

LA ORIGINALIDAD DE SOR JUANA

Alfonso Reyes ha dicho de Sor Juana Inés de la Cruz que «no es fácil estudiarla sin enamorarse de ella».¹ El inconfundible afecto que despierta la autora en sus estudiosos hace que sea posible decir que no es fácil estudiarla sin romper alguna caballerosa lanza en defensa de su preeminencia literaria. No es infrecuente que la crítica, sujeta al voto de desapasionamiento intelectual sin el cual no puede ejercer su modesto oficio de tanteo y eventual aclaración, trueque sus obligaciones exegeticas por una función estimativa, que tiene por efecto constituir a la historia literaria en permanente concurso. El caso de Sor Juana es particularmente apto para ofrecerse como ejemplo de este fenómeno desconcertante. Digo que es desconcertante, porque la casi normalidad del hecho en las letras hispánicas no alivia la desmesurada impresión que causa el crítico al abandonar su tarea cognoscitiva para entregarse a los altercados y reticencias de la política cultural.

Quienes estudian la obra de la monja mejicana suelen detenerse en las comparaciones obligadas con los autores que constituían el Parnaso hispánico del siglo XVII y que, en consecuencia, proyectaban su prestigio sobre los poetas y dramaturgos activos en nuestra lengua en las estribaciones del siglo. Los críticos de Sor Juana coinciden en señalar su filiación literaria a la poesía y al teatro peninsular del Siglo de Oro, entroncando su obra con la de Góngora y Calderón, autores que señorean con su ejemplo el arte epigonal que precede a la restauración clasicista. La imitación de muchas de las formas poéticas —estrofas, metros, metáforas, motivos, temas— empleadas por estos y otros autores de la época da el tono a la poesía de Sor Juana. Incluso el paralelismo lingüístico y la

¹ Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España, Obras Completas*, XII (Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 363.

adaptación de versos ajenos son recurso frecuente con que da realce a su poesía. A pesar de lo cual, y tal vez por ello mismo, apenas hay crítico que no haya suscrito la tesis de la originalidad de esta poesía, tesis que, como una ejecutoria de valía poética, se ha levantado piadosamente para sostener una reputación que ya nadie pone en duda.

La aplicación de los criterios estimativos de una época posterior —el romanticismo y sus secuelas simbolista y modernista— a la producción literaria de un siglo ajeno a tales valoraciones no puede sino oscurecer el hecho mismo que trata de averiguar. ¿Sor Juana quiso ser original? De igual modo arriesgadas son aquí la afirmación y la negación. Su época, sin embargo, no puso el galardón a esa carta. El siglo XVII no sintió el dudoso valor estético de la originalidad, y en cambio se aficionó a la sorpresa, tal vez, como percibe Vossler, «porque todo el mundo estaba cansado».² Esta voluntad de maravillarse al público nada tiene que ver con la chabacana apelación a la novedad, calidad irracional de una época sometida a una hiperestesia histórica.³ Tratan los escritores de despertar los fatigados sentidos sometiéndolos a impresiones violentas o desacomodadas, pero lo hacen siguiendo el principio de la intensificación y la hipérbole. Se adopta la imagen convencional, cargando las tintas para recuperar un resalte perdido; se reciclan las metáforas trilladas, elevándolas a segunda potencia para remontar el vuelo rasante de la imaginación. Aficionados a la paradoja y a la antítesis, buscan sorprender al intelecto por medio del hallazgo inesperado, por la agilidad intelectual, por el salto mortal bajo la carpa de la lógica. Dicho de otro modo, la contradicción y la deducción inesperada son una constante de la lírica barroca, pero esta lírica ni está en contradicción consigo misma, ni se mueve por el afán de suspender las valoraciones estéticas vigentes presentándose con carta de absoluta imprecendencia. Quien, sin duda, tiene mayores títulos para ser considerado original entre los poetas europeos del seiscientos, don Luis de Góngora y Argote, escribe su *Fábula de Polifemo* y

² Karl Vossler, *Escritores y poetas de España* (Buenos Aires y Méjico: Espasa-Calpe, 1947), p. 122.

³ No se me oculta la existencia de una aguda conciencia histórica en los poetas del siglo XVII español, y no es difícil ver cómo se relaciona este temblor histórico con el rígido formalismo de la época. Pero a fin de mantener cierta asepsia en el análisis, dejo este momento de inquietud por el fluir del tiempo y el diluirse de sus formas al margen del advenimiento del historicismo y sus consecuencias en el siglo XIX. En cualquier caso, puesto que rozamos el tema, hay que indicar, a fin de evitar malentendidos, que la conciencia histórica de un Góngora o un Quevedo es propiamente conciencia de la decadencia; esto es, nostalgia del pasado, sentimiento familiar al mundo clásico, desde Hesíodo hasta Platón y desde Horacio hasta San Agustín. La noción de que la historia es algo más que una analogía biológica de la descomposición del cuerpo o una sucesión finita de momentos desembocando en un orden que la disuelve (noción cristiana) no permite una valoración positiva de la novedad. Para llegar a la preferencia de ésta era preciso que se afirmara en las mentes la idea de progreso, con todas las expectativas de redención mundana que parecen atisbarse con sólo volver la espalda al pasado.

Galatea poco después de aparecer, en 1611, las *Obras* de don Luis Carrillo y Sotomayor, entre las que se encuentra una *Fábula de Acis y Galatea*, escrita en octavas, como la de Góngora, y dedicada también al Conde de Niebla. A su vez, Carrillo había tomado el tema de lo que en el siglo XVII era ya toda una tradición del tema polifémico. Entre otros lo habían tratado Ludovico Ariosto, Pietro Bembo, Pierre de Ronsard.⁴ No sólo no se perseguía la originalidad, sino que se imitaba deliberadamente. Las artes poética de los siglos XVI y XVII consideraban la imitación un principio estético. «La imitación consistía en una apropiación sistemática, no sólo de temas, sino de ideas, expresiones y metáforas.»⁵

Sor Juana no es ajena a este clima intelectual; toda su obra es una emulación de la realizada por los grandes poetas peninsulares que la preceden, de los cuales no se aparta ni formal ni temáticamente, distinguiéndose de ellos en lo mismo en que Lope, Quevedo y Calderón se distinguen entre sí, esto es, en la nota personal que modula la propia obra concebida dentro de presupuestos compartidos. Originalidad no es sinónimo de obra personal; la satisfacción de la exigencia de originalidad se paga no pocas veces con lo más sustantivo de la persona: su intimidad vital, moldeada por unas circunstancias precisas y no otras. De ahí la penosa impresión de títeres sin médula que producen algunas de las figuras del romanticismo tardío, figuras distanciadas de sí mismas en busca del cuestionable valor implícito en ser o considerarse distinto, esto es, en llamar la atención. Llamar la atención es la degeneración sufrida por la fama en una cultura en que priva la originalidad sobre la perfección. Dicho esto, se comprenderá que en lo que sigue no entraña disminución alguna del mérito literario de Sor Juana reconsiderar el epíteto de original anejado a su obra por críticos en quienes lo cortés quita a lo preciso.

Lógicamente, aunque también por razones no siempre tersas, la insistencia en la originalidad de la poetisa ha ido unida no pocas veces a la comparación y contraste con el espacio intelectual de que forma parte eminente. Se ha querido hacer de ella, alternativamente, poetisa de una nación —Méjico— cuyo sentimiento nacional no surgiría hasta entrado el siglo XVIII; precursora del feminismo del siglo XX, con lo cual se la opone injustificadamente a los autores masculinos a quienes emula y, no infrecuentemente, supera. Y, en fin, se ha pretendido ver en ella a un espíritu científico en rebelión contra los poderes obscurantistas de una tradición neomedieval. Estas posiciones, estribadas en aspectos manifiestos de su obra, tienden a falsearla en cuanto se ofrecen como parámetros para valorarla en conjunto. Disimulan el hecho de que a Sor Juana se la recuerda y estudia hoy por la rara maestría de ejecución de sus poemas, y por la finura con que en algunos, notablemente los sone-

⁴ En: «Galatea en *Carminum libellus* (1556); *Orlando Furioso* (canto XVII, vv. 29-65) (1532); *Les Eglogues et Mascarades* (1578), respectivamente.

⁵ Antonio Comas y Juan Reglá, *Góngora y su tiempo*, Barcelona: Ed. Teide, p. 193.

tos, resucita emociones que la repetición inane había llevado a esa muerte de las palabras que es el tópico.

No importa aquí, ni merece la pena, detenerse para altercar con quienes han apostado por el nacionalismo mejicano de Sor Juana Inés de la Cruz. Baste citar unas líneas de Octavio Paz a propósito de esta posición crítica:

Aunque los temas propiamente mexicanos —la conquista, las leyendas indígenas, la «grandeza» de la ciudad de México, el paisaje de Anáhuac— aparecen en los poemas de esa época, sería muy arriesgado afirmar que son expresiones del «nacionalismo literario». De una manera natural —la estética misma del barroco lo exigía— la poesía culta aceptó los elementos nativos. No por nacionalismo sino por fidelidad a la estética de lo extraño, lo singular y lo exótico.⁶

Con excepción del auto sacramental *El divino Narciso*, la obra dramática de Sor Juana es convencional y ni siquiera alcanza la perfección en el formalismo que acusan muchos de sus poemas líricos. «*Los ingenios de una casa* (sic) podía ser muy bien de un imitador cualquiera de Calderón», escribe Vossler;⁷ y Octavio Paz: «sería inútil buscar en sus comedias la más leve transgresión a la estética del decoro».⁸ Por lo cual resulta más desconcertante la noción de que en *Los empeños de una casa* Sor Juana realiza la crítica de sus modelos calderonianos: *Los empeños de un acaso* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*.⁹ El argumento se basa en una concepción del drama calderoniano como bastión de los valores conservadores de una sociedad rígida, antivitalista y opresiva, particularmente de las mujeres.¹⁰ La crítica al drama calderoniano que, según Patricia Kenworthy, estaría implícita en la «parodia» escrita por sor Juana apela a una valoración de la obra de Calderón que no comparten unánimemente sus estudiosos. Oponer las razones que sostienen la valoración opuesta, la noción de un Calderón lúcido —esto es, crítico— en el momento de la esclerotización de la vida y el pensamiento españoles nos llevaría a excesiva distancia del propósito de estas páginas. Pero no estará de más anotar al paso algunas inconsistencias que, en mi opinión, minan la oposición idealmente configurada en el título del trabajo de Patricia Kenworthy.

⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 84-5.

⁷ Karl Vossler, *Escritores y poetas de España*, p. 11/.

⁸ Octavio Paz, *Sor Juana de la Cruz*, p. 433.

⁹ Patricia Kenworthy, «The Spanish Priest and the Mexican Nun: Two Views of Love and Honor», en *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views*, ed. Wendell M. Aycock and Sydney P. Cravens (Lubbock, Texas: Texas Tech Press, 1982), pp. 103-117.

¹⁰ Entre otros, han sustentado esta opinión: James E. Maraniss *On Calderón* (Columbia and London: University of Missouri Press, 1978) y Robert ter Horst, «The Ruling Temper of Calderón's *La dama duende*», *Bulletin of the Comediantes*, 27 (1975), p. 72.

En Calderón la restitución del honor de la mujer es mediatizada por un hombre, o bien por un disfraz masculino, que viste la mujer. «Irónicamente», dice Kenworthy, «en la obra de Sor Juana es el 'honor' de Juan el que es restaurado cuando Ana se ve obligada a dejar su búsqueda de un mejor partido para regresar a su primer amante.»¹¹ Aparte de que en la obra no hay ninguna alusión a la supuesta pérdida del honor por don Juan de Vargas, la ironía vislumbrada en *Los empeños de una casa* deja de parecerlo si notamos que el amante abandonado no ha podido sufrir en su honor, por más que el desprecio le haya herido en el sentimiento. Sin olvidar que la diversa casuística de la venganza sugiere la existencia de una gradación en la gravedad de la deshonor,¹² es posible poner en duda la pérdida de honor derivada del abandono por la amante. Ya de por sí resulta extraña la consideración de que Sor Juana pueda haber trasladado al hombre la custodia del honor, que en sus concomitancias sexuales correspondía lavar la afrenta, pero la sexualidad masculina no estaba amenazada por el deshonor. Pero además, el honor que ha de defender la mujer no se da por perdido sino cuando se sospecha (o se adivinan sospechas en otros) que ha cedido al pretendiente.

Igualmente artificial reputo la estructuración de las constantes masculino/honor y femenino/erótico, que Kenworthy toma de Robert ter Horst,¹³ a pesar de que, a las claras, la rigidez de tales oposiciones no logra doblegar a la distribución, más católica, de actitudes y valores en el drama de honor calderoniano. Ni el erotismo es privilegio de la mujer, ni la preocupación por el honor es exclusiva del hombre, apreciación que no escapa al crítico, pero que ella procura soterrar con el concepto de contaminación: «Hay una contaminación mutua del mundo masculino del honor y el femenino del Eros, pues ninguno de estos dramas tendría lugar si el hermano no se enamora y la hermana no se preocupase por su reputación.»¹⁴ De este modo logra salvar una oposición que conviene a su tesis. Los dramas de Calderón estarían contruidos sobre la tensión existente entre hombres y mujeres, en tanto que esta tensión desaparece en la obra de Sor Juana, donde se enfrentan parejas entre sí.

Anoto otro juicio tendencioso de este crítico, porque conduce a la tercera de las posiciones en que se sustenta la noción de la originalidad de Sor Juana. «A diferencia de los héroes de Calderón, que se arrojan al juicio y a los celos a la menor vislumbre de un «bulto» sospechoso, la pareja de amantes de Sor Juana insiste en descubrir la verdad oculta detrás de la ilusión de infidelidad.»¹⁵ Yo no sé si Patricia Kenworthy ha

¹¹ Patricia Kenworthy, «The Spanish Priest», p. 106.

¹² Américo Castro, «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII» en *Semblanzas y estudios españoles*, (Princeton, New Jersey, 1956), p. 340.

¹³ Robert ter Horst, *Calderón: The Secular Dramas* (University Press of Kentucky, 1982).

¹⁴ Patricia Kenworthy, «The Spanish Priest», p. 107.

¹⁵ Patricia Kenworthy, «The Spanish Priest», p. 110.

meditado bien el *status* que corresponde en la obra de Calderón al personaje dominado por los celos. Calderón nos lo muestra no tanto arrojado al juicio cuanto caído en el terror pánico de quien ve disiparse la solidez de un mundo sustentado en la inmaterialidad de la honra. Personajes como Gutierre en *El médico de su honra* no pueden sin impropiedad llamarse héroes. Más acertado fuera llamarlos antihéroes. Dominados por una pasión, estos personajes eluden la racionalidad (aunque lo hagan en torneados conceptos):

¿Celos dije? Celos dije;
pues basta; que cuando llega
un marido a saber que hay
celos, faltará la ciencia;¹⁶

De nuevo Gutierre:

Mato la luz, y llego
sin luz y sin razón, dos veces ciego;¹⁷

Es en obras como *La vida es sueño* donde puede hablarse de heroísmo en relación con los protagonistas del teatro de Calderón. Y no sé si sea preciso recordar que esta obra en particular está construida en torno al problema del conocimiento, que la anagnórisis de los personajes entraña el desvelamiento de la verdad oculta tras la ilusión de la infidelidad, no sólo erótica sino política (infidelidad del rey al privar de heredero legítimo al reino; infidelidad del soldado traidor) y metafísica (superstición que acarrea la privación de la libertad del ser humano;¹⁸ entrega pasajera de Segismundo a las incitaciones de un mundo considerado empíricamente, es decir, desde el punto de vista del poder exclusivamente). Si las conclusiones de Calderón respecto a la dignidad de una vida sometida a la razón y a la ética desagradan a los temperamentos sentimentales, no es correcto que ese desagrado se traduzca en la peregrina noción de que Calderón no resuelve el conflicto entre razón y pasión en términos del más acá,¹⁹ o en la no menos peregrina de que en Calderón, a diferencia de en Sor Juana, la razón y el amor son enemigos irreconciliables. He tratado este punto en otro artículo,²⁰ y no merece la pena re-

¹⁶ Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, ed. C.A. Jones (Oxford University Press, 1961), jorn. 2^a, vv. 687-90.

¹⁷ Calderón, *El médico de su honra*, jorn. 2^a vv. 891-92.

¹⁸ Está aquí encerrado en un núcleo el conflicto entre dos tipos de conocimiento --drama que sufre acerbamente la sociedad española en el siglo XVII--, además del problema teológico, debatido desde un siglo antes, acerca de la predestinación y el libre albedrío.

¹⁹ No hay referencia sobrenatural en la intuición de Segismundo de que el bien no se pierde ni en sueños.

²⁰ «Honor y razón en *La vida es sueño*», *Cuadernos de Investigación Filológica*, tomo IX, fascículos 1 y 2, mayo y diciembre 1983, pp. 129-50.

petir lo allí dicho. La reconciliación de la pasión con la razón no es extraña a Calderón o a su época. En un *Sermón de San Juan Evangelista*, Fray Hernando de Santiago predica en 1603 la unión de ambos principios —el placer sensual y la razón— como garantía de un amor inmarcesible. El amor fundado exclusivamente en una opción racional, dice Fray Hernando, no puede durar, pues el amor, como niño aficionado a las golosinas, es incapaz de razonar.²¹

La tercera de las actitudes críticas que peraltan la valía de Sor Juana por razones irrelevantes es la de aquéllos que han querido ver en ella un espíritu cartesiano y preiluminista en marcado desajuste con el clima intelectual de Nueva España. Manuel Durán lleva la originalidad de la poetisa hasta el punto de sustraerla no sólo a la sociedad en que vivió y se formó, sino a la tradición hispánica *tout court*. Tomando las directrices de la tesis propuesta por Américo Castro en *De la Edad conflictiva* y en *La realidad histórica de España*, presenta el drama de una mente cientifista desgastada por el roce continuado con una intransigencia secular. Puesto en el trance de apretar un poco su argumento ciñéndolo con algunas referencias, Durán no encuentra en los textos poéticos de Sor Juana nada que ilumine el choque intelectual por él adivinado. Y no puede sorprender que no lo encuentre, pues esos textos encajan en la más ortodoxa tradición poética del barroco hispano. No es un contenido heterodoxo o un conjunto de ideas peligrosas lo que el padre Antonio Núñez de Miranda reprocha a la monja, sino, más radicalmente, el hecho mismo de escribir poesía mundana, de la clase que fuere. Así lo entiende Sor Juana, quien escribe a su confesor:

La materia, pues, de este enojo de V.R. (muy amado Padre y Señor mío) no ha sido otra que la de estos negros versos de que el cielo tan contra la voluntad de V.R. me dotó²².

Se trata, por consiguiente, de una llamada al decoro religioso franqueado por una monja que escribe encendidos poemas de amor a lo humano.

Al editar la *Carta atenagórica*, el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, creyó necesario llamar la atención de Sor Juana a los peligros de las letras profanas. El lenguaje del obispo es lo bastante ambiguo para que pueda sospecharse que los reproches encubren el elogio.

²¹ Citado por Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition*, vol. 1 (Madison, Milwaukee, and London: The University of Wisconsin Press, 1963), pp. 217-8. Todo el capítulo abunda en demostraciones de la persistencia en el siglo XVII de las actitudes cortesana y neoplatónica en la literatura española del período. Lo opuesto del tópico de la degradación de la mujer y del amor del Barroco hispano por las rigideces dogmáticas. Calderón no es ajeno a las actitudes documentadas por Green.

²² *Autodefensa Espiritual de Sor Juana*, ed. Aureliano Tapia Méndez, (Monterrey, N.L., 1901), p. 26.

Ya el mismo título con que edita la carta produce esta impresión. La amonestación de Fernández de Santa Cruz, sea una advertencia amistosa o una concesión a la galería, es, hasta cierto punto, explicable por la devoción de Sor Juana a tales estudios, seguidos a expensas de una vocación religiosa profesada sin gran convicción. El renombre alcanzado como erudita en ciencias humanas y como poetisa hacía tanto más equívoca la posición de la monja ante unas autoridades religiosas, que no podían dejar de alarmarse ante la creciente independencia moral de Sor Juana. La clave para comprender los reproches del obispo de Puebla está en su concesión de que San Pablo no prohíbe el estudio a las mujeres, si bien advierte contra el riesgo de que con el estudio se ensorberzcan: «Letras que engendran la elación, no las quiere Dios en la mujer; pero no las reprueba el Apóstol cuando no sacan a la mujer del estado de obediente.»²³ La advertencia no era un disparo al aire: Sor Juana, consciente de la libertad inherente al intelecto, no se sometía con facilidad a la autoridad bruta.

Octavio Paz ha pintado diestramente un cuadro de época para hacer sensible e inteligible lo que podemos llamar sin melodrama la caída de Sor Juana. En este cuadro patético intervienen, además de elementos de menor bulto, un arzobispo misógino y desequilibrado, un virrey apocado e inepto, tumultos e inoportunos aguaceros y una plaga de gusanos que destruye el maíz, unidos a la muerte del protector de Sor Juana, don Tomás de la Cerda, marqués de la Laguna, quien en su cargo de mayordomo de la reina Mariana habría podido usar su influencia en defensa de la poetisa. A esta conjura del acaso hay que sumar la envidia, plaga de que no carecen las excelencias aun en los climas de más intenso intelectualismo. Convertir a Sor Juana en víctima de una tradición reduce excesivamente la zona de nuestra visión para que ésta resulte en claridades. Indudablemente, fueron aspectos del clima intelectual y moral novohispano los que determinaron el colapso de la monja. Dicho esto, hay que agregar: otros aspectos, y a veces los mismos, dieron forma y dirección a su vida. No hay en ella una ruptura, sino una parábola cuyo brazo ascendente preforma su descenso.

Por ello resulta inaceptable que se imponga a la lectura de poemas de casuística amorosa, trasplante profano de la casuística teológica, el sentido traslaticio de un conflicto epistemológico.²⁴ ¿Qué sentido puede

²³ Citado por Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 519.

²⁴ En el tríptico de los sonetos 166, 167 y 168, cuyos primeros versos corren, respectivamente: «Que no me quiera Fabio, al verse amado»; «Feliciano me adora y le aborrezco»; «Al que ingrato me deja, busco amante», ha creído encontrar Irving A. Leonard «la angustia mental de una difícil elección que no da tregua». *Baroque Times in Old Mexico* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1959), p. 178. Se trataría, según Leonard, del amor de Sor Juana por la nueva época de experimentación que se iba instaurando en Europa sin parar atención en «el amor de una mujer solitaria profundamente atrapada en las redes de un rígido medievalismo». Desdén del amado y posesión por el desdén; así explica Leonard

tener, con referencia a una de las mentes más conceptuosas del XVII hispano, hablar de «un saludable escepticismo con respecto a la eficacia de la racionalización (¿razonamiento?) puramente verbal».²⁵ Es casi seguro que a Sor Juana la asaltaron dudas respecto a la validez del conocimiento discursivo, pero hay que decir más: las dudas de Sor Juana surgían de un autoescrutinio. Las alusiones a las vanidades del método discursivo no son una propuesta de otro método, el empírico (que combina el discurso con la intuición), sino una apología de la ética, antepuesta al intelectualismo:

No es saber, saber hacer
discursos sutiles, vanos;
que el saber consiste sólo
en elegir lo más sano.

La filiación intelectual de Sor Juana combina el tomismo y el suarismo con el neoplatonismo renacentista que los jesuitas conciliaron con la revelación cristiana.²⁶ De ahí que no puedan emparentarse sus inquietudes intelectuales con el cartesianismo.²⁷ Ya ha señalado José Gaos a pro-

el juego de antítesis o «encontradas correspondencias» de los sonetos. La reiteración de las «encontradas correspondencias» en tres sonetos sugiere a Leonard «que algo más que ingenio subyace a esos versos» (p. 176). Es ignorar que el gusto por la antítesis y la proliferación de este retruécano es marca frecuentísima y definitoria del conceptismo barroco. Recordemos la conocida definición de concepto que da Gracián en el discurso segundo de la *Agudeza y arte de ingenio*: «es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». El que las correspondencias en los sonetos de Sor Juana sean o estén encontradas no es sino un caso específico de lo que Fernando Lázaro Carreter ha llamado «ingeniosos volatines» de la dición. Los efectos de agudeza verbal anotados por Lázaro son tantos otros casos, esta vez no a nivel temático, sino lingüístico, del encuentro o paradojal intercambio de las expectativas semánticas o sonoras —y a menudo de ambas— del uso ordinario. Véase: Fernando Lázaro, «Sobre la dificultad conceptista». En *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956), pp. 355-86.

²⁵ Irving A. Leonard, *Baroque Times*, p. 183. Me confieso atónito ante esta aseveración de Leonard: «La pedantería exhibida en la profusión de citas latinas y griegas, de alusiones clásicas y de circunlocuciones floridas irritaba a la monja sabia» (p. 184). ¿Ha leído este crítico a Sor Juana? Para no citar otras composiciones, me permito recordar el romance 38, «Válgame Dios! ¿Quién pensara», donde Sor Juana hace gala de notable pedantería, con exhibición de alusiones clásicas, abundancia de terminología latina y hasta algún mote griego. Para no hablar de circunlocuciones, pues todo el romance no es otra cosa, y si se salva de la estulticia es precisamente por el gracioso giro final, con que la poetisa rescata la vaciedad de lo antedicho protestando no haber podido articular su intención: «y... Mas hétele a Guevara/ que ya llega muy preciso/ por el Romance, y me quita/ lo que iba a decir, del pico.» Ingenioso concepto que convierte a los insulsos doscientos doce versos anteriores en marco y condición de la ironía.

²⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 60-1, y, sobretodo, pp. 469-507.

²⁷ Leonard ve un eco del tercer precepto de Descartes en el *Discurso del Método* en la protesta de Sor Juana a Fernández de Santa Cruz, a tenor de que no puede entenderse en teología sin previo conocimiento de las disciplinas seculares (pp. 186-87). El argumento de la disciplina ancilar es pretexto antiguo para defender las letras humanas de la intransigencia religiosa.

pósito de *Primero Sueño*, que la vía propuesta por Sor Juana para acceder al conocimiento es el orden de las categorías aristotélicas, y que el orden en que procede el alma en el ensueño corresponde, sin embargo, a la elevación por los grados del ser, entroncada con el sustancialismo neoplatónico.²⁸

Primero Sueño es, sin embargo, la pieza de combate de quienes conciben la labor de Sor Juana como excéntrica de la tradición dominante²⁹, o como la obra de una mente adelantada a su tiempo. Octavio Paz se extiende a ver en Sor Juana una anticipación del romanticismo:

Es un tema religioso como el del viaje del alma pero lo es de una manera negativa: es el reverso de la revelación. Más exactamente: es la revelación de que estamos solos y de que el mundo sobrenatural se ha desvanecido.³⁰

Ahora bien, esto no se desprende del poema: antes lo contrario. Paz lee a Sor Juana con los prejuicios (en el sentido recto de la palabra, por no usar «apriorismo», vocablo bastardo y petulante) de una época que ha sufrido la mesticia romántica y positivista, y que ha atravesado por la desesperación existencialista, profundización de aquéllas. La sospecha que hay en el existencialismo de que «el saber no es saber» prima, como en Sor Juana, el valor central de la ética en la salvación del sujeto. Sólo que, a diferencia de Sor Juana y su época, el desmoronamiento de la fe en la razón frente al colosal enigma del mundo no desemboca en el optimismo de una vida resuelta en la concesión de una salvación que rebasa las limitaciones y contradicciones del ser humano. A pesar del denso aristotelismo imbricado en *Primero Sueño*, Dios no aparece en el poema sólo como ángulo unificante en la dispersión de los seres creados. No se resume en la «Causa Primera» aristotélica (v. 408), sino que aparece personificado en «Eterno Autor» (v. 675) y en la sinécdoque «Sabia Poderosa Mano» (v. 670). El saldo que dan las consideraciones de *Primero Sueño* no son desoladoras sino para el racionalismo. De ningún modo puede extraerse una conclusión inmanentista de esta celebración del hombre:

el Hombre, digo, en fin, mayor portento
que discurre el humano entendimiento;
compendio que absoluto
parece el Angel, a la planta, al bruto;

²⁸ José Gaos, «El sueño de un sueño», *Historia Mexicana*, núm. 37, México, 1960, pp. 64-5.

²⁹ Manuel Durán, «El drama intelectual de Sor Juana y el antiintelectualismo hispánico», *Cuadernos Americanos*, 129 (1963), N° 4, pp. 238-53.

³⁰ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 482.

cuya altiva bajeza
 toda participó Naturaleza.
 ¿Por qué? Quizá más venturosa
 que todas, encumbrada
 a merced de amorosa
 Unión sería. ¡Oh, aunque repetida,
 nunca bastante bien sabida
 merced, pues ignorada
 en lo poco apreciada
 parece, o en lo mal correspondida? (vv. 960-703)

José Gaos ha visto oportunamente que es el sentimiento de la decepción del esfuerzo intelectual lo que articula el sueño.³¹ Sin embargo, Gaos rechaza la posibilidad de que se trate de un caso de escepticismo doctrinal (llama así al que consiste en poner en entredicho a la razón para abrir camino a la fe), tema capital de los grandes autores españoles del siglo XVII, y se inclina por la sorprendente conjetura de que en el poema Sor Juana, lejos de versificar un problema filosófico, dio expresión a su experiencia íntima, no generalizable, de haber fracasado en sus aspiraciones intelectivas.³² Noción ésta de la sinceridad del poeta, no incompatible con el hecho de que Sor Juana siga de cerca la intuición capital del fideísmo hispano de su época. De hecho, nos ayuda a fijar a la monja más resueltamente en las circunstancias intelectuales de su ámbito vital.

No es el laborioso culteranismo de *Primero Sueño*, ni la moral que expresa, lo que hace del poema algo único en la historia de la literatura en lengua española. Tampoco difiere de Góngora esencialmente en «la introspección y (en) las realidades más recónditas del ser».³³ No cabe duda de que el acto cognoscente es función subjetiva, pero lo que tenemos en *Primero Sueño* no es tal acto, sino su expresión; es decir, el acto exteriorizado en imágenes y relatado. La narración hipostasía al intelecto, convirtiéndolo en peregrino de un viaje formalizado en los percances del entender o no entender y plasmado en metáforas espaciales. En cambio, se aparta de Góngora en lo que yo denominaría pre-enciclopedismo del poema. En tanto que Góngora utiliza su erudición, sobre todo mitológica y lingüística, para acentuar la sensualidad (imagen y sonido) de su pirotecnia verbal, Sor Juana se complace en demostrar una erudición espigada en manuales y regurgitada a propósito de un esqueleto temático tan escueto como el de las *Soledades*. No cabe duda que *Primero Sueño* hunde sus raíces en el *Somnium Scipionis*, poema filosófico de Cicerón conservado y transmitido a la Edad Media por Macrobio. El *Somnium* es el ascenso a la Vía Láctea del alma que abandona al cuerpo dormido. Allí el

³¹ José Gaos, «El sueño de un sueño», p. 62.

³² José Gaos, «El sueño de un sueño», pp. 66-7.

³³ Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España*, p. 370.

joven Escipión recibe instrucción filosófica y moral. El viaje a través de las esferas fue difundido en la Edad Media por Martianus Capella, y en el siglo XII Bernardo Silvestris y Alain de Lille crearon sus propias versiones. Este último, en *Anticlaudianus*, coincide con Sor Juana en declarar la incapacidad de la razón para acceder al Empíreo. El alma humana penetra en una región donde el saber filosófico y científico no puede ayudarla y ha de ser sustituido por la Teología. Parejamente, Dante más tarde tendría que abandonar a Virgilio y continuar su viaje conducido por Beatriz.³⁴ Aunque el *Somnium Scipionis* deja rastro en la poesía española, notablemente en Fray Luis de León, no hay en esta lengua otro intento tan ambicioso como el de Sor Juana para compendiar en su visión tantos elementos de la ciencia de su día (en realidad de trata de ciencia arrumbada ya por el impulso científico del siglo XVII, aunque Sor Juana no tenga la culpa de ese desfase). A su lado son bien parcos y apenas simbólicos de una preocupación científica por la naturaleza del cosmos los versos de Fray Luis en la oda *A Felipe Ruiz*:

Veré las inmortales
columnas do la tierra está fundada;
las lindes y señales
con que a la mar airada
la Providencia tiene aprisionada;
por qué tiembla la tierra,
por qué las hondas mares se embravecen:
dó sale a mover guerra
el cierzo, y por qué crecen
las aguas del Océano y descrecen...

Fray Luis no espera obtener una comprensión universal sino en el momento de confundirse con la luz divina. Para él, como para Sor Juana, la razón humana no puede acceder a una comprensión tan vasta de los fundamentos del universo. No hay unión mística en Sor Juana, como, de hecho, tampoco la hay en la oda de Fray Luis, donde sólo se anuncia la emoción de quien pugna «por romper lo que encierra/el alma y de estos bienes la destierra». Pero me atrevo a sugerir que el fracaso de la razón para conducir el alma hasta esa comprensión unitaria a que aspira, tiene consecuencias fideístas en el despertar del sueño, que podremos leer como variación del tema del desengaño:

..., quedando a luz más cierta
el Mundo iluminado, y yo despierta.³⁵

³⁴ Ernst Robert Curtis, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask, (New York: Harper and Row 1963), pp. 360-61.

³⁵ Vv. 974 H. El subrayado es mío.

Que yo sepa, nadie ha relacionado *Primero Sueño* con otro poema de la autora, a pesar de que su inserción por Alfonso Méndez Plancarte en el capítulo de su edición por él titulado «Romances filosóficos y amorosos» invita a hacerlo. Se trata del romance que empieza: «Finjamos que soy feliz, / triste Pensamiento, un rato.» La poetisa apostrofa a la razón para impugnar la competencia de esta facultad en la concesión de la felicidad y en la dirección de la vida. Extraigo algunos cuartetos:

Si es mío mi entendimiento
¿por qué siempre he de encontrarlo
tan torpe para el alivio,
tan agudo para el daño? (vv. 57-60)

¡Qué feliz es la ignorancia
del que, indoctamente sabio,
halla de lo que padece,
en lo que ignora, sagrado! (vv. 81-84)

También es vicio el saber:
que si no se va atajando,
cuando menos se conoce
es más nocivo el estrago; (vv. 89-92)

Este pésimo ejercicio,
este duro afán pesado,
a los hijos de los hombres
dio Dios para ejercitarlos. (vv. 125-28)

Aprendamos a ignorar,
Pensamiento, pues hallamos
que cuanto añadido al discurso,
tanto le usurpo a los años. (vv. 141-44)

Méndez Plancarte incluye este poema entre aquellos que no han podido ser fechados. Resulta tentador situarlo hacia la fecha de composición de *Primero Sueño*, publicado en el segundo tomo de las *Obras* de Sor Juana en 1692, aunque debe adelantarse en varios años.³⁶ Se trate de una misma experiencia o de un estado anímico recurrente, es indudable que ambos poemas están urdidos en la melancolía que destila de la confusión del intelecto. No acompaño a Georgina Sabat en considerar que es el tema científico lo que confiere importancia poética a *Primero Sueño*. Las ideas científicas son desplazadas por los avances de la ciencia (las de Sor Juana eran obsoletas ya en el momento de incorporarlas a su creación poética), «lo que sí perdura», dice Georgina Sabat, «es, como en el *De rerum natura* de Lucrecio, la poesía de la ciencia.»³⁷ Ahora bien, lo que per-

³⁶ Paz sugiere tentativamente la fecha de 1685, cuando la autora frisaba los cuarenta. *Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 469.

³⁷ Georgina Sabat de Rivers y Elías Rivers, *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras Selectas* (Barcelona: Editorial Noguer, 1976), p. 284.

dura de la poesía de la ciencia no es sino la poesía, y es en términos estéticos como se debe juzgar ésta. Añadamos que a Lucrecio apenas se le lee por motivos estéticos. Dicho de otro modo, habrá que dejar de lado momentáneamente la parafernalia enciclopédica del poema de Sor Juana para hacerse una pregunta urgente. ¿Qué emoción suscitan las imágenes de *Primero Sueño*? ¿Cuál es la intuición dominante? La respuesta está a la mano. Escaso en estallidos del sentimiento, este poema lo libera, dice José Gaos con frase admirable, «entrañado en el sentido simbólico de la imagería misma, estremecida entonces por la emoción».³⁸

Los momentos de excepcional expresión directa, que Gaos tasa en dos únicos lugares,³⁹ expresan el sentimiento de la amargura que aguarda al esfuerzo intelectual. En cuanto a la imagería, cita Gaos buen número de representaciones del fracaso: la vista cegada por el sol, el naufragio, la estatua de pies de barro, Icaro, la Torre de Babel.⁴⁰ Así pues, lo esencial del poema, su sustancia poética, es precisamente la decepción intelectual, sentimiento repetido con harta frecuencia por los poetas españoles del siglo de Sor Juana. Lo que la distingue de sus antecesores es la dimensión y profundidad con que ha proyectado el esfuerzo racional, que otros autores —como hemos visto en el caso de Fray Luis— se limitan a apuntar o sugerir.

Describiendo el proceso de evolución de la cultura, Ortega y Gasset hace notar que los principios que van a dominar en un área cultural surgen en un territorio que luego será reconocido como centro. De allí se extienden lentamente a tierras distantes que constituyen la periferia de aquel área. Pues bien, en tanto que la evolución de los principios se registra principalmente en el centro hasta cierta fecha en que la fertilidad queda agostada y la cultura se sobrevive institucionalizada y hueca, es en la periferia donde se produce «un brote magnífico de nuevas formas, las últimas que los principios originarios hacen posibles y en las cuales, a la vez, empieza, diríamos, otra cosa distinta».⁴¹ Este brote magnífico en el ámbito del escepticismo y del gongorismo fue Sor Juana, brote aislado en la perfección del logro y final absoluto de una época. Nada empieza con ella; era demasiado tarde para que su obra tuviera continuadores. La reacción antibarroca primero y el anticolonialismo después la hicieron desaparecer durante cerca de dos siglos.

¿Originalidad? Mediando estas puntualizaciones, no tendría inconveniente en que se siguieran rompiendo lanzas —masculinas o femeninas— en honor de Sor Juana. Me inclino poco a depositar grandes entusiasmos

³⁸ José Gaos, «El sueño de un sueño», p. 62.

³⁹ Ambos son expresiones parentéticas, en los versos 299, ss. y 609, ss. «El sueño de un sueño», p. 62.

⁴⁰ José Gaos, «El sueño de un sueño», p. 62.

⁴¹ José Ortega y Gasset, *Introducción a Velázquez, Obras Completas*, VIII (Madrid: Alianza Editorial, Revista de Occidente, 1983), pp. 584-85.

en valor tan huido. Los grandes maestros cabalgan a hombros de gigantes. Tal es el caso de Sor Juana. Es el fruto tardío y perfecto, aunque, por lo mismo, espectacularmente formalizado, de una tradición cuajada de momentos difícilmente emulables. Haberlo hecho solitariamente en el postrer cuarto de siglo del barroco hispano es logro amplio y suficiente para asegurar su lugar en la literatura universal.

JUAN RAMON RESINA
Williams College
Williamstown, Massachusetts