I 169)¹¹².

De esta manera Cusa explica como Dios es la forma de la inteligencia, así como la inteligencia es la forma del alma, y el alma es la forma del cuerpo. El alma estará más cerca de la inteligencia (lo que Sor Juana pondrá en términos de conocimiento) cuanto más separada esté del cuerpo; sin embargo el cuerpo es nuestra manera de corroborar que el alma existe en tanto tal, por eso es tan importante la aparición del cuerpo en el poema, pues concretiza la realidad del poema, la imagen de Dios, en cambio, siempre nos será inaccesible. Dios se manifiesta a través de la inteligencia al alma y así al cuerpo, pero no podemos ver directamente a Dios, y esto también se encuentra en *Primero Sueño*, pues aunque pueden haber ciertas referencias a la divinidad, su rostro permanece oculto, y el único rostro que observamos es la faz del universo o máximo contracto representado en el sueño, a partir del cual el alma se ve a sí misma.

Uno de aspectos más discutidos del verso de nuestro interés es la feminización, o mejor dicho la atribución de género a la palabra “despierta”, lo que sin duda causó conmoción entre la crítica y la llevó a pensar el poema en términos personales donde se cree que ese yo es Sor Juana, lo cual podría bien ser inexacto puesto que el hecho de que el género del sujeto del poema sea femenino no necesariamente implica que sea la Fénix. No descartamos esta posibilidad, sin

¹¹²The first, most lofty, most simple Mind, it calls *God*; the rootoneness, which has no earlier root of itself, it calls *intelligence*; the third, squared-oneness, which is a contraction of intelligence, it calls *soul*; but the final, gross unfolded-solidity, which enfolds nothing further, it surmises to be *body*.

embargo, no nos parece lo central del verso, y creemos que a veces una lectura biografista puede en lugar de explorar la riqueza del poema, limitarla. Por lo que si el sujeto del yo es Sor Juana o no, no será una de nuestras preocupaciones; sino luego de esa conjetura ya altamente explorada nos planteamos la posibilidad contraria del verso ¿por qué no “y yo despierto”? Si el verso terminara con una “o” apelando a una neutralidad de género, el poema sería otro poema, no por las repercusiones que esto pudiera tener en la crítica de género, sino puesto que el “despierto” podría pensarse en términos de verbo, es decir como una acción. En Sor Juana el “despierta” no es una elección basada solo en el género de su sujeto, sino en la naturaleza adjetiva de la palabra despierta¹¹³. Así el “y yo despierta” que irrumpe en el poema, es una impresión, un instante que quiebra los versos, una frase que no comienza o termina, pues se desliga de la acción y se convierte en un estado, un estado que unifica la separación entre el cuerpo y el alma¹¹⁴, pero que a la vez quiebra el sueño desprendiéndolo de lo real.

Al aparecer el “yo despierta” no sólo se crea un abismo entre el sueño y la realidad, sino que también produce un distanciamiento entre el poema y el lector. Lo que no implica que el poema deje de existir, gracias a que el poema sigue reclamando la presencia de un espectador.

¹¹³La única forma verbal donde el “despierta” sería correcto sería en imperativo. Si considerásemos esta posibilidad, todo el yo seguiría sin despertar y por lo tanto de principio a fin todo lo descrito sería un sueño. Ésta podría ser una opción mas no hay nada que nos indique un imperativo, por lo que nos inclinaremos por ver en el “despierta” un adjetivo. (Está claro que no puede ser ni sustantivo, puesto que el sustantivo es el yo, ni tampoco un adverbio ya que los adverbios no tienen género, ni número y modifican al verbo).

¹¹⁴ Sobre la separación cuerpo y alma presente en el poema de Sor Juana, Jaqueline Nanfito escribe: “remota, si del todo separada/ no...” (v. 197- 198), que denota la liberación o el desprendimiento físico del intelecto o el alma de las cadenas corporales, que lo unen al cometido diurno de la conciencia perceptiva. El reposo periódico y la suspensión del ser físico durante el estado del sueño nocturno, no necesariamente implica una quietud paralela con el reino de la actividad mental y psicológica, sino que abre las puertas y las ventanas a los ilimitados horizontes de la actividad onírica. El énfasis y la suspensión en estos versos es un eco de la concepción platónica de la relación entre alma y cuerpo desarrollada en el poema (Nanfito 429).

Aunque no estemos perpetuamente leyendo *Primero Sueño*, pues sabemos lo imposible del acometido, volveremos al poema; de la misma manera como a pesar de que no estemos permanentemente en un viaje onírico del alma, habremos de tender hacia él, el viaje se suspende pero no acaba. La contraposición de nosotros humanos como lectores, y el gran lector del universo Dios -que Nicolás de Cusa concibe en *De Visione Dei*- nos permite entender mejor esta idea de suspensión que insinúa el poema:

Quando abro un libro, para leer, veo la página entera de forma confusa. Y si quiero discernir las letras individuales, las sílabas, las palabras, tengo que volcarme a cada una individual y sucesivamente. Y solo de forma sucesiva puedo leer una letra después de la otra, una palabras después de otra, un pasaje después de otro¹¹⁵. Pero Tú, Oh Señor, contemplas a la vez toda la página, y la lees sin tomarte ningún tiempo... Has visto todos los libros que han sido escritos y que pueden ser escritos, y los has leído al instante; pero también los has leído sucesivamente, acompañando a todos los que los están leyendo. Tú no lees una cosa en la eternidad y otra en el tiempo, acompañando a aquellos que están leyendo. Sino que Tú lees la misma cosa -haciéndolo en una y la misma manera, porque Tú no eres mutable, pues eres eternidad invariable. Pero como la eternidad no abandona el tiempo, parece ser movida con el tiempo, a pesar de que en la eternidad movimiento es reposo¹¹⁶ (*De vision de Deus* 694).

¹¹⁵Sobre estas dos operaciones de la vista, Leonardo Da Vinci también escribe en relación a la pintura: "La vista es la operación mas veloz de todas cuantas hay, pues solo en un punto percibe infinitas formas pero en la comprensión es menester que primero se haga cargo de una cosa, y luego de otra" (Da Vinci 4). La necesidad de que ambas operen en un mismo cuadro se produce en Sor Juana, es más se puede ver el *Primero Sueño* como un cuadro donde la composición y los colores están estratégicamente escogidos para obligar al lector a ver de ambas maneras, en un instante y bajo la temporalidad sucesiva de nuestro entendimiento. La idea del poema de la Fénix como cuadro será desarrollada en el último Capítulo.

¹¹⁶When I open a book, for reading, I see the whole page confusedly. And if I want to discern the individual letters, syllables, and words, I have to turn to each individually and successively. And only successively can I read one letter after another, one word after another, [one] passage after another. But You, O Lord, behold at once the entire page, and You read it without taking any time... You have viewed all books that have been written and that can be written, and You have read them at once; but You also now read them successively, in accompaniment of all who are reading them. You do not read one thing in eternity and another thing in time, in accompaniment of those who are reading. Rather, You read [one and] the same thing—doing so in [one and] the same manner, because You are not mutable, since You are fixed eternity. But since eternity does not desert time, it seems to be moved with time, even though in eternity motion is rest.

En este fragmento Cusa explica la distancia entre la lectura humana y la divina, donde la humana no puede sino ser sucesiva y limitada, y la divina eterna e ilimitada. Luego Cusa muestra como Dios ejerce ambas operaciones de lectura al instante, la lectura eterna y la lectura sucesiva (temporal: pasado/presente/ futuro), en Dios tiempo es reposo por lo que la temporalidad no se distingue de la sucesión. Así como para Cusa la lectura sucede en dos operaciones, de la misma manera se lee en *Primero Sueño* el trayecto sucesivo: el dormir-despertar y la mirada ilimitada: la contemplación. Ambas coinciden en el poema, la contemplación dura lo que dura el trayecto entre el dormir y el despertar. Sin embargo no por eso poseen una naturaleza similar, pues la contemplación es eterna, mientras que el trayecto entre el dormir y el despertar es temporal. La contemplación no acaba porque el sujeto despierte, la contemplación permanece en su eternidad aunque ya no haya quien la corrobore. La razón por la que la contemplación y el trayecto entre el dormir y el despertar coinciden, es porque son vividas a partir del mismo sujeto, del “yo, despierta” y el yo no puede entender el tiempo sino como sucesivo aunque no lo sea. El viaje contemplativo del alma es un acercamiento a la eternidad aunque no sea la eternidad misma, y el trayecto entre el dormir y el despertar es parte de la sucesión. La eternidad no acaba cuando la sucesión recomienza, ambas son una misma lectura divina.

BISAGRA ENGAZADORA

*Compuesto triplicado: sobre pirámides, triángulos,
y el círculo invencible del conocimiento*

Detrás de un muro blanco
La variedad del arcoíris

Extracción de la piedra de la locura
A. Pizarnik

El *Primero Sueño* se presenta como un entramado de imágenes, contrastes y personajes que rebasando las palabras nos llevan a través de un viaje cognitivo suspendido por el retorno a la realidad sensorial que nos despierta el mundo. Estructuralmente y por su efecto sorprendente de pincelada oscura y magnífica, nos recuerda al *Tríptico de las tentaciones* (1490-1500) de Hieronymus Bosch,



Tríptico de las tentaciones (abierto)

El cuadro está firmado en el compartimento central, en la parte baja a la derecha se lee: JHERONIMUS BOSCH, en un cartel que lleva en el pico un pájaro rojo sobre patines. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa (Portugal).

los paisajes en sí [en el Bosco]son de una gran belleza y realismo, pero en ellos son introducidos construcciones, puentes y grupos de objetos en diferentes planos con ninguna lógica espacial o conexiones temporales. El efecto es el de un sueño que ha sido asegurado con todas sus acciones, emociones y rarezas. Se adapta tanto a las experiencias del sueño que el espectador ignora las inconsistencias y no cuestiona el realismo¹¹⁷ (Hemphill 2).

En el *Primero Sueño*, sucede algo similar a los cuadros del Bosco, las imágenes son abundantes, y se superponen en distintos planos creando un efecto onírico eficaz. Sin embargo los efectos que condicionan ambas obras de arte se distancian por la naturaleza del sueño que evocan, mientras el estupor del sueño en Sor Juana es en gran parte racional¹¹⁸, en el Bosco está invadido por la irracionalidad. Para poder contemplar la visión de Sor Juana invocamos a la idea de sueño¹¹⁹ que se concibe para la construcción de su poema. La palabra sueño –como dice Paz– tiene en el poema cuatro acepciones: –“sueño como dormir; sueño como ensoñación pero no mentirosa sino misma visión; sueño como nombre de esa misma visión; y sueño como ambición, deseo o ilusión no realizada” (485). Esta idea de las múltiples acepciones de la palabra *sueño* se puede reforzar a su vez con una observación de Pérez-Rincón bastante curiosa con respecto a la palabra *sueño* en español:

Pour mieux saisir la nature de la métaphore qui donne le titre au poème, il convient d'avoir à l'esprit qu'en langue espagnole l'opposition sommeil- rêve n'existe pas; sleep-dreem; sonno-sogno; et que seulement l'usage du pluriel permet de faire la différence entre dormir et rêver. Sueño est donc à la fois, en espagnol, sommeil,

¹¹⁷El texto original es en inglés, la traducción es nuestra: The landscapes proper are of great beauty and realism, but into them are introduced constructions, bridges and groups of objects in different planes which have no logical spatial or temporal connexions. The effect is of a dream that has been secured with all its action, emotion and strangeness. It so conforms with dream experiences that the onlooker ignores the inconsistencies and does not question the realism.

¹¹⁸Octavio Paz, en el capítulo “Primero Sueño” en *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, emparenta el sueño de sor Juana con la tradición hermética y concretamente con Kircher y la visión del alma liberada en el sueño de las cadenas corporales (477).

¹¹⁹Sabat de Rivers en su trabajo *Tradición, literatura y originalidad en el Sueño*, identifica tres referentes clásicos que influyeron en la concepción del sueño de Sor Juana: *El Sueño de Escipión* de Cicerón, *Hercules Furens* de Seneca y *Somnus* de Estacio.

rêve, songe, désir, illusion, rêverie, idée chimérique, etc. De ce fait le «Sueño» devient une métaphore polysémique¹²⁰ (78).

Sor Juana, entonces, estaría sirviéndose de la ambigüedad del español (ausente en otros idiomas), para ensanchar las posibilidades semánticas referentes al soñar, convirtiendo al *Primero Sueño* en un poliedro, que nos cuestiona constantemente qué cara del sueño contemplamos. El estar dormido es tan parte de lo que refiere el sueño, como la visión, el deseo, la quimera, el pensamiento y la ilusión.

La ilusión onírica verosímil tanto en el Bosco como en Sor Juana, a pesar de sus evidentes divergencias, es lo que los hermana en la misma vena vanguardista¹²¹ oculta, que tantos años después recién se empezará a develar. Puesto que mientras no tendríamos problemas en relacionar el *Tríptico de las Tentaciones* con el surrealismo¹²², tampoco sería difícil pensar el *Primero Sueño* dentro de la categoría propuesta por Octavio Paz de metarrealismo aludiendo a Huidobro. Preferimos, sin embargo, ampliar esta categoría de modo que sea capaz de contener al monstruo onírico de la Fénix. Paz le otorga al concepto metarrealista la definición de aquello que da la espalda a la realidad. Así leemos:

¹²⁰Para comprender mejor la naturaleza de la metáfora que da título al poema, conviene tener en mente que en la lengua española la oposición sommeil- rêve no existe; sleep-dream; sonno-sogno; y que solamente el uso del plural permite hacer la diferencia entre dormir y soñar. Sueño es entonces a la vez, en español, cansancio, sueño, pensamiento/reflexión, deseo, ilusión, fantasía, quimera, etc. Por esto el "Sueño" deviene una metáfora polisémica.

¹²¹"La vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad. Con ello crítica el principio romántico de la inmediatez, la transparencia al sentimiento que caracteriza a los expresionismos. El arte es intransitivo, no es un medio para difundir o expresar emociones o juicios ajenos al proceso de su realización: se trata de un lente activo que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las peculiaridades de su propia consistencia" (Piñón 9).

¹²²"Desde el Surrealismo se afirma que el arte es expresión directa, inmediata, de la vida, y la vida está controlada por la lógica de una razón represiva, bastará liberarla de tal lógica —ampliando la experiencia a los hechos del subconsciente— para obtener un arte necesariamente distinto, expresión de vivencias incontaminadas"(Piñón10).

Huidobro el iniciador de la poesía de vanguardia en nuestra lengua, predicaba un arte de invención en el que la imagen creaba una realidad independiente y aún contraria a la realidad natural. No irrealismo ni surrealismo sino antirrealismo, o más bien, metarrealismo. Fue una poética que pretendía dar la espalda a la naturaleza y a la realidad. En Góngora, ha dicho Damaso Alonso, las metáforas son como ecuaciones de tercer grado: su materia prima no es el lenguaje hablado ni el lenguaje literario sino la metáfora de las metáforas de esos lenguajes (Paz 78).

En este fragmento Octavio Paz elabora dos ideas, una de las cuales acompaña nuestra noción de la poética de Sor Juana y otra la contradice. Deseamos plantear la multiplicidad de rostros del metarrealismo, donde éste no solo sea el que da las espaldas a la realidad, sino el que la sobrevuela como Ícaro. En Sor Juana, metarrealismo es su estética metafísica, su afán de cabalgar la realidad y acercarla al sol hasta que sangre exceso, ese exceso barroco *desplegado*¹²³, ese metarresto colindante entre la realidad y la visión.

El *Primero Sueño* es un poema donde la realidad no está ausente, como pretende Paz, sino simplemente no es lo único presente ni lo más importante, puesto que esa realidad se estira hasta el plano onírico racional (sueño como revelación) donde la construcción mitológica, arquitectónica y simbólica de los espacios admiten una imposibilidad originaria que no niega la realidad, pero la reduce a un espacio de la visión, a la que el yo poético debe volver a la fuerza, para acentuar ese metarresto del que participa a partir del viaje del alma. No se escapa de la realidad, se la asume en su limitación o grandeza indescifrable.

¹²³ Si utilizamos el término *desplegado*, no es un error, es solo una manera de acentuar la idea de despliegue que Deleuze desarrolla en su texto “¿Qué es el barroco?”. Para Deleuze, el despliegue, “no es, ciertamente, lo contrario del pliegue ni su desaparición, sino la continuación o la extensión de su acto, la condición de su manifestación (51).

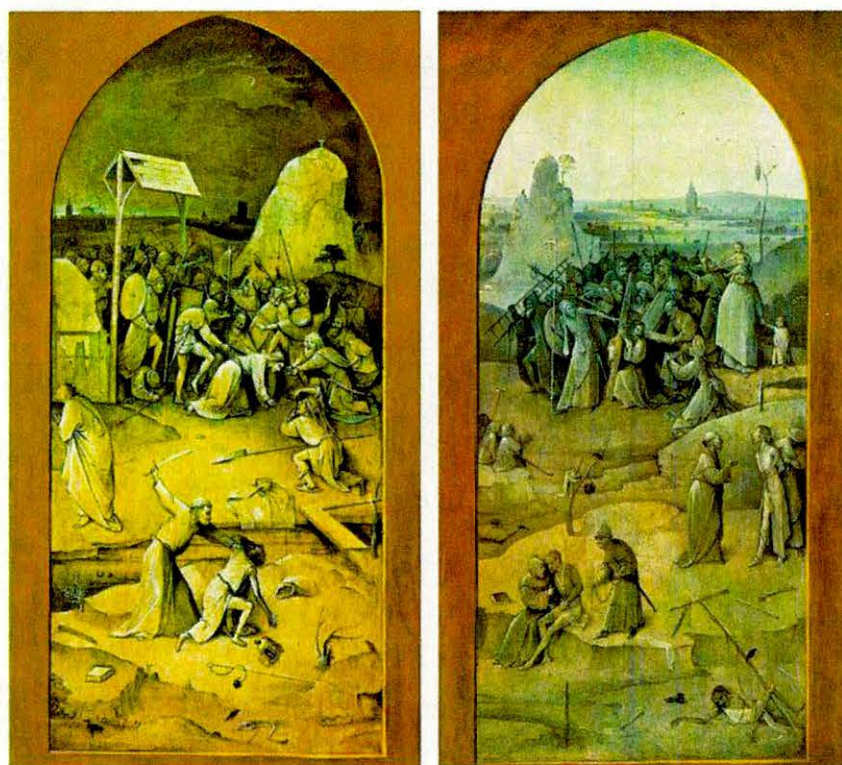
No obstante, no dejamos de atribuirle valor a la lectura de Paz en comunión con Damaso Alonso (uno de los más lúcidos lectores de Góngora) que percibe en Góngora las metáforas como ecuaciones de tercer grado, donde su materia prima es la metáfora de las metáforas de esos lenguajes, idea que a su vez Paz trasladará a Sor Juana. Con esta aserción no podemos sino estar de acuerdo, pues la concepción metafórico-tridimensional barroca (desde donde se puede pensar la línea, el triángulo, la esfera y el círculo de Cusa¹²⁴), engendra la metáfora como metáfora de sí misma. En Sor Juana podríamos ilustrar esta idea con la imagen de una linterna mágica¹²⁵ que proyecta las metáforas que crearán *el Sueño* generando una tridimensionalidad ilusoria también presente en el Bosco y en Góngora, por supuesto.

Así, la grandeza de las obras magnas de estos dos artistas (nos referimos nuevamente a Sor Juana y al Bosco, aunque Góngora está implícito también en nuestra aserción), más allá de la maestría estética de sus creaciones residirá en su estructura y la concepción de su obra. En el *Primero*

¹²⁴Dice Cusa: "Digo, por tanto, que si hubiera una línea infinita, ella sería recta, triángulo, círculo y esfera. Y de modo semejante si hubiera una esfera infinita, ella sería círculo, triángulo y línea. Y así ha de decirse lo mismo acerca del triángulo infinito y del círculo infinito" (*Acerca de la Docta Ignorancia* 1: 73). Así como Cusa plantea la correlación de la línea, el triángulo, la esfera y el círculo, para sustentar su posición de la trinidad, la misma imagen nos puede servir para entender la metáfora en Sor Juana y en Góngora, puesto que en ambos poetas la metáfora encierra dentro suyo la posibilidad de ser una metáfora de sí misma. Así como la línea guarda dentro suyo la posibilidad de ser un triángulo, un círculo y una esfera, así como el triángulo guarda dentro suyo la posibilidad de ser una línea, un círculo y una esfera, así también la metáfora guarda en sí misma a la realidad, a la ficción, a la metaficción y a otra metáfora. Tanto Góngora como Sor Juana exploran la metáfora en su tridimensionalidad, que vuelve sobre sí misma.

¹²⁵La linterna mágica es un invento que durante mucho tiempo fue atribuido a Athanasius Kircher, puesto que aparece en su libro *Ars Magna Lucis et Umbrae*, sin embargo el invento parece pertenecer a Christiaan Huygens. La linterna mágica sigue el diseño de la cámara oscura, la cual recibe imágenes del exterior haciéndolas visibles en el interior de la misma, invirtiendo este proceso, y proyectando las imágenes hacia el exterior. "La linterna mágica se vinculaba con la retórica de hacer visible lo invisible, con lo demoníaco u oculto, y compartía el escenario de estos espectáculos con otros inventos como las cámaras oscuras, los microscopios solares, los espejos proyectores y otros artefactos más que ocuparon la atención de los científicos imbuidos, en ese entonces, de los intereses mecanicistas y ópticos de René Descartes" (Olivares *Spiritus phantasticus* 436). Sor Juana la menciona en el *Primero Sueño* como veremos en páginas posteriores. Cabe decir que si pudiésemos escoger unos versos que reflejen la poética de Sor Juana serían los que aluden a la imagen de la linterna mágica.

Sueño la división tripartita alrededor de los tres personajes que desarrollamos: Harpócrates, Ícaro y Faetón se asemeja a la estructura del tríptico del Bosco, donde la parte central sin duda abarca el mayor espacio poético y la mayor arquitectura onírica, logrando un contraste inusual de luz y oscuridad en relación a los otros dos lienzos que lo acompañan. Además nos parece revelador, que el cuadro del Bosco no solo sea esta superficie trifásica pintada, sino que al cerrar el *Tríptico de las Tentaciones* aparezca otra imagen bifronte, la captura de Cristo y Cristo llevando la Cruz. Si analizamos lo que el cuadro guarda entre sus compuertas: las tentaciones de San Antonio, y lo que presenta fuera de ellas: la captura y Cristo cargando su cruz, es claro que lo que sucede dentro del cuadro y que refiere a San Antonio es un despliegue onírico que guarda relación con el sacrificio de Jesucristo.



Tríptico de las Tentaciones (cerrado)
El Prendimiento y Cristo con la Cruz a cuestas
(Donde Cristo nunca ocupa el primer plano)

Lo que nos rememora la concepción de interior y exterior desarrollada por Deleuze, donde

el pliegue infinito separa, o pasa entre la materia y el alma, la fachada y la habitación cerrada, el exterior y el interior. Pues la línea de inflexión es una virtualidad que no cesa de diferenciarse: se actualiza en el alma, pero se realiza en la materia, cada cosa por su lado. Ese es el rasgo barroco: un exterior siempre en el exterior, un interior siempre en el interior. Una 'receptividad' infinita, una 'espontaneidad' infinita: la fachada exterior de recepción y las cámaras interiores de acción (Deleuze 50-51).

El interior y el exterior en el Bosco están tan bien diferenciados como en el poema de Sor Juana. El Bosco los quiso distinguir a través de los colores que utiliza, la palidez de los cuadros donde el protagonista es Cristo (el exterior) nos transmiten una agonía que se encuentra difuminada en el tríptico de San Antonio (el interior) por el dolor y confusión del que está plagado el hombre plasmado con sus respectivos colores. La conciencia de Cristo en su captura y en la escena de la cruz, es distinta a la conciencia del hombre, del santo; el interior y el exterior no se confunden nunca aunque se impliquen. De la misma manera, en el *Primero Sueño* de Sor Juana la constitución *tríptica* del sueño (interior) que muchos antes de nosotros ya intuyeron (los críticos mencionados en la introducción), presenta al reverso la imagen piramidal inscrita en la circunferencia divina (exterior); apelando a un espacio compartido casualmente por Cusa y Deleuze, mientras Cusa plantea que solo se puede participar de la Unidad a través de la alteridad, puesto que no se puede participar de la Unidad en su simplicidad perfecta (*De Coniecturis* II 212), Deleuze establece una comparación entre Leibniz y el Barroco, diciendo que "los principios de la razón son verdaderos gritos: todo no es un pez, pero hay peces por todas partes...No hay universalidad sino ubicuidad de lo viviente" (19). Es decir que tanto en Cusa como en Deleuze, la Unidad llamada por Deleuze *universalidad* es inaccesible, solo se puede participar de ella a través de la ubicuidad de lo viviente, de la alteridad

cuisana. Esta idea de ambos pensadores se verá retratada en ambas obras de arte, la de Sor Juana y la del Bosco, donde los lienzos interiores presentan el despliegue del hombre por aspirar a algo que no está a su alcance, la ubicuidad de lo viviente se ve encarnada e insinúa aquello que está descolocado del poema y del cuadro: lo exterior incognoscible (en Sor Juana), lo exterior escondido (en el Bosco). El exterior del *Primero Sueño* existe en tanto traza la imposibilidad del hombre de comprenderlo, el exterior en el *Tríptico de las tentaciones* existe en tanto puede ocultar la agonía intelectual... El exterior coexiste con el interior como un espejo con la imagen de su reflejo. Nunca se confunden o juntan, se sugieren sin ningún acercamiento a aquello que están aludiendo (el espejo nunca alcanza ni refleja el original, la distorsión se construye a sí misma). De esta manera, el *Compuesto Triplicado* hilvanará el gran lienzo del conocimiento como una huella divina, haciendo del poema simultáneamente el viaje y el objeto de su viaje, el vuelo y la caída del vuelo. La “bisagra engarzadora” (otra de las visiones de sor Juana que puede aplicarse tanto a Dios como al hombre) unirá cada imagen con la siguiente acercándola al “compendio que absoluto” que es el hombre, ese microcosmos que encierra la creación entera.

La contraposición entre las imágenes al interior de las composiciones del Bosco y Sor Juana con la imagen predominante que se insinúa externa, y sugiere lo divino, nos remonta a Nicolás de Cusa y su teoría del Máximo Absoluto y el máximo contrato. Dice Cusa: “así como lo abstracto es en lo concreto, de la misma manera consideramos prioritariamente lo máximo absoluto en lo máximo contrato” (*Acerca de la Docta Ignorancia* II: 47). Al referirse al Máximo Absoluto, Cusa se refiere a Dios y al referirse al máximo contrato se refiere al universo; sin embargo, Sor Juana

materializa el universo en el hombre, esa gran abstracción que es Dios, se concretiza en el insaciable deseo del hombre por conocer. “Dios que es la unidad simplísima, existiendo en el universo uno, es a la manera de una consecuencia en todo mediante el universo y la pluralidad de las cosas es en Dios mediante el universo uno” (*Acerca de la Docta Ignorancia* II: 47). De esta manera, el *Compuesto Triplicado* que opera en el poema como imagen trifásica del rostro divino (trinidad), es también la estructura poética de *Primero Sueño*, puesto que así como la Divinidad es trina así también la mente humana es trina, y el *Primero Sueño* no es *sino*¹²⁶ un vuelo a través de la mente humana. Cusa dilucidó la trinidad reflejada en su libro *De Coniecturis*, cuando escribe:

Así como el Primer Comienzo de todas las cosas, incluyendo nuestras mentes, ha mostrado ser trino (así que en la multitud, la desigualdad, y la división de las cosas hay un Comienzo, del cual de su absoluta unidad la multitud fluye, del cual de su absoluta igualdad la desigualdad fluye, y de cuya absoluta unión la división fluye), así nuestra mente (que concibe solo una naturaleza intelectual de ser creativa) se hace a sí misma ser un comienzo trino de su propio producto racional. Pues solo la razón es la medida de la multitud, de la magnitud y de la composición, Por tanto, si la razón es removida, ninguno de estos [tres elementos, multitud, magnitud, y composición, como medidas conceptuales,] permanecerán—incluso mientras, el Ser Infinito sea negado, pues es evidente que, de la misma manera, el ser [finito] de todas las cosas es negado (*De Coniecturis* I: 165)¹²⁷.

Rememoramos esta aserción cusana para apoyar nuestra posición con respecto a la división del poema. El *Primero Sueño* es un tríptico, sus tres partes tienen como personaje implícito a

¹²⁶Ponemos en cursiva la palabra *sino* porque es una clara muestra en el español de la *coincidencia de contrarios* cusana, así no lo utilizamos en el sentido que normalmente le conferiría la frase de “tan solo”, pero como *es* y *no es*, puesto que el no ser se convierte en una extensión del ser, donde el *Primero Sueño* es solo un vuelo a través de la mente humana, y no lo es al mismo tiempo (es más que eso, es su extensión).

¹²⁷Just as the First Beginning of all things, including our minds, is shown to be triune (so that of the multitude, the inequality, and the division of things there is one Beginning, from whose Absolute Oneness multitude flows forth, from whose Absolute Equality inequality flows forth, and from whose Absolute Union division flows forth), so our mind (which conceives only an intellectual nature to be creative) makes itself to be a triune beginning of its own rational products. For only reason is the measure of multitude, of magnitude, and of composition. Thus, if reason is removed, none of these [three, multitude, magnitude, and composition, as conceptually measured,] will remain—even as, if Infinite Being is denied, it is evident that, likewise, the [finite] being of all things is denied.

la mente humana, que encontrará tres representaciones distintas de sí misma en correlación con el rostro trino de la divinidad¹²⁸ (Padre, Hijo, Espíritu Santo), al cual tiende sin posibilidad de acierto. Cada uno de los personajes posee características propias que aluden a lo que representan, como ya lo vimos en apartados anteriores; Harpócrates es el que posibilita la revelación a partir de su realidad oscura y confusa, donde todas las palabras son, como todos los sonidos o sus ausencias, este personaje posee ciertos atributos de la unidad entendida por Cusa, puesto que el Máximo Absoluto también es y no se puede partir, explicar u obtener. Así como en la unidad toda la creación y aún lo no creado está presente (*De Conieturis* I: 188), en el silencio todas las palabras sonidos música y mudez encuentran descanso y posibilidad. Ícaro, en cambio, es la incandescencia mayor del poema, su punto más alto; el rostro humano del conocedor, el que se sacrifica e inmola por el conocimiento, el que llega a la cumbre y muere en su reflejo, como el Cristo Narciso, “pues el alma es una forma impresa en los cuerpos por inteligencia —impresa como la forma de un sello es impresa en la cera”¹²⁹ (*De Conieturis* I: 176), la cera de sus ojos es la inteligencia que lo arrastra a la muerte, al sacrificio, Ícaro permanece en lo alto. Faetón en cambio alude al trayecto, no llega a ser del todo hombre, ni del todo Dios, siendo el que inserta las coordenadas del movimiento. Él arriesga como Ícaro pero con la firmeza de espíritu del que ya conoce su destino; parte de la avidez por la creación divina hacia el retorno, pues sabe que *sin la posibilidad de crear* (y la creación en Faetón es parte de su caída), *Dios no sería el poder supremo* (*Acerca de la Docta Ignoracia* I: 124), Faetón es el último personaje en aparecer antes de la suspensión del sueño, desvaneciéndose entre la realidad y el conocimiento.

¹²⁸Dios no forma parte del interior del *Primero Sueño*, como ya explicamos antes, aparecerá como mera insinuación de la circunferencia con que se engloba la estructura piramidal del poema.

¹²⁹For soul is a form impressed on bodies by intelligence—impressed as [the form] of a seal is impressed on wax.

De esta manera, estos tres conformarán la base más simple y perfecta del poema: el triángulo, que a su vez se amplía y convierte en la imagen tridimensional más simple y perfecta: la pirámide triangular (que contiene seis líneas, cuatro puntos y cuatro superficies) (*De Coniecturis* II: 209) a partir de la aparición del último verso: “y yo despierta”. A estas reflexiones dedicaremos el primer apartado, que a su vez abrirá paso al segundo apartado que abarcará la noción de pirámides opuestas que tantos han atribuido a Kircher en relación a Sor Juana, olvidando a Nicolás de Cusa que también tiene un diagrama de las pirámides de luz y sombra¹³⁰. Para terminar, así con el último apartado que será el que intente explicar la razón del título del poema de Sor Juana y su temática, teniendo en cuenta la opinión de otros críticos y postulando nuestra visión particular.

IV. 1. *Semejanza trifásica en Primero Sueño: el triángulo Harpócrates, Ícaro y Faetón.*

Agua de la arquitectura
Donde reptan del ojo sus
Planos labiales, del labio
Sus tomos abisales
Imprimiendo en la rara
transparencia un río que
estalla

Estados de Sitio
J. Barrios

¹³⁰Entre esos tantos no incluimos a Rocío Olivares (*La figura del mundo en el Sueño de Sor Juana*) que sí noto la proximidad entre Cusa y Sor Juana aunque sin desarrollarla a plenitud puesto que sus intereses estaban más abocados al amplio terreno de la emblemática.

Leer el *Primero Sueño*, es pensar en imágenes, sumergirse en un compendio de visiones que retratan el universo. Las hay de todo tipo: imágenes míticas, imágenes geométricas, imágenes médicas, imágenes emblemáticas, imágenes científicas, imágenes bíblicas, imágenes cósmicas, etc. La complejidad del *Sueño* reside justamente en la superposición de todas estas figuras de manera que el sueño, el *Primero Sueño*, no parezca irracional o absurdo, sino hilvanado y coherente, a través de un orden que aunque inusual posea pleno sentido. Es evidente, que todas las imágenes presentadas por Sor Juana pertenecen a la tradición y al imaginario de época que la rodeaba, por tanto la originalidad del poema no se encuentra en la originalidad de sus imágenes, sino en la carga simbólica y estructural que estas adquieren en el poema, puesto que:

El barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito. En primer lugar, el barroco diferencia a los pliegues, según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma (Deleuze 11)

Así presenciamos en el *Primero Sueño* los pliegues de imágenes tan conocidas como la torre de Babel, la lechuza, Ícaro, el monte Olimpo, el león, las pirámides, por nombrar algunas; que operan tanto en los repliegues de la materia como en los pliegues del alma o del pensamiento. De esta manera estas efigies tan conocidas se ven plegadas por la vista desde el ojo profundo, indagador y penetrante de Sor Juana, haciendo del poema un laberinto barroco que genera una atracción indescriptible hacia sus letras (invocaciones) coronándolo como el poema más impactante de todo el barroco hispanoamericano. La aparición de estas construcciones visuales se da por entramados de capas que

se van descubriendo a medida que avanza el sueño; la luz, como en un cuadro barroco funciona para crear el *chiaroscuro* que mencionamos antes; y la perspectiva, nuevamente parecida al *Tríptico de las Tentaciones*, asemeja la profundidad triangular conformada por los tres ejes míticos escogidos: Harpócrates, Ícaro y Faetón.

Las imágenes geométricas jugarán un rol inmanente en el texto de Sor Juana, puesto que no se evidencian del todo a nuestros ojos, pero se esconden en su estructura más secreta dibujándose en la parte escondida del tríptico, susurrantes. Es necesario que recordemos que cuando nos referimos a la geometría o cualquiera de sus derivados, estamos totalmente divorciados de la percepción y totalmente involucrados con la imaginación (Dixon 561), por lo que cualquier despliegue geométrico que aventuremos en estas páginas, no intenta ser matemáticamente exacto, sino más bien creativamente posible. Dicho esto nos arriesgamos a pensar en la imagen triangular dibujada por estos tres personajes míticos que ofrecen una estructura probable al *Primero Sueño*, una trinidad onírica que se asemeja a la establecida por Nicolás de Cusa donde la simpleza del número tres que integra el rostro divino (trinidad), opera tanto en la unidad como en la trinidad y donde el número define nuestra mente:

¿Cómo se puede concebir cualquier cosa más similar a la mente que su número?
¿No es una *unidad* del número tres trina? ¿Y no es la *igualdad* del número tres trina? De la misma manera la *unión* del número tres es trina. Por tanto, la esencia del número es el primer ejemplar de la mente¹³¹. Pues una triunidad (o una

¹³¹En el *Comentario al sueño de Escipión* de Macrobio, también hay esta idea de los números como perfectos y su conexión con el pensamiento. Dice Macrobio: Así pues, en esto consiste la perfección común a todos los números: en que cuando el pensamiento va de nosotros, los hombres, a los dioses, encuentra la primera perfección en la incorporeidad de los números, sin embargo entre estos se consideran perfectos, según los criterios que se imponen en este tratado, los

unitrinidad) que es contracta, en la pluralidad se encuentra antecedentemente impresa en cada número. Ciertamente, infiriendo simbólica y conjeturalmente de los números racionales de nuestra mente al número real e inefable de la mente divina, Yo digo que en la Mente del Creador el número es el primer ejemplar de las cosas, así como el número que surge de nuestra razón es el primer ejemplar de nuestro mundo [mental] correspondiente (*De Coniecturis* I: 166)¹³².

La visión de Cusa de la mente trina de la divinidad y la importancia del número en la creación de las cosas, nos hace pensar en la mente humana y en la determinación que el número tiene para ella; por lo que siendo el *Primero Sueño* el vuelo de la mente humana, la estructura originaria y sencilla del poema estará conformada por el número tres (trinidad) y su figura poligonal primaria será el triángulo¹³³, encarnado por los tres personajes nombrados.

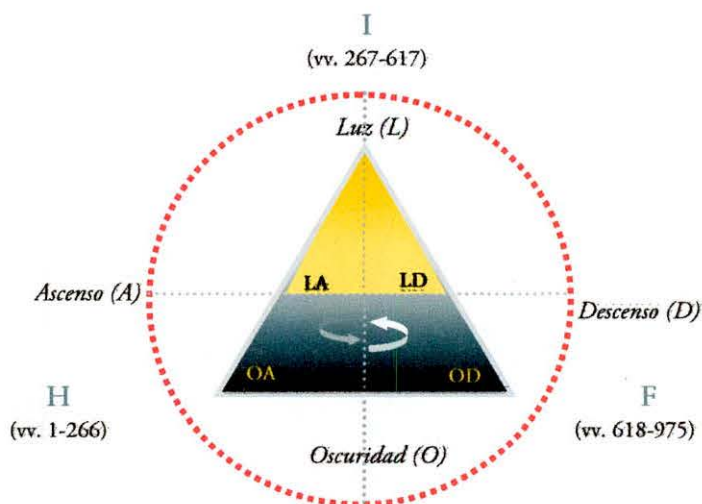
A continuación presentaremos una idea gráfica de lo que nos referimos: ESTRUCTURA I para tener una imagen más clara de la construcción primaria del poema de Sor Juana, permitiéndonos un análisis vasto que desarrollaremos en las páginas siguientes:

que o bien contienen la fuerza de unir unos cuerpos con otros, o bien los que se convierten a su vez en cuerpos, o los que generan un cuerpo inteligible, no sensible. (Macrobio. *Comentarii in Somnium Scipionis*, 1.5.4) (Cardigni 81-82).

¹³²How could anything be conceived to be more similar to mind than is number? Isn't a *oneness* of the number three trine? And isn't an *equality* of the number three trine? Likewise the *union* of the number three is trine. Therefore, number's essence is the mind's first exemplar. For a triunity (or unitrinity) that is contracted in plurality is found to be impressed antecedently on [every] number. Indeed, inferring symbolically and surmisingly from the rational numbers of our mind to the real, ineffable numbers of the Divine Mind, I say that in the Mind of the Creator number is the first exemplar of things, just as number that arises from our reason is the first exemplar of our corresponding [mental] world.

¹³³ El triángulo como elemento más simple con el cual representar la trinidad aparece en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, donde Sor Juana cuenta como al ver el juego de los alfileres de unas niñas y su formación en triángulos se imagina la figura del anillo de Salomón: "jugaban otras a los alfileres (que es el más frívolo juego que usa la puerilidad); yo me llegaba a contemplar las figuras que formaban; y viendo que acaso se pusieron tres en triángulo, me ponía a enlazar uno en otro, acordándome de que aquella era la figura que dicen tenía el misterioso anillo de Salomón, en que había unas lejanas luces y representaciones de la Santísima Trinidad, en virtud de lo cual obraba tantos prodigios y maravillas; y la misma que dicen tuvo el arpa de David, y que por eso sanaba Saúl a su sonido; casi la misma conservan las arpas en nuestros tiempos" (IV: 459).

ESTRUCTURA I

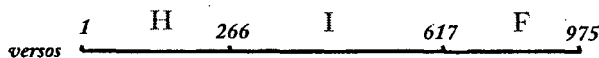


En el diagrama ESTRUCTURA I, Harpócrates (H) y Faetón (F) son vértices de la base, puesto que en ambos la imagen y correlación con el mundo en su dormir y despertar es evidente. Mientras que Ícaro (I) por la carga de luz que lo acompaña se alza en el centro mismo de los versos, aludiendo a la incandescencia, por lo que encarna la altura y se posiciona en la cumbre. Dentro de la ESTRUCTURA I vemos dos líneas punteadas grises que traspasan el triángulo y lo dividen en cuatro, pensemos estas líneas como las coordenadas (x,y), siendo (y) la recta vertical (ascenso, descenso) y (x) la recta horizontal (luz, oscuridad), logrando cuatro coordenadas espaciales dentro del triángulo: la *oscuridad en ascenso* (OA), la *luz en ascenso* (LA), la *luz en descenso* (LD) y la *oscuridad en descenso* (OD). Es necesario entender que las coordenadas funcionan dentro del triángulo ($\bar{H}\bar{I}\bar{F}$) no fuera de él, por lo que la luz o la oscuridad en ascenso y en descenso en el triángulo (*la visión*), no están relacionadas a lo que sucede fuera del espacio onírico, es decir con la oscuridad o la luz en el

mundo poético de *Primero Sueño*. El triángulo HIF posee una dinámica propia que a su vez está regida por el vértigo (representado por las dos flechas que circundan la coordenada $x = AD$) generado por la sensación de profundidad que dan los contrastes fuertes de luz y de oscuridad aparecidos en la visión. La circunferencia punteada que rodea pero no toca al triángulo, representa la divinidad donde lo alto y lo bajo coinciden, donde la luz y la oscuridad son lo mismo, donde $y = x$, puesto que en el máximo absoluto todo converge en unidad, esa es la visión vedada al hombre en su total naturaleza pero presentada a él a gracias a la esencia trina de la visión.

Por lo que, no nos parece admisible plantear el poema en términos lineales. Pensar el *Primero Sueño* con un esquema como el siguiente (DIAGRAMA LINEAL) es inexacto, puesto que no se asemeja a la concepción de pliegue del sueño, con su esencia triangular, piramidal, y suprema, de poema que tiende a la elevación del alma. Consideramos por eso que una mirada lineal del *Primero Sueño*, no haría sino desvirtuarlo.

DIAGRAMA
LINEAL



Por lo que cuestionamos la actitud crítica de separar o establecer la silva de Sor Juana en partes lineales en base únicamente a sus versos, sin dar cuenta de sus elementos barrocos, como el *claroscuro*; las capas superponiéndose obsequiándonos el efecto de elevación; el despertar del mundo en relación a la caída. Si nos enfrentamos con una silva barroca de la complejidad del *Primero Sueño*, “es provechoso seguir sus huellas a través de los escondites de su laberinto” (*Primero Sueño*, ed.

Vossler), evitando las perspectivas y las miradas lineales, tanto por la noción laberíntica del barroco reforzada por Deleuze, como por su calidad elíptica de la que habla Sarduy, donde:

Algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra; ahora, la figura maestra no es el círculo, de centro único irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse que opone a ese foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego, reverso del yang germinador del Sol, el ausente (Sarduy 178).

Al pensar en la elipse, no podemos evitar evocar el *Polifemo* de Góngora: el ojo de Polifemo convirtiéndose en una elipse solar. El ojo de Polifemo presupone al astro máximo, con el acto mismo de borrarlo en su grandeza: “Este (que, de Neptuno hijo fiero, / De un ojo ilustra el orbe de su frente, / Émulo casi del mayor lucero)” (vv. 50- 52). Mencionamos a Góngora, y al *Polifemo* ante la presencia inabarcable de la elipse, porque de la misma forma como el ojo de Polifemo presupone al sol, en *Primero Sueño* se presenta una elipse doble, donde así como el astro mítico (el sol que aparece en la evocación a Ícaro) es una elipse del astro infinito de la divinidad (la circunferencia infinita que todo lo abarca) y del astro natural o real (El sol que aparece al final del sueño en el despertar); así también el astro natural o real (vv. 887 - 894) evoca al astro mítico (vv. 460 - 464) y al astro divino (vv.145)¹³⁴, formando a partir de las apariciones del sol en el poema nuevamente un triángulo. El ausente, al que refiere Sarduy, sería entonces dentro del poema esa divinidad que proyecta conocimiento infinito, puesto que siempre es sugerida como inabarcable. La imagen elíptica del ojo no es casual, el ojo de Polifemo, es el Sol de Sor Juana, puesto que su sol se

¹³⁴El astro divino se encuentra oculto en todo el poema, es inabarcable y por lo tanto no aparece. Sin embargo, el verso 145 al que hacemos alusión podría verse como una elipsis del mismo a partir de un parangón implícito con la corona finita del rey, que nos hace pensar en la corona infinita de Dios, donde el “círculo dorado” como hieroglífico de la *inmensidad* (Ver. Ed. Tadeo. P. Stein) realmente es aplicable. Además, es interesante pensar que dos puntos distintos unidos entre sí en una recta (siendo los dos puntos el sol mítico y el sol real) forman un triángulo al unirse a cualquier punto de la circunferencia (divinidad) que los rodea.

hace órgano al destrozarse la vista *icárica*, apoderándose de la contemplación a partir del reflejo en los ojos derretidos de ángel de cera.

Por eso, la única manera de poder pensar el poema onírico de Sor Juana como una línea, es si se piensa en una línea infinita, una línea que pueda ser triángulo, círculo y circunferencia¹³⁵. La división tripartita de *Primero Sueño* no está en discusión, puesto que aunque la crítica aventure algún número original de partes, todos volvemos a la raíz trina del poema. Nuestra hipótesis es, entonces, la necesidad de abordar la silva de Sor Juana no como superficie plana, sino como tridimensionalidad metafórica, como superposición de planos o capas que posibilitan la textura, superficie, pliegue, donde lo alto sí importe así como lo bajo¹³⁶, donde el interior esté escindido del exterior por una línea tan fina como la que demarca el triángulo, donde la luz y la oscuridad coincidan y se opongan simultáneamente...

Así, la textura no depende de las partes, sino de los estratos que determinan su "cohesión": el nuevo estatuto del objeto, el *objetil*¹³⁷, es inseparable de los diferentes estratos que se dilatan, como otras tantas ocasiones de rodeos y de repliegues. Con relación a los pliegues de los que es capaz, la materia deviene materia de expresión. A este respecto, el pliegue de la materia o textura debe ser relacionado con varios factores, y en primer lugar con la luz, el claroscuro, la manera en que el pliegue atrae la luz varía según su hora y su luminosidad... Pero también con la profundidad... Por último, cómo todas esas texturas de la materia tienden hacia un punto más elevado, punto espiritual que envuelve la forma, que la mantiene envuelta y sólo él contiene el secreto de los pliegues materiales abajo (Deleuze 53).

¹³⁵"Digo, por tanto, que si hubiera una línea infinita, ella sería recta, triángulo, círculo y esfera. Y de modo semejante si hubiera una esfera infinita, ella sería círculo, triángulo y línea. Y así ha de decirse lo mismo acerca del triángulo infinito y del círculo infinito" (*Acerca de la Docta Ignorancia I: 73*)

¹³⁶ La distinción de los contrarios en el poema, es lo que nos hace justamente entender que se está hablando no del Máximo Absoluto, sino del máximo contrato, no de Dios, sino del universo.

¹³⁷El objeto, para Deleuze, es aquello que está plegado y que es envuelto por el sujeto. Se le llama *objetil* en tanto que describe curvas variables o una curvatura variable.

Deleuze escribe sobre la textura de la obra barroca, una textura que no depende de sus partes como hemos podido ver en la comparación de la ESTRUCTURA I con el DIAGRAMA LINEAL sino de sus estratos que se dilatan y generan el pliegue y el repliegue, estratos a la vez mediados por la luz, por el *claroscuro* por la profundidad que tiende a la elevación. Eso hemos tratado de graficar en la ESTRUCTURA I buscando acentuar el protagonismo de la oscuridad así como de la claridad en lo que refiere a la aparición la construcción y el sentido de cada uno de los tres personajes de nuestro análisis. Como hemos ya notado en la ESTRUCTURA I, Harpócrates y Faetón tienden a lo oscuro, pero por razones muy distintas, mientras Harpócrates pertenece a la oscuridad por su naturaleza de confusión, de secreto; Faetón cae en oscuridad por su función de trayecto, de *liaison* entre el cuerpo y el alma, entre el mundo y el conocimiento, por su esencia racional y empírica. Ícaro, en cambio, sucede en la luz y su desprendimiento del mundo y de lo real hacia lo abstracto, lo que hace configurar su vuelo en relación a estructuras piramidales. Los versos que circundan a cada uno de estos tres personajes mitológicos funcionan como capas significantes que van creando el espacio onírico correspondiente para resaltar el carácter y el rol de Harpócrates, Ícaro y Faetón, en la concepción poética de Sor Juana, por lo que nos parece necesario nombrar y analizar los versos que semánticamente puedan alterar nuestra comprensión del poema como totalidad, para aprehender la esencia tripartita de *Primero Sueño*. Seguiremos el orden de aparición de estos tres entes mitológicos en el poema, por lo que comenzaremos con el análisis de los versos que corresponden a Harpócrates, para continuar con lo que rodean a Ícaro, y terminar con los que caen con Faetón:

H.- HARPÓCRATES

Los versos que esconden y revelan la figura de Harpócrates comprenden desde el primero hasta el 266, abarcando a su vez todo lo referente al silencio y al sueño como fenómeno de reposo de los sentidos corporales, lo que estará acompañado por el oscurecimiento del día, la llegada de la noche. A continuación, listaremos las figuras y/o versos¹³⁸ donde podemos contemplar el entramado de imágenes y texturas que posibiliten una mirada más vasta del poema, para entender la estructura planteada y el papel del silencio en la silva de Sor Juana.

vv. 1-2: "Piramidal funesta, de la tierra/ nacida sombra, al cielo encaminaba".

Desde el primer verso Sor Juana está delimitando su estructura piramidal, manifestando la oscuridad representada por la sombra y estableciendo un trayecto: el ascenso. Este verso marca las coordenadas sobre las que está puesto el escenario.

vv. 20: Imperio silencioso

Primera mención al silencio.

vv. 22-60: Nocturnas aves

Como ya hemos desarrollado todo lo relacionado a las nocturnas aves en el apartado de *Harpócrates* no nos detendremos en ellas. Sólo quisiéramos hacer notar que así como Sor Juana se sirve de las aves nocturnas en el apartado de *Harpócrates*, también utilizará aves diurnas en el apartado de *Faetón*, logrando un efecto de contraste. Da Vinci escribe sobre el efecto de contraste en su *Tratado de Pintura*:

En qué parages son mas sensibles los reflejos. Quanto mas oscuro sea el campo que confina con el reflejo, tanto mas evidente y claro será este; y quanto mas claro sea el campo, menos perceptible será el reflejo. La razón de esto es, que puestas en contraste las cosas que tienen diferentes grados de sombra, la menos oscura hace que parezca tenebrosa la otra; y entre las cosas iluminadas la mas clara hace parecer algo oscura á la otra (38).

Explicando como el contraste permite intensificar el efecto de luz u oscuridad sobre las cosas.

¹³⁸A veces citaremos textualmente los versos, otras sólo nombraremos las figuras pertinentes, según lo consideremos conveniente.

vv. 57: Capilla Pavorosa

La imagen del coro de aves nocturnas cantando, es otra imagen poderosa que Sor Juana trabajará en contraposición a las aves diurnas que también entonan himnos. El sonido es importante para la aparición del silencio, lo refuerza.

vv. 60-65: Hasta el viento duerme

Nuevamente Sor Juana al utilizar una sinestesia está conjugando los dos sentidos más importantes en su poema, la vista y el oído. Con esta imagen Sor Juana alcanza el sosiego exagerado que quiere transmitir en la construcción del paisaje tenebroso.

vv. 68: El Sueño

Primera aparición del sueño. El sueño no se encarna en un sujeto, como es el caso del Silencio quien aparece como Harpócrates, sino que sucede como un fenómeno que arrastra a la “asombrada turba”.

vv. 76: Harpócrates

Ver su respectivo apartado.

vv. 80 – 146: Los cuatro elementos (aire, tierra, agua y fuego) invadidos por el sueño

En este fragmento del poema, el sueño va adormeciendo en el firmamento: al viento y al can (constelación del can mayor); en el mar: a los peces (doblemente mudos) y a la imagen de Alcione; en la tierra: al rey y a Acteón; y en el fuego: a la imagen del círculo dorado.

vv. 147- 148: “El sueño todo, en fin, lo poseía; / todo, en fin el silencio lo ocupaba”

El sueño y el silencio se confunden o integran. El sueño contiene al silencio, así como el silencio contiene al sueño. Ahora ambos adoptan roles activos, el sueño se empieza a imponer dentro del poema.

vv. 149-150: Aparición del hombre

El hombre aparece a través de la imagen del ladrón y del amante. Ambos son caracteres que utilizan la noche para esconderse y que están despiertos mientras todos duermen. Sin embargo, Sor Juana busca resaltar la potencia de su viaje onírico que se distancia de la idea de sueño regular puesto que seduce hasta a aquellos que lo resisten. Esta distinción es importante para embeberse del sueño como lo que es, una experiencia intelectual.

vv. 151: El conticinio (12:00 pm)

Se anuncia la oscuridad plena.

vv. 152- 172: Suspensión de los sentidos del hombre

Solo en la total suspensión de los sentidos del hombre, la separación cuerpo y alma es posible, y el sueño como visión tiene lugar.

vv. 173- 174: El sueño como muerte pasajera

Este verso ilustra lo mostrado en los versos precedentes. Siendo un tópico recurrente en el Siglo de Oro Español, Quevedo la reproduce en una silva también llamada "El Sueño".

vv.177: "Desjerarquización" del mundo

Ampliamente tratado en el apartado de Harpócrates.

vv. 202- 203: Separación cuerpo y alma

Bajo los efectos del sueño, Sor Juana describe al cuerpo como "un cadáver con alma", aludiendo al pasaje de la muerte temporal, el cuerpo se ve desprovisto de cualquier signo de vida. La integración del cadáver y del alma, también alude a la inmortalidad del alma con respecto al cuerpo, mientras el cuerpo puede estar muerto el alma permanece. No es menor notar que Sor Juana quiere que tengamos presente la existencia del cuerpo así sea como cadáver, puesto que el alma va a volver a él, y el cuerpo va a despertar.

vv. 204- 253: Descripción de los órganos

Lo único que distingue al ser recostado de un cadáver es el pulso y el aliento. La mudez de la lengua es notable, porque dice Sor Juana "con no poder hablar los desmentía" (nuevamente una alusión al lenguaje del silencio).

vv. 254 - 266: El cerebro y las imágenes que en él se forman

La mención del cerebro merece pensarse por separado, porque es allí donde la imaginativa, la memoria y la fantasía se encuentran para dar lugar a las imágenes diversas que el alma está a punto de contemplar, lo que dará lugar a la visión onírica.

En el primer vértice del triángulo: *Harpócrates* (H), la oscuridad, el silencio, y el sueño se complementan hasta ser un entramado de imágenes, donde se esconde la elevación sugerida en los primeros versos. Es a lo largo del espacio que se crea alrededor suyo que el cuerpo es abandonado por sus sentidos, preparándose para la visión. El cerebro, órgano que habita en la parte más elevada del

cuerpo humano, concibe las imágenes que se irán desplegando ante nuestros ojos. Así, el silencio trama en su rostro escondido la revelación que estará precedida por tres fenómenos: la “desjerarquización”, la suspensión, y la separación cuerpo y alma, llevándonos por la confusión hacia la intensidad de lo oscuro.

I.- ÍCARO

Entre la densidad de la sombra sucede la luminosidad icárica en la contemplación abstracta del alma. Es junto a Ícaro donde la claridad adquiere una magnitud incontenible, forzándonos a ver, a experimentar la realidad visual de las imágenes mentales. Nuestros ojos de lectores se van dañando por la luz que traen los grandes paradigmas de la humanidad que suscitan una estructura piramidal imponente que intimida a la visión. En ESTRUCTURA I vemos como la parte generada a partir del vértice icárico estará dividida en dos, todos los versos antes de la mención a Ícaro y todas los versos posteriores, donde el alma irá divagando como en un naufragio en sentidos contrarios, (como las flechas que aparecen en la recta) por el vértigo que preparara el escenario para la caída de Faetón y sus conceptos ecuestres. A continuación, mostraremos el análisis detallado de los versos que guardan las imágenes y situaciones esenciales que permiten el entramado icárico.

vv. 268: El Faro de Alejandría

El Faro de Alejandría es la primera imagen que se presenta en la visión onírica y que tiene una estructura geométrica parecida a la de la pirámide. Sor Juana trabaja de una forma especial esta imagen pues se sirve de elementos que aluden al mar: el reino de Neptuno, el agua (no olvidemos que éstas imágenes están asociadas, para la Fénix, con el silencio); como elementos que aluden al cielo: vientos, el aire y las estrellas (tampoco olvidemos que todo lo relativo al cosmos en el renacimiento y el barroco está en gran parte relacionado a la divinidad) unificándolos.

vv. 291- 304: alma (vuelo del alma) y su sujeción al cuerpo

En esta parte se delimita el vuelo intelectual que trata de abarcar “la cantidad inmensa de la esfera”, pero el alma se verá siempre impedida a alcanzar esta amplitud por la “corporal cadena”.

vv. 310- 326: el monte¹³⁹ de Atlante, el Olimpo, y el volcán más soberbio de la Tierra

Sor Juana continúa con imágenes que puedan evocar un sentido piramidal. Al hablar del monte de Atlante y del Olimpo alude a dos generaciones (los Titanes y Zeus) en contraposición, y los traslada a México con la mención del volcán más soberbio de la tierra que para José Gaos es el Popocatepetl.

vv. 327 – 339: Comparación entre la mente humana y el vuelo del águila que busca asirse al cielo.

Esta imagen es sumamente lograda, pero es solo una de las tantas que Sor Juana utilizará para representar los estragos del alma. Muestra cómo el águila a pesar de sus alas, sus garras y su esforzado impulso no puede llegar a la “región primera de su altura”, al igual que el alma.

vv. 340: Las *dos* Pirámides

Es significativa la mención de solo dos, de las tres pirámides de Gize; pensamos que Sor Juana no habla de una tercera porque esta tercera es la que va a ser construida mental y estructuralmente por el poema.

vv. 371 – 378: El Caminante

Nuevamente va a utilizar la Fénix una metáfora para representar la imposibilidad del alma de alcanzar el conocimiento. A partir de la imagen del caminante que no puede descansar en la sombra de las pirámides porque estas no dan sombra, así también el alma no puede encontrar descanso en la comprensión divina porque su vastedad la agobia.

vv. 381- 383: Alusión a Homero sobre las pirámides.

El ciego Homero dice de las pirámides que son bárbaros jeroglíficos de ciego. La ceguera así será la única que permita entender la imagen, la vista a veces nos puede confundir, como sucede con el alma en versos posteriores. (Ninguna de las ediciones consultadas, encuentra la referencia donde Homero habla así de las pirámides).

vv.400 – 403: La Pirámide, imagen mental

A través de los versos:

¹³⁹“Toda montaña es un punto de contacto entre el cielo y la tierra, al igual que la cima de la pirámide” (Cirlot 209). El tópico de la montaña sagrada se encuentra entre los orígenes orientales y clásicos; en el *Apocalipsis* donde la Nueva Jerusalén se observa desde la cima de una montaña, en la mitología griega a través del monte Olimpo o el Parnaso; en textos celtas y germanos, etc. Para más información ver la obra de Patch, H. R. *El otro mundo en la literatura medieval*, México, 1956.

Las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales

Sor Juana afirma a la pirámide como una imagen mental de la imagen interior del alma lo que a su vez corroboraría nuestra posición estructural del poema.

vv. 404 - 412: Comparación entre la punta piramidal y la Causa Primera

La aspiración de la punta piramidal al cielo se emparenta a la aspiración del alma a la Causa Primera, leemos: “--céntrico punto donde recta tira/ la línea, si ya no circunferencia,/ que contiene, infinita, toda esencia--”, estos versos se pueden relacionar con Kircher: “Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas criadas” (cita de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* mencionada en nuestra Introducción); pero también podrían estar relacionados con Cusa o Bruno, puesto que ambos desarrollan la imagen de la circunferencia como aquella que lo contiene todo, y la relacionan con el universo o la divinidad. Además se puede entablar un parentesco con la Causa Primera de la Escolástica que naturalmente es Dios (Flynn 518).

vv. 414 - 422: La torre de Babel

La torre de Babel¹⁴⁰ también tiene una estructura que nos podría evocar lo piramidal, siendo un testimonio arquitectónico de la imposibilidad del hombre de alcanzar a Dios. La manera en que Dios demuestra su supremacía sobre los hombres no es destruyendo la torre, ya que en la Biblia ésta queda como evidencia (*Génesis* 11: 9); sino confundiendo las lenguas, que es la imagen que a Sor Juana le interesa: “y aun aquella blasfema altiva Torre/ de quien hoy dolorosas son señales/ -no en piedras, sino en lenguas desiguales,/ porque voraz el tiempo no las borre”. La confusión de lenguas y su diversidad es para la poeta un rasgo de la incomunicación entre los hombres y el producto de las jerarquías puesto que la lengua genera distinción y por tanto separación. Esta idea filosófica será explorada a lo largo de los años, pero su profundidad todavía es explorable.

vv. 423- 434: Comparación entre la mente humana y la pirámide¹⁴¹

¹⁴⁰Es significativa la contradicción que se esconde en la palabra Babel. En el *Diccionario Filosófico* Voltaire apunta: “Babel significa para los orientales «Dios Padre», «el poder de Dios», «la puerta de Dios», según el modo que se pronunciara la palabra. Por eso Babilonia fue la ciudad de Dios, la ciudad santa... Torre de Babel significaba, pues, «la torre del Dios Padre». Flavio Josefo dice que Babel significa «confusión». Calmet y otros afirman que Babel significa en caldeo «confundido», pero todos los orientales sostienen la opinión contraria. Si significaba «confusión», sería un extraño origen de capital de un vasto Imperio” (191). La confusión sin embargo está directamente relacionada con la divinidad puesto que para nosotros no vemos claramente el rostro de Dios, ni su palabra, ni su sabiduría. Ya lo dice Yahvé: “Yo hago que fallen las señales de los magos y que deliren los adivinos; hago retroceder a los sabios y convierto su ciencia en necesidad” (*Isaías* 44: 25 -26).

¹⁴¹Georgina Sabat de Rivers estudia en su libro: *El “Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz tradiciones literarias y originalidad*, la aparición de la pirámide en la poesía española y justamente menciona que la originalidad de Sor Juana con respecto a la utilización de las pirámides estriba en su comparación con el alma humana. Sabat de River identifica tres modos de utilizar las pirámides entre los escritores que analiza: 1) como término de comparación con obras humanas de tipo alto

Los versos de este apartado poseen una trascendencia para la concepción de este trabajo:

si fueran comparados
a la mental pirámide elevada
donde –sin saber cómo– colocada
el Alma se miró, tan atrasados
se hallaran, que cualquiera
gradüara su cima por Esfera

Puesto que aquí Sor Juana dibuja la imagen oculta del poema: la pirámide dentro de la esfera; Sor Juana entenderá la cima del conocimiento como una esfera lo que ampliará totalmente los horizontes mentales del alma y su frustración ante la *inaprehensión* de la cima.

vv. 435 – 453: vuelo del alma hacia la comprensión (retroceso)

Ésta es una de las partes cardinales de este apartado puesto que establece la comparación directa con Ícaro, el despliegue del alma, el empoderamiento de esa alma con respecto al mundo, que aunque libre puede observar pero no comprender.

vv. 455 – 468: Ícaro

Ícaro marca un antes y un después en el poema. Ver el Capítulo *Ícaro o la estructuración de unas alas*.

vv. 469 – 510: la imposibilidad del alma de ver ante demasiada luz

Así como el exceso de luz nubla la vista a Ícaro, el exceso de sapiencia imposibilita la comprensión del alma, lo que nos recuerda a Dionisio Pseudo Areopagita en su *Epístola I*:

Las tinieblas devienen oscuras por la luz, y más por mucha luz. Los saberes ocultan la ignorancia, y más muchos saberes. Entiendo esto sobreeminantemente y no según una privación, constata sobreverdaderamente que la luz esconde a aquellos que poseen *ón*¹⁴², y verdaderamente el saber según Dios es ignorancia y sus Tinieblas sobreubicadas no solo son veladas por toda luz sino que incluso esconden todo saber (85).

Estos versos son fundamentales porque aquí Sor Juana esboza una aserción de imposibilidad, presente en el sueño y construye la caracterización de sus personajes míticos, como arquetipos del alma que saben de antemano su destino y que lo desconocen a la vez, el fracaso entonces es sólo una condición de humanidad.

(Lupercio L. de Argensola, Lope, Trillo) 2) comparaciones de ellas como obras magna pero que queda por debajo de otras (Argensola, Juan de Jáuregui y Trillo) 3) relacionadas con el amor (Lope y Bocángel) (116). Como vemos Sor Juana utiliza la imagen piramidal de una forma absolutamente nueva, distinguiéndose así de sus antecesores.

¹⁴²Según Pablo Cavallero, en su estudio de los términos dionisianos en el libro *Los nombres Divinos: ón se refiere al ente*: “el participio sustantivado *ón* se incluye en el Registro con la indicación *passim*, es decir, tiene innumerables ocurrencias. Al estudiar los nombres de Dios, Dionisio estudia el Ser, no sólo de la divinidad sino de su Creación. El ‘ente’ es una clave del discurso dionisiano, que pretende llegar a la realidad visible en su vínculo global o integral con la realidad invisible (Cavallero 144).

vv. 511- 539: Ciencia (medicina)

Se refiere a la ciencia como un conocimiento regido por la experiencia, que es una aproximación interesante, por la modernidad de este planteamiento. Sobre todo se detiene en la medicina, hay una alusión a Apolo que no sólo es el Dios de la medicina sino también de la poesía, lo que establece un parangón interesante con su último verso “¡que así del mal el bien tal vez se saca!”.

vv. 540- 560: Confusión del alma

Sor Juana utiliza la metáfora del naufragio para la confusión del alma. El agua tiene un significado simbólico importante en el imaginario de Sor Juana, por su relación con Neptuno, dios de la triada romana (Neptuno, Júpiter y Plutón) al que la autora le presta mayor atención al emparentarlo con el silencio.

vv. 582: Cinco categorías de Aristóteles

Las cinco categorías a las que se refiere son: cantidad, cualidad, relación, acción, pasión, que servirían para la creación de universales.

vv. 591- 592: Imposibilidad del alma de ejercer el poder intuitivo

Esta reflexión es significativa puesto que establece el parangón entre el hombre y Dios, siendo Dios el único que puede ejercer un poder intuitivo, puesto que es capaz de conocerlo todo.

vv. 593: Comprensión progresiva (de concepto en concepto)

Habla de la ascensión de escalones a través de la comprensión de cada uno de los conceptos, lo que a su vez ilustraría las flechas que van hacia arriba y hacia abajo en la recta que corta el triángulo en la ESTRUCTURA I, puesto que la ascensión referiría a la flecha que va hacia arriba y la confusión a la flecha que va hacia abajo, creando así mismo el vértigo al que hicimos alusión. En la *Respuesta*, Sor Juana desarrolla la comprensión progresiva y la llamará cadena universal (“-que para esta cadena universal les puso la sabiduría de su Autor-” (IV: 150)).

vv. 607- 616: Conjunción de saberes

La conjunción de saberes y la interrelación en el conocimiento es un tema que Sor Juana desarrollará líneas después en la misma *Respuesta*, donde postula que las varias facultades de Artes y de Ciencias: “no solo no se estorban sino se ayudan, dando luz y abriendo camino las unas para las otras” (IV: 449-450).

Las imágenes correspondientes a Ícaro terminan con esta reflexión sobre la conjunción de saberes (es claro que los últimos versos que hemos integrado en el espacio donde Ícaro se alza, son ambiguos y corresponden a una etapa de transición de Ícaro a Faetón) en la que el yo poético busca

la respuesta para ascender hasta el conocimiento, en un segundo intento. La imagen de una cadena conceptual que se va descubriendo en la interiorización de cada concepto o idea, será la línea limítrofe entre Ícaro y Faetón. El vértice donde se gesta la posibilidad, concibe el atrevimiento segundo de Faetón, cuyo espíritu se arriesga por visualizar la cima que no es tanto un punto como una circunferencia (como vimos en los versos que circundan a Ícaro). Ahora daremos paso a Faetón.

F.- FAETÓN

Los versos que emblematizan la caída de Faetón son quizás los más disímiles y particulares de todo el *Primero Sueño*. En Harpócrates y en Ícaro las imágenes son bastante uniformes, Harpócrates compendia todo lo referido a la noche (las aves, la luna, las estrellas y la sombra, el amante y el ladrón) al silencio (el viento, el can, los peces, Alcione) y al sueño (el rey, Morfeo y los sentidos); Ícaro despliega con sus alas imágenes piramidales o formas que nos podrían hacer pensar en la pirámide. La concepción piramidal aparece en los versos que anteceden a Ícaro (a.i.) donde las imágenes son: el faro, el monte de Atlante, el Olimpo, Popocatépetl, las pirámides y la torre de Babel; los versos que lo suceden (d.i.) son mucho más borrosos y confusos porque preparan la aparición de Faetón, así se hacen presentes las tribulaciones del alma en la imagen del naufragio hasta optar por una nueva aproximación al conocimiento, donde se alza Faetón. El mito de Faetón está transido por la ausencia de reconocimiento, por lo que no es casual que este apartado contenga al “y yo despierta”, con el que sor Juana construye una sensación ilusoria de reflejo en la mirada

desfocalizada¹⁴³ del otro. Desde esta particularidad buscaremos abordar los versos que producen el vértigo en Factón, y su caída.

vv. 616: el alma decide aplicar el nuevo método de conocimiento

El alma quiere empezar por la naturaleza (la segunda causa productiva¹⁴⁴) para llegar a Dios. Sor Juana usa como símbolo a Thetis de cuyos senos nacen manantiales de agua que representan al humor terrestre¹⁴⁵.

vv. 633: las cuatro operaciones

Entre las cuatro operaciones de la vida vegetativa se encuentran: traer, segregar, expeler y apropiar. Sor Juana se refiere a ellas como operaciones que se contradicen entre sí, y con las cuales se produce la selección.

vv. 649- 652: grandeza de cada cosa sin importar su simpleza

Leemos: “-que hasta a los Astros puede superiores, / aun la menor criatura, aun la más baja, / ocasionar envidia, hacer ventaja-”. Esta idea se relaciona con la expuesta en la *Respuesta* donde Sor Juana explica cómo de las cosas más simples se puede conocer procesos muy complejos: “Nada veía sin refleja; nada oía sin consideración, aun en las cosas más menudas y materiales; porque como no hay criatura, por baja que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus*, no hay alguna que no pame el entendimiento, si se considera como se debe” (IV: 458).

vv. 655- 660: Compuesto Triplicado.

Es en homenaje a estos versos que el presente trabajo de investigación ha escogido su título *Compuesto Triplicado*, no solo por su vastedad conceptual que contiene el despliegue de nuestras ideas, sino por los tres versos que lo rodean, donde se muestra el entramado trípico de la divinidad en relación al hombre. Citaremos el *Primero Sueño*:

al supremo pasar maravilloso
compuesto triplicado,
de tres líneas ordenado

¹⁴³En los textos de Sor Juana, la ausencia es una excusa para la aparición. Los ojos simbólicos de esa aparición operan como hilo discursivo entre la ausencia y la presencia, a partir del reconocimiento. Todorov escribe: “El reconocimiento está necesariamente mediatizado por otro, aunque sea otro anónimo, impersonal o interior” (196). En *Primero Sueño*, el otro es el yo, es la aparición del sujeto la que concretiza la existencia del sueño como viaje cognitivo, de lo contrario todas las visiones desplegadas durante el poema podrían pensarse como meras alucinaciones, como un entramado de figuras y espacios que convergen en un suceder onírico del que nunca se despierta. En el poema de Sor Juana se despierta, y el despertar le otorga una claridad y una sensación de realidad que alude al cuerpo y a la vez a la mirada propia del hombre, a la necesidad de asumir su existencia.

¹⁴⁴Aquí observamos un guiño a la Escolástica para la cual la Primera Causa es Dios y la Segunda la Naturaleza (Flynn 519).

¹⁴⁵ Para tener una idea más clara de la teoría de los cuatro humores, ver *Los Dioses de la Antigüedad*, Jean Seznec.

y de las formas todas inferiores
compendio misterioso:

Aunque para la mayoría de críticos resulta claro que este pasaje se refiere al hombre y a su esencia triple: vegetal, animal y racional (las tres ediciones consultadas coinciden); pensamos que este fragmento intenta establecer un parangón (la huella) entre el hombre y el Dios, es decir que este pasaje no alude ni específicamente al hombre, ni específicamente a Dios, sino a la *imagen y semejanza* (*Génesis* 1: 26-27). La referencia a las tres líneas que lo contienen todo nos parece una alusión al triángulo, puesto que como se sabe un triángulo es un polígono compuesto por tres líneas que se cortan. Lo que para la mayoría significa el hombre como una reunión de tres reinos: mineral, vegetal y animal (ed. P. Stein), o bien el hombre como un triple viviente: vegetal, sensitivo y racional (ed. Méndez Plancarte), para nosotros sugiere la concepción triangular cusana, donde tanto la infinitud divina puede entenderse como un triángulo cuyas líneas son infinitas, como la finitud humana, donde las líneas son rectas limitadas que representan nuestro entendimiento. El máximo absoluto es ese compuesto triplicado infinito que lo comprende todo, así como el hombre es ese compuesto triplicado limitado que comprende solo lo que puede llegar a racionalizar.

vv. 659- 677: bisagra engazadora

Arribamos a este verso que es también controversial, de él nos hemos servido para titular este apartado, pues la bisagra que engaza nos parece una hermosa imagen mental que puede llegar a ser pensada desde la mirada del tríptico. Un tríptico está unido por bisagras y este apartado intenta ser eso, una bisagra que enlace todo lo propuesto en los apartados anteriores. Además el sentido de estos versos refuerza nuestra idea del *Compuesto triplicado* y la completa. Donde nuevamente la crítica parece coincidir, nosotros encontramos niebla, niebla que permite la apertura del sentido en diversas direcciones. Para ello creemos necesario citar los versos exactos:

Bisagra engazadora
de la que más se eleva entronizada
Naturaleza pura
Y de la que, criatura
Menos noble, se ve más abatida:
no de las cinco solas adornada
Sensibles facultades,
Más de las interiores
Que tres rectoras son ennoblecida

Aquí, la crítica volverá a relacionar la bisagra engazadora con el hombre, donde “las cinco solas adornada sensibles facultades” se refiere a los cinco sentidos (lo que es bastante manifiesto) y las tres rectoras están hablando de las facultades del entendimiento, la voluntad y la memoria. Ante esto no ofrecemos ninguna objeción, pero parece como si hubiese un salto que no admite la posibilidad de que la referencia al hombre esté en la mención a la “criatura menos noble, se ve más abatida” y por bisagra engazadora (compendio misterioso: bisagra engazadora) no se esté refiriendo al ser humano, sino más bien al universo. Para Méndez Plancarte la bisagra es el hombre que uno dos mundos: el mundo corpóreo y el espiritual, lo que es perfectamente una posibilidad que no nos atrevemos a descartar, pero que nos interesa ampliar desde la perspectiva de Nicolás de Cusa, para quién la bisagra sería el universo, el universo que une a Dios con el

hombre. Si la tribulación es el alma del hombre que no puede ver el rostro de Dios la búsqueda se realiza en ese compendio misterioso, en esa bisagra engazadora. Nos ampararemos en estas palabras de Cusa: “Dios que es la unidad simplísima, existiendo en el universo uno, es la manera de una consecuencia en todo mediante el universo y la pluralidad de las cosas es en Dios mediante el universo uno” (*Acerca de la Docta Ignorancia* II: 47). Siendo así, es una posibilidad que la bisagra sea todo el universo, y que lo que el texto de Sor Juana intenta mostrar es un despliegue onírico que simule el universo. Además queremos reforzar la idea que planteamos en los versos anteriores donde postulábamos que se trataba de la semejanza establecida entre Dios y el hombre quien también tiene tres rectrices como dice los versos por lo que también se podría pensar la mente humana (voluntad, memoria entendimiento) bajo la imagen de un triángulo.

vv. 670- 679: aparición del Creador

En estos versos no aparece exactamente el creador sino su mano, su “Sabia poderosa mano”, es justamente la mano de Dios la que le otorga al hombre la facultad de reinar sobre lo creado. Es necesario reparar en que los atributos que le son dados a la mano divina: la sabiduría y el poder, son coordenadas que también se encuentran inscritas en la figura de Faetón en el *Primero Sueño*.

vv. 681: Águila evangélica (Juan en el *Apocalipsis*)

La mención de Juan en el *Apocalipsis* en la metáfora del águila evangélica es relevante, puesto que conociendo que etimológicamente *Apocalipsis* significa revelación, Sor Juana está anunciando el acontecer de la visión.

vv. 690 - 693: comparación del hombre con el ángel, la planta, el bruto

En estos versos la mención al hombre es literal y Sor Juana lo nombra “Compendio que absoluto” entendiéndolo como un microcosmos¹⁴⁶ comparándolo con el Ángel, la planta y el bruto¹⁴⁷. De esta manera Sor Juana sigue escogiendo el número tres en sus comparaciones y aquí equipara al hombre con lo celeste, lo vegetal y lo animal.

vv. 694: altiva bajeza

Reparamos en este verso puesto que es importante la mirada de Sor Juana con respecto al ser humano para sustentar nuestros planteamientos. Y el atributo que le confiere la poeta es el de la altiva bajeza donde la unión de contrarios cusana tan abordada en esta investigación es evidente. El hombre colinda con lo más bajo y con

¹⁴⁶En la época de la Edad Media y el Renacimiento aparecen los “microcosmos” en que aparecen los planetas. “Uno de los ejemplos más antiguos es una miniatura de un manuscrito de Munich; en él se ve al hombre entre los elementos, que forman su ser al igual que componen el mundo. De sus ojos, de sus narices, de sus orejas y de su boca parten banderolas que llevan los nombres de los dioses planetarios; una especie de nimbo rodea su cabeza, con la inscripción ‘Instar celestis sperē’. De este modo la cabeza del hombre aparece como un resumen del cielo; su redondez expresa la del firmamento; sus siete orificios corresponden a las siete grandes luminarias, los planetas... Las imágenes del microcosmos ilustran esencialmente la influencia de las fuerzas celestes sobre el ser físico del hombre; otra sería iconográfica nos muestra esta influencia ejerciéndose sobre su ser moral y sobre su destino” (Seznec 59-61).

¹⁴⁷ Según el *Diccionario de Autoridades* (1726), bruto: comúnmente se toma como el animal cuadrúpedo como el caballo, mulo, asno, viene del lat. *Brutus* (691).

la más alto simultáneamente, es imagen y semejanza del Dios y sin embargo posee una animalidad incuestionable, es “la más alta de las criaturas inferiores y la más baja de las celestiales” (ed. P. Stein).

vv. 704 – 756: el Hombre quiere saberlo todo sin entender lo más simple

Ante esta afirmación Sor Juana plantea dos imágenes: 1) la fuente del Averno y 2) la belleza de la rosa. Es decir, la muerte y la belleza. Sor Juana muestra como el hombre quiere entender la vastedad del universo sin comprender primero su mortandad, y como la belleza posee una complejidad inaudita hasta en sus manifestaciones más simples como la de la rosa. Nos vamos a centrar en la imagen de la rosa que es una de las imágenes más simples y profundas que utiliza Sor Juana a través de todo el sueño lo que correspondería a su vez con lo que busca transmitir. Para esto nos parece necesario citar textualmente el pasaje donde Sor Juana se refiere a la rosa:

Quien de la breve flor aun no sabía
 Por qué ebúrnea¹⁴⁸ figura
 Circunscribe su frágil hermosura:
 Mixtos, por qué, colores
 -confundiendo la grana¹⁴⁹ en los albores¹⁵⁰.
 Fragante le son gala:
 Ámbares por qué exhala,
 Y el leve, si más bello
 Ropaje al viento explica,
 Que en una y otra fresca multiplica
 Hija, formando pompa escarolada¹⁵¹...

No lo citaremos completo debido a su extensión, pero de este fragmento podemos entender el sentido y la descripción dispuesta por Sor Juana. Sor Juana explica como el hombre es incapaz de diferenciar las partes de la rosa, de entender la consistencia de su color, presentando la rosa como un misterio inexplicable para él. Lo que nos podría llevar a pensar una relación con la cándida rosa de Dante, donde se encuentran muchas convergencias con el imaginario de la época y con la mística cristiana. La concepción geocéntrica ptolemaica del universo, y la vertiente cristiana se juntan en la concepción de la rosa dantesca. Además es significativo que lo que utiliza Dante para representar nada menos que el cielo, Sor Juana lo use como un signo de simpleza indescifrable (Máximo absoluto /mínimo contrato). La descripción de las capas de la rosa como escarolas, nos recuerda el grabado de Gustave Doré que ilustra la Cándida Rosa (figura que aparecerá a continuación). Las

¹⁴⁸ *Diccionario de Autoridades* (1732): Cosa perteneciente o hecha de marfil.

¹⁴⁹ *Diccionario de Autoridades* (1732): La semilla de las hierbas

¹⁵⁰ *Diccionario de Autoridades* (1732): Se llama el accidente de blancura cuando se halla en algún sujeto en grado excelente: como para dar a entender que entonces el accidente se aventaja en aquel sujeto a la común blancura, o a la que de ordinario se ve en objetos de la misma u otra especie.

¹⁵¹ *Diccionario de Autoridades* (1732): Que se aplica al color pálido y amarillo blanquecino. Ed. de Vossler: “lo que está hecho y torcido como las escarolas (o lechugas achicorias)”.

capas de la rosa conformadas por ángeles en el grabado parecen círculos concéntricos, sensación que Sor Juana busca crear con sus palabras.



FRAGMENTO DEL CANTO XXXI
DE LA DIVINA COMEDIA

Alcé los ojos; como de mañana
La parte oriental del horizonte
Supera en luz a la en que el sol declina,

Así como del valle yendo al monte,
Vi yo una parte de ese cerco extremo
Vencer en luz a todo el otro frente.

Y como allá donde se espera el carro
Que mal guió Faetón, aún más se enciende,
Y aquí y allí la lumbre empalidece

Así ese pacífico oriflama
En medio se avivaba, y en el resto
La llama de igual modo disminuía

Y en ese medio, con las alas sueltas
Festivo vi más de un millar de ángeles
Todos distintos en fulgor y garbo

Nos hemos tomado la libertad de poner los versos de la *Divina Comedia* que corresponden a la imagen de la visión de la Cándida Rosa, para entender mejor el sentido que le quiere dar el poeta, donde encontramos una alusión directa a Faetón, por lo que el parangón entre la Rosa de Dante y la rosa de Sor Juana no es descabellado. En Sor Juana aparece la rosa como el elemento más simple y hermoso dentro del poema, pero como vimos anteriormente, la simpleza y la belleza son atributos de la divinidad, y el rostro divino se encuentra en todas las cosas.

La imagen divina de la rosa establecida por Dante, se encuentra sugerida también por Sor Juana, puesto que así como la iconografía cristiana se sirve de la imagen de la rosa para representar la sangre de Cristo contenida en un cáliz, así también Sor Juana hace alusión a la sangre de Afrodita quien por salvar a su hijo Eneas es herida en la palma de la mano (*La Iliada*, libro V), y su sangre es la que le otorga el color a esta flor, escribe Sor Juana:

Que –roto del capillo el blanco sello-
De dulce herida de la Cipria Diosa
Los despojos ostenta jactanciosa,
Si ya el que la colora,
Candor al alba, púrpura a la aurora
No le usurpó y, mezclado,
Purpúreo es ampo, rosicler nevado¹⁵²

¹⁵²Este verso ha sido relacionado por los críticos (ver ed. P. Stein) con el *Polifemo* de Góngora, claramente es una reescritura de estos versos: “¡Oh excelso conde!, en las purpúreas horas/ que es rosas la alba y rosicler el día” (vv. 3-4), sin embargo el sentido es radicalmente distinto, mientras que Góngora se sirve de las rosas, de lo purpúreo y del rosicler,

Creando así una analogía, que nos permite ver en esa flor un rastro de la divinidad. Si la divinidad se encuentra en el elemento más sencillo de manera tan perfecta y el hombre es incapaz de comprenderla, cómo entonces va a ser capaz de comprender el universo, pregunta que se alza en los versos siguientes.

vv. 759- 780: si la mente no soporta un objeto no va a soportar el universo

Vista la rosa como la belleza en acto, donde lo simple encarna la más vasta complejidad. Sor Juana interpela a la mente, preguntándose cómo si ésta no puede comprender un objeto va a comprender el universo. El discurso a su vez se reusa a entender porque tiene miedo de entender "o mal, o tarde, o nunca". Así el yo poético se pregunta cómo el conocimiento va a poder discurrir sobre la inmensa máquina del mundo¹⁵³, si a Atlante le agobia las espaldas y a Alcides (Hércules) le excede las fuerzas.

vv. 781 – 784: importancia de entrar antes de ceder en el conocimiento

A pesar de estas interrogantes y de la imposibilidad de lograrlo, se apela al riesgo. Y como ejemplo del riesgo aparece Faetón.

vv. 785- 810: Faetón

Sobre Faetón ya nos hemos extendido en el capítulo que le corresponde (Ver Cap. III, *Insolente Exceso*).

vv. 811- 827: Sin la publicación del castigo el delito no se intenta

En este fragmento se apela a la publicación del castigo en relación con la reincidencia en el delito. Pues al publicar el castigo la eternización del nombre tiene lugar.

vv. 828- 830: confusión del alma como naufragio

La confusión del alma como naufragio aparece tanto en Ícaro como en Faetón. En Ícaro se establece una relación con el agua a través de las lágrimas de Ícaro, en Faetón se emparenta con la caída de Faetón al mar.

vv. 831- 868: despertar de los órganos

La imagen anterior, el naufragio del alma, es la última imagen del sueño como viaje del alma que tenemos, a partir de lo cual empieza el despertar de los órganos y el proceso fisiológico del sueño (Según Aristóteles, el sueño se definía como la impotencia de los sentidos causada por el ascenso al cerebro de los vapores de la digestión) empieza a llegar a su fin.

vv. 869- 872: La fantasía huye del cerebro

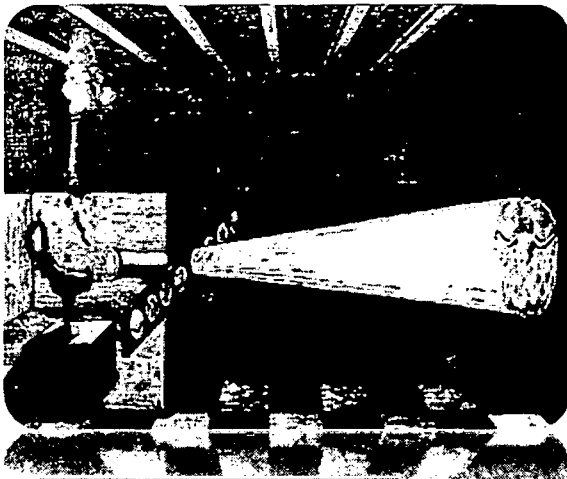
para describir el amanecer, Sor Juana se sirve de las mismas palabras para hablar de la transformación del color de la rosa, donde convergen el blanco púrpura (purpureo es ampo) y el rosado nevado (rosicler nevado) que serían comparativamente lo mismo.

¹⁵³El mundo como una máquina es también una imagen utilizada por Nicolás de Cusa (*Acerca de la Docta Ignorancia* II: 95).

Los versos exactos son: "Y del cerebro, ya desocupado,/ las fantasmas huyeron". Para Sor Juana el sueño se produce en un plano donde las abstracciones no pueden encontrar resolución, es decir, en términos cusanos, en un horizonte no contracto, donde las cosas aún no son y por tanto todavía no pueden ser posibles, puesto que "toda posibilidad es contracta" (*Acerca de la Docta Ignorancia* II: 67). Lo que termina cuando la fantasía (las fantasmas) escapa del cerebro "y -como de vapor leve formadas-/ en fácil humo, en viento convertidas, / su forma resolvieron". Al asumir estas fantasmas una forma destrozan el sueño. Es preciso mencionar, que a partir de este momento Sor Juana empieza a crear un contraste con la primera parte (Harpócrates), empezando por este verso donde así como la fantasía entró al cerebro (vv. 264- 266), así también sale, lo que estará seguido de la aparición del día en contraposición con la noche.

vv. 873- 886: linterna mágica¹⁵⁴

Como ya mencionamos en un pie de página a lo largo de esta investigación, la linterna mágica se consolida como una de las imágenes más poderosas en Sor Juana, puesto que reproduce los procedimientos de su poética. Si nos damos la libertad de citar todos los versos referidos a la linterna mágica en el *Primero Sueño*, no es solo porque describe el proceso de la fantasía en el cerebro del hombre (que ya vimos en los versos anteriores) de manera sesuda e intrigante, sino porque revela la construcción del efecto onírico en el poema.



Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras,
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz: que en trémulos reflejos
los competentes lejos
guardando a la docta perspectiva,
en sus ciertas mensuras
de varias experiencias aprobadas,
la sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas las dimensiones adornado,
cuando aun ser superficie no merece.

¹⁵⁴La proyección de imágenes por medio de la linterna mágica (una caja metálica con un espejo cóncavo y un foco luminoso en su interior, que proyecta su haz de luz sobre las imágenes pintadas en un cristal colocado entre dos lentes convergentes), se atribuye, como ya lo escribimos antes, al jesuita Athanasius Kircher, que la describe en 1654 en su libro *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Sin embargo, Rocío Olivares ofrece una opinión bastante controversial al atribuirle a la crítica un excesiva atención a Kircher; cuando el interés por la luz, la sombra y la perspectiva era una preocupación de época; dice Olivares: "Francesco Maurolico, conocido en el Imperio Español por sus aportaciones a la óptica, no sólo había escrito un libro sobre las proyecciones de luz y de sombra, sino que también había experimentado con la cámara oscura, antecedente de la linterna mágica. Luego, Juan Eusebio Nieremberg, en España, dedica el último capítulo de su *Ocultia filosofía*, de 1645, a la linterna mágica que le mostró un compañero de orden... El interés hispánico por la interacción de conos luminosos y sombríos así como por los nuevos artefactos que ponían en función la refracción de la luz y la proyección de imágenes eran ya conocidos mucho antes de que Kircher publicase su *Ars magna lucis et umbrae*, de 1646. Y todo lo anterior manifiesta la adhesión hispánica al interés por las complejidades de la luz y la perspectiva, que ya había fascinado desde el siglo XV a un renacentista como Alfonso de la Torre, quien les dedica una sustanciosa parte en su *Visión deleitable*" (*Refracción e imagen* 9-10).

Es en este fragmento donde Sor Juana describe el proceso de estructuración de su poema como un lienzo (¿un tríptico quizás?). En la pared blanca, despejada gracias al silencio, se *pintan* varias figuras en el lente del alma ayudadas por el *chiaroscuro* formado gracias a la luz en contraste con la sombra, otorgándole una perspectiva de profundidad, creando una ilusión de lo real que a la aparición de la luz se desvanece; de manera que el cuerpo material formado al no tener superficie desaparece. Eso también pasa en el poema, el silencio crea una cámara oscura donde se proyectan imágenes que se van sucediendo una a otras y que con la ayuda del juego de luz y sombra parecen reales, ilusión eficaz creada por dos lentes superpuestos: el lente del lector y el lente del alma; sin embargo con la llegada del día la ilusión se rompe y desaparecen todas las imágenes que carecen de superficie, por lo que el sueño se suspende.

vv. 887- 895: Aparición del Sol (real), lucero, aurora, rocío

El sol llega despidiéndose de su antípoda la luna (nuevamente aparece el contraste al que nos referimos) acompañado del lucero, la aurora y el rocío. Es significativo notar que en el *Apocalipsis* el lucero es un símbolo de poder, por lo que los contrastes también son alegóricos, ya que en Harpócrates, como analizamos en el apartado correspondiente, se nivelan las jerarquías desapareciéndolas por lo que el único poder viene del silencio o el sueño.

vv. 907- 958: la aparición del día como el fin de una batalla

Este pasaje es bastante extenso y describe la transición de la noche al día como una batalla. Ambos tienen tropas y se enfrentan hasta que una de ellas decida recular. Por supuesto en este momento gana el día y logra la retirada de la noche, anunciándose con sus aves diurnas tocando las trompetas, imagen que refuerza el trabajo de contraste que desarrolla el poema. La noche se retira, se acentúa la llegada luminosa del sol.

vv. 959- 969: la mitad de la tierra aclara, la otra oscurece

Describe como al aclararse la mitad de la tierra la otra oscurece, sigue trabajando con el contraste, dejándonos sin embargo ver, sólo la parte aclarada, pero insinuando que el sueño sigue aunque nosotros no nos percatemos de él.

vv. 970- 974: las cosas adquieren su color, los sentidos se restituyen

La luz del mundo es la que permite la restitución de los colores que los sentidos son capaces de percibir. Es a esa luz a la que Sor Juana llama la "más cierta", puesto que es la única luz de la que podemos tener plena certeza; otra luz, la luz absoluta es excesiva para nuestros sentidos.

vv. 975: Y yo despierta

El 'y yo despierta' ya lo hemos visto ampliamente en el apartado de Faetón, pero queremos brevemente relacionarlo con una frase de Nicolás de Cusa, que dice: "Los individuos son en acto; en ellos es contractamente lo que constituye el universo" (*Acerca de la Docta Ignorancia* II: 55). Así, todo lo visto en el viaje del alma se encuentra contractamente en el yo, el yo que a su vez es el espectador que permite la constatación del sueño. Es el yo en el que convergen alma y cuerpo, es el yo donde el mundo sensible y el

mundo onírico se encuentran, en la tensión constante por aprehender el mundo y por acercarse a la huella divina, el conocimiento.

En Faetón existe una tribulación manifiesta en el vértigo de sus imágenes, en la caída y el naufragio que nos conduce a despertar. Asistimos a la invasión del día en contraposición a la noche oscura de Harpócrates. En la constatación agónica de que el sueño se suspende y el hombre mítico que buscaba ser reconocido por el sol cae en la memoria de un cuerpo abierto al mundo sensorial que le niega la revelación absoluta, la respuesta a su vuelo.

IV. 2. Pirámides opuestas: Luz Sombra, encuentros insospechados

Sicut tenebrae eius, ita et lumen eius.¹⁵⁵

Sal. 138, 12

Al hablar de la estructura triangular del *Primero Sueño*, nos hemos referido al juego de luz y sombra y a la perspectiva propuesta por los tres ejes ofrecidos a lo largo de este texto: Harpócrates, Ícaro y Faetón¹⁵⁶. Sin embargo, hay un elemento que permite pasar del triángulo a la pirámide, un elemento que convierte la bidimensionalidad del poema en tridimensionalidad, aquel que le confiere un sentido de profundidad que nos permite experimentar el traspaso del triángulo a la pirámide triangular (figura más simple entre las figuras tridimensionales); este elemento o cuarto vértice es

¹⁵⁵ Así como sus tinieblas, así también su luz.

¹⁵⁶ Estos tres ejes han sido relacionados con la Trinidad Cristiana, que a su vez pueden vincularse con la Trinidad Egipcia. Sabemos que la trinidad egipcia está conformada por Osiris, Isis y Horus. A su vez, Athanasius Kircher la separa en intelecto, sapiencia y virtud, relacionando al Intelecto con Hemept, Dios único egipcio, de donde vendrían las siglas (IHS), muy presentes por su conexión con el símbolo jesuita que lleva las mismas iniciales.

nada menos que el “yo, despierta”. Si pensamos en el poema sin su verso desenlace, el poema seguiría siendo plenamente coherente al no dejar de sostener la visión onírica entramada que nos permite experimentar el viaje en su calidad de polígono perfecto que sugiere a la divinidad elíptica, entonces, la pregunta se hace inevitable: por qué la aparición del yo.

El yo en el poema genera el pliegue barroco, produciendo exceso, exceso que descoloca la visión de los versos y crea un escenario adicional. Hasta el momento en que el yo no aparece, la descripción del día en comparación a la noche podría ser solo un juego de contrastes que intensifican los extremos del sueño, el día ni siquiera tendría que estar relacionado con el mundo, y menos con el sujeto, puesto que los primeros versos “Piramidal, funesta, de la tierra/ nacida sombra al Cielo encaminaba” (vv. 1-2), podrían pensarse dentro de la totalidad del escenario onírico. En cambio, el yo, el sujeto despierto crea un plano diferencial en el poema, se separa de todo lo que ha sido presentado, y se introduce como espectador, y ese espectador, el espectador dividido (cuerpo/alma) vuelve a ser uno y a corroborar la existencia de todo lo soñado, de esa revelación suspendida.

El cuarto vértice (“yo, despierta”) es el que permite pensar el poema de Sor Juana como piramidal; sin él, se podría concebir una estructura piramidal en los elementos del poema, en las referencias del poema, en el sentido o la simbología del poema, pero no en el poema como unidad. El verso desenlace convierte los 3 puntos en 4 pasando del polígono perfecto, a la figura tridimensional primaria (pirámide triangular¹⁵⁷) y por lo tanto perfecta (*De Coniecturis* 209-210).

¹⁵⁷La pirámide triangular es una imagen tridimensional que consta de cuatro vértices, cuatro superficies triangulares, y seis rectas. Pertenece a los 92 sólidos nombrados por Norman Johnson en 1966.

Esta transformación del triángulo a pirámide a su vez refiere la transformación del plano intelectual (el sueño puro) al plano racional (el sueño entendido, sujeto a un espectador)¹⁵⁸. Al respecto Nicolás de Cusa escribe: “la razón es concebida por cuatro elementos primarios tan recíprocamente unidos entre ellos y analizables uno con el otro”¹⁵⁹ (*De Coniecturis* II: 209). De la misma manera, en *Primero Sueño* el plano racional se construye de cuatro elementos y el último es el “yo despierta”. La estructura piramidal de *Primero Sueño*, entonces, se asemejaría a esta:

ESTRUCTURA II



¹⁵⁸Estamos retomando nuevamente la progresión de la unidad hacia la alteridad explicada por Nicolás de Cusa que se da en forma cuaternaria: la unidad, la intelectualidad, la razón y el cuerpo. Nicolás de Cusa la explica así: “La Primera Unidad es completamente absoluta; pero la última unidad, escapando lo más alejada posible de toda naturaleza absoluta, es contracta. La segunda unidad es en gran grado absoluta pero en pequeño grado contracta; la tercera unidad es en pequeño grado absoluta pero en gran grado contracta. Por lo tanto, así como la inteligencia no es completamente divida o absoluta, tampoco el alma racional escapa de formar parte de la divinidad. Así, la mente distingue todas las cosas así como unifica todas las cosas, haciendo esto por medio de una grandiosa progresión de doble sentido en la cual la Unidad Divina y Absoluta desciende por etapas en y a través de la inteligencia y la razón y la unidad contracta-perceptible asciende a través de la razón a la inteligencia” (*De Coniecturis* I: 169 -170).

¹⁵⁹Reason conceives of four primary elements as reciprocally uniteable to one another and analyzable into one another.

Al integrar el cuarto punto, el sujeto racional; Sor Juana exterioriza todo el proceso del hombre en su viaje a través del conocimiento. El “yo despierta” no se utiliza (como explicamos en el apartado correspondiente a Faetón) para decir: “yo, Sor Juana, mujer, estoy haciendo un acto confesional de mi fracaso como intelectual”, leer eso en este verso tan potente sería reducir a Sor Juana a un plano de género, donde su sexo y su biografía limitarían su poética y su trascendencia como “intelectual”¹⁶⁰. El “yo despierta” aparece para complejizar el escenario a través del sujeto, el sujeto despierto no como un acto sucesivo sino como una condición irremediable, el sueño sucede en su mismo espectador, el mundo sucede en el pensamiento del hombre.

La trascendencia del “yo despierta” en la consolidación de la existencia del sueño es tan rotunda que no se debilita por la mención del alma humana durante la visión, o la referencia al anochecer en el mundo al inicio del poema; ya que si todo es un sueño, el anochecer puede bien ser parte del suceso onírico, por lo que las referencias al alma (o a los órganos humanos) podrían situarse en un estado místico de la mente donde el hombre converge con la divinidad. Pero la intención de Sor Juana no parece recorrer esos caminos, puesto que su preocupación nace en su naturaleza mortal y corpórea desde donde ella razona no en el viaje místico donde se alcanza una verdad divina negada al resto. Por lo que ignorar la aparición del sujeto sería como leer otro *Primero Sueño*, donde solo

¹⁶⁰Ponemos el término “Intelectual” entre comillas, no porque dudemos de la capacidad intelectual de Sor Juana, sino por la diferencia que establece Oscar Mazín entre los pensadores antes de caso Dreyfus y después, dice Mazín: “Los intelectuales no existieron como tales en los virreinos de la Nueva España y del Perú. A partir del célebre caso Dreyfus (1894), que dio a la palabra su sentido actual, nuestra noción de intelectual supone la posibilidad de hacer la crítica del Estado-nación de manera independiente” (53). Ante esta disyuntiva el mismo Oscar Mazín propone el término “gente del saber” para aquellos que practicaban el ejercicio de la reflexión y el conocimiento en la época de la colonia. Mazín plantea una diferencia fundamental entre los pensadores del periodo colonial y los pensadores del XIX: la independencia. Es cierto que en un régimen colonial no hay libertad de pensamiento, sin embargo, este hecho hace que los mecanismos utilizados por la “gente del saber” para enfrentarse al poder sean mucho más complejos y vastos y los caminos de la libertad más insospechados.

existe el viaje del alma. Por lo que hasta cuando se establece la tradición de donde proviene el *Primero Sueño*, es necesario tomar en cuenta la posición del sujeto, sino uno podría incurrir en la confusión de sus fuentes. Desde esta perspectiva, leemos las conexiones con la tradición que establece Susan Mckenna para rastrear el origen del viaje del alma:

The literary convention of the soul that travels while the body sleeps dates back to Plato's discourses on the dualism of body and soul. Viewed as two distinct entities, one functions when the other is at rest. The soul, liberated from the body during sleep and death, is free to explore the universe. The mystical writings of Fray Luis de Leon, San Juan de la Cruz, and Santa Teresa de Avila also incorporate this tradition into their poetic descriptions of the soul in flight that attempts to unify itself with God. The journey of the soul, however, is not just particular to Spanish mysticism. In Dante's *Divine Comedy*, for example, the soul departs from the body and travels through the underworld. Even the rationalist Descartes addresses this topic and reasons that "the soul is of a nature wholly independent of the body and that consequently is not liable to die with the latter" (*Discourse on Method* 82). In *Primero sueño* Sor Juana too employs this convention, narrating the soul's journey after the body has fallen asleep¹⁶¹(42).

Y entendemos que si bien no argumentamos las fuentes, sí diferimos con la relación que se establece entre Sor Juana y los autores de la tradición mencionados, donde se deja de lado la significancia del último verso para la silva de Sor Juana. Mckenna se sirve de Platón para establecer la separación cuerpo y alma, luego alude al viaje místico de Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila, sigue con Dante y su *Divina Comedia*, para terminar con el *Discurso del Método* de Descartes. En efecto Sor Juana tiene influencia platónica, así como aristotélica, y sin duda es

¹⁶¹La convención literaria del alma que viaja mientras el cuerpo duerme data desde los discursos de Platón del dualismo del cuerpo y alma. Vistas como dos entidades distintas, una funciona mientras la otra descansa. El alma, liberada del cuerpo durante el sueño y la muerte, es libre de explorar el universo. Los escritos místicos de Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila también incorporan esta tradición en sus descripciones poéticas del alma en vuelo que intenta unirse a sí misma con Dios. El viaje del alma, sin embargo, no es particular del misticismo Hispánico. En la *Divina Comedia* de Dante, por ejemplo, el alma parte del cuerpo y viaja a través del inframundo. Hasta el racionalista Descartes aborda este tópico y razona que "el alma es de una naturaleza divina independiente del cuerpo y consecuentemente no es probable que muera con el último" (*Discurso del Método*). En *Primero Sueño* Sor Juana también emplea esta convención, narrando el viaje del alma después de que el cuerpo se ha quedado dormido.

probable que haya leído a Fray Luis de León, Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, nosotros mismo nos hemos servido de la *Divina Comedia* y del *Discurso del Método*, encontrando modos de lectura del *Primero Sueño*; pero la intención de Sor Juana no se parece a la de ninguno de estos autores; pues, como Deleuze, concebimos el barroco en torno al pliegue y al repliegue y no a la originalidad de las fuentes. En *Primero Sueño*, si bien se establece la separación cuerpo y alma, también se vuelve a la unión de ambos, el viaje del alma no intenta describir una experiencia mística como las de San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Ávila, puesto que Sor Juana parte de la imagen del Dios escondido de Nicolás de Cusa (que viene de Dionisio Pseudo Areopagita¹⁶²), y de la *Docta Ignorancia*, es decir nuestra incapacidad para conocer la unidad, sino en la diversidad, y esto está explícito en el *Primero Sueño* (así lo relacionemos con Cusa o no), puesto que en el poema no hay ninguna intención/posibilidad (puesto la posibilidad es en acto y el creador es en absoluto) del alma de descubrir al creador. La mención de la mano de Dios, por ejemplo, aparece para referirse al hombre, siendo lo único a lo que el ser humano puede aspirar *la imagen y semejanza divina* que es él mismo (el hombre), y su anhelo último siempre será la huella de Dios: el conocimiento. En Sor Juana, la experiencia mística no está presente, la comparación con la *Divina Comedia* es inexacta puesto que el viaje de Dante a través del inframundo lo que busca es mostrar un panorama de cómo está ordenado el infierno, el purgatorio y el cielo, es la búsqueda de un hombre, del poeta por retomar el camino que pierde y para esto está expuesto a diversas visiones del inframundo, en ningún

¹⁶²Dionisio Areopagita aparece en el Discurso de Pablo ante el Areópago (*Hechos* 17, 22-34), donde Pablo anuncia la sabiduría del Dios escondido. (En una época se pensó que Dionisio Areopagita y el filósofo Dionisio Pseudo Areopagita eran el mismo, aunque parece ser que éste adopta el nombre como homenaje y basa su filosofía en la idea del Dios escondido). Además Pablo sigue haciendo referencia a la sabiduría secreta de Dios en las cartas a los Corintios: "Lo que anunciamos es una sabiduría de Dios, misteriosa, escondida, destinada por Dios desde antes de los siglos para gloria nuestra" (1 *Corintios* 2:7). Por lo que Sor Juana bien pudo tener la idea de la sabiduría escondida de Dios de lecturas bíblicas, sin siquiera leer a Cusa o al Pseudo Areopagita, además conocemos de sus preferencias por Pablo porque lo cita en la *Carta Atenagórica* para respaldar su posición.

momento apela al conocimiento o al descubrimiento del universo, el terreno que pisa Dante no constituye parte del viaje de Sor Juana. Y por último, la cita a Descartes, a lo único que se refiere es a la inmortalidad del alma, que Sor Juana no niega en absoluto, pero que nuevamente no atañe a lo que ella intenta edificar. Si es que el sueño quedase suspendido en todas las imágenes superpuestas que van apareciendo omitiendo totalmente el sujeto, se podría pensar en la inmortalidad del alma, en el viaje místico, en la separación alma cuerpo; pero ahí reside la exquisita originalidad de Sor Juana, donde la tribulación parte del cuerpo y vuelve al cuerpo.

El *Primero Sueño* está ubicado en el viaje racional; si bien el triángulo primario del poema (Harpócrates, Ícaro y Faetón) está más próximo al viaje intelectual (donde el hombre se acerca al Máximo Absoluto) al aparecer el yo, ese viaje intelectual goza de un espectador que va a procesarlo racionalmente y a relacionarlo con la materia, con el cuerpo. El sueño no se hace menos apasionante por esto; por el contrario el *Primero Sueño* posee una intensidad que reside justamente en poner al sujeto como el gran espectador, como el ojo donde todas las imágenes discurren, ese ojo que permite hablar de materia y de realidad, mostrando una de las más grandes tribulaciones humanas: la conciencia de su imposibilidad de conocer. Citando nuevamente a Nicolás de Cusa:

Pues mientras más sutilmente la mente se contempla a sí misma y a través del mundo desplegado en sí misma, más abundantemente fructífera se hace, ya que su final es la Razón Infinita. Sólo en la Razón Infinita, la mente se contempla como es; y la Razón Infinita sola es la Medida Racional de todas las cosas. Estamos elevados a una semejanza más cercana en proporción a esta Razón mientras más ahondamos nuestra mente, de la cual la Razón Infinita es el único centro vital. Es por esto que aspiramos, por medio del deseo natural, hacia las perfectas ramas del conocimiento¹⁶³ (*De Coniecturis* I: 165).

¹⁶³For the more subtly the mind contemplates itself in and through the world unfolded from itself, the more abundantly fruitful it is made within itself, since its End is Infinite Reason. Only in Infinite Reason will the mind behold itself as it

En la ESTRUCTURA II, representamos la aparición de ese cuarto punto (“yo despierta”) y lo que éste ocasiona en la formación estructural del poema. Asimismo, mostramos los contrastes de luz y sombra inscritos en el poema donde la parte más luminosa es Ícaro, y el “yo despierta” y las partes oscuras están relacionadas con Harpócrates y la caída de Faetón (no todas las imágenes en Faetón son oscuras). Los tramos de luz y oscuridad son los que le otorgarán al texto de Sor Juana un mayor sentido de profundidad y de volumen, logrando lo que para Leonardo Da Vinci es la realización primera de la pintura:

La intención primaria del Pintor es hacer que una simple superficie plana manifieste un cuerpo relevado, y como fuera de ella. Aquel que exceda á los demás en este arte, será mas digno de alabanza, y este primor, corona de la ciencia pictórica, se consigue con las sombras y las luces, esto es, con el claro y oscuro. Por lo cual el que huya de la sombra, huye igualmente de la gloria del arte, según los ingenios de primer orden, por ganarla en el concepto del vulgo ignorante, el cual solo se paga de la hermosura (123).

Sor Juana logra el acometido de Da Vinci en la superficie de sus versos. No se puede negar que *Primero Sueño* sea una muestra única del arte barroco, tanto como no se puede negar la tridimensionalidad de su poética.

El contraste de luz y sombra en la estructura piramidal del poema, se empieza a pensar a partir de la edición en alemán del *Primero Sueño* (*Die Welt im Traum. Paraphrase vom Ersten Traum. Eine Dichtung der zehnten Muse von Mexiko*) anotada por Karl Vossler (1946), donde éste propone la posible influencia de Athanasius Kircher (*Oedipus Aegyptiacum*) y sus pirámides opuestas (pirámide de luz y pirámide de sombra). Vossler fue el primero en relacionar la aspiración del

is; and Infinite Reason alone is the Rational Measure for all things. We are elevated to a nearer likeness of this Reason in proportion as we have deepened our mind, of which Infinite Reason is the unique vital Center. This is why we aspire, by means of a natural desire, unto the perfecting branches of knowledge.

hombre por elevarse psíquica y espiritualmente con la *pirámide de luz*, en oposición a la terrestre *pirámide de sombra* que inicia el poema¹⁶⁴. Desde esta primera mención de Vossler muchos han seguido aludiendo a la oposición entre la *pyramis lucis* y la *pyramis tenebrae* kircheriana. Uno de los más vehementes ha sido Octavio Paz quien reconoce la relación de las pirámides del poema con Kircher¹⁶⁵ y agrega:

En el poema de Sor Juana, esta oposición entre las dos pirámides, la luminosa y la sombría, asume la forma de un combate: las huestes de la noche asaltan el cielo. Sobre el significado negativo que da sor Juana a la pirámide de sombra no hay la menor duda: la llama "funesta". Es la imagen del mundo sublunar, donde imperan el accidente, la corrupción y el pecado (486).

Asimismo, Olivares ve en estas pirámides opuestas la dicotomía del cuerpo y el alma, y ofrece un dato relevante para nuestra investigación: la imagen de las pirámides opuestas se encuentra en el *De Coniecturis* (1565) de Nicolás de Cusa aun antes que en el *Oedipus aegyptiacus* (1653) de Athanasius Kircher. Además Olivares revela otras fuentes donde rastrear los orígenes de la concepción de las pirámides opuestas mencionando el *Hieroglyphica* de Piero Valeriano (60) y el *Timeo* de Platón (c 54 a c 57) (*La figura del mundo* 34). Por lo que, buscamos indagar en la imagen de las pirámides opuestas propuesta por Nicolás de Cusa y analizar si es o no aplicable a la estructura del *Primero Sueño*. Por poseer el poema de la Fénix varios ámbitos estructurales, una imagen genérica no encierra toda su complejidad; en nuestra investigación hemos empezado desarrollando la imagen elemental del triángulo HIF, luego hemos visto como este triángulo se convierte en pirámide HIFY y ahora nos centraremos en la inserción de una pirámide en contraposición a otra pirámide. "Originalmente,

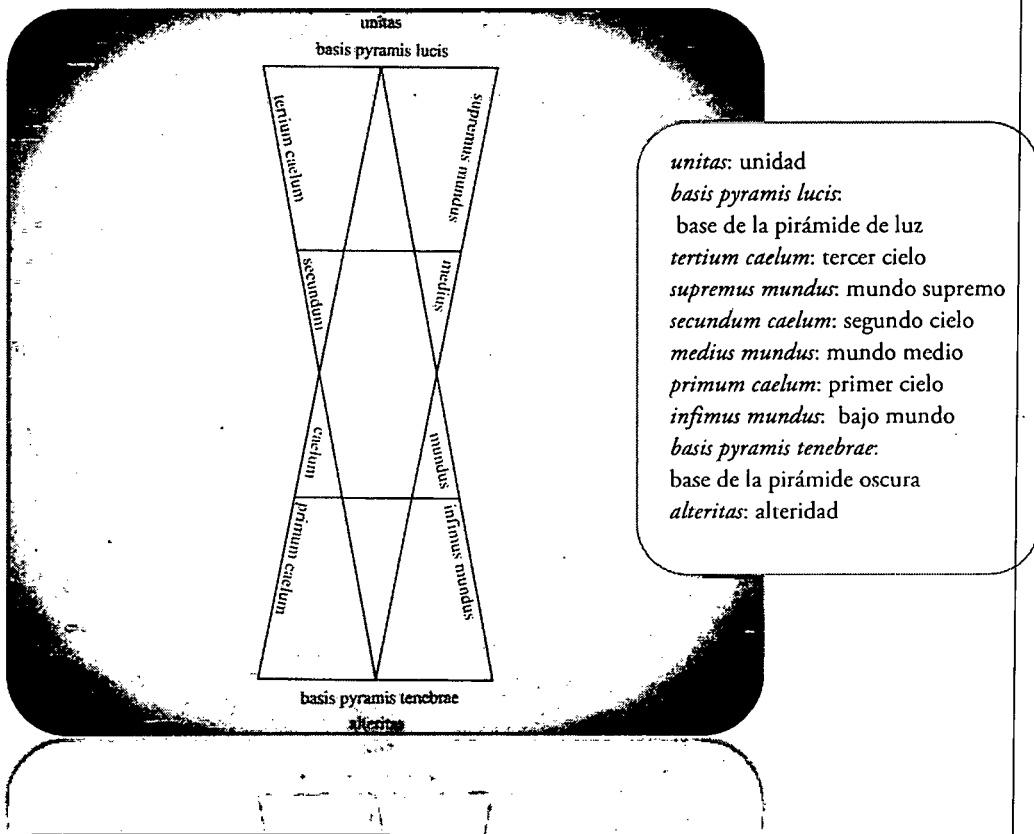
¹⁶⁴Esta mención se encuentra en la anotación hecha al verso 340 de la edición alemana, la misma que será reeditada en español con las notas traducidas por la Universidad de Buenos Aires en 1953.

¹⁶⁵Paz a su vez se sirve de J. Godwin para indicar que Kircher tomó el tema de la intersección de pirámides de Robert Fludd.

pirámide refería a un modelo geométrico, así que hasta las pirámides egipcias son realmente aproximaciones materiales de una abstracción¹⁶⁶ (Dixon 564), por lo que más que una materialización donde encaje toda la complejidad del poema, buscamos una abstracción que genere espacios y desplazamientos posibles en el viaje poético de sor Juana.

El DIAGRAMA P presentado a continuación ha sido extraído del libro *De Coniecturis* de Nicolás de Cusa, quien lo considera como un Diagrama Paradigmático puesto que es aplicable a cualquier investigación.

DIAGRAMA P



¹⁶⁶Originally, pyramid referred to a geometric model, so even the Egyptian pyramids are really material approximations of an abstraction.

La explicación del DIAGRAMA P ofrecida por Nicolás Cusa es la siguiente:

Concibe que la unidad sea una cierta luz formal y sea semejante a la Primera Unidad, pero que la alteridad es una sombra y es un repliegue del más simple Primero y su material ordinariéz. Y concibe una pirámide de luz como avanzando hacia la oscuridad y una pirámide de sombra como avanzando hacia la luz; y reduce a esa concepción figurativa todo lo que pueda ser investigado, así que a través de la guía de lo que es perceptible puedas voltear tu conjetura hacia verdades ocultas. Y para ser ayudado por medio del ejemplo, considera el universo como reducido al diagrama. Nota que Dios, quien es la Unidad, es como la base de la luz, pero la base de las tinieblas es nada. Cada criatura que nosotros presuponemos reposa entre Dios y la nada. Entonces, el mundo supremo abunda de luz, como verás visualmente [en el diagrama]; aunque aun, no está libre de la oscuridad, sin embargo debido a la simplicidad del mundo supremo las tinieblas se piensan como absorbidas por la luz. Por contraste en el bajo mundo reinan las sombras, aunque no es el caso de que en la oscuridad no haya luz en absoluto. Además, el diagrama muestra que la luz está escondida en la oscuridad antes que brillando lejos. En el mundo medio, la relación [entre luz y sombra] es una relación que se encuentra en medio [de la relación entre luz y oscuridad en los otros dos mundos] (*De Coniecturis* I: 182)¹⁶⁷.

Así lo que Cusa describe con su DIAGRAMA P, sería el paso de la unidad a la alteridad: todas las cosas del universo estriban entre estos dos polos. Los tres cielos estarían haciendo alusión a, lo que vimos en el capítulo de *Faetón o el retorno a la ceniza*, donde de los despliegues de la unidad (1): 10, 100, 1000, el más alto o supremo es el intelectual (10), el intermedio es el racional (100), el más bajo es el material o corpóreo (1000). Todas las cosas que existen forman parte de la unidad y oscilan entre estos tres cielos hacia su encuentro con la unidad: el Máximo Absoluto, que no admite comprensión. La unidad solo es alteridad en cuanto a estos tres cielos se refiere. Ella descende de la

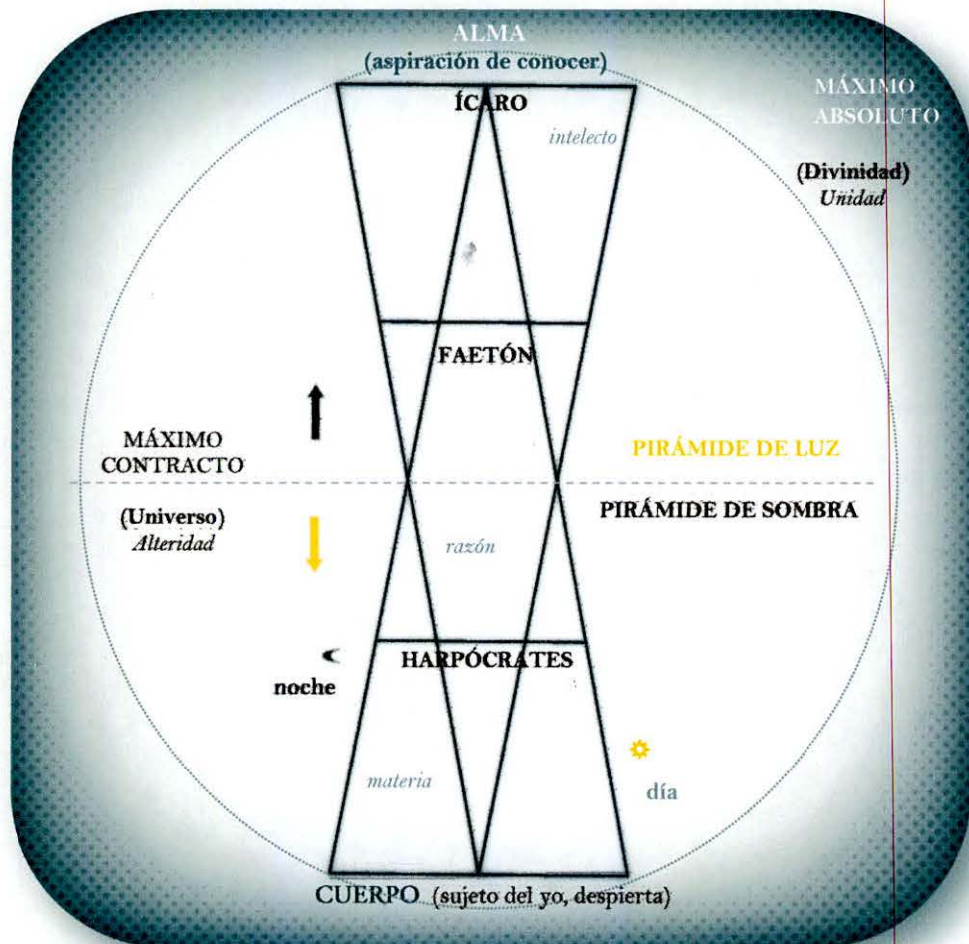
¹⁶⁷Conceive that oneness is a certain formal light and is a likeness of the First Oneness but that otherness is a shadow and is a withdrawing from the most simple First and is material grossness. And conceive of a pyramid-of-light as progressing into darkness and of a pyramid-of-darkness as progressing into light; and reduce to [that] figurative conception everything that can be investigated, so that by guidance from what is perceptible you can turn your surmise toward hidden [truths]. And in order that you may be aided by means of an example, consider the universe as reduced to the diagram here below. Notice that God, who is Oneness, is as the base-of-light; but the base-of-darkness is as nothing. Every creature, we surmise, lies between God and nothing. Hence, the uppermost world abounds with light, as you see visually [in the diagram]; yet, it is not free of darkness, although because of the upper-world's simplicity the darkness is thought to be absorbed in light. By contrast, in the lowest world darkness reigns, although it is not the case that in that darkness there is no light at all. Yet, the diagram shows that the light is hidden in the darkness rather than shining forth. In the middle world the relationship [between light and darkness] is also a relationship that is in between [the relationship of light to darkness in the other two worlds].

luz máxima hacia el mundo bajo o material, hasta la nada; mientras que la materia se eleva aspirando a la Unidad Máxima.

Si pensásemos el *Primero Sueño* en términos de este diagrama (algo que según Cusa es posible por la naturaleza de su *Diagrama P*) lo haríamos desde la contraposición cuerpo y alma, asociándolos a las tres proyecciones de la unidad: la materia, la razón y el intelecto. A continuación, presentamos nuestra ESTRUCTURA PARADIGMÁTICA del *Primero Sueño*:

ESTRUCTURA PS

Pirámide de Sombra (*Cuerpo*) Pirámide de Luz (*Alma*)



En *Primero Sueño*, como ya explicamos en las páginas anteriores, la aparición del “yo despierta” en el último verso cambia todo el sentido del poema, pues básicamente pone en perspectiva la dicotomía alma/cuerpo. El mismo Nicolás de Cusa dice que “lo corporal y lo espiritual se relacionan contrariamente” (*Acerca de la Docta Ignorancia* III: 95), por lo que leeremos el poema desde la mirada de las pirámides opuestas donde la pirámide de sombra sea el cuerpo, y la pirámide de luz el alma.

Si el DIAGRAMA P de Cusa refiere o puede ser referido al universo compuesto por todos y cada uno de sus elementos, y a cada cosa material y corpórea en sí; nuestra ESTRUCTURA PS gira en torno al ser humano que es, sin duda, la preocupación de Sor Juana. La Fénix sugiere la contraposición a lo largo del poema y relata la separación y la reunión de esta dualidad humana, el poema de Sor Juana deja de ser un conjunto de imágenes oníricas superpuestas en el despliegue de una mente anónima para arribar en el yo, en ese yo que se encuentra despierto. Así, se plantea la segunda dicotomía dormido (en el sueño) / despierto (en el mundo). El poema inicia en el mundo y termina en el mundo, en el sujeto que constituye parte de ese mundo y que despierta a él. El acto del dormir posibilita el sueño, siendo éste el que dará paso al triángulo HIF (Harpócrates, Ícaro y Faetón). Si bien en el diagrama triangular cada uno de nuestros personajes funcionaba como vértices, al trasladarlo a la ESTRUCTURA PS Ícaro se alza en la cima ocupando la primera proyección de la unidad (intelecto), Faetón alude al trayecto posicionándose en el medio, es decir en la segunda proyección de la unidad (razón) y Harpócrates invade la base que no es la base de la pirámide, únicamente la base del triángulo onírico, colocándose en el límite entre el mundo ínfimo o material

y la razón, pues Harpócrates es quien posibilita el sueño. Todo lo que existe entre la base misma de la pirámide de sombra y su aparición (entre el día y la noche/ el estar despierto y el estar dormido) pertenece únicamente al mundo de la materia y estriba en ella. La aparición de Harpócrates y el sueño confunden la materia extendiendo sus posibilidades, permitiendo la separación y la elevación del alma; cuando el alma alcanza los más altos niveles de entendimiento y contempla la intensidad de luz del espacio intelectual, recula imitando la actitud fisiológica de los ojos cuando no pueden soportar la luz: el llanto. Este estado en la cima misma del conocimiento y la realización más cercana al deseo profundo por el conocimiento es representado por Ícaro. Ícaro retrata el proceso del alma en su más alta posibilidad de acercamiento a la huella del Máximo Absoluto, convirtiéndose en la materialización de esa huella. Ante la confusión, el alma desciende, la esencia del descenso es Faetón. Faetón encarna el segundo estadio de la unidad, la razón. En la razón ya no se trata de un impulso totalmente independiente del cuerpo que aspira a la base de esa pirámide de luz, ya no es el alma en su incandescencia pura (nótese que la base de la pirámide coincide con el punto máximo del desprendimiento entre el alma y el cuerpo: Ícaro); sino que aparece el deseo de reconocimiento pero no solo un reconocimiento divino como en el caso del Divino Narciso que se relaciona con Ícaro como visto en el apartado pertinente, sino un reconocimiento que está más cerca del mundo que de la divinidad¹⁶⁸. Faetón representa la razón y la razón es un constante trayecto marcado por el ascenso y el descenso. Ésta opera entre las dos proyecciones de la unidad restantes: el intelecto y el mundo material. La razón busca en el mundo lo que quiere descifrar en el intelecto, por eso el apartado de Faetón alude a la simpleza y complejidad de los objetos del mundo como la rosa. En Ícaro, en

¹⁶⁸En el mito de Faetón, Faetón busca no sólo que Helios lo reconozca, sino una prueba de ese reconocimiento ante los hombres, Faetón quiere que el mundo le crea que es hijo del Dios.

cambio, no aparecen objetos particulares, sino construcciones arquitectónicas que sugieren la abstracción de la imagen en la grandeza de la genialidad; es decir aquello que supera el mundo material porque proviene de las altas capas del pensamiento. A partir de Ícaro, el alma inicia un descenso que se traduce en el personaje de Faetón, el alma empieza a volver al mundo y a pensar con respecto a él. Lo que convierte a Faetón en una representación del conflicto humano que pulula entre el mundo material y el mundo intelectual. En Ícaro no hay conflicto existiendo la pureza necesaria para alcanzar la cima, para ahogarse en sus lágrimas, cristalino; Faetón en cambio se hunde en un vértigo desgarrador, en el naufragio de un alma confundida hasta descender el punto más bajo en la base de la pirámide de sombras: el “yo, despierta”. Así, el alma vuelve al cuerpo, el día aparece con su luz y la noche se retira. Los efectos de *claroscuro* son determinantes para la visión integral del poema, el poema empieza de noche y termina de día: los versos se abren con la noche del mundo y se cierran con el día del mundo; sin embargo, en la visión onírica, el poema adquiere luz propia, creando una contraposición particular de luz y sombra distinta a la del mundo material. Es debido a esto que en la ESTRUCTURA *PS* el sol y la luna aparecen colocados en el primer espacio, porque el segundo y el tercer despliegue de la unidad ya no se rigen por las leyes del mundo, sobre todo el ámbito del intelecto que brilla en luz plena, a pesar de que en el mundo reine la noche. El Máximo Absoluto y el máximo contrato también aparecen en nuestra estructura: el Máximo Absoluto es la Unidad inaccesible sugerida en el poema al lector y al alma, el máximo contrato es el universo desplegado como en un espejo¹⁶⁹ en el ojo del yo poético, alteridad a través de la cual tendemos a la unidad divina.

¹⁶⁹Esta imagen es importante porque Sor Juana despliega el universo ante el hombre reflejado en el ojo mental del yo poético, otorgándole realismo a través de ciertas nociones de la pintura de Leonardo Da Vinci: “Cuando quiera el Pintor

IV.3. *Primero Sueño o la imposibilidad laberíntica del ojo*

Armado con los ojos de angostas avispas
Libando el eje de la tierra, el eje de la tierra,
Me parece que todo lo que he conocido
Y conozco de memoria, lo que recuerdo, es inútil.

Los cuadernos de Voronezh
Osip Mandelstam

A lo largo de estas páginas hemos tratado de proponer lecturas alternativas del poema de Sor Juana que nos lleven como círculos concéntricos a pensar en tres vértices que posibilitan trazar el triángulo mental como imagen primaria del poema que va adquiriendo una tridimensionalidad y una estructuración compuesta por opuestos que gracias a la luz y sombra rodean y configuran el poema, y lo hacen ser un piramidal *Primero Sueño*.

“En la *Respuesta* (1690) el poema se llama *El sueño*, a secas; en la edición de 1692 el título se alarga: *Primero Sueño, que así intituló y compuso la madre Juana, imitando a Góngora*. Es difícil que

ver si el todo de su pintura tiene conexión con los estudios separados que ha hecho por el natural, pondrá delante de un espejo las cosas naturales, y mirándolas retratadas en él, cotejará lo pintado con la imagen del espejo, y considerará con atención aquellos objetos en una y otra parte. En el espejo, que es superficie plana, verá representadas varias cosas que parecen relevadas ó de bulto, y la pintura debe hacer el mismo efecto. La pintura tiene una sola superficie, y lo mismo el espejo, el espejo y la pintura representan la imagen de los objetos rodeada de sombras y luz, y en ambos parece que se ven mucho mas atrás que la superficie. Viendo, pues, el Pintor que el espejo por medio de ciertos lineamentos y sombras le hace ver las cosas resaltadas; y teniendo entre sus colores sombras y luces aun de mucha mas fuerza que las del espejo, es evidente que, si sabe manejarlos bien, parecerá igualmente su pintura una cosa natural vista en un espejo grande. El Maestro, que es el espejo, manifiesta el claro y oscuro de cualquier objeto, y entre los colores hay uno que es mucho mas claro que las partes iluminadas de la imagen del objeto, y otro también que es mucho mas oscuro que alguna sombra de las del mismo objeto. Esto supuesto, el Pintor hará una pintura igual á la que representa el espejo mirado con un ojo solo; porque los dos circundan el objeto cuando es menor que el ojo” (122).

el editor se hubiese atrevido a añadir el adjetivo, primero, sin mediar una indicación de la autora” (Paz 469). Este cambio, aparentemente sencillo, ha llevado a la crítica a las más esforzadas teorías sobre la razón y la intención de la palabra “primero”, sin preocuparse por resolver la aparición evidente del vocablo “sueño”, puesto que la crítica coincide en que el poema es un viaje onírico a través del conocimiento. La clara alusión a uno de los más grandes poetas del siglo de Oro, Góngora, nos hace pensar en las dos Soledades; *Soledad Primera*, y *Soledad Segunda*; su naturaleza poética, siendo estas también silvas, podrían acrecentar la confusión; sin embargo, Octavio Paz ya se dedicó a desmentir la similitud, que reside solo en la complejidad y en la grandeza de las dos obras. Dice Paz:

El lenguaje de Góngora es estético, el de Sor Juana es intelectual. El mundo de Góngora es un espacio henchido de colores, formas, individuos y objetos particulares; las dos *Soledades* son dos silvas descriptivas: el mar y el campo, sus trabajos y sus fiestas. *Primero sueño* también es una silva pero no es una descripción sino un discurso y su tema es abstracto; sus frases se prolongan en incisos y paréntesis, recurso aprendido en Góngora que la poetisa usa con un propósito distinto: no para describir sino para contar un cuento único, en el que cada episodio es una experiencia espiritual... La tentativa poética de Góngora consiste en substituir la realidad que vemos por otra, ideal; el poeta andaluz no pone en duda la realidad: la transfigura. La poetisa mexicana se propone describir una realidad que por definición no es visible. Su tema es la experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos. Góngora: transfiguración verbal de la realidad que perciben los sentidos; Sor Juana: discurso sobre una realidad vista no por los sentidos sino por el alma (470).

El enigma de la palabra “primero” sigue irresuelto. Por lo que Paz arriesga una respuesta: el *Primero Sueño* se emparenta con uno de los grabados más famosos de Alberto Durero *Melancolía I*¹⁷⁰.

¹⁷⁰Esta obra original nace del encuentro de un artista y un pensador: Alberto Durero y Marsilio Ficino y “simboliza la vida contemplativa de los “hijos de Saturno” que, dóciles a la ley de su astro, meditan largamente, tristemente, sobre el secreto de la sabiduría” (Seznec 63).



Melancholía I
Estampas Maestras
Alberto Durero, 1514

Galería Nacional de Karlsruhe,
Alemania

Para Octavio Paz, el grabado y el poema comparten el mismo tema: la melancolía del artista¹⁷¹ y dibujan la misma figura: la interrogación. Ambas obras a su vez son la primera fase de un proceso, que aunque formalmente acabadas, colindan con lo infinito (506- 507). Al no poder hablar de asertividad cuando se aventura una respuesta a un enigma prismático (que tiene varias caras) como es el título del *Primero Sueño* y sin negar lo poética e ingeniosa solución de Paz; nos atrevemos a indagar otra cara del enigma, desplegar otra respuesta.

Aunque muchos críticos han visto el “primero” como señal de sucesión, es decir, pensando que Sor Juana tenía la intención de escribir una segunda o hasta una tercera parte del

¹⁷¹Jorge Alcázar profundiza la relación entre el grabado de Durero y el poema de Sor Juana en un trabajo llamado: “La figura emblemática de la melancolía en *El Sueño* de Sor Juana”. En éste, el autor equiparará las lecturas de Yates y Panofsky respecto al grabado, inclinándose por la de Yates, puesto que mientras Panofsky ve en el grabado lo que Paz parece ver en *el Sueño*, la frustración del genio inspirado que cae en la melancolía, Yates posiciona al genio en un trance visionario. No nos inclinamos por ninguna de las dos posiciones, mas son una aproximación interesante al poema.

poema; nosotros consideramos poco probable esta idea, pues si la publicación del *Primero Sueño* es posterior a la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, y en la *Respuesta* Sor Juana ya intuye las repercusiones de la *Carta Atenagórica*, no creemos que siquiera considerase la posibilidad de reincidencia por los peligros a los que se exponía presentándonos un *Segundo Sueño*. Además, siendo Sor Juana una perfeccionista del lenguaje, lo que no es difícil notar por sus textos, sería extraño que colocase *Primero Sueño* en lugar de "Sueño Primero" (como en el caso de la *Soledad Primera* de Góngora, si se apela a una imitación del poeta Cordobés por qué variar el orden); vislumbrando la aparición de un "Segundo Sueño" donde la cacofonía es evidente, lo que bien hubiese podido mejorar invirtiendo el orden de las palabras, pensando en un *Sueño Segundo*, por ejemplo. Así nos inclinamos más por la idea de que el "primero" refiere, no a la intención de escribir una continuación del poema, sino a una concepción sostenida solo dentro de la complejidad de su poema como único.

En la *Introducción* ya anticipamos nuestra visión de lo que pueden sugerir estas dos palabras que encabezan uno de los poemas más importantes del barroco hispanoamericano: *Primero Sueño*, pero trataremos de ofrecer una mirada más detallada que hilvane todos los postulados de esta investigación a través de una idea base: *Primero Sueño* nace de la concepción del conocimiento de Sor Juana como un *Tratado de lo imposible* puesto que la imposibilidad reside no en el objeto del conocimiento sino en el acto mismo de conocer.

Si retornamos constantemente a estas dos palabras que coronan el poema de Sor Juana, vemos que ambas tienen dos caras. *Primero*, puede bien ser un adjetivo o un adverbio, mientras que

Sueño puede ser un verbo o un sustantivo. Así cuando *Primero* funciona como adverbio modifica al verbo, mientras que cuando es un adjetivo altera al sustantivo. Por lo que el sentido de *Primero Sueño* no es un sentido único, sino que posee un atributo barroco, su calidad elíptica. De esta manera, las palabras funcionan como espejos donde se refleja la metáfora que aguarda a ser revelada, y se sugiere en la aparición contraria, en el escondite de sí misma, lo que Paz llama la *no-revelación como revelación*. Si “bastan dos espejos opuestos para construir el laberinto” (*Siete Noches* 44), indagaremos en los sentidos de esos espejos opuestos que configuran el laberinto de la fénix. Ayudados por el siguiente diagrama podemos entender la doble significación de las palabras en la construcción de cada espejo:

DIAGRAMA DE LOS ESPEJOS

ESPEJO I	<i>Primero</i>	+	<i>Sueño</i>	=	<i>Máximo Absoluto (máximo contracto)</i>
	Adj.	+	Sust.	=	Sujeto (Predicado ausente)
ESPEJO II	<i>Primero</i>	+	<i>Sueño</i>	=	<i>Sueño luego soy (humano)</i>
	Adv.	+	Verb.	=	Predicado (Sujeto tácito)

La idea de Borges de los espejos se conjuga bellamente con la idea cusana del ojo como espejo, donde el observar es una forma de creación, estableciendo una relación entre el ojo espejo infinito, y el ojo espejo finito del hombre que está limitado por la necesidad de focalizar su objeto de interés, es decir, por el movimiento giratorio correspondiente. En palabras de Cusa:

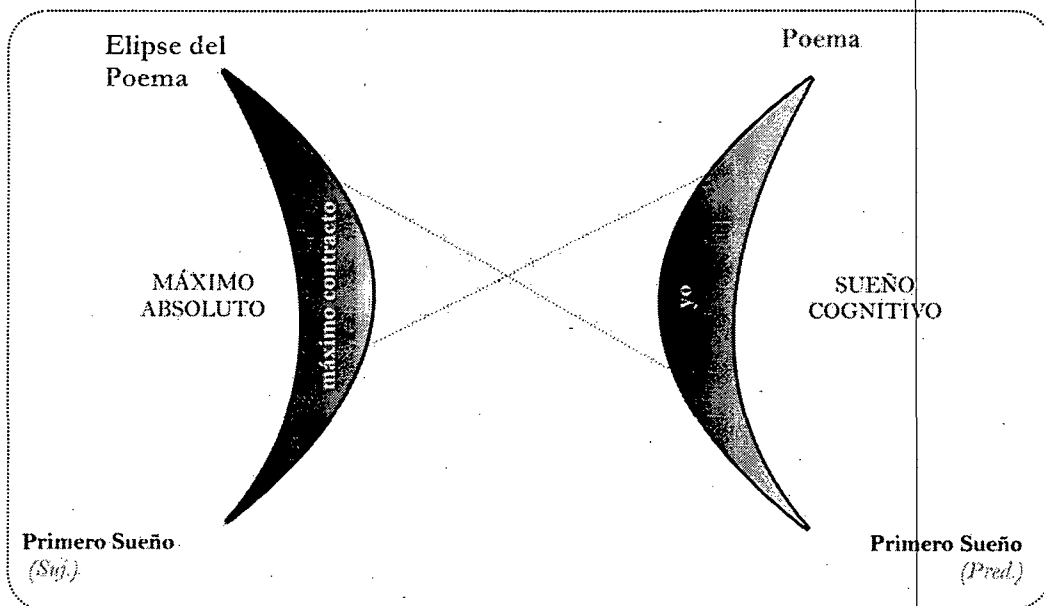
Dios, Tú ves y Tú tienes ojos. Por tanto, Tú eres un ojo, porque tu tener es *ser*. Correspondientemente, Tú contemplas en ti mismo todas las cosas. Pues si en mí la vista fuese un ojo -como es el caso contigo Dios- entonces vería en mí mismo todas las cosas. Pues el ojo es como un espejo; y un espejo, así sea pequeño, figurativamente recibe en sí mismo una gran montaña y todo lo que está en la superficie de la montaña. Y de una manera similar las formas visibles de todas las cosas son en el espejo del ojo. Sin embargo, por medio del espejo del ojo, nuestra visión ve solo y particularmente eso hacia lo que gira; pues el poder del ojo puede ser determinado por el objeto solo en una forma particular. Por tanto, no ve todas las cosas que son capturadas en el espejo del ojo. Pero como tu vista es un ojo, un espejo vivo, ve en sí mismo todas las cosas. Ciertamente, porque es la Causa de todas las cosas visibles, abarca y contempla todas las cosas en la Causa y en el Principio Racional de todas las cosas, en sí mismo. Tu ojo, Señor, se dirige a todas las cosas sin voltear. La razón por la que nuestro ojo gira hacia un objeto es que nuestra visión ve desde un ángulo de una cierta magnitud. Pero el ángulo de tu ojo, Dios, no es de una cierta magnitud, sino es infinito. Además, el ángulo de Tu ojo es un círculo -o mejor aún, una esfera infinita - porque Tu visión es un ojo de esfericidad e infinitud perfecta. Por eso, tu vista ve -alrededor y encima y debajo- de todas las cosas al mismo tiempo¹⁷² (*De visione Dei* 694).

Así pensar el laberinto en términos cusanos sería entender que “bastan dos ojos opuestos para contemplar el laberinto” (entendiendo *contemplación* como creación). En *Primero Sueño* los ojos que se oponen entre sí son el ojo del Máximo Absoluto, y el ojo del Sueño cognitivo, el Sueño cognitivo se estructura como un gran ojo, como una esfera cuyo centro está en todas partes cuya circunferencia en ninguna, su extensión es inabarcable por lo que el lector solo ve lo que el yo aprehende del viaje, las visiones del universo que aparecen. La Elipse del ojo del poema (el Sueño Cognitivo) es el ojo del

¹⁷²Lord, You see and You have eyes. Therefore, You are an eye, because Your having is being. Accordingly, You behold within Yourself all things. For if in *me* sight were the eye—as is the case with You my God—then I would view within myself all things. For the eye is like a mirror; and a mirror, however small, figuratively receives into itself a large mountain and all that is on the surface of the mountain. And in a similar way the visible forms of all things are in the mirroring eye. Nevertheless, by means of the mirroring eye our sight sees only and particularly that to which it turns; for the power of the eye can be determined by the object only in a particular way. Consequently, it does not see all the things which are captured in the mirror of the eye. But since Your sight *is* an eye, i.e., a living mirror, it sees within itself all things. Indeed, because it is the Cause of all visible things, it embraces and sees all things in the Cause and Rational Principle of all things, viz., in itself. Your eye, O Lord, proceeds to all things without turning. The reason our eye turns toward an object is that our sight sees from an angle of a certain magnitude. But the angle of Your eye, O God, is not of a certain magnitude but is infinite. Moreover, the angle of Your eye is a circle—or better, an infinite sphere—because Your sight is an eye of sphericity and of infinite perfection.³⁰ Therefore, Your sight sees— roundabout and above and below—all things at once.

Máximo absoluto. El Máximo Absoluto aparece como una proyección del Sueño Cognitivo, duplicando su centro y presentando su máximo contrato como reflejo: el universo. En la ESTRUCTURA ELÍPTICA espejopuesto visualizaremos los espejos y su contraposición, considerando el DIAGRAMA DE LOS ESPEJOS, donde la frase *Primero Sueño* sugiere tanto la elipse del sujeto como la elipse del predicado.

ESTRUCTURA ELÍPTICA
espejopuesto



El *Primero Sueño* como predicado implica al *Primero Sueño* como Sujeto elidido del poema. El Sueño Cognitivo refiere al Máximo Absoluto (divinidad) ausente en el poema, pero presente en el imaginario del poema. El espejo del Sueño Cognitivo refleja el yo (*Sujeto tácito*), el yo a través del cual nosotros accedemos al Sueño Cognitivo, el predicado contiene a su sujeto. El Máximo absoluto se revela en lo que refleja, su propia contracción: el máximo contrato o universo. El Universo todo

no aparece en el poema (acometido imposible), pero el poema refiere su imposibilidad contraponiéndolo al yo, al ser humano. Los reflejos interactúan y así como en el reflejo del máximo contrato se refleja al hombre, así también en el yo aparece un reflejo del máximo contrato.

Primero Sueño es un desfile de pliegues del universo, si para Deleuze “el elemento más pequeño del laberinto es el pliegue” (17), el poema de la Fénix sería un laberinto creativo de lo universal visto a través del ojo único del yo elíptico (cuerpo, alma). El *Primero Sueño* como predicado “sueño luego soy”, es una réplica cartesiana del *cogito ergo sum*, pienso luego soy (*Discurso del Método* 63). Pues el Sueño en Sor Juana es conocimiento, el sueño es el espacio donde el vuelo del alma tiene lugar, donde el hombre ejerce o trata de ejercer su capacidad de conocer, y aspira a la cumbre, a la punta de la pirámide. El Sueño en Sor Juana no es una visión onírica desconectada de la realidad, es si es posible plantearlo en estos términos una “metarealidad”, pues mientras colinde con la intelectualidad que lo acerca al Máximo Absoluto supera la realidad que la contiene, en la tensión constante entre el inconsciente y el consciente. Así, aunque el conocimiento se desplaza en ambos territorios su punto de reposo y de referencia será el ser humano. Es nuestra condición intrínseca de ser en acto lo que nos remite a la imposibilidad, la imposibilidad no del objeto de nuestro conocimiento sino del proceso, del viaje del conocimiento en sí. La esencia del hombre estriba en esta avidez por el imposible, es lo que asegura su existencia y la seguridad de la existencia divina, pues es en el hombre donde Dios como un Hieronymus Bosch firma su obra:

Resta tan sólo examinar de qué modo he recibido esta idea de Dios, porque ni la he recibido con los sentidos, ni nunca se ha presentado a mí inopinadamente, como suelen (o al menos lo parecen) las ideas de las cosas sensibles; tampoco es una pura producción o ficción del espíritu, puesto que no puedo sustraer nada de ella ni

añadirle algo; no queda más que decir, por tanto, que su idea no es en mí innata como me es innata la idea de mí mismo. No es de extrañar que Dios, al crearme, haya puesto en mí esa idea, como el signo del artífice impreso en su obra, y no es necesario que ese signo sea una cosa diferente de la obra en sí. Sólo del hecho de que Dios me haya creado, es muy verosímil que haya sido hecho en cierto modo a su imagen y semejanza, y esa semejanza, en la que está contenida la idea de Dios, la perciba por la misma facultad con que me percibo a mí mismo: es decir, cuando concentro mi atención en mí, no solamente considero que soy una cosa incompleta y dependiente de otra, una cosa que aspira indefinidamente a lo mayor o mejor, sino que también reconozco que aquel de quien dependo posee estas cosas mayores no indefinidamente y en potencia, sino en realidad y en grado infinito, y que, por tanto, es Dios (Descartes *Meditaciones Metafísicas* 300).

Así, en el poema, el Espejo MÁXIMO ABSOLUTO es imperceptible a nuestros ojos, pero la luz, huella de ese espejo se encuentra en el hombre, microcosmos o como diría Sor Juana 'compendio que absoluto', siguiendo la idea cusana de que

la naturaleza humana es aquella que ha sido elevada sobre todas las obras de Dios y es poco menos inferior a los ángeles, y complica la naturaleza intelectual y sensible y concentra todo el universo dentro de sí, habiendo sido proclamada con razón por los antiguos microcosmos o pequeño mundo (*Acerca de la Docta Ignorancia* III: 55).

Por eso el universo se encuentra en el reflejo frente al ser humano, y son esos dos reflejos los que crean el laberinto onírico de Sor Juana: el conocimiento universal sugerido a través de la existencia del hombre. Así como Dios, el conocimiento (*Sueño Cognitivo*) tampoco es explícito en *Primero Sueño*; como en el *Tríptico de la Tentaciones del Bosco*, aparece al revés del cuadro, la pirámide que tiende a la circunferencia. Esta doble naturaleza del poema, lo que se ve y lo que se intuye de eso que se ve, está traducida en la doble naturaleza del hombre, el alma nunca se ve, el alma es como un ojo en el poema, no vemos el ojo vemos lo que el ojo está observando, sólo en el momento en el que el

ojo vuelve a ser parte de su yo material, del cuerpo, es que podemos verlo dentro de ese cuerpo pero nunca en su totalidad, nunca cuando adquiere independencia.

Primero Sueño es un *Tratado de lo imposible*, la imposibilidad de entender el conocimiento, puesto que éste refiere a nuestra existencia misma, ¿y cómo explicar el macrocosmos, si este microcosmos que es el yo, no termina de ser conocido? La respuesta a esta pregunta en Sor Juana es como bien intuye Paz una interrogante, pero no es una interrogante derrotista, que alude al “fracaso de su vida”, al contrario, es una interrogante fascinada por el imposible, por ese tender al imposible, que habita no solo en nuestra alma sino en nuestro cuerpo mismo; esa interrogante que nos atrapa y nos arrastra a las lágrimas, no por la tristeza sino por la intensidad de la luz, la luz del conocimiento.

Primero Sueño, es un ensayo poético-filosófico que despliega la naturaleza trina del hombre: lo contracto (cuerpo), lo absoluto (alma), y el trayecto entre ambos. *Primero Sueño* es el laberinto pictórico del hombre mortal encerrado en la inmortalidad. *Primero Sueño* es un tríptico de las tentaciones del ser humano ante el árbol de la sabiduría, *Primero Sueño* es un monstruo piramidal y elíptico cuya belleza resurge en sus excesos, en su ojo único e inaudito que invoca a la divinidad y evoca al astro solar; pero que termina siendo maravillosamente el mismo ojo que se abre ante el nuevo amanecer de un mundo inexplicable, nuestro ojo...

I.V. 4. *El Mundo Iluminado*
(a modo de conclusión)

Enxerguei mas estou tão cega quanto antes
porque enxerguei um triângulo incompreensível¹⁷³.

A paixão segundo G.H.
Clarice Lispector

Las palabras, las imágenes, los textos hablando con otros textos, los pliegues del alma y los repliegues del cuerpo, los ojos opuestos y los soles elípticos, los triángulos y las pirámides; todo, lo que sucede en estas páginas y que nos ha acompañado en la reflexión no acaba como el sueño sino que se suspende, para ser retomado por otros o por uno mismo, volviendo a su acometido inicial, aumentar un ángulo más al polígono del pensamiento que gira en torno a este gran ojo elíptico que es el poema de Sor Juana Inés de la Cruz.

Primero Sueño a través de su estructura *tríplica*, se construye en base a una imagen triangular encerrada por la esfera implícita de la divinidad, que deviene pirámide ante la aparición del yo, otorgándole una tridimensionalidad metafórica abarcada por la imagen máxima del ojo divino. La pirámide encuentra su dualidad en el hombre, en su naturaleza fragmentada donde el alma es una pirámide de luz descendiendo y el cuerpo es una pirámide de sombra en ascenso. La alteridad de la unidad, que presenta el poema, estriba entre la materialidad del cuerpo y la sapiencia (intelecto) del alma, donde la razón sugiere el trayecto de una a la otra. Harpócrates, Ícaro y Factón, desde la imagen base del triángulo, asumen características de la trinidad: en Harpócrates todo se

¹⁷³ Observé mas estoy tan cega como antes porque observe un triángulo incomprensible.

confunde siendo el inicio y el final de la voz, del sonido, de la palabra; Ícaro se inmola por el conocimiento alcanzando la máxima incandescencia y la resurrección a través de la palabra; Faetón posibilita el trayecto oscilando entre el hombre y el Dios en su poder creador que reclama un reconocimiento. Así, el triángulo nos conduce en el recorrido del alma hasta el retorno del alma al cuerpo, donde el 'yo despierta' se configura predominantemente no por la importancia de su género, sino como herramienta escritural que no alude a una acción, sino a una condición del hombre, desde la cual el hombre racionaliza el sueño, creando una dimensión más en el poema. El título del poema de la Fénix, *Primero Sueño*, sea visto desde su calidad de Sujeto o de Predicado, nombra una ausencia (como lo hace Sor Juana en sus dos Cartas) y a través de esa ausencia revela: el sueño cognitivo encerrado en el yo y el máximo absoluto contraído en el universo.

Primero Sueño es un *Tratado de lo imposible*, que abarca más de lo que nombra, pues también se escribe en el silencio. Lo imposible no solo se despliega en el poema, sino en el lector de poesía, que obnubilado por la visión entiende que su racionalidad siempre le impedirá la lectura plena de las construcciones oníricas sucediendo en el viaje del alma. El poema se emparenta por el uso de luz y sombra a un cuadro que logra el acometido de crear una superficie que rebase el lienzo, interpelando a su lector incluyéndolo en el universo que se sugiere, en la imposibilidad que lo ciega.

Cualquier conclusión planteada en este trabajo no es definitiva ni determinante, puesto que ante un poema de la naturaleza de *Primero Sueño* no se puede apelar a la asertividad. Su calidad de enigma irresoluble abre un universo de posibilidades sin inclinarse por ninguna, donde la belleza

sucede en el osado presupuesto de quien cae. Los pliegues que pueden ser explorados en el poema son inagotables, siendo el pliegue la parte más pequeña del laberinto creado por el *Primero Sueño*, cada verso nos remite a un mundo que por nuestra concepción lineal del tiempo nos es imposible descubrir o entender. Sin embargo, compartimos la fascinación de Sor Juana por las lenguas del silencio y su carácter elíptico, que crea uniones imposibles donde la eternidad y el instante coinciden, donde la palabra y la mudez conversan, donde la luz y la sombra se superponen para crear *el* poema.

PRIMERO SUEÑO

Anexo

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;
si bien sus luces bellas,
--exentas siempre, siempre rutilantes--,
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la vaporosa sombra fugitiva,
burlaban tan distantes, 10
que su atezado ceño
al superior convexo aún no llegaba
del Orbe de la Diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta;
quedando sólo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba;
Y en la quietud contenta
de impero silencioso, 20
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas Aves
tan oscuras, tan graves,
que aún el silencio no se interrumpía.
Con tardo vuelo, y canto, de él oído
mal, y aun peor del ánimo admitido,
la avergonzada Nictimene acecha
de las sagradas puertas los resquicios,
o de las claraboyas eminentes 30
los huecos más propicios,
que capaz a su intento le abren la brecha,
y sacrílega llega a los lucientes
Faroles Sacros de perenne llama
que extingue, si no inflama,
en licor claro la materia crasa
consumiendo, que el árbol de Minerva
de su fruto, de prensas agravado,
congojoso sudó y rindió forzado.
Y aquellas que su casa
campo vieron volver, sus telas hierba, 40
a la deidad de Baco inobedientes,
--ya no historias contando diferentes,

en forma sí afrentosa transformadas--,
segunda forman niebla,
ser vistas aun temiendo en la tiniebla,
aves sin pluma aladas:
aquellas tres oficiosas, digo,
atrevidas Hermanas,
que el tremendo castigo
de desnudas les dió pardas membranas
alas tan mal dispuestas,
que escarnio son aun de las más funestas:
éstas, con el parlero
ministro de Plutón un tiempo, ahora
supersticioso indicio al agorero,
solos la no canora
componían capilla pavorosa,
máximas negras, longas entonando,
y pausas más que voces, esperando
a la torpe mensura perezosa
de mayor proporción tal vez, que el viento
con flemático echaba movimiento,
de tan tardo compás, tan detenido,
que en medio se quedó tal vez dormido.

50

60

Este, pues, triste són intercadente
de la asombrosa turba temerosa,
menos a la atención solicitaba
que al suelo persuadía;
antes sí, lentamente,
su obtusa consonancia espaciosa
al sosiego inducía
y al reposo los miembros convidaba,
--el silencio intimando a los vivientes,
uno y otro sellando labio obscuro
con indicante dedo,
Harpócrates la noche silencioso;
a cuyo, aunque no duro,
si bien imperioso
precepto, todos fueron obedientes--.

70

80

El viento sosegado, el can dormido,
éste yace, aquél quedo,
los átomos no mueve,
con el susurro hacer temiendo leve,
aunque poco, sacrílego ruido,
violador del silencio sosegado.
El mar, no ya alterado,
ni aún la instable mecía
cerúlea cuna donde el Sol dormía;

y los dormidos, siempre mudos, peces,
en los lechos lamosos 90
de sus oscuros senos cavernosos,
mudos eran dos veces;
y entre ellos, la engañosa encantadora
Alcione, a los que antes
en peces transformó, simples amantes,
transformada también, vengaba ahora.

En los del monte senos escondidos,
cóncavos de peñascos mal formados,
--de su aspereza menos defendidos
que de su obscuridad asegurados--,
cuya mansión sombría 100
ser puede noche en la mitad del día,
incógnita aún al cierto
montaraz pie del cazador experto
--depuesta la fiera
de unos, y de otros el temor depuesto--
yacía el vulgo bruto,
a la Naturaleza

el de su potestad pagando impuesto,
universal tributo; 110
Y el Rey, que vigilancias afectaba,
aun con abiertos ojos no velaba.

El de sus mismos perros acosado,
monarca en otro tiempo esclarecido,
tímido ya venado,
con vigilante oído,
del sosegado ambiente,
al menor perceptible movimiento
que los átomos muda, 120
la oreja alterna aguda
y el leve rumor siente
que aun le altera dormido.

Y en la quietud del nido,
que de brozas y lodo inestable hamaca
formó en la más opaca
parte del árbol, duerme recogida
la leve turba, descansando el viento
del que le corta, alado movimiento.

De Júpiter el ave generosa
--como el fin Reina-- , por no darse entera 130
al descanso, que vicio considera
si de preciso pasa, cuidadosa
de no incurrir de omisa en el exceso,
a un solo pie librada fía el peso,

y en otro guarda el cálculo pequeño
--despertador reloj del leve sueño--,
porque, si necesario fué admitido,
no pueda dilatarse continuado,
antes interrumpido
del regio sea pastoral cuidado. 140

¡Oh de la Majestad pensión gravosa,
que aun el menor descuido no perdona!
Causa, quizá, que ha hecho misteriosa,
circular, denotando, la corona,
en círculo dorado,
que el afán es no menos continuado.

El sueño todo, en fin, lo poseía;
todo, en fin, el silencio lo ocupaba:
Aun el ladrón dormía;
aun el amante no se desvelaba. 150

El conticinio casi ya pasando
iba, y la sombra dimidiaba, cuando
de las diurnas tareas fatigados
--y no sólo oprimidos
del afán ponderoso
del corporal trabajo, más cansados
del deleite también (que también cansa
objeto continuado a los sentidos
aún siendo deleitoso:

que la Naturaleza siempre alterna 160
ya una, ya otra balanza,
distribuyendo varios ejercicios,
ya al ocio, ya al trabajo destinados,
en el fiel infiel con que gobierna
la aparatosa máquina del mundo)--;
así, pues, de profundo
sueño dulce los miembros ocupados,
quedaron los sentidos

del que ejercicio tienen ordinario 170
--trabajo, en fin pero trabajo amado,
si hay amable trabajo--,
si privados no, al menos suspendidos,
y cediendo al retrato del contrario
de la vida, que --lentamente armado--
cobarde embiste y vence perezoso
con armas soñolientas,
desde el cayado humilde al cetro altivo,
sin que haya distintivo
que el sayal de la púrpura discierna;
pues su nivel, en todo poderoso, 180

gradúa por exentas
a ningunas personas,
desde la de a quien tres forman coronas
soberana tiara,
hasta la que pajiza vive choza;
desde la que el Danubio undoso dora,
a la que junco humilde, humilde mora;
y con siempre igual vara
(como, en efecto, imagen poderosa
de la muerte) Morfeo
el sayal mide igual con el brocado.

190

El alma, pues, suspensa
del exterior gobierno --en que ocupada
en material empleo,
o bien o mal da el día por gastado--,
solamente dispensa
remota, si del todo separada
no, a los de muerte temporal opresos,
lánguidos miembros, sosegados huesos,
los gajes del calor vegetativo,
el cuerpo siendo, en sosegada calma,
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la muerte vivo,
de lo segundo dando tardas señas
el del reloj humano
vital volante que, si no con mano,
con arterial concierto, unas pequeñas
muestras, pulsando, manifiesta lento
de su bien regulado movimiento.

200

Este, pues, miembro rey y centro vivo
de espíritus vitales,
con su asociado respirante fuelle
--pulmón, que imán del viento es atractivo,
que en movimientos nunca desiguales
o comprimiendo ya, o ya dilatando
el musculoso, claro arcaduz blando,
hace que en él resuelle
el que le circunscribe fresco ambiente
que impele ya caliente,
y él venga su expulsión haciendo activo
pequeños robos al calor nativo,
algún tiempo llorados,
nunca recuperados,
si ahora no sentidos de su dueño,
que, repetido no hay robo pequeño--;
éstos, pues, de mayor, como ya digo,

210

excepción, uno y otro fiel testigo,
la vida aseguraban,
mientras con mudas voces impugnaban
la información, callados los sentidos 230
--con no replicar sólo defendidos--,
y la lengua que, torpe, enmudecía,
con no poder hablar los desmentía.

Y aquella del calor más competente
científica oficina,
próvida de los miembros despensera,
que avara nunca y siempre diligente,
ni a la parte prefiere más vecina
ni olvida a la remota, 240
y en ajustado natural cuadrante,
las cantidades nota

que a cada cuál tocarle considera,
del que alambicó quilo el incesante
calor, en el manjar que --medianero
piadoso-- entre él y el húmedo interpuso
su inocente substancia,
pagando por entero

la que, ya piedad sea, o ya arrogancia,
al contrario voraz, necia, lo expuso 250
--merecido castigo, aunque se excuse
al que en pendencia ajena se introduce--;
Ésta, pues, si no fragua de Vulcano,
templada hoguera del calor humano,
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
dió a la imaginativa 260
y aquésta por custodia más segura,
en forma ya más pura

entregó a la memoria que, oficiosa,
gravó tenaz y guarda cuidadosa,
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas.

Y del modo
que en tersa superficie, que de Faro
cristalino portento, asilo raro
fue, en distancia longísima se vían,
(sin que ésta le estorbase) 270
del reino casi de Neptuno todo

las que distantes le surcaban naves
--viéndose claramente
en su azogada luna
el número, el tamaño y la fortuna
que en la inestable campaña transparente
arregadas tenían,
mientras aguas y vientos dividían
sus velas leves y sus quillas graves--:
así ella, sosegada, iba copiando 280
las imágenes todas de las cosas,
y el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores, las figuras
no sólo ya de todas las criaturas
sublunares, mas aun también de aquéllas
que intelectuales claras son Estrellas
y en el modo posible
que concebirse puede lo invisible,
en sí, mañosa, las representaba 290
y al alma las mostraba.

• La cual, en tanto, toda convertida
a su inmaterial ser y esencia bella,
aquella contemplaba,
participada de alto Sér, centella
que con similitud en sí gozaba;
y juzgándose casi dividida
de aquella que impedida
siempre la tiene, corporal cadena 300
que grosera embaraza y torpe impide
el vuelo intelectual con que ya mide
la cantidad inmensa de la Esfera,
ya el curso considera
regular, con que giran desiguales
los cuerpos celestiales
--culpa si grave, merecida pena,
(torcedor del sosiego, riguroso)
de estudio vanamente juicioso--,
puesta, a su parecer, en la eminente
cumbre de un monte a quien el mismo Atlante
que preside gigante
a los demás, enano obedecía,
y Olimpo, cuya sosegada frente,
nunca de aura agitada
consintió ser violada,
aun falda suya ser no merecía:
pues las nubes --que opaca son corona

de la más elevada corpulencia,
 del volcán más soberbio que en la tierra
 gigante erguido intima al cielo guerra--,
 apenas densa zona
 de su altiva eminencia,
 o a su vasta cintura
 cingulo tosco son, que --mal ceñido--
 o el viento lo desata sacudido,
 o vecino el calor del Sol lo apura.

320

A la región primera de su altura,
 (ínfima parte, digo, dividiendo
 en tres su continuado cuerpo horrendo),
 el rápido no pudo, el veloz vuelo
 del águila --que puntas hace al Cielo
 y el Sol bebe los rayos pretendiendo
 entre sus luces colocar su nido--
 llegar; bien que esforzando
 más que nunca el impulso, ya batiendo
 las dos plumadas velas, ya peinando
 con las garras el aire, ha pretendido,
 tejiendo de los átomos escalas
 que su inmunidad rompan sus dos alas.

330

Las Pirámides dos --ostentaciones
 de Menfis vano, y de la Arquitectura
 último esmero, si ya no pendones
 fijos, no tremolantes-- , cuya altura
 coronada de bárbaros trofeos,
 tumba y bandera fué a los Ptolomeos,
 que al viento, que a las nubes publicaba,
 (si ya también el Cielo no decía)
 de su grande, su siempre vencedora
 ciudad --ya Cairo ahora--
 las que, porque a su copia enmudecía
 la Fama no cantaba

340

Gitanas glorias, Menéficas proezas,
 aun en el viento, aun en el Cielo impresas:
 éstas --que en nivelada simetría
 su estatura crecía
 con tal disminución, con arte tanto,
 que (cuánto más al Cielo caminaba)
 a la vista, que lince la miraba,
 entre los vientos se desaparecía,
 sin permitir mirar la sutil punta
 que al primer Orbe finge que se junta,
 hasta que fatigada del espanto,
 no descendida, sino despeñada

350

360

se hallaba al pie de la espaciosa basa,
Tarde o mal recobrada
del desvanecimiento
que pena fué no escasa
del visüal alado atrevimiento--,
cuyos cuerpos opacos
no al Sol opuestos, antes avenidos 370
con sus luces, si no confederados
con él (como, en efecto, confiantes),
tan del todo bañados
de su resplandor eran, que --lucidos--
nunca de calorosos caminantes
al fatigado aliento, a los pies flacos,
ofrecieron alfombra,
aun de pequeña, aun de señal de sombra:
 éstas que glorias ya sean Gitanas
o elaciones profanas, 380
bárbaros jeroglíficos de ciego
error, según el Griego,
ciego también, dulcísimo Poeta
--sí ya por las que escribe
Aquileyas proezas
o marciales de Ulises sutilezas,
la unión no lo recibe
de los Historiadores, o lo acepta
(cuando entre su catálogo le cuente)
que gloria más que número le aumente--,
de cuya dulce serie numerosa 390
fuera más fácil cosa
al temido Tonante
el rayo fulminante
quitar, o la pesada
a Alcides clava herrada,
que un hemistiquio solo
de los que le dictó propicio Apolo:
 según de Homero, digo, la sentencia,
las Pirámides fueron materiales 400
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales:
que como sube en piramidal punta
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta,
y a la Causa Primera siempre aspira
--céntrico punto donde recta tira

la línea, si ya no circunferencia,
que contiene, infinita, toda esencia--.

Estos, pues, Montes dos artificiales,
(bien maravillas, bien milagros sean),
y aun aquella blasfema altiva Torre,
de quien hoy dolorosas son señales
--no en piedras, sino en lenguas desiguales
porque voraz el tiempo no]as borre--
los idiomas diversos que escasean

el sociable trato de las gentes
(haciendo que parezcan diferentes
los que unos hizo la Naturaleza,
de la lengua por sólo la extrañeza),
si fueran comparados

a la mental pirámide elevada
donde --sin saber cómo-- colocada
el Alma se miró, tan atrasados
se hallaran, que cualquiera
graduara su cima por Esfera:
pues su ambicioso anhelo,
haciendo cumbre de su propio vuelo,
en la más eminente
la encumbró parte de su propia mente,
de sí tan remontada, que creía
que a otra nueva región de sí salía.

En cuya casi elevación inmensa,
gozosa mas suspensa,
suspensa pero ufana,
y atónita, aunque ufana, la suprema
de lo sublunar Reina soberana,
la vista perspicaz, libre de anteojos,
de sus intelectuales y bellos ojos,
(sin que distancia tema
ni de obstáculo opaco se recele,
de que interpuesto algún objeto cele),
libre tendió por todo lo criado:

cuyo inmenso agregado
cúmulo incomprehensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprensión nó, que --entorpecida
con la sobra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia--
retrocedió cobarde.

Tanto no, del osado presupuesto
revocó la intención, arrepentida,

la vista que intentó descomedida
en vano hacer alarde
contra objeto que excede en excelencia
las líneas visuales,
--contra el Sol, digo, cuerpo luminoso, 460
cuyos rayos castigo son fogoso,
de fuerzas desiguales
despreciando, castigan rayo a rayo
el confiado, antes atrevido
y ya llorado ensayo,
(necia experiencia que costosa tanto
fue, que Ícaro ya, su propio llanto
lo anegó enternecido)--,
como el entendimiento, aquí vencido
no menos de la inmensa muchedumbre 470
de tanta maquinosa pesadumbre
(de diversas especies conglobado
esférico compuesto),
que de las cualidades
de cada cual, cedió: tan asombrado,
que --entre la copia puesto,
pobre con ella en las neutralidades
de un mar de asombros, la elección confusa--,
equívoco las ondas zozobraba; 480
Y por mirarlo todo, nada vía,
ni discernir podía
(bota la facultad intelectual
en tanta, tan difusa
incomprensible especie que miraba
desde el un eje en que librada estriba
la máquina voluble de la Esfera,
el contrapuesto polo)
las partes, ya no sólo,
que al universo todo considera
serle perfeccionantes, 490
a su ornato, no más, pertenecientes;
mas ni aun las que integrantes;
miembros son de su cuerpo dilatado,
proporcionadamente competentes.
Mas como al que ha usurpado
diuturna obscuridad, de los objetos
visibles los colores,
si súbitos le asaltan resplandores,
con la sombra de luz queda más ciego
--que el exceso contrarios hace efectos 500
en la torpe potencia, que la lumbre

del Sol admitir luego
no puede por la falta de costumbre--
y a la tiniebla misma, que antes era
tenebroso a la vista impedimento,
de los agravios de la luz apela,
y una vez y otra con la mano cela
de los débiles ojos deslumbrados
los rayos vacilantes,
sirviendo va --piadosa medianera-- 510
la sombra de instrumento
para que recobrados
por grados se habiliten,
porque después constantes
su operación más firme ejerciten
--recurso natural, innata ciencia
que confirmada ya de la experiencia,
maestro quizá mudo,
retórico ejemplar, inducir pudo
a uno y otro Galeno 520
para que del mortífero veneno,
en bien proporcionadas cantidades,
escrupulosamente regulando
las ocultas nocivas cualidades,
ya por sobrado exceso
de cálidas o frías,
o ya por ignoradas simpatías
o antipatías con que van obrando
las causas naturales su progreso,
(a la admiración dando, suspendida, 530
efecto cierto en causa no sabida,
con prolijo desvelo y remirada
empírica atención, examinada
en la bruta experiencia,
por menos peligrosa),
la confección hicieron provechosa,
último afán de la Apolínea ciencia,
de admirable tríaca,
¡que así del mal el bien tal vez se saca!--:
no de otra suerte el alma que, asombrada
de la vista quedó de objeto tanto,
la atención recogió, que derramada
en diversidad tanta, aun no sabía
recobrase así misma del espanto
que portentoso había
su discurso calmado,
permitiéndole apenas

de un concepto confuso
el informe embrión que, mal formado,
inordinado caos retrataba 550
de confusas especies que abrazaba
--sin orden avenidas,
sin orden separadas,
que cuanto más se implican combinadas
tanto más se disuelven desunidas,
de diversidad llenas--,
ciñendo con violencia lo difuso
de objeto tanto, a tan pequeño vaso
(aun al más bajo, aun al menor, escaso).

Las velas, en efecto, recogidas, 560
que fió inadvertidas
traidor al mar, al viento ventilante,
--buscando, desatento,
al mar fidelidad, constancia al viento--,
mal le hizo de su grado
en la mental orilla
dar fondo, destrozado,
al timón roto, a la quebrada entena,
besando arena a arena
de la playa el bajel, astilla o astilla, 570
donde --ya recobrado--
el lugar usurpó de la carena,
cuerda refleja, reportado aviso
de dictamen remiso:
que, en su operación misma reportado,
más juzgó conveniente
a singular asunto reducirse,
o separadamente
una por una discurrir las cosas, 580
que vienen a ceñirse
en las artificiosas

dos veces cinco son Categorías:
reducción metafísica que enseña
(los entes concibiendo generales
en sólo unas mentales fantasías
donde de la materia se desdeña
el discurso abstraído)
ciencia a formar de los universales,
reparando, advertido, 590
con el arte el defecto
de no poder con un intuitivo
conocer acto todo lo criado,
sino que, haciendo escala, de un concepto

en otro va ascendiendo grado a grado,
 y el de comprender orden relativo
 sigue, necesitado
 del entendimiento
 limitado vigor, que a sucesivo
 discurso fia su aprovechamiento:

cuyas débiles fuerzas, la doctrina 600
 con doctos alimentos va esforzando,
 y el prolijo, si blando,
 continuo curso de la disciplina,
 robustos le va alientos infundiendo,
 con que más animoso
 el palio glorioso

del empeño más arduo, altivo aspira,
 los altos escalones ascendiendo
 --en una ya, ya en otra cultivado,
 facultad--, hasta que insensiblemente 610
 la honrosa cumbre mira
 término dulce de su afán pasado,
 (de amarga siembra, fruto al gusto grato,
 que aun a largas fatigas fué barato),
 y con planta valiente
 la cima huella de su altiva frente.

De esta serie seguir mi entendimiento
 el método quería,
 o del ínfimo grado
 del sér inanimado 620
 (menos favorecido,
 sino más desvalido,
 de la segunda causa productiva),
 pasar a la más noble jerarquía
 que, en vegetable aliento,
 primogénito es, aunque grosero,
 de Thetis --el primero
 que a sus fértiles pechos maternas,
 con virtud atractiva,

los dulces apoyó manantiales 630
 de humor terrestre, que a su nutrimento
 natural es dulcísimo alimento--,
 y de cuatro adornada operaciones
 de contrarias acciones,
 ya atrae, ya segrega diligente
 lo que no serle juzga conveniente,
 ya lo superfluo expele, y de la copia
 la substancia más útil hace propia;

y --ésta ya investigada--
 forma inculcar más bella 640
 (de sentido adornada,
 y aun más que de sentido, de aprehensiva
 fuerza imaginativa),
 que justa puede ocasionar querella
 --cuando afrenta no sea--
 de la que más lucida centellea
 inanimada Estrella,
 bien que soberbios brille resplandores
 --que hasta a los Astros puede superiores,
 aun la menor criatura, aun la más baja, 650
 ocasionar envidia, hacer ventaja--;
 y de este corporal conocimiento
 haciendo, bien que escaso, fundamento,
 el supremo pasar maravilloso
 compuesto triplicado,
 de tres acordes líneas ordenado
 y de las formas todas inferiores
 compendio misterioso:
 bisagra engazadora
 de la que más se eleva entronizada 660
 Naturaleza pura
 y de la que, criatura
 menos noble se ve más abatida:
 no de las cinco solas adornada
 sensibles facultades,
 mas de las interiores
 que tres rectrices son, ennoblecida
 --que para ser señora
 de las demás, no en vano
 la adornó Sabia Poderosa Mano--: 670
 fin de Sus obras, círculo que cierra
 la Esfera con la tierra,
 última perfección de lo criado
 y último de su Eterno Autor agrado,
 en quien con satisfecha complacencia
 Su inmensa descansó magnificencia:
 fábrica portentosa
 que, cuanto más altiva al Cielo toca,
 sella el polvo la boca
 --de quien ser pudo imagen misteriosa 680
 la que Águila Evangélica, sagrada
 visión en Patmos vió, que las Estrellas
 midió y el cielo con iguales huellas,
 o la estatua eminente

que del metal mostraba máspreciado
 la rica altiva frente,
 y en el más desechado
 material, flaco fundamento hacia,
 con que a leve vaivén se deshacía--:
 el Hombre, digo, en fin, mayor portento 690
 que discurre el humano entendimiento;
 compendio que absoluto
 parece al Ángel, a la planta, al bruto;
 cuya altiva bajeza
 toda participó Naturaleza.
 ¿Por qué? Quizá porque más venturosa
 que todas, encumbrada,
 a merced de amorosa
 Unión sería. ¡Oh, aunque repetida,
 nunca bastante bien sabida 700
 merced, pues ignorada
 en lo poco apreciada
 parece, o en lo mal correspondida!
 Estos, pues, grados discurrir quería
 unas veces. Pero otras, disentía,
 excesivo juzgando atrevimiento
 el discurrirlo todo,
 quien aun la más pequeña,
 aun la más fácil parte no entendía
 de los más manüales 710
 efectos naturales;
 quien de la fuente no alcanzó risueña
 el ignorado modo
 con que el curso dirige cristalino
 deteniendo en ambages su camino,
 --los horrorosos senos
 de Plutón, las cavernas pavorosas
 del abismo tremendo,
 las campañas hermosas,
 los Elíseos amenos, 720
 tálamo ya de su triforme esposa,
 clara pesquisidora registrando,
 (útil curiosidad aunque prolija,
 que de su no cobrada bella hija
 noticia cierta dió a la rubia Diosa,
 cuando montes y selvas trastornando,
 cuando prados y bosques inquiriendo,
 su vida iba buscando
 y del dolor su vida iba perdiendo)--;
 quien de la breve flor aun no sabía 730

por qué ebúrnea figura
circunscribe su frágil hermosura;
mixtos, por qué, colores
--confundiendo la grana en los albores--
fragante le son gala:
ámbares por qué exhala
y el leve, si más bello
ropaje al viento explica,
que en una y otra fresca multiplica
hija, formando pompa escarolada 740
de dorados perfiles cairelada,
que --roto del capillo el blanco sello--
de dulce herida de la Cipria Diosa
los despojos ostenta jactanciosa,
si ya el que la colara,
candor al alba, púrpura al aurora,
no le usurpó y, mezclado,
purpúreo es ampo, rosicler nevado:
tornasol que concita
los que del prado aplausos solicita: 750
preceptor quizá vano
--si no ejemplo profano--
de industria femenil que el más activo
veneno, hace dos veces ser nocivo
en el velo aparente
de la que finge tez resplandeciente.
Pues si a un objeto sólo --repetía
tímido el pensamiento--
huye el conocimiento
y cobarde el discurso se desvía; 760
si a especie segregada
--como de las demás independiente,
como sin relación considerada--
da las espaldas el entendimiento,
y asombrado el discurso se espeluzna
del difícil certamen que rehusa
acometer valiente,
porque teme --cobarde--
comprenderlo o mal, o nunca, o tarde,
¿cómo en tan espantosa 770
máquina inmensa discurrir pudiera,
cuyo terrible incomfortable peso
--sí ya en su centro mismo no estribara--
de Atlante a las espaldas agobiara,
de Alcides a las fuerzas excediera;
y el que fué da la Esfera

bastante contrapeso,
pesada manos, menos ponderosa
su máquina juzgara, que la empresa
de investigar a la Naturaleza? 780
Otras --más esforzado--,
demasiada acusaba cobardía
el laudo antes ceder, que en la lid dura
haber siquiera entrado;
y al ejemplar osado
del claro joven la atención volvía
--auriga altivo del ardiente carro--
y el, si infeliz, bizarro
alto impulso, el espíritu encendía: 790
donde el ánimo halla
--más que el temor ejemplos de escarmiento--
abiertas sendas al atrevimiento,
que una ya vez trilladas, no hay castigo
que intento baste a renovar segundo
(segunda ambición, digo).
Ni el panteón profundo
--cerúlea tumba a su infeliz ceniza--,
ni el vengativo rayo fulminante
mueve, por más que avisa, 800
al ánimo arrogante
que, el vivir despreciando, determina
su nombre eternizar en su ruina.
Tipo es, antes, modelo:
ejemplar pernicioso
que alas engendra a repetido vuelo,
del ánimo ambicioso
que --del mismo terror haciendo halago
que el valor lisonjea--,
las glorias deletrea 810
entre los caracteres del estrago.
O el castigo jamás se publicara,
porque nunca, el delito se intentara:
político silencioso antes rompiera
los autos del proceso
--circunspecto estadista--;
o en fingida ignorancia simulara,
o con secreta pena castigara
el insolente exceso,
sin que a popular vista 820
el ejemplar nocivo propusiera:
que del mayor delito la malicia
peligra en la noticia,

contagio dilatado trascendiendo;
que singular culpa sólo siendo,
dejara más remota a lo ignorado
su ejecución, que no a lo escarmentado.

Mas mientras entre escollos zozobraba,
confusa la elección, sirtes tocando
de imposibles, en cuantos intentaba
rumbos seguir --no hallando

830

materia en que cebarse
el calor ya, pues su templada llama
(llama al fin, aunque más templada sea,
que si su activa emplea
operación, consume, si no inflama)
sin poder excusarse
había lentamente

el manjar transformado,
propia substancia de la ajena haciendo:
y el que hervor resultaba bullicioso
de la unión entre el húmedo y ardiente,
en el maravilloso

840

natural vaso, había ya cesado
(faltando el medio), y consiguientemente
los que de él ascendiendo
soporíferos, húmedos vapores
el trono racional embarazaban
(desde donde a los miembros derramaban
dulce entorpecimiento),
a los suaves ardores

850

del calor consumidos,
Las cadenas del sueño desataban:
y la falta sintiendo de alimento
los miembros extenuados,
del descanso cansados,
ni del todo despiertos ni dormidos,
muestras de apetecer el movimiento
con tardos esperezos
ya daban, extendiendo
los nervios, poco a poco, entumecidos,
y los cansados huesos
(aun sin entero arbitrio de su dueño)
volviendo al otro lado--,
a cobrar empezaron los sentidos
dulcemente impedidos
del natural beleño,
su operación, los ojos entreabriendo.
Y del cerebro, ya desocupado,

860

los fantasmas huyeron,
y --como de vapor leve formadas-- 870
en fácil humo, en viento convertida,
su forma resolvieron.

Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras,
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz: que en trémulos reflejos
los competentes lejos
guardando de la docta perspectiva,
en sus ciertas mensuras 880
de varias experiencias aprobadas,
la sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado,
cuando a un ser superficie no merece.

En tanto el Padre de la Luz ardiente,
de acercarse al Oriente
ya el término prefijo conocía,
y al antípoda opuesto despedía 890
con trasmontantes rayos:

que --de su luz en trémulos desmayos--
en el punto hace mismo su Occidente,
que nuestro Oriente ilustra luminoso.
Pero de Venus, antes, el hermoso
apacible lucero
rompió el albor primero,
y del viejo Tithón la bella esposa,
--amazona de luces mil vestida,
contra la noche armada, 900
hermosa si atrevida,

valiente aunque llorosa--,
su frente mostró hermosa
de matutinas luces coronada,
aunque tierno preludeo, ya animoso
del Planeta fogoso,
que venía las tropas reclutando
de bisonías vislumbres
--las más robustas, veteranas lumbres
para la retaguardia reservando--,
contra la que, tirana usurpadora 910
del imperio del día,
negro laurel de sombras mil ceñía
y con nocturno cetro pavoroso

las sombras gobernaba,
de quien aun ella misma se espantaba.

Pero apenas la bella precursora
signífera del Sol, el luminoso
en el Oriente tremoló estandarte,
tocando alarma todos los suaves
si bélicos clarines de las aves,
(diestros, aunque sin arte,
trompetas sonorosos),

cuando --como tirana al fin, cobarde,
de recelos medrosos
embarazada, bien que hacer alarde
intentó de sus fuerzas, oponiendo
de su funesta capa los reparos,
breves en ella de los tajos claros
heridas recibiendo

(bien que mal satisfecho su denuedo,
pretexto mal formado fué del miedo,
su débil resistencia conociendo)--,
a la fuga ya casi cometiendo
más que a la fuerza, el medio de salvarse,
ronca tocó bocina
a recoger los negros escuadrones
para poder en orden retirarse,
cuando de más vecina
plenitud de reflejos fué asaltada,
que la punta rayó más encumbrada
de los del mundo erguidos torreones.

Llegó, en efecto, el sol cerrando el giro
que esculpió de oro sobre azul zafiro:
de mil multiplicados
mil veces puntos, flujos mil dorados
--líneas, digo, de la luz clara-- salían
de su circunferencia luminosa,
pautando al Cielo la cerúlea plana;
y a la que antes funesta fué tirana
de su imperio, atrapadas embestían:
que sin concierto huyendo presurosa
--en sus mismos horrores tropezando--
su sombra iba pisando,
y llegar al Ocaso pretendía
con él (sin orden ya) desbaratado
ejército de sombras, acosado
de la luz que el alcance le seguía.

Consiguió, al fin, la vista del Ocaso
el fugitivo paso,

y --en su mismo despeño recobrada
esforzando el aliento de la rüina--
en la mitad del globo que ha dejado
el Sol desamparada,
segunda vez rebelde determina
mirarse coronada,
mientras nuestro Hemisferio la dorada
ilustraba del Sol madeja hermosa,
que con luz judiciosa
de orden distributivo, repartiendo
a las cosas visibles sus colores
iba, y restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a la luz más cierta
el Mundo iluminado, y yo despierta.

970

LINTERNA MÁGICA

Bibliografía

- Agustín, San. *La Ciudad de Dios*. México: Editorial Porrúa (Sepan cuántos... 59), 2008. Impreso.
- Alcázar, Jorge. "La figura emblemática de la melancolía en *El Sueño* de Sor Juana". *Poligrafías 1* (1996): 123-150. Impreso.
- Alciato, Andreas. *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Trad. Pilar Pedraza. Madrid: Akal Ediciones, 1993. Impreso.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Trad. Ángel Battistessa. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1972. Impreso.
- Alonso, Damaso. "Monstruosidad y Belleza en el Polifemo de Góngora". *Poesía Española. Ensayos de métodos y límites estadísticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1980. Impreso.
- Barthes, Roland. "De la obra al texto". *El Susurro del Lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso
- Beaupied, Aída. "El Silencio Hermético en Primero Sueño de Sor Juana a la luz de la figura e ideas de Giordano Bruno". *Hispania* 79, No. 4 (diciembre 1996): 752- 761. Impreso.
- Beuchot Puente, Mauricio. *Sor Juana: una filosofía barroca*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, 2001. Impreso.
- Biblia de Jerusalén Latinoamericana*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2007. Impreso.
- Benassy- Berling. "El universo filosófico de Sor Juana". *Humanismo y Religión en Sor Juana*. México: UNAM, 1956. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Siete Noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.
- . *Ficciones*. España: Alianza Editorial, 2002. Impreso.
- Bouzy, Christian. "El emblema: un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos". *Criticón* 59 (1993): 35-45. Impreso

- Bruno, Giordano. *Expulsión de la bestia triunfante / De los heroicos furoros*. Ed. Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Ediciones Siruela, 2011. Impreso.
- . *De la Causa, Principio y Uno*. Buenos Aires: Losada, 1941. Impreso.
- Buxó, José Pascual. "Riesgo y ventura de la interpretación simbólica. A propósito del Sueño de Sor Juana". *Acta Poética* 29 (2008): 175 – 179. Impreso.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz: lectura barroca de la poesía*. España: Editorial Renacimiento. Impreso.
- . "Iconografía y Emblemática (El estatuto semiótico de la figuración)", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona (agosto de 1989), 21-26. Impreso.
- . "El sueño de Sor Juana: alegoría y modelo de mundo". *Las Figuraciones del sentido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. 235-262. Impreso
- Cardigni, Julieta. "Apropiación y traducción en un texto tardoantiguo: Comentario al sueño de Escipión de Macrobio". *Circe* 12 (2008): 77-86. Impreso.
- Cavallero, Pablo A. "Las ideas-clave de Los nombres divinos de Pseudo-Dionisio según el uso léxico", *Temas medievales* 12 (2004): 131-145. Impreso.
- Comte-Sponteville, André. "El laberinto: desesperanza y felicidad". *El Vuelo de Ícaro*. Número 1 (marzo 2001): 7-26. Impreso.
- Croce, Benedetto. "Per un famoso sonetto del Tansillo". *La Critica. Rivista di Letteratura. Storia e Filosofia diretta da B. Croce* 6 (1908): 237 -240. Impreso.
- Covarrubias, *Emblemas Morales*. Estados Unidos: Library of the University of Illinois, 1610. Web. 20 de junio del 2013.
- Cox Flynn, Gerard. "A Revision of the Philosophy of Sor Juana Inés de la Cruz". *Hispania* Vol. 43, No. 4 (Dec. 1960): 515-520. Impreso.
- D'Amico, Claudia, ed. *Todo y nada de Todo*. Selección de Textos del Neoplatonismo Latino Medieval. Buenos Aires: Ediciones Winograd, 2007. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós, 1989. Impreso.
- Descartes, René. *El Discurso del Método/ Las pasiones del alma / Meditaciones Metafísicas*. Buenos Aires: Aguilar, 2010. Impreso.

Dixon, Paul B. "Balances, Pyramids, Crowns, and the Geometry of Sor Juana Ines de la Cruz". *Hispania* Vol. 67, No. 4 (Dec. 1984): 560-566. Impreso.

Diccionario de Autoridades. NTLLE. Web. 10 de junio 2013.

Egido, Aurora. "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia". *Bulletin Hispanic.* Tome 88, n 1-2, 1986: 93 – 120. Impreso.

Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados. Madrid: Ediciones Akal, 1999. Impreso.

Gaos, José. "El Sueño de un Sueño". *Historia Mexicana*, X, 1960. 54-71. Impreso.

Ginzburg, Carlo. "Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII". *Mitos emblemas e indicios.* Barcelona: Gedisa, 2008. Impreso.

Gómez Camacho, Alejandro y José Manuel Rico García. "La Silva en las Preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclacisismo". *La Silva*, edición dirigida por Begoña López Bueno, Grupo P.A.S.O. (1991), 88-111. Impreso.

Góngora, Luis de. "Fábula de Polifemo y Galatea". *Antología poética*, ed. Antonio Carreies. Madrid: Castalia Didáctica, 1986. Impreso.

Gonzales, Emilio A. *La Mitología Clásica en la Emblemática Española.* Tesis Doctoral de la Universidad de Córdoba, 2004. Web. 30 de abril 2013.

Hemphill, R.E. "The Personality and Problem of Hiernonymus Bosch". *Journal of the Royal Society of Medicine* 58 (February 1965), 137 – 144. Impreso.

Horapolo. *Hieroglyphica.* Ed. Jesús María González de Zarate y trad. María García Soler. Madrid: Akal, 1991. Impreso.

Joiner Gates, Eunice. "Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz". *PMLA*, Vol. 54, No: 4 (dic. 1939): 1041-1058. Impreso.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Primero Sueño*, ed. Tadeo P. Stein. Rosario: Editorial Serapis, 2007. Impreso.

---. *Primero Sueño.* Ed. Karl Vossler. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1953. Impreso.

---. *Obras Completas.* México: Editorial Porrúa (Sepan cuántos...100), 1952. Impreso.

- . "Primero Sueño". *Obras Completas* (Tomo I), ed. A. Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1952. Impreso.
- . *Obras Completas* (Tomo IV), ed. A. Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1952. Impreso.
- Kircher, Athanasius. *Oedipus Aegyptiacus* (Tomo I, II, III). Francia: Gallica, 2013. Impreso.
- Leibniz, Gottfried. *Discurso de la Metafísica*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. Impreso.
- Leonardo da Vinci. *Tratado de la Pintura*. Trad, Diego Antonio Rejón de Silva. Madrid: Imprenta Real, 1827. Web. 19 de agosto 2013.
- López, Santiago Sebastián. "Origen y Difusión de la Emblemática en España e Hispanoamérica". *Goya: Revista de arte* 187 – 188 (1985), 2-7. Impreso.
- Ludmer, Josefina. "Las Tretas del Débil". *La sartén por el mango. Encuentro de Escritores Latinoamericanos*, Puerto Rico: Ediciones El Huracán, 1984. Impreso.
- Mazín, Oscar. "Gente del saber en los virreinos de Hispanoamérica". *Historia de los intelectuales en América latina, tomo I. La ciudad letrada de la conquista al modernismo*. Buenos Aires: Katz (2010), 53 – 78. Impreso.
- McKenna, Susan. "Rational Thought and Female Poethics in Sor Juana's *Primero Sueño*: The circumvention of two traditions". *Hispanic Review* 68 (2000), 37 – 52. Impreso.
- Montero, Juan y Pedro Ruíz Pérez. "La silva entre el metro y el género". *La Silva*, edición dirigida por Begoña López Bueno, Grupo P.A.S.O. (1991), 20-53. Impreso.
- Moraña, Mabel. *Viaje al Silencio. Exploraciones del discurso Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998. Impreso.
- Nanfity, Jaqueline. "El Sueño: The Baroque Imagination and the Dreamscape". *MLN* 106, *Hispanic Issue* 2 (March, 1991), 423 – 431. Impreso.
- Nicolás de Cusa. *Acerca de la docta ignorantia* (Tomo I, II, III). Ed, Machetta M. Jorge y Claudia D'Amico. Buenos Aires: Biblos, 2003. Impreso.
- . *De Coniecturis*, trad. Jasper Hopkins. Estados Unidos: The Arthur J. Banning Press, 2000. Web. 10 junio 2013.

---. *De vision Dei*, trad. Jasper Hopkins. Estados Unidos: The Arthur J. Banning Press, 1988. Web. 20 de Julio 2013.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Refracción e imagen emblemática en el Primero sueño, de Sor Juana". *Estudios Latinoamericanos*, 04 (2008), 251-282. Impreso.

---. "Spiritus phantasticus": epifanía y artificio en el "Primero sueño". *Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables. Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (2007): 431-441. Impreso.

---. "Retórica y emblemática en 'El sueño' de Sor Juana Inés de la Cruz". *Espéculo: revista de estudios literarios* núm. 32. Madrid: Universidad Complutense de Madrid 2006. Web. 11 de julio 2013 <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/retosorj.html>>.

---. "El enigma emblemático de *El sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz". *Espéculo: revista de estudios literarios* núm. 28. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004. Web. 20 de marzo <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/sorjuana.html>>.

---. "Tradición de la poesía visionaria y emblemática mística y moral en el *Primer sueño*". *Asociación internacional de Hispanistas*. Web. 10 de junio del 2013 <<http://media.cervantesvirtual.com>>

---. *La figura del mundo en el Sueño, de Sor Juana Inés de la Cruz*. Tesis de Doctorado de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. Web. 11 de julio.

Ovidio. *Metamorfosis*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1963. Impreso.

Paz, Octavio. *Las Trampas de la Fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Impreso.

Pedraza, Pilar. "El silencio del Príncipe". *Goya: Revista de arte*, 187-188 (1985), 37 – 46. Impreso.

Perelmuter, Rosa. "La estructura retórica de la Respuesta a Sor Filotea". *Hispanic Review* (1983), 147-158. Impreso.

Pérez- Amador, Adam. "Aportación bibliográfica: los estudios dedicados a Primero Sueño de sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 76 (2000): 269–284. Impreso.

Pérez- Rincón, Héctor. "Un Antécédent de la Théorie Humorale du Sommeil". *Synapse*, número spécial, Sommeil et Psychiatrie (1989): 77- 79. Impreso.

- . "La décima musa de México: Sor Juana Inés de la Cruz". *Escritores y poetas de España*. Buenos Aires: Colección Austral, 1947. Impreso.
- Piñón, Helio. "Prólogo: Perfiles encontrados". *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger. Barcelona: Ediciones Península, 1974. Impreso.
- Pseudo Areopagita, Dionisio. "Sobre la Teología Mística"; trad. Carlos Manuel Herán. *Separata de Cuadernos de Filosofía* núm. 9, Año VIII (1968). Impreso.
- Puccini, Darío. "Imaginación Icónica y Pictórica en la Poesía de Sor Juana". *Una Mujer en Soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y literatura barroca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.
- Quevedo, Francisco de. *Antología Poética*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1945. Impreso.
- Saavedra Fajardo, Diego de. *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*. Biblioteca- antológica. Web. 22 de junio del 2013.
- Sabat de Rivers, Georgina. "Prosificación del sueño". *Obras Selectas. Por Sor Juana Inés de la Cruz*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994. 111- 119. Impreso.
- .- *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz tradiciones literarias y originalidad*. London: Tamesis Books Limited, 1977. Impreso.
- Sarduy, Severo. "La cosmología barroca: Kepler". *Ensayos Generales sobre el Barroco*. México - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- Seznec, Jean. *Los Dioses de la Antigüedad*. Madrid: Taurus, 1985. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *La Vida en Común*. Madrid: Taurus, 1995. Impreso.
- Venier, Martha Elena. "Entre las ruinas de su vuelo (La melancolía de Faetón)". *AISO*. Actas VI (2002), 1805 -1809. Impreso
- Voltaire, François. *Diccionario Filosófico*. Web. 27 de junio del 2013
<<http://historialimagen.files.wordpress.com/2010/08/voltaire-diccionario-filosofico.pdf>>.
- Vossler, Karl. "Die Zehnte Muse von Mexico, Sor Juana Inés de la Cruz". Trad. Mariana Frenck y Arqueles Vela. Munich, 1934. *Darmouth University*. Web. 30 julio del 2013.
- Wittgenstein, Ludvig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. USA: Side by Side Edition, 2012. Impreso.