

Prolija

Estudios de
cultura
virreinal

MEMORIA

Septiembre de 2005

2

Transculturación, apropiación y el otro:
Cabeza de Vaca al Capitán Cook
Rebeca Siegel

Correcciones monásticas
Manuel Ramos Medina

La rosa en los sonetos de Sor Juana y
Gregório de Matos
Ignacio Ruiz Pérez

Sor Juana y su *Sueño* frente
a las *Soledades* gongorinas
Juan Coronado

Versiones encontradas sobre Antonio
Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana
María Agueda Méndez

Símpoio, arcadía y Academia Antártica
Eduardo Hopkins Rodríguez

De los *zazaniles* y *quisicósas* en Fray
Bernardino de Sahagún, a la adivinanza
actual en México
María Teresa Miaja de la Peña

Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal:
un desconocido homenaje y versos inéditos
Enrique Martínez López



FACULTAD
DE FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA

Prolija

Estudios de
cultura
virreinal

MEMORIA

Año 1,
Vol. 2,
Septiembre de 2005

2



FACULTAD
DE FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA

Universidad del Claustro de Sor Juana

Mtra. Carmen Beatriz López Portillo Romano
Rectora

Dra. Sandra Lorenzano
Investigación y Posgrado

Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Juan Ramón de la Fuente
Rector

Lic. Enrique del Val Blanco
Secretario General

Mtro. Daniel Barrera Pérez
Secretario Administrativo

Facultad de Filosofía y Letras

Dr. Ambrosio Velasco Gómez
Director

Dra. Tatiana Sule
Secretaria General

Mtro. Samuel Hernández López
Secretario Administrativo

Lic. Martha Cantú
Secretaria de Extensión Académica

Lic. Laura Talavera
Coordinadora del Departamento de Publicaciones

Prolija Memoria es una publicación semestral de la Universidad del Claustro de Sor Juana en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con domicilio en San Jerónimo 47, Col. centro, C.P. 06080 Tel. 51 30 33 00. ISSN 1870-0284. No. de certificado de licitud en trámite.

Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier material publicado en este número, ya sea escrito, dibujo, fotografía, pintura o grabado, o cualquier otro que esté regulado y protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor, si no es previa autorización por escrito de la Universidad del Claustro de Sor Juana, A.C. Cualquier contravención a lo señalado dará pie a ejercer la acción legal correspondiente. El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los colaboradores.

Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal

Directora

Dra. María Dolores Bravo Arriaga (UNAM)

Subdirector

Mtra. María Águeda Méndez (El Colegio de México)

Dra. Sara Poot Herrera (University of California, Santa Barbara)

Editora

Dra. Sandra Lorenzano

Comité Editorial

Dra. Rolena Adorno (Yale University)

Dr. Ignacio Arellano (Universidad de Navarra)

Dra. Marie-Cécile Benassy (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle)

Dra. Concepción Company (UNAM)

Dra. Margo Glantz (UNAM)

Dr. Aurelio González (El Colegio de México)

Dra. Susana Hernández Araico (California State Polytechnic University)

Dra. Asunción Lavrin (Arizona State University)

Dr. Enrique Martínez López (University of California, Santa Barbara)

Dr. José Pascual Buxó (UNAM)

Dra. María José Rodilla (Universidad Autónoma Metropolitana)

Dr. José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Dr. Antonio Rubial García (UNAM)

Dra. Georgina Sabat de Rivers (SUNY-Stony Brook)

Dr. Germán Viveros (UNAM)

Diseño: Alejandro Magallanes, Roberto Domínguez Bravo

Corrección: Alejandro Rivas

Portada: Diseñada sobre una imagen de la primera página
de la *Inundación Castálida*

Artículos

- Rebeca Siegel* **7** Transculturación, apropiación y el otro: Cabeza de Vaca al Capitán Cook.
- Manuel Ramos Medina* **31** Correcciones monásticas.
- Ignacio Ruiz Pérez* **47** La rosa en los sonetos de Sor Juana y Gregório de Matos.
- Juan Coronado* **65** Sor Juana y su *Sueño* frente a las *Soledades* gongorinas.
- María Águeda Méndez* **87** Versiones encontradas sobre Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana.
- Eduardo Hopkins Rodríguez* **99** Simposio, arcadia y Academia Antártica.
- María Teresa Miaja de la Peña* **117** De los *zazaniles* y *quisicosas* en Fray Bernardino de Sahagún, a la adivinanza actual en México.

Memoria

- Enrique Martínez López* **139** Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos.

Reseñas

- María Dolores Bravo* **179** Reseña de José Antonio Rodríguez Garrido, *La "Carta Atenagórica" de Sor Juana. Textos inéditos de una polémica.*
- Sara Poot Herrera* **185** Reseña de Rosa Perelmuter, *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz: Estrategias retóricas y recepción literaria.*
- Marie-Cecile Bénassy-Berling* **194** Reseña de Serge Gruzinski, *Les Quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation.*

Sor Juana y su *Sueño* frente a las *Soledades* gongorinas

Juan Coronado

Universidad Nacional Autónoma de México

La poesía de Sor Juana Inés de la Cruz asimila una tradición cultural de muy compleja trayectoria. Tarea casi imposible sería el detectar todos los hilos que va tejiendo desde su clausura colonial. Uno solo de esos hilos queremos observar en estas páginas: su gongórica manera de hacer poesía.

Casi todos los primeros lectores del *Sueño* señalan su pertenencia al mismo “linaje espiritual” del “Virgilio cordobés”, don Luis de Góngora y Argote¹. El primer editor del poema, en 1692, coloca este membrete a los versos juaninos: “Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”.

Esta “imitación” de Góngora fue una constante, casi un programa para la poesía oficial del barroco colonial. En algunos de los certámenes poéticos promovidos por las autoridades, se pedía explícitamente la imitación de Góngora². Sin embargo, la “imitación” juanina resultó ser en su pluma la apropiación total y definitiva, para la literatura del Nuevo Mundo, de toda la tradición poética occiden-

1. Véase la “Introducción” de don Alfonso Méndez Plancarte en la edición de *El Sueño* de Sor Juana. México, UNAM, 1989.

2. Véanse José Pascual Buxó, *Góngora en la poesía novohispana*. México, UNAM, 1960, y el libro de Irving Leonard, *La época barroca en el México colonial*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

tal. Sor Juana al “imitar” a Góngora afirmó su ser criollo, su ser novohispano, su ser español, su ser europeo, su ser occidental, su ser universal. Devoró toda una tradición y la lanzó al futuro; es decir, a lo infinito.

El trabajo de Sor Juana al “imitar” a Góngora tuvo el sentido que le dieron los artistas del Manierismo en la segunda mitad del siglo XVI; quiere esto decir que tomó un Modelo, eligió un Maestro y escribió a su “manera”. Podríamos decir, entonces, que Sor Juana trabajó en el taller del Maestro Góngora: pintó en su *Sueño* sus propios motivos y variaciones de las *Soledades*. La relación de Sor Juana con el Manierismo es muy profunda e importante, pero no es ahora el momento de hablar sobre este tema, pues nuestro interés inmediato es, simplemente, dejar asentada esta “manera” de “imitar” como una de las tantas formas del trabajo juanino³.

El camino de una postura estética: de la revolución a la consagración

En estas páginas me interesa analizar algunas de las posibilidades de acercamiento entre estos dos poetas, estos dos poemas, monstruosos ambos sin duda; maravillosa y diabólicamente atractivos.

Góngora crea un clima poético que no acaba de cuajar en su tiempo pero que se va a ir expandiendo hacia tiempos y lugares diversos. Sor Juana aprende a respirar en un gongorismo que ya ha cuajado, pero que ha perdido su carga de subversión estética. Entre la primera y la última décadas del siglo XVII, momentos en que fueron conocidos los poemas, dio tiempo para que una “revolución” se convirtiera en “institución”.

El joven poeta de los romances, letrillas y sonetos es celebrado unánimemente hasta que ya maduro se topa con un rechazo casi generalizado al poner en la palestra su *Fábula de Polifemo y Galatea* y, sobre todo, sus *Soledades*. Su renovación estética fue un golpe dema-

3. Para acercarse al concepto de Manierismo que aquí se maneja, puede verse el libro de Claude-Gilbert Dubois, *El Manierismo*. Barcelona, Eds. Península, 1980.

siado duro para la mayoría de sus contemporáneos. Sor Juana vive y muere dentro de la celebridad poética. El acoso final nada tiene que ver con su poesía. Góngora casi llegó a ser un poeta maldito. Sor Juana nunca ha sido repudiada como poeta. En los peores momentos del odio por lo gongorino, a la monja se le ha justificado como un “pecadillo” su militancia en ese partido. Finalmente Sor Juana no es un simple producto del furor gongórico en América. Es, más bien, la respuesta artística de una cultura colonial que lucha por manifestarse. Si muchos poetas novohispanos fracasaron, probablemente fue por su aceptación acrítica de la imposición de un solo camino estético: el gongorismo. Juana superó el papel de artesano literario al que fueron condenados muchos otros escritores. Góngora supo ver la apertura que traerían los tiempos nuevos y tomó el partido de un cambio radical. Sor Juana quedó condenada a la aceptación de un tradicionalismo como forma de supervivencia. Su rebeldía estaba condenada históricamente a no poder superar los niveles domésticos. Si las *Soledades* son un grito de renovación poética, el *Sueño* es su resonancia transformada ya en tradición. El poema gongorino es un trabajo experimental, mientras que el de Juana le da carta de consolidación a lo que fue una búsqueda. El *Sueño* nos permite ver con mayor claridad que las búsquedas de Góngora iban por buen camino. La lectura del *Sueño* hace posible un más certero acercamiento a las *Soledades*⁴. Ambos poemas tendrían que ser leídos paralelamente para descubrir que renovación y tradición son las dos caras de un mismo fenómeno. Y que ninguna de las dos posturas es positiva o negativa en sí misma, pues son parte de un proceso histórico que le es ajeno (quiero decir no controlable) a quien lo realiza. La voluntad individual de ruptura no podrá darse si no está acompañada de una circunstancia histórica que la haga posible. Sor Juana habría fracasado ante cualquier intento de renovación poética. Su visión al no pretender hacerlo consolidó la literatura española en América y cumplió así con su talento individual y con su tarea histórica, al mismo tiempo. La puerta poética que Góngora abrió llegó a su consagración en voz de Sor Juana Inés de la Cruz.

4. Sigo la ed. de Robert Jammes de las *Soledades* de Góngora, Madrid, Clásicos Castalia, 1994.

Lo gongorino en Sor Juana según varias voces

¿Y hasta qué punto Sor Juana es un poeta gongorino? Hasta donde su afición por el trabajo intelectual con la materia poética se lo permite. No es Góngora la figura con la que más cabalmente se podría identificar a la monja. Con Gracián tendría muchos más puntos de contacto. Sor Juana no escribió un *Criticón* americano porque su condición colonizada no se lo permitió. Las afinidades con Quevedo y Calderón son, incluso, mayores que las gongorinas. Lo gongórico del *Sueño* no va más allá de las capas más superficiales. Sus afinidades –observadas desde el punto de vista de lo que la crítica llama “influencias”– no rebasan algunos aspectos formales como los niveles léxico, fónico, sintáctico y retórico⁵.

Sería relativamente fácil comprobar estas afinidades, pero mi intención no es comparar los poemas, pues creo que ese camino es un poco estéril. Mi pretensión es simplemente señalar, a grandes rasgos, los paralelismos entre lo gongórico y lo juanino, después de oír las opiniones de algunos críticos.

Fue el padre Calleja quien desde muy temprano habló de esta relación. Y desde entonces se suele hablar del *Sueño* como de un poema gongorino, como si ésta fuera una idea obvia y natural. Pero sólo es obvia y natural en una primera instancia; pues si bien es verdad que “vuelan ambos por una misma esfera”⁶, los propósitos y resultados de los poemas son enteramente diferentes, como veremos más adelante.

Los críticos mexicanos, a la distancia del siglo XX, prefieren comentar los contrastes más que las afinidades. Dice Abreu Gómez:

Lo que en Góngora es alusión plástica, movimiento, luz, color; en Sor Juana es quietud, pasión contenida, paisaje de evocación, antes que de visión. Nada en *El sueño* es objetivo. Los retazos mismos de naturaleza que pre-

5. Este tipo de paralelismos los analiza Méndez Plancarte en su edición citada de *El Sueño*.

6. El padre Calleja en los documentos que recopila Francisco de la Maza, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia. (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892)*. México, UNAM, 1980, p. 148.

senta han sido creados, re-creados. Junto a ellos no es la vida misma la que se respira, sino tan sólo la conciencia, la idea de la vida⁷.

En nada se fundamentan estas afirmaciones. Si las *Soledades* nos hablan de un ambiente diurno, donde se mueven los pastores y pescadores, ¿no es obvio que haya movimiento, luz y color? Y si el *Sueño* tiene como motivo ese estado que anuncia el título, ¿no es natural que esté vestido de quietud, pasión contenida y paisaje de evocación? Además de lo trivial de los dictados, no es muy clara esa separación de lo objetivo y lo que no lo es. Ambos poemas son un trabajo que va más allá de estas delimitaciones. Abreu Gómez tiene el mérito de haber difundido la lectura de un poema largamente guardado, pero su visión crítica es un tanto coja y un mucho miope. ¿Tendremos la obligación de creerle cuando afirma que Sor Juana “tal vez quiso continuar, a su modo, la soledad de los campos y la de las riberas con la soledad de la noche, qué otra cosa no es *Primero Sueño*”?⁸

Cuando Ramón Xirau contrasta las figuras dice: “Lo que en Góngora fue imagen es aquí imagen-concepto; lo que en Góngora fue estructura fantástica es aquí pensamiento; lo que en Góngora fue metáfora se convierte aquí en paradoja de la razón”⁹. En lo que afirma Xirau se ve una idea de transformación de métodos de un poema al otro y en términos generales estoy de acuerdo con lo que dice, aunque no me queda muy claro lo que quiere decir con “estructura fantástica” frente a “pensamiento”. Pienso que en Sor Juana hay referentes que son “pensamientos” y que en Góngora esos referentes son “objetos”. Sólo si esa “estructura fantástica” quiere decir vacío conceptual, estoy de acuerdo con lo que dice. Y si la última parte de la cita la traduzco como lo que en Góngora es acción retórica, en Juana es acción conceptual, no la acepto totalmente porque me niego a admitir la división que se hace entre

7. Ermilo Abreu Gómez, en su edición facsimilar de la revista *Contemporáneos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, t. 2, p. 47.

8. *Ibid.*, p. 50.

9. Ramón Xirau, *Lecturas (ensayos sobre literatura hispanoamericana y española)*. México, UNAM, 1983, pp. 27-28.

culteranismo y conceptismo. Y si la aceptara, me negaría a clasificar a Sor Juana como conceptista. Si Juana sólo trabajara con “conceptos” no tendría la carga gongórica que obviamente vemos en ella.

Oigamos ahora lo que dice Octavio Paz al abordar este problema:

En su gran poema, *El Sueño*, sor Juana combina el estilo visual y plástico de Góngora con el conceptismo y ambos con la erudición científica y la neo-escolástica. Pero la originalidad de sor Juana no reside únicamente en la combinación más bien insólita de tantos elementos contrarios sino en el tema: el sueño del conocimiento y el conocimiento del sueño¹⁰.

Sor Juana suma, conjuga no sólo lo que tradicionalmente se ha visto como las dos caras del Barroco, sino todas las expresiones literarias de los Siglos de Oro, que desde ese momento se convierten en la fuente “clásica” de las literaturas hispánicas en América. Y suma, también, las formas de racionalizar el mundo y no sólo de escribirlo. Ya que el sistema colonial impide la generación de cultura, ¿qué otra cosa le queda a Juana sino “combinar” genialmente? Esa “combinación” no es “insólita”, como dice Paz, pues sólo eso la salva de caer en la reproducción mecánica de una serie de imperativos estéticos e ideológicos a la que se veía condenada.

Hay otros momentos en que Paz juega con el contraste de los dos poetas. Elegiré algunas citas más: “Por sus latinismos, sus alusiones mitológicas y su vocabulario, *Primero Sueño* es un poema gongorino. Lo es, además, por el uso reiterado del hipébaton, que invierte el orden normal de la frase procurando ajustarse al patrón del latín”¹¹.

No es muy novedoso lo que dice, pero tiene razón; y así lo han visto muchos críticos antes que él. En otro momento hace una afirmación que tendría que traducir para entenderla. Dice: “El lenguaje

10. Octavio Paz en el Prefacio a la obra de Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. (La formación de la conciencia nacional en México)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 16.

11. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 469-470.

de Góngora es estético, el de sor Juana es intelectual”¹². ¿Querrá decir que el texto de Góngora se funda y justifica por su tensión retórica, mientras que el de Sor Juana lo hace por su discurso ideológico? (Alguien tendrá que traducir mi traducción). Si así es, acepto lo que dice.

Una cita más: “Vemos la poesía de Góngora; pensamos el poema de sor Juana. Góngora nos sorprende con sus metáforas, sus colores, sus asociaciones verbales; sor Juana nos cuenta su biografía espiritual”¹³. ¿Y no podemos “ver” la poesía de Sor Juana? ¿Y no “pensamos” el poema de Góngora? ¿Y Sor Juana no nos sorprende con esos mismos elementos? ¿Y Góngora no nos cuenta su “biografía espiritual”?

Góngora y Sor Juana comparten una característica que en mi opinión es fundamental para su concepción y práctica del ejercicio poético: su carácter sintetizador. Ambos suman tendencias estéticas de la tradición para fabricar nuevos objetos poéticos. Practican la novedad como recopilación de lo viejo. Su poesía está formada por capas superpuestas de lo viejo que toma nueva vida gracias a su trabajo poético.

Raúl Leiva, al hablar de Sor Juana afirma que:

La nota central de su arte (como en Góngora) es el de ser perfección, síntesis, condensación de anteriores elementos renacentistas. Al gongorismo aplebeyado y superficial que reinaba entre los versificadores cortesanos y cursis de la Nueva España, ella lo rescató en sus esencias, superándolo¹⁴.

Creo que la síntesis va más allá de los elementos renacentistas, aunque en verdad ése es el centro de lo sumado. El Manierismo gongorino no excluye la presencia de lo oriental en el mundo hispánico, ni de toda la cultura popular que viene del Medievo. Y la manierización barroca de Sor Juana, además de esas sumas gongóricas, recoge la cultura judeocristiana para conjugarla con el clasicismo pagano y con el “exotismo” de las culturas autóctonas de América.

12. *Ibid.*, p. 470.

13. *Ibid.*, p. 627.

14. Raúl Leiva, *Introducción a sor Juana: sueño y realidad*. México, UNAM, 1975, p. 41.

Sor Juana superó ese “gongorismo aplebeyado” de algunos poetas coloniales, pero no la propia calidad de la poesía del “maestro”, como otros críticos han afirmado. Decir que el *Sueño* supera a las *Soledades*, además de ser un juicio subjetivo y carente de sentido para la crítica, confirma la postura exageradamente nacionalista de muchos estudiosos de la literatura hispanoamericana. La crítica y los “sentimientos nacionales” nunca han podido formar una buena alianza. La “pasión” por la figura de Sor Juana conduce, cuando es mal encaiminada, a los más aberrantes dictados, como éstos de Anita Arroyo: “La estructura [del *Sueño*] menos barroca que la de las *Soledades*, es armoniosa, porque posee profunda unidad espiritual. No hay abuso de imágenes porque predominan los conceptos”¹⁵. “El color en Góngora es intenso, brillante, meridional. En Sor Juana es suave, discreto, de tonos grises y rosas de tezontle”¹⁶. Anita confunde el término “barroco” con el adjetivo “complicado”. Sólo así podemos entender que el *Sueño* sea “menos barroco” que las *Soledades*. ¿Quiere decir Anita Arroyo que la estructura de las *Soledades* no es “armoniosa” porque no “posee profunda unidad espiritual”? ¿Qué significa la “unidad espiritual”? ¿Y qué significa que ésta sea profunda? La segunda cita nos habla de determinismos geográficos que son los groseros conceptos de la crítica determinista a la manera de Taine.

Sor Juana y Góngora participan de un mismo programa ideológico y estético. Ninguna de sus condicionantes temporales o geográficas podría desviar la visión de la crítica. Las *Soledades* y el *Sueño* son dos poemas ya inscritos en la literatura universal. Las condiciones circunstanciales de sus autores nada tienen que ver con la “cristalización” estética de los poemas.

La estética de la dificultad

Ambos poemas han sido tildados de oscuros, herméticos o difíciles. Este último calificativo se utiliza cuando no se quiere agregar una

15. Anita Arroyo, *Razón y pasión de Sor Juana*. México, Porrúa, 1971, pp. 99 y 100.

16. *Ibid.*, p. 100.

carga peyorativa. Esta poesía es “oscura” cuando tiene que serlo: cuando se defiende de los manoseos de quien no es apto para el coloquio poético-amoroso. Sólo así es “oscura” y no cuando se quiere asimilar este concepto con el de confuso o incomprensible. El calificar de “oscuros” ha sido un lugar común de la crítica negativa, cuando en realidad es ésta una de sus propuestas en su concepción poética. Cumple una función perfectamente definida: “tiene utilidad avivar el ingenio”, dice Góngora, y agrega en seguida que quien no lo entiende así “no tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubre”¹⁷.

La poesía es un ejercicio intelectual. A la emoción estética no sólo se llega por los caminos del sentimiento. La belleza no se regala, se compra con trabajo. La poesía de ninguno de estos dos poetas es un espectáculo al que se asiste con los brazos cruzados o con la boca abierta en señal de bobalicón arrobo. Frente a ella hay que manotear y hay que cerrar la boca con rabia ante la frustración, para abrirla con pasmo ante el descubrimiento. Góngora más que oscuro es difícil, como dice Dámaso Alonso. Cuando su obra era atacada por Juan de Jáuregui y demás enemigos, el principal argumento era la “oscuridad” de su estilo. Y entendían por tal, confusión, falta de sentido, vaguedad, enredo. En la recuperación gongorina vemos que su poesía es precisa, que todo en ella está perfectamente urdido y acomodado a la necesidad de cada momento, pues nada en él es arbitrario o gratuito. No es “oscuro” entonces el estilo de Góngora, es “difícil”, ya que –tanto en el nivel léxico como en el sintáctico– no se vale de la primera ocurrencia, sino de la más lejana. Le pone piedras al camino del lector como le puso a su trabajo de escritor. Y esto no sólo ocurre en el nivel textual, sucede también en todos los alcances contextuales. El leer a Góngora no se limita a un desciframiento lingüístico, se desborda en la búsqueda de claves culturales y vitales. Las referencias gongorinas buscan el camino más difícil para su entrega. Nos obligan a un arduo trabajo de desciframiento. Si uno de los hilos no se encuentra, no podemos

17. Góngora en una carta citada por Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*. Barcelona, Antoni Bosch, 1978, p. 43.

reconstruir la forma total de la trama. El poema nos reta –con su jugueteo constante de ocultar y mostrar– a un uso, peligroso por extremo, de nuestra capacidad racional.

La propuesta estética de Góngora va por el camino que propone a la dificultad como acicate. (“Sólo lo difícil es estimulante”, llegará a decir Lezama Lima, siglos más tarde, recordando que Gracián¹⁸ lo había expresado en cien maneras diferentes). Esto es lo que podemos llamar “la estética de la dificultad”, este procedimiento que es compartido en la misma medida por Góngora y Sor Juana.

El *Sueño* también es un poema oscuro a las miradas superficiales. Cuando se van quitando las capas de un trabajo poético arduo y espinoso (sintaxis, retórica, alusiones cultistas), surgen las luces de un comunicado estético de luz brillante. Durante el *Sueño* se sigue el hilo de un discurso endemoniadamente lógico (¿Lucifer es quien da la luz?) que mancha de claridad todo lo que va tocando. Su “oscuridad” no es más que el juego de la seducción. No aparece desnudo porque esto frustraría las apetencias de un develamiento paulatino. Se viste de oscuridad porque sólo quiere regalarle su carne luminosa a quien tiene la paciencia de ir desprendiendo los velos.

¿Podríamos determinar de qué manera es “difícil” el *Sueño*? ¿Su dificultad corre por los mismos rieles que las *Soledades*? Es también para ella la dificultad un estímulo? Definitivamente sí. La monja conoce al jesuita Gracián y la estimulan sus enseñanzas. Practica con todo el rigor necesario la “agudeza” y el “arte de ingenio”. Su estética se funda en el trabajo de la inteligencia. Quizá esto es lo que atrae al grupo de los Contemporáneos hacia la figura de la humilde jerónima. Repite exaltado Xavier Villaurrutia: “Sor Juana es más bien, ¡y qué bien!, una poetisa de la inteligencia. Es la emoción de la inteligencia aguda la que se desprende de la mayor parte de sus poesías. Es, pues, un poeta de la inteligencia, un poeta del concepto, una poetisa de la razón”¹⁹.

Los estetas de lo “difícil” trabajan con su materia prima (el lenguaje), tensando al máximo los recursos de la inteligencia. La

18. El escritor español que va a codificar este tan intrincado camino de la dificultad en la escritura es nada menos que Gracián, sobre todo en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648). La poesía de Góngora le sirve de ejemplo para muchos de los procedimientos que analiza.

19. Xavier Villaurrutia, *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 779.

“dificultad” tiene un sentido funcional en la literatura que la busca como forma de expresión. Son “difíciles” por vocación ineludible los poemas que estamos comentando. El Manierismo y el Barroco la realizan en forma sustantiva y no adjetiva, como solían pensar algunos críticos. La “dificultad” regala una tensión al texto (y también una atmósfera) que ningún otro elemento le daría. No sólo estimula (o rechaza a quien no comparte la idea de que “sólo lo difícil es estimulante”) al lector, sino expresa una postura frente al trabajo estético del creador mismo. La “dificultad” no es una complicación gratuita. Cuesta mucho. Se desea que el precio y la recompensa sean superlativamente altos. El texto “difícil” nace de la mano de un obsesivo, de un maniático, de un malabarista verbal. Su producto es artificial porque repudia la cándida sencillez –valga la cursilería– de lo natural.

Tres son los géneros de la dificultad, nos dice Rosa Perelmuter: la de la materia, la de los conceptos y la de las palabras. Es decir, que un poema puede ser difícil en cuanto a la “materia o asunto de la composición”; y a esto llama dificultad doctrinal. La segunda dificultad estaría “ligada al manejo de los conceptos mediante los que se representa la materia”; es la dificultad conceptual. Y a un tercer tipo la llama “idiomática” que “resulta exclusivamente de la selección (cultismo) y colocación (hipébaton) de los vocablos con que se expresan los conceptos”²⁰.

Estos tres tipos de dificultad, doctrinal, conceptual e idiomática, se encuentran de similar manera en los poemas de Góngora y Sor Juana y son el punto fundamental de su función estética.

La narratividad fingida

Ambos poemas fingen contar una historia; enredan los alientos líricos con los épicos. Tienen un protagonista de los hechos poetizados: el naufrago de las *Soledades* y el alma del *Sueño*. El naufrago camina por la tierra, el *alma* aspira a volar por las máximas alturas del aire.

20. Rosa Perelmuter, *Noche intelectual; la oscuridad idiomática en el “Primero Sueño”*. México, UNAM, 1982, pp. 20-23.

Ambos protagonistas son el *alter ego* de sus autores y en este sentido los poemas son una forma de autobiografía muy íntima, sin los detalles groseros de la circunstancia histórica.

En Góngora no vemos referentes ideológicos explícitos. Su “trama” poemática no es más que el encadenamiento de una serie de motivos bucólicos. En Sor Juana sí vemos referentes ideológicos explícitos. Pero no son importantes como tales, pues finalmente juegan el mismo papel que jugaron para Góngora los motivos bucólicos, pues son eso, “motivos”, y nada más. La materia fundamental de estos poemas no es “lo referido” sino la construcción formal que los sostiene.

El espacio de “lo representado” de uno es el día, la selva, la soledad; el de la otra es la noche, el sueño del cuerpo, la vigilia del alma. El espacio de la “forma de representación” es la silva en ambos casos. Una silva sobre el hombre perdido en su mundo y una silva sobre el alma que busca su sentido en ese mismo mundo. Lo poetizado en ambos casos no sucede en la “realidad” sino en el espacio formal, la silva que los contiene.

Góngora piensa que en un mundo sin concierto, la única acción posible es regalarle sentido por medio de la poesía. Sor Juana imagina un mundo sin sentido último y que lo único que podría dárselo sería el pensamiento construido en forma poética. Las dos construcciones poéticas son respuestas a sus más profundas inquietudes y, en este sentido, a cada quien le toca ser la voz de su propio tiempo histórico: desencanto barroco en un caso y desencanto más esperanza en un barroco colonial que ya se sueña transformado, en el otro.

Ambos poemas tejen su respectivo tapiz de imágenes que sumadas cuentan una historia: la del naufrago en un caso y la del alma inquieta en el otro. Pero la historia contada no tiene un verdadero peso en sí misma, es simplemente el vehículo que conduce el riquísimo caudal de ideas e imágenes. Lo lírico triunfa sobre lo épico porque la intención última es poetizar un suceso simple de la naturaleza en el caso de Góngora; y un acto complejo del alma en el caso de Sor Juana. La poesía barroca no destruye los géneros pero sí los confunde; los mezcla para regalarles nueva vida.

Góngora ya había roto los moldes de lo lírico y lo épico en su forma tradicional y Juana Inés responde con la tradición de esa ruptura. El provincialismo estético de la Colonia condiciona los pasos de sus actores. A Sor Juana no le inquieta lo nuevo, sino la consagración de lo establecido. Su *Sueño* es universalista (no le llegan las emanaciones de una geografía con su problemática particular) y atemporal, como quiso ser la poesía cuando entró en la llamada Edad Moderna con el Renacimiento.

En fin, en el poema gongorino no hay una verdadera trama, la narración es un engaño ya que no desarrolla una acción, sino más bien engarza cuadros estáticos. Hay un tiempo que transcurre (cuatro días en las dos *Soledades*) y que no da lugar a una acción novelesca o fabulosa. Los episodios (encuentro con los cabreros, boda, lamento amoroso, etc.) funcionan en forma independiente, no hay una acción que progrese; por lo tanto, la narratividad es sólo una apariencia, un engaño. El mundo de las *Soledades* es un mundo inmóvil, momificado, históricamente caduco. Y a este mundo lo viste de galas, de fulgores, de resonancias, de espléndidas construcciones lingüísticas convertidas en arte puro.

Saltemos ahora al *Sueño* y veamos su mentira narrativa. Tiene una “trama” sí, pero es ésta engañosa, como lo es la de Góngora. Quien mejor ha resumido esa “trama” es sin duda el padre Diego Calleja, biógrafo y admirador temprano de –digámoslo sin miedo frente al lugar común– la insigne poetisa. A la letra dice:

Siendo de noche, me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el Universo se compone. No pude ni aun divisas por sus categorías, ni a un solo un individuo; desengañada, amaneció y desperté²¹.

Éste es el “argumento” del *Sueño*. Lo sintetiza bien el padre Calleja. Pero miente. Más bien, se engaña. Se deja engañar. El poeta no relata un sueño. Nos enfrenta con la más lúcida vigilia. Ni siquiera es una ensoñación. Es una descarnada confrontación con la lucidez de

21. El padre Calleja en la recopilación de documentos de Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 149.

la razón desesperadamente alerta. El sueño es la mayor prueba (iba a decir "fineza") de la dolorosa vigilia de una monja iluminada.

Como en el poema gongorino, aquí se finge una narratividad. La misma mentira los complica. Si es la *Soledad* un poema lírico con aliento de épica, es el *Sueño* un poema épico con la piel del lírico cordero. Pero a fin de cuentas, la narratividad épica del *Sueño* no es sino una cáscara que sirve para guardar mejor los sabores del fruto: la debilidad humana, el pasmo ante la monstruosa "máquina del universo", la soledad y la desdicha.

La Soledad en Sueño convertida

La transformación de la soledad en sueño se lleva a cabo mediante la transformación de brillantez y colorido múltiple en opacidad y juegos de blancos, negros y grises. El canto de trompetas y metales deviene murmullo de bajos y cuerdas. Las *Soledades* nos conducen por la conciencia del "ser en la tierra", es decir, el formar parte de un universo natural que no sigue puntualmente las leyes de Dios, su creador, porque ya se reveló (se rebeló también) como enamorado de su propio poder volitivo. El *Sueño* nos conduce, en cambio, por el "ser en el aire", es decir, la capacidad de que el hombre se levante sobre su propio cuerpo y vuele en busca de una verdad. Si las *Soledades* llegaron a la afirmación que canta, ¡soy en la tierra!, el *Sueño* se detiene en la pregunta que grita, ¿para qué soy en la tierra? En este sentido, el poema de Góngora es un éxtasis continuo y el de Juana un éxtasis más un desplome. Ambos, del mismo acto amoroso. Las *Soledades* son más un sueño que el *Sueño* juanino. El *Sueño* es más una soledad que un sueño. Cuando ya el hombre ha caminado sobre la tierra, puede disponerse a caminar por los cielos. Aquí vemos la médula de la transformación que realiza Sor Juana: convierte la errancia sin fin del hombre sobre la tierra en la búsqueda afanosa en un más allá, en el cielo, en el aire. Más que humano resulta el poema de la cándida monja jerónima.

Al llamar Góngora a su poema "soledad" nos precipita en una selva de sentidos. Es la "soledad" el estar apartado de la corte, en el

mundo bucólico; es también el estar apartado de Dios²². ¿Es ya la soledad del hombre moderno? Es, efectivamente su principio. La soledad va a representar el signo fundamental del hombre caído de la gracia de Dios. Para Góngora no representa esa “caída” el precio de una culpa. La imagen del peregrino no es la del judío errante cristiano. Su errar es gozoso como el de los héroes clásicos, pero sin la gloria de la aventura. No se deja perder en lo extraordinario, pues más bien vaga en lo común, en la chatura de lo cotidiano. Tampoco carga con la angustia del héroe romántico que se pierde en la selva de sus sentimientos. La náusea existencial de la soledad del siglo XX no podía ser tan tempranamente dibujada. Sin embargo, en la soledad gongorina ya están prefiguradas todas las posteriores soledades. Su soledad es un espacio concreto (su España históricamente desierta) y un estado anímico (de él mismo como rechazado de la corte y de su joven peregrino que sufre una ausencia). España está perdiendo a Dios y lo quiere recuperar por medio de la Iglesia. El Poeta está perdiendo su inmortalidad y la busca en la construcción artística. Góngora está perdiendo su fama y le juega todo a la suerte de sus *Soledades*. El joven peregrino perdió un amor y quiere esconder su melancolía entre el bullicio de los pastores. Todos llevan en la frente la cruz en soledad vestida. Son todos cordero de un dios profano; Cristos de una religión sin sangre. Góngora hace de la “soledad” un lugar poblado por campesinos, pescadores, cabreros y cazadores; y más que un lugar de la naturaleza, crea un lugar de la cultura; la vegetación es como un jardín y sus habitantes son reconocidos por su actividad productiva. La mano del trabajo del hombre está en todos los lugares que recorre el peregrino. Góngora recoge la tradición clásica y la revoluciona. Permite que la tradición y la subversión no se contrapongan.

¿Qué significa para Juana el sueño? ¿Nos dice como Calderón que “la vida es sueño”? ¿Es una forma (casi un género) de expresión que conviene a la crítica satírica, como en Quevedo? A las dos pre-

22. Soledad quiere decir “carencia voluntaria o involuntaria de compañía”. En otra acepción, “lugar desierto o tierra no habitada”. En una tercera, “pesar y melancolía que se siente por la ausencia o pérdida de alguna persona o cosa”. En una cuarta, “tonada andaluza de carácter melancólico, en compás de tres por ocho”. Y todavía en una quinta, “copla que se canta con esa música”. Y, por fin, en una sexta, “danza que se baila con ella”.

guntas respondo con un rotundo no. Para Sor Juana la vida es vigilia, razón, conocimiento y casi certeza, cuando no se trata de las verdades más altas. Si el *Sueño* es la derrota del conocimiento, lo es sólo del conocimiento último, de aquel que pretende traspasar lo humano. Y tampoco es para ella una estructura formal para la crítica de las costumbres de su tiempo. Pues su tiempo es una realidad histórica casi abstracta. Vive dentro del círculo de los valores metropolitanos congelados por la alquimia de los grupos de poder. Sus posibles subversiones hay que adivinarlas más que constarlas.

¿Qué papel juega entonces el sueño? ¿Es un tema? ¿Una estructura? Creo que es ambas cosas sutilmente conjugadas. Será necesario puntualizar porque tema ha sido siempre y estructura, infinitas veces. Dice Octavio Paz que “no hay en toda la literatura y la poesía españolas de los siglos XVI y XVII nada que se parezca al *Primero Sueño*”²³. ¿De dónde sale entonces? De tradiciones medievales, clásicas, medievales. Sobre todo de textos que nadan entre dos aguas, lo literario y lo filosófico. ¿No será ésta su verdadera manera de rebelarse contra los maestros peninsulares? ¿Diría la verdad cuando afirmó que era lo único que había escrito por su gusto? Si respondo afirmativamente, tengo miedo de que mis propias contradicciones me envuelvan. Pero puedo salvarme diciendo que hasta el más tradicionalista tiene devaneos con lo innovador y al más mentiroso se le escapan las verdades. Volvemos a la idea original que afirma que el *Sueño* fue escrito “imitando a Góngora”, según quien puso las cabezas de las primeras ediciones de sus obras. Y esta afirmación tiene y no tiene razón, pues como ya hemos dicho, lo gongorino del poema es meramente superficial.

Para los diferentes momentos literarios el sueño ha tenido, obviamente, un haz inmenso de significados. El más cercano a Juana sería el que le dio el Barroco. Sin embargo, muy pocos contactos tiene por ese rumbo. Quizá el de mayor proximidad pueda ser el del tópico del desengaño; aunque, bien mirado, se relaciona más íntimamente con el espíritu quijotesco (más manierista que barroco) que enarbola la hazaña imposible, el desafío, el encontrarle un re-

23. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 474.

medio a las incongruencias del mundo. Emprende la monja una tarea que se sabe imposible: entender la máquina que nos rodea. Es también hamleteana su inquietud, bañada con la misma angustia. El hombre barroco no sabe cuál es la realidad que está viviendo, si la que le regalan los sentidos (el “engaño colorido”) o la que está en un más allá inasible. Sor Juana comparte esas inquietudes barrocas en la mayor parte de su obra. En el *Sueño* no se conforma con la duda, por eso emprende lo imposible: vuela con el afán de conocer, sabiendo de antemano que se van a quemar sus alas.

¿Qué sentido (o sentidos) tiene el vocablo “sueño” en el poema? El diccionario (M. Moliner) nos dice que viene de una mezcla del latín *somnus*, acción de dormir, y su derivado *somnium*, cosa imaginada al dormir. Y se le han ido agregando cargas semánticas como la que lo relaciona con fantasías, ilusiones o deseos. El *sueño* juanino nos describe el acto de dormir: del universo (macrocosmos) y del ser humano (microcosmos). Pero el poema no es una “cosa imaginada al dormir”, como sería el sueño para los románticos o los surrealistas. No sigue las leyes de la ordenación de los sueños que hasta el siglo XIX Freud va a codificar, pero que se conocían desde las más antiguas culturas orientales. El sueño de la monja está dirigido por una vigilia que contradice su estado. Su argumentación está dictada por una lógica de tipo aristotélico. En este sentido no es un sueño –ni siquiera una ensoñación– sino una reflexión. Pero el poema sí es un “sueño” en el sentido de la “expresión de un deseo”: la pulsión cognoscitiva es su eje central. También lo es cuando se quiere expresar la búsqueda de algo casi imposible de realizar; es decir, ideal: es el *Sueño* un sueño.

No es el poema un devaneo, una fantasía; es una realidad del conocimiento activo. Escuchemos nuevamente las palabras de Octavio Paz: “su poema es demasiado arquitectónico y complejo para ser confundido con un “sueño”, en el sentido que hoy se da a esta palabra”²⁴. Su estructura corresponde a la de las especulaciones medievales que nos hablan de los vuelos del alma²⁵.

24. *Ibid.*, p. 471.

25. Dos citas de Paz nos puntualizan el tema: “los sueños que relatan el ascenso del alma a las esferas celestes están escritos en prosa, mientras que el de sor Juana es un poema”, p. 480; y “En la Edad Media el viaje del *spirito peregrino* alcanza su forma más plena, compleja y perfecta en la *Divina Comedia*”, p. 473.

Se ha dicho muy frecuentemente que es un poema filosófico. Y en realidad lo es en el nivel temático. Pero si sólo eso, la especulación, le hubiera interesado a Sor Juana habría escrito un tratado, a la manera de los que se citan como antecedentes del *Sueño*. Si escribió un poema quiere decir que la sola comunicación de esos temas (a los que no puede agregar nada nuevo) es únicamente un pretexto (una forma, sí, los contenidos hechos sustancia formal) para una serie de estados anímicos donde predomina la perplejidad ante el mundo²⁶. Sólo en este sentido reconozco que es un poema filosófico. Lo que no acepto es que se diga, como lo hace Vossler, que el *Sueño* es “un canto del incipiente apremio de investigación científica, en el que ha de verse una alusión, anticipada y presentida, a las creaciones poéticas de la Ilustración”²⁷.

Los “conocimientos científicos” que se manejan en el poema son del dominio de cualquier ser medianamente culto de esa época²⁸.

Para Sergio Fernández el *Primero Sueño* es un viaje del intelecto. Y en este sentido su filiación verdadera sería con todos los grandes poemas, pues, “Al fin y al cabo todo gran poema es un viaje y todo gran viaje lo es a la inmortalidad”²⁹.

Las *Soledades* son un viaje por el cuerpo deleitable de la tierra. El *Sueño* es un viaje por el alma incomprensible de lo aéreo.

También a Elías Trabulse le interesa el tema del viaje. Al hablar del *Corpus Hermeticum* y del “vuelo cósmico del conocimiento” dice que “es el alma que se desprende –como en Sor Juana– de sus lazos corpóreos y emprende un viaje que le revele los enigmas cósmicos”³⁰. Relaciona el *Sueño*, como antes lo había hecho Ricard y después Paz, con “la tradición hermética en su modalidad

26. Sergio Fernández, *Homenajes (a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza)*. México, SepSetentas-Diana, 1972, p. 13, afirma que el “tema poético” del *Primero Sueño* “consiste en el azoro que al hombre le causa el universo”.

27. Vossler citado por Raúl Leiva en *op. cit.*, p. 10.

28. La información en este sentido le viene a Juana, casi seguramente, de la Antigüedad y del Renacimiento. Se sabe que el libro de anatomía que más fuerte impacto tuvo desde el siglo XVI fue *De humani corporis fabrica* de Vesalio.

29. Sergio Fernández, *La copa derramada*. México, UNAM, 1986, p. 10. Dice también el autor que este poema debería estudiarse a través de los caminos que ofrece la Cábala y que él utiliza “a manera de método” en su análisis de los sonetos juaninos.

30. Elías Trabulse, *El círculo roto*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 85.

kircheriana”³¹. Afirma incluso que Sor Juana “puso en versos rimados lo que Kircher había tratado científicamente”³².

El poema se abre o se cierra según la mirada del lector y es claro que no podría consignar aquí todas las interpretaciones que de él se han hecho; sobre todo porque lo que ahora me interesa es solamente el contraste y acercamiento al poema gongorino.

¿Qué pretenderá decir Bachelard cuando expresa que “muchos sueños de vuelo nacen de una emulación de la verticalidad ante los seres rectos”?³³ Indudablemente con nuestro poema frente a un “sueño de vuelo” que, en realidad, “emula la verticalidad”, pues es “piramidal”. ¿Y se planta ante “los seres rectos” o ante el único ser recto, Dios? ¿Es el vuelo de Juana un vuelo moral? Sí pues enseña el recto camino: el del conocimiento. ¿Y es religioso? No sé, pues ese Dios del vértice de la pirámide tiene un no sé que de abstracto e inasible para los lineamientos de una religión específica. De lo que sí estamos seguros es de la presencia de quien está escribiendo –o conduciendo la mano que escribe– pues no hay verso que no lleve su firma. Casi la vemos “mirar la vela” y perderse en lo que ese pequeño fuego desata. Pero también vemos que lo que nos entrega como materia poética no es el desvarío de la ensoñación, que sería producto bruto, sino lo que ya pasó por los canales del intelecto. Sor Juana primero sueña y teje después, ¿o cocina? El poema es, pues, un poema *de la* inteligencia y *sobre* la inteligencia.

¿Por qué eligió, entonces, la forma del “sueño” para vestir su imaginería poética? Simplemente porque así convenía a su necesidad expresiva. Y esa elección no fue totalmente consciente (¿quiero decir arbitraria?), pues dejó que *lo expresado* tomara su propia *forma de expresión*. El *Sueño* no violenta la adecuación de un contenido a su forma más inmediata, como sí lo hace las *Soledades*. Es un poema épico, con tono y estructura épicas. No como la épica tradicional, claro, sino como la que se puede dar en los fines del XVII: una “épica del espíritu”. El héroe aquí es el alma y su hazaña máxima, la

31. *Ibid.*, p. 86.

32. *Ibid.*, p. 91.

33. Gastón Bachelard, *La llama de una vela*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975, p. 59.

conquista del saber (sea o no alcanzada). Desde la perspectiva actual, se ha insistido demasiado en ver el poema juanino como un poema filosófico, sin tomar en cuenta que esa es una circunstancia temática como cualquier otra; y que al privilegiar ese aspecto les restamos importancia a otros. Se nos olvida que la literatura del XVII no les da un especial relieve a los “asuntos” (que son unos cuantos tópicos), pues anda a la búsqueda de posibilidades formales. Sor Juana, al inscribir su obra en el renglón del sueño, se sirve de los mecanismos de esta operación mental para que dentro de ese ámbito de deslicen sin tropiezos las imágenes que quiere encadenar. Es un poema de atmósferas más que de hechos, y el sueño sirve perfectamente para su representación. Sólo así se consigue la verosimilitud requerida, que de otra manera podría parecer caprichosa. María Zambrano al cavilar sobre la naturaleza de los sueños opina que “en el sueño hay un transcurrir: acontecimientos que se siguen, imágenes que se desvanecen y otras que surgen, más no hay este instante vacío que es lo que hace que propiamente *pase algo*”³⁴

En el *Sueño* juanino hay un “transcurrir” sin que “pase algo”, de ahí su falsa narratividad que ya hemos analizado. Lo que pasa en el poema es el tiempo. Afirma Xirau que “no es tan sólo un poema escrito en el tiempo; es un poema-tiempo, un poema-mutabilidad”³⁵. Las imágenes se desvanecen y surgen de nuevo. No importan como hechos ni como información sino como realidades poéticas. “Durante el sueño la vida está enclaustrada en el cosmos”, dice María Zambrano³⁶. Y así sucede en nuestro poema. La tentativa radica en lograr la libertad. Esto explica la agresividad –que querría llamar fálica si no le temiera a los excesos de las interpretaciones psicoanalíticas– de la “sombra” “piramidal” y “funesta” que al cielo encamina su “punta altiva” para romper la tela de ese universo que nos aprisiona. La atmósfera primera del *Primero Sueño* es de tipo cósmico, ¿será porque “el vacío espacial es el lugar natural de los sueños”?³⁷ Y podría enumerar otras muchas razones de ser sueño el poema, pero ya sólo me

34. María Zambrano, *El sueño creador*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1965, p. 17.

35. Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 28.

36. María Zambrano, *op. cit.*, p. 34.

37. *Ibid.*, p. 19.

interesa apuntar una última, siempre dictada por la mirada sagaz de María: “Al entrar en el sueño el hombre deja cuanto es posible de ser persona para volverse criatura”³⁸. Es verdad, Juana entra en el *Sueño* y deja de ser persona (máscara) para convertirse en la criatura que le da voz al poema, y que no tiene ni historia ni circunstancia ni sexo, pues es “alma”, pura y exclusivamente “alma”.

Como vimos, el peregrino se transforma en sombra que es la metáfora del alma. Si las *Soledades* instauran un espacio poético del hombre para el hombre (espacio profano), el *Sueño* inaugura el tiempo de lo humano al reconocer las limitaciones de su fuerza. Sor Juana y Góngora siguen los pasos de las transformaciones que practicó Ovidio en la literatura clásica. Las *Soledades* y el *Sueño* son las *Metamorfosis* del siglo XVII.

El *Sueño* es, entonces, el eterno peregrinar de un alma en busca del conocimiento. Es un proyecto vital, una construcción del ser a través del proceso de un *hacerse* por medio de la facultad cognoscitiva. Si el “peregrino” de las *Soledades* es un sujeto preso en el devenir de los acontecimientos, ajeno a lo que pasa, el “alma” del *Sueño* es un sujeto que construye su propio peregrinar. El primer poema habla de un abandono y el segundo, de una búsqueda. El “cuerpo” de uno se transforma en “alma” del otro. ¿Son un mismo poema transformado, metamorfoseado?

¿Qué diferencia existe entre hablar de una boda pastoril y hablar de la escala que va de lo mineral a lo humano, cuando el fin último es la configuración poética? Ninguna, absolutamente ninguna. Sor Juana utiliza para elaborar su poema tópicos ideológicos (simbología de la pirámide, categorías del ser, relación macrocosmos-microcosmos, la Máquina del Universo, la relojería humana) de la misma manera en que Góngora usa tópicos bucólicos. En ninguno de los casos la tarea es “enseñar”, sino más bien revelar por medio de la imagen. Muchos de los procedimientos formales son similares entre poeta y poeta. Pero la gongorización de Sor Juana es engañosa, como lo hemos dicho ya, pues sólo toca las capas más superficiales (el léxico, la sintaxis y la retórica) y no siempre con la cercanía muchas veces apuntada.

38. *Ibid.*, p. 35.

El corte más brusco en cuanto a la liga con el andaluz lo encontramos, precisamente, en la elección de los tópicos. Góngora utiliza los más gastados por las tradiciones poéticas clásica y renacentista. Esa utilización de algo que es casi basura poética (por el uso tan reiterativo) le ayuda a restarle importancia al *qué* para dársela al *cómo*. La renovación gongorina es de tipo formal. Nos hace ver que nada nuevo hay bajo el sol en cuanto a la temática de la poesía; y que el camino está en una búsqueda formal que él mismo abre. Sor Juana asimila todo esto; y si no da un paso más allá en lo formal, lo da en el uso de una tópica que no es la tradicional para la poesía. Como temas de la reflexión filosófico-científica son totalmente comunes, pero no trasladados a la imaginería poética. No es que Juana Inés pretendiera dar un golpe de “novedad” –pues lo “nuevo” en las estéticas del XVII no era un factor orgánico– sino seguir la congruencia de sus propias obsesiones. Si estos temas la perseguían, ¿por qué no transformarlos en material poético aun cuando rompieran los hábitos temáticos en su entorno cultural? Aquí se manifestó abiertamente su libertad que no pudo salir con toda su poesía de circunstancia. Cumplió su tarea cortesana con sobrada amplitud para darse el gusto de escribir un “papelillo” que sigue y seguirá causando revuelos.

Si el poema gongorino es un canto de los sentidos, el de la jerónima es un canto de la razón. Ambos conforman la lucha de la criatura humana por ganar su propio espacio en el concierto universal. Conocer por los sentidos y conocer por la razón llevan a una muy similar forma de placer. Góngora necesita la soledad (el apartamiento) para *sentir* el mundo. Sor Juana necesita el sueño (la libertad del alma) para *pensar* el universo. ¿Y no será el *sentir* metáfora del *pensar* y éste metáfora de aquél? ¿No es, bien mirado, el *Sueño* una alegoría de la soledad y la *Soledad* una alegoría del sueño? Si la *Soledad Segunda* hubiera terminado, ¿no veríamos al peregrino en su aposento cortesano despertar del sueño, como Segismundo? Si el *Primero Sueño* hubiera tenido otro segundo, ¿no veríamos al alma perdida definitivamente en su soledad, como en un sueño kafkiano?