

Del círculo a la espiral: claves del pensamiento utópico en la obra de Sor Juana

Las opciones del pensamiento utópico femenino en la conquista y en la colonia eran —como en España— muy limitadas. Pero no se agotan con la vía mística ni implican forzosamente la renuncia inicial a cualquier derecho a la razón, el discurso y la interpretación que se expresaba en los sucesivos repliegues espaciales que abrían la vía del espacio simbólico alternativo de la revelación. Sor Juana Inés de la Cruz, como ninguna otra, verificaría, con funambulismo secreto, los límites de su propia libertad, inscribiendo los signos de una búsqueda infatigable, que transcurre por otros cauces, en su vida, y en sus textos. No puedo, por razones obvias de espacio, extenderme aquí sobre todas las complejidades del pensamiento utópico y del lugar preciso que ocupa dentro del panorama más amplio de la tradición occidental y del contexto particular de la conquista de América¹. En este ensayo me propongo simplemente reinscribir la lectura de la obra de Sor Juana en las coordenadas analíticas del pensamiento utópico. Es este pensamiento utópico lo que, a mi modo de ver, articula toda su búsqueda, condicionando opciones estéticas y elecciones personales.

Entre las muchas imágenes que proyectan desde los textos las caras múltiples de Sor Juana quiero comenzar por referirme a una que me parece emblemática de su lucidez y de su búsqueda:

Luna siempre brillante,
a quien vapor impuro
quiso eclipsar obscuro,

¹ Para ese análisis detallado del pensamiento utópico tengo que referir al lector a mi estudio *El jardín y el peregrino* de próxima aparición en Ediciones Rodopi, Amsterdam. Este artículo es una adaptación condensada de uno de los capítulos que examinan la intersección del pensamiento utópico con la problemática de la mujer en el contexto del descubrimiento y conquista de América.

pero tu Fe constante
 supo hallar plenilunio en la menguante
 (O.C. II. 179. 321)²

La estrofa forma parte del ciclo de villancicos a Santa Catarina, una de sus últimas obras poéticas, y de la cual el feminismo ha sido señalado repetidamente³. En este ciclo Sor Juana retoma algunas de sus posiciones más radicales en relación con el derecho de la mujer al conocimiento («dizque supo mucho / aunque era mujer») y a su capacidad de alcanzarlo («el sexo no es esencia en lo entendido»), y se burla de la visión doméstica tradicional: «Porque como dizque / dice no sé quién / ellas sólo saben / hilar y coser⁴. Pero el contexto más amplio de la estrofa que acabo de citar es el relato del martirio de una mujer sabia: Santa Catarina, y el paralelo implícito entre su destino y el de Sor Juana⁵. La estrofa retoma una constante común a ambas: la lucha de la mujer —que simboliza la luna— y más exactamente de la mujer sabia —iluminada, brillante— contra el error y la opresión —vapor impuro— que intentan privarla de sus luces provocando el «eclipse obscuro». Y reafirma el valor de la perseverancia de la fe en una búsqueda que se ve coronada por el éxito: «supo hallar plenilunio en la menguante». La tensión fundamental de la estrofa se apoya en la oposición de plenitud (luna brillante / plenilunio) y carencia (eclipse / menguante). El agente del paso del término pleno al carente es el «vapor impuro» de la autoridad errada —los infieles para Santa Catarina y el poder clerical par Sor Juana—. El agente implícito de la inscripción de la plenitud en la carencia —plenilunio en menguante— es el conocimiento de la mujer sabia. Lo más revelador de este texto es la elección de las imágenes que caracterizan la búsqueda y su logro. Es una búsqueda de plenitud que va de la menguante al plenilunio. El primer término recoge tanto la tradición de una visión de la mujer como ser incompleto —sin mente y sin falo desde la antigüedad clásica— como el proceso de repliegue espacial que marcaba la búsqueda de los espacios alternativos para el ejercicio de la libertad femenina⁶: de la luna llena a la luna nueva median catorce pasos de reducciones cotidianas. Pero el menguante es aquí más que paso transitorio hacia la instalación inmutable en el plenilunio: es una condición permanente que convoca, en el último verso, la carencia en el centro mismo de la plenitud.

² Clave y orden de abreviaciones: O.C. = obras completas, ed. Méndez Placarte; II = vol.; 179 = p.; 321 = poema.

³ Véase por ejemplo *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. by Stephanie Merrim. Detroit, Michigan, Wayne State University Press, 1990.

⁴ O.C. 170-180, 315, 317, 322.

⁵ La escritura del Villancico corresponde a un período de asedio terrible para sor Juana. De hecho es su última gran obra poética antes de la misteriosa renuncia que la alejó de las letras para siempre pocos meses más tarde.

⁶ Véase *El jardín y el peregrino* capítulo VIII para el análisis de las conexiones entre experiencia mística y pensamiento utópico.

La estrofa ilumina una búsqueda que se concibe como femenina y que define como recuperación —la que indica la luna brillante del principio— de la plenitud que falta en el menguante. Pero, a la vez, con lucidez escéptica, Sor Juana asigna a la carencia carácter permanente e identifica la plenitud con la apertura opcional de un ámbito propio para la libertad de Santa Catarina, como Sor Juana, «supo hallar», pero que se encuentra forzosamente inscrito en la carencia —«en el menguante»—, más que con el desplazamiento definitivo de la carencia por la plenitud. La realidad histórica de la mujer y de Sor Juana como mujer se define por la carencia de plenitud y por la reducción del espacio de la libertad. La luna menguante es su emblema. El espacio alternativo utópico de resolución simbólica de esa problemática es el espacio de la plenitud femenina —la luna llena y brillante— y se identifica con el conocimiento. Para Santa Catarina y para Sor Juana. Realidad histórica y utopía convergen en una misma imagen emblemática que, al reinscribir metafóricamente el plenilunio en la menguante, delinea las coordenadas simbólicas de una vida, de una búsqueda y de una creación.

La estrofa contiene las claves de la pasión de Sor Juana en un sentido doble. Pasión por un conocimiento que es para ella la condición misma de transformación de la carencia en plenitud, de superación de la condición de mujer definida como ser incompleto; y tarjeta de ciudadanía en el espacio utópico: el de la plenitud de la mujer, iluminada por el conocimiento como la luna llena. Pero también pasión en el sentido religioso del término, pasión que iguala en dos trayectorias de sufrimiento y martirio paralelas la vida de dos mujeres sabias: Santa Catarina y Sor Juana.

El cerco que delimita tanto el espacio simbólico de definición de una subjetividad femenina como el horizonte especulativo al que la mujer puede acceder legítimamente es, en la época de Sor Juana, bien estrecho. Pero frente al patrón de reducción progresiva que configuran los desplazamientos espaciales de las religiosas y místicas en busca del espacio simbólico alternativo de la revelación, los desplazamientos de Sor Juana trazan una trayectoria muy distinta. De la hacienda de Nepantla a México, del espacio familiar a la corte, el espacio de Sor Juana se amplía con cada desplazamiento, multiplicando accesos a la realidad exterior, abriendo vías de expresión, de comunicación y de intercambio. Los espacios imaginarios se enriquecen y amplían a cada paso: la biblioteca del abuelo abre las puertas del ámbito de la cultura y del saber. La corte marca el acceso al mundo del arte y de las ideas no sólo a través de la contemplación —la lectura en la biblioteca familiar— sino de la acción: la creación literaria.

Sin embargo, paradójicamente, este movimiento de expansión culmina en un gesto de repliegue: la entrada en el convento. Pero aunque la elección misma de este espacio es algo que Sor Juana comparte con tantas otras monjas, el significado de la elección y la función del repliegue son muy distintas. En el caso de las monjas que eligieron la vía mística, la entrada en

el convento equivale a la renuncia al mundo exterior. En Sor Juana es lo contrario: la profesión es la condición de preservación de su relación con el mundo exterior, no con el mundo social sino con el que de verdad le interesa a Sor Juana: el del arte y las ideas. Coincido con Paz cuando señala que «el convento es el equivalente de la biblioteca» pero no con su interpretación de ambos espacios como «espacios de compensación frente al padrastro y de sustitución del padre» y de retorno al mundo infantil del claustro materno⁷. La celda-biblioteca de Sor Juana no es la «caverna maternal» del mundo del origen sino el espacio simbólico de la expansión del horizonte especulativo, de la multiplicidad de relaciones del sujeto con el mundo que la rodea, la puerta de ingreso al espacio utópico de la plenitud. Es el espacio que entrevió Sor Juana por vez primera en la biblioteca de su abuelo, el espacio iconográfico del fondo de las telas de los retratos que se conservan de Sor Juana, donde se inscriben una y otra vez con precisión los signos de su búsqueda. Pensamiento, arte, ciencia y escritura configuran un universo simbólico que trasciende los límites de la estrecha condición femenina y crean aperturas para su resolución. La entrada en el convento no es para Sor Juana renuncia sino reafirmación de la voluntad de seguir caminando por esa cuerda floja que se tiende entre el lugar histórico y la utopía, línea de equilibrio improbable que separa en la vida de Sor Juana el propio vuelo de la propia destrucción.

En el resumen de su trayectoria personal que hace Sor Juana en la *Respuesta* subraya dos elementos centrales sobre los que se apoyó esa decisión. El primero es la continuación de sus estudios, que contextualiza el convento no como espacio de renuncia o de ruptura sino de prolongación de su vida anterior: «Volví (mal dije pues que nunca cesé) proseguí, digo, a la estudiosa tarea (que para mí era descanso en todos los ratos que sobraban a mi obligación) de leer y más leer; de estudiar y más estudiar»⁸. *Volví, nunca cesé, y proseguí* refuerzan la misma idea: su fidelidad inquebrantable a su vocación de estudio. El segundo elemento es la protección, que configura el convento como espacio de refugio frente a las amenazas que se ciernen sobre la vía que ha escogido Sor Juana: «Entréme religiosa porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales) muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio era lo menos desproporcionada y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba mi salvación: a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y se sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola»⁹. No me quiero detener en este párrafo de la *Respuesta*, sin duda uno

⁷ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 118.

⁸ *Respuesta*, ed. Abreu Gómez, p. 56.

⁹ *Respuesta*, ed. Abreu Gómez, pp. 55 y 56.

de los más citados de toda la obra de Sor Juana, para dilucidar todo tipo de hipótesis sobre las causas y naturaleza de la vocación de Sor Juana y sobre su sinceridad o conveniencia. Sólo quiero señalar un punto: la seguridad y salvación que son en el texto «el fin más importante» no tienen por qué referirse sólo a la salvación del alma frente a la tentación. Convocan también la vivencia de una situación de peligro tal que justifica la renuncia al estado ideal —vivir sola— y la elección de la protección que brindan las paredes del convento y la vida, menos deseable, de la comunidad de mujeres¹⁰. Protección y continuidad de la vocación intelectual hacen del convento la plataforma que Sor Juana necesita para seguir con su dedicación al saber y al arte; pero es una plataforma que se define siempre como el menor de los males —menor que el matrimonio, menor que la Inquisición. No es para ella en ningún momento el espacio de la libertad, aunque la libere del matrimonio, ni el espacio del acceso al poder discursivo, aunque le permita hablar y la proteja de la Inquisición. El *Romance* 2, uno de los romances filosóficos y también una de sus obras más amargas recorre con lucidez su propia situación:

Finjamos que soy feliz
triste Pensamiento, un rato,
quizá podréis persuadirme
aunque yo sé lo contrario
(O.C. I. 5. 2.)

A solas con su pensamiento Sor Juana finge un diálogo que crea la ilusión de compañía, pero es sólo una ilusión que por una parte revela la escisión profunda de su conciencia —que le permite ver su pensamiento como algo que la define pero que no le pertenece— y que, por otra, no modifica el estado de infidelidad constante en el que vive. La soledad y el aislamiento más absolutos son el marco contra el que se recorta esta meditación ficticiamente dialogada que va enumerando quejas («¿O por qué contra vos mismo / severamente inhumano / entre lo amargo y lo dulce / queréis elegir lo amargo?»), autocríticas («No es saber hacer / discursos sutiles, vanos; / que el saber consiste sólo / en elegir lo más sano»), angustias («No siempre suben seguros / vuelos del ingenio osados / que buscan trono en el fuego / y hallan sepulcro en el llanto»), y propósitos de enmienda («Aprendamos a ignorar / Pensamiento, pues hallamos / que cuanto añadido al discurso / tanto le usurpo a los años»)¹¹. Los últimos versos hacen el balance y resumen el precio que paga Sor Juana por esa «loca ambición» de saber que la impulsa: la relación inversa entre discurso y vida ilumina con

¹⁰ En relación con la discusión de distintas hipótesis sobre la vocación de sor Juana véase, por ejemplo además de Paz, pp. 126-61, a Asunción Lavrín en «Unlike Sor Juana» y Dorothy Schons en «Some obscure points in the life of Sor Juana», ambas en *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Ed. Stephanie Merrim, Wayne State University Press, 1990.

¹¹ O.C. 1.5-8.2.

nitidez el alcance de la renuncia sobre la que se levanta la determinación de Sor Juana y la soledad de quien, como ella, escoge el camino del saber. Jean Franco se refiere a la importancia en Sor Juana de los espacios intermedios —o de transición: la corte, por ejemplo como espacio de transición entre la casa familiar y el hogar del marido, y señala cómo *Los empeños de una casa* trata precisamente de la dinámica de esos espacios mientras que el «salto de la indecisión a la decisión» se representa siempre como algo fatal, que tiene en Factón su emblema¹². Paradójicamente, el convento, lugar de elección en el que se inscribe toda la vida adulta de Sor Juana, es un espacio de transición permanente que se sitúa entre el espacio de la contradicción histórica —mujer intelectual en la colonia— y el de la resolución utópica —el del acceso a la plenitud del conocimiento. Desde y en ese espacio intermedio Sor Juana verifica y fuerza los límites del cerco que la apresa, y que protege el monopolio masculino del conocimiento racional al definir toda identidad femenina como construcción social de lo incompleto y de lo subalterno¹³. Desde y en ese espacio intermedio Sor Juana busca fallas, abre grietas que iluminan brevemente el carácter particular de la propia prisión, y utiliza un discurso que es simultáneamente ataque y defensa: «que sirve por ambos cabos / de dar muerte por la punta / por el pomo de resguardo»¹⁴ para apuntar fugazmente a espacios posibles para la libertad del conocimiento y en el arte.

La *Aprobación* del padre jesuita Diego de Calleja transforma la vida de Sor Juana en una «Vida ejemplar»¹⁵. El relato edificante desplaza la complejidad de una trayectoria personal y de una obra llenas de contradicciones y de enigmas. Las múltiples facetas de Sor Juana y de su obra se reducen a un único elemento: la búsqueda de la virtud. Su vida se inscribe en el modelo del camino de perfección reintegrando irónicamente vida, personalidad y obra en el mismo orden eclesiástico contra el cual Sor Juana vivió en perpetua rebeldía y al que, a veces, logró momentáneamente desestabilizar (especialmente en la *Autodefensa* y en la *Respuesta*).

Hay que volverse hacia los dos textos más claramente autobiográficos de Sor Juana: la *Autodefensa Espiritual* y la *Respuesta* en busca de una narrativa que ilumine la complejidad de su historia personal¹⁶. Los separan casi diez

¹² Jean Franco, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, Nueva York, University of Columbia Press, 1989, pp. 26-27.

¹³ *Ibidem*, p. XV.

¹⁴ O.C. I.6.2.

¹⁵ Publicada en la *Fama y obras póstumas del Fénix de México Décima musa poetisa americana*, Madrid, 1700. Otras biografías más recientes: Doroty Schons, *Some Bibliographical Notes on Sor Juana Inés de la Cruz*, publicada en Austin, 1925, definen una nueva dirección crítica para el estudio de su vida. La obra monumental de Octavio Paz, problemática y brillante. Otros intentos de profundizar en la psicología y en el misterio de la creación de Sor Juana —estoy pensando en Ludwig Pfandl— merecen más bien ser relegados al olvido.

¹⁶ La *Autodefensa Espiritual*, perdida durante mucho tiempo y encontrada y editada por Aureliano Tapia Méndez en Monterrey, México, 1981.

años (si suponemos que la *Autodefensa* se escribió en 1682 ya que sabemos que la *Respuesta* se publicó en 1692) pero comparten elementos fundamentales. Ambas son *respuestas*: la primera al asedio del padre Núñez, confesor de Sor Juana casi desde la llegada a la ciudad de México; la segunda a la traición del Obispo de Puebla. Ambas son autodefensas: contra las críticas de Núñez la primera y frente a los consejos importunos y paternales del obispo la segunda. Y, sobre todo, ambas construyen cuidadosamente una identidad de elección, ambas delinear con detalle y precisión un autorretrato.

En las dos cartas el autorretrato es simultáneamente definición y afirmación de la propia identidad y maniobra defensiva frente a su posible destrucción. El juego de máscaras de la *Respuesta* es vertiginoso. Sor Juana es la monja indigna, humilde, ignorante e ingrata del primer párrafo: «Por ventura soy más que una pobre monja, la más mínima criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención»¹⁷; la mujer sin entendimiento ni cultura: «¿qué entendimiento tengo yo?, ¿qué estudio?, ¿qué materiales? ¿ni qué noticias para eso? sino cuatro bachillerías superficiales»¹⁸; la monja anónima y sacrificada ante su Dios «he intentado sepultar, con mi nombre, mi entendimiento, y sacrificarlo sólo a quien me lo dio, y que no otro motivo me entró en la religión»¹⁹; la mujer doméstica de domésticas aspiraciones: «¿qué podemos saber las mujeres sino filosofía de cocina?»²⁰. Son a veces máscaras irónicas, como la que muestra a Sor Juana de pobre monja, que acentúan, por contraste, la distancia que media entre ambas. O amargas, al recordar una de sus constantes fuentes de ansiedad: su aislamiento intelectual y su falta de acceso a materiales de estudio; o mentirosas: como la que pretende convertir el refugio de su vocación intelectual —el convento— en el sepulcro de su intelecto; o cargadas de un sarcasmo que logra, como en la última, apenas encubrir el alcance subversivo de una redefinición del campo del conocimiento que incluye ahora el de la cocina y una reinscripción de talentos tradicionalmente femeninos de la que el propio Aristóteles se habría beneficiado. Estas sólo son unas pocas entre el abanico interminable de máscaras que despliega la *Respuesta*. Pero con todo la variedad de registro que separa unas máscaras de otras, el abanico del juego de máscaras tiene una función bien definida. Forma parte de una estrategia defensiva en la que cumple la función simultánea de ocultamiento y de exorcismo. Oculta el carácter transgresor del autorretrato y exorciza la amenaza de destrucción que el propio temor asocia a cualquier forma de transgresión.

Los autorretratos de la *Respuesta* y de la *Autodefensa* se complementan. El de la primera reafirma las señas de identidad de Sor Juana, recorriendo la trayectoria simbólica de una vida codificada como historia de una vocación

¹⁷ *Respuesta*, 50.

¹⁸ *Ibidem*, 53.

¹⁹ *Ibidem*, 54. Aquí contradice Sor Juana su propia explicación anterior de su decisión de entrar en el convento.

²⁰ *Ibidem*, 68.

intelectual. El de la segunda ilumina las condiciones cotidianas de existencia de esa vocación y el asedio incesante de la autoridad. El primero es una figura de autocreación. El segundo de persecución.

La vida de Sor Juana comienza en el autorretrato que va componiendo la *Respuesta* con la lectura:

... «digo que no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman **Amigas** me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de tal manera del deseo de saber leer que engañando, a mi parecer, a la maestra, le dije **que mi madre ordenaba me diese lección**. Ella no lo creyó porque no era creíble; pero, por complacer el donaire, me la dio. Proseguí yo en ir y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas porque la desengañó la experiencia; y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre»²¹.

Significativamente el ingreso a la vida que coincide con el primer acceso al conocimiento, se asocia desde el principio con la desobediencia —Sor Juana cree que está desobedeciendo a su madre al ir a aprender a leer— y con el engaño: cree que tiene que engañar a la maestra para que ésta la enseñe a leer. En la base de ambas asociaciones hay una misma realidad: la visión de sí misma como ser inferior: la niña que no tiene edad para aprender, y la vivencia del acceso al conocimiento como transgresión. Tanto la desobediencia que cree cometer como el engaño de la maestra prefiguran las dos formas complementarias de enfrentamiento a la autoridad en la vida adulta de Sor Juana: el desafío encubierto y la manipulación. La mentira y la desobediencia no son, por otra parte, los únicos elementos negativos con los que se asocia en la memoria de Sor Juana el acceso de la niña al conocimiento. A la actitud de la maestra que espera alegría en la madre y galardón para sí misma se opone la ansiedad de Sor Juana ante su propia transgresión y el miedo a un castigo que le parece inevitable: «y yo callé, creyendo que me azotarían por haberlo hecho sin orden»²².

El segundo recuerdo que evoca esa memoria que va hilvanando la progresiva identificación de toda una vida con su vocación literaria introduce un nuevo elemento negativo: la privación. «Acuérdome de que en estos tiempos, siendo mi golosina lo que ordinario en aquella edad, me abstenía de comer queso, porque oí decir que hacía rudos, y podía más en mí el deseo de saber que el de comer, siendo éste tan poderoso en los niños.» El conocimiento tiene un precio: la renuncia al placer. El deseo de saber se va perfilando con toda la intransigencia que manifestará durante la vida de Sor Juana. No es un deseo entre otros sino *el* deseo que desplaza a todo otro impulso y cuya satisfacción se antepone a cualquier otra necesidad: placer (golosina) o subsistencia (comida).

²¹ *Respuesta*, p. 54.

²² *Ibidem*, 54-55.

El tercer hito simbólico en la trayectoria liga el estudio a la prohibición. «Teniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que dependen las mujeres, oí decir que había Universidad y Escuelas en que se estudiaban las ciencias en México: y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con insistentes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a México... ella no lo quiso hacer, y hizo muy bien pero yo despiqué el deseo en leer muchos libros varios que tenía mi abuelo, sin que bastaran castigos ni reprensiones a estorbarlo»²³. En el relato de este incidente se proyecta la clausura del espacio público del saber para la mujer —la Universidad— y la circunscripción del campo del conocimiento al espacio privado: la casa, la biblioteca del abuelo. Ese será el espacio propio del estudio de la mujer que defenderá hasta el final de su vida Sor Juana acorralada por las críticas del Obispo de Puebla y de su confesor.

El cuarto recuerdo correspondió a la vida de Juana de Asbaje en México. Ilumina los términos exactos de la elección de Sor Juana y su percepción del precio que exige el cumplimiento de su vocación intelectual: «Empecé a aprender gramática, en que creo que no llegaron a veinte las lecciones que tomé; y era tan intenso mi cuidado que, siendo así que en las mujeres (y más en tan florida juventud) es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiéndolo hasta dónde llegaba antes, e imponiéndome ley de que si cuando volviera a crecer hasta allí no sabía tal o cual cosa, que me había propuesto aprender, en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza... que no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno»²⁴. El ritual de mutilación simbólica invierte la visión tradicional de la mujer que privilegia la belleza sobre la inteligencia. En la evocación de Sor Juana esa belleza que determina tradicionalmente el valor de la mujer se sacrifica repetidamente a un valor más alto: la inteligencia, y el adorno estético —el pelo— se elimina en favor del saber: las noticias.

La elección de Sor Juana subvierte a fondo una visión que todavía recoge la definición atribuida a Schopenhauer: la de la mujer como ser de ideas cortas y cabellos largos. Pero el precio de esa subversión de la imagen tradicional de la mujer y del acceso a los valores más altos del saber es también inequívoco: la propia mutilación, el corte del cabello, símbolo mismo de la diferencia sexual, prefiguran una renuncia más amplia en la vida de la mujer sabia: la renuncia a la sexualidad, a la maternidad y a todo el mundo femenino que se levanta sobre ellas.

La última etapa de la trayectoria simbólica de Sor Juana corresponde a la entrada en el convento, que aquí no se asocia con el abandono de las

²³ *Ibidem*, pp. 54 y 55.

²⁴ *Ibidem*.

místicas, ni con la renuncia el entendimiento sino con la necesidad de proteger la propia vocación de las amenazas exteriores y de encontrar un espacio que permita su desarrollo.

En la autobiografía simbólica que traza Sor Juana en la *Respuesta* la memoria hilvana todos los elementos con una constante: el deseo de saber. Pero a la vez ilumina el cuadro de relaciones sociales y personales en que se inscribe la busca del conocimiento para la mujer. La fuerza transgresora de esa búsqueda se expresa con toda claridad en la red de interdicciones, castigos y autocastigos que cercan a la mujer que la elige. Es tan grande el afán de neutralizar esa transgresión que implica su deseo más hondo, que Sor Juana llega a negar que el deseo mismo le pertenezca. Esa es precisamente la función del testimonio que invoca en la *Respuesta* como prueba de la veracidad de unos hechos que demuestran una vocación que, por precoz, no pudo ser resultado de una elección. Esa es la estrategia que se oculta detrás de «Aún vive la que me enseñó, Dios la guarde, y puede testificarlo». ¿Qué es lo que puede testificar? ¿Que enseñó a Sor Juana a leer? Más que eso: el carácter extraordinario de su inclinación a las letras que, en alguien tan niña tenía que ser forzosamente designio divino «fatalidad, pues, destino» y no podía ser voluntad propia.

Finalmente, las asociaciones de la búsqueda del conocimiento con elementos negativos expresan la culpabilidad frente a lo que se vive como prohibido. Pero también intentan desviar la cólera de la autoridad y exorcizar su castigo, oponiendo conocimiento a placer e identificando —al igual que las monjas místicas— la búsqueda con la mortificación.

La tensión interna entre toda una serie de oposiciones fundamentales —descubrimiento/ocultamiento, satisfacción/privación, desarrollo/mutilación— configura el primer autorretrato de Sor Juana como figura de resistencia. Y la misma voluntad de resistencia define las opciones que recorre el razonamiento de Sor Juana en la *Autodefensa Espiritual*. A pesar de las diferencias, hay elementos importantes de continuidad entre el autorretrato de la *Respuesta* y el de la *Autodefensa*. Ambos se construyen como justificación, ambos articulan estrategias simultáneas de prevención de la propia libertad y exorcismo del castigo. Ambos se apoyan en una redefinición de la vocación intelectual, que la equipara al destino, y de su ejercicio, que se presenta como mortificación. Pero mientras que la *Respuesta* narra una trayectoria simbólica de definición de la propia identidad, de autocreación, la *Autodefensa* se enfrenta a la persecución con una serie de estrategias defensivas y de desplazamientos de responsabilidad que van configurando el retrato como figura de abdicación de la voluntad²⁵. Ambos documentos se

²⁵ Stephanie Merrim encuentra en la autodefensa «assertive and biting invective with no subterfuges». *Op. cit.*, p. 28. Sin duda el tono, y la retórica y son más agresivos y directos aquí. Pero la abdicación de la voluntad y la caracterización del deseo y de la vocación como obediencia y sumisión a un orden más alto se mantienen a lo largo de toda la carta.

presentan como *respuesta* abdicando implícitamente, de entrada, el derecho a la iniciativa. En la *Respuesta* para agradecer el favor de la publicación de los «borrones» de la *Carta Atenagórica*. En la *Autodefensa* para mitigar la cólera del padre Núñez, que años de silencio no han logrado disipar: «hasta que con el tiempo he reconocido que antes parece que le irrita mi paciencia, y así determiné de responder a V.R.»²⁶. A la cólera de Núñez Sor Juana opone en su autodefensa una construcción verbal —el autorretrato. Se representa ficticiamente como parangón de sumisión y esta estrategia le permite autorizar su vocación y desautorizar a Núñez de un mismo golpe de pluma.

El autorretrato de la *Autodefensa* comienza con la redefinición de la vocación literaria, que se convierte en voluntad divina y la de la escritura, que se convierte en maldición: en los «negros versos de que el cielo, tan en contra de la voluntad de V.R. me dotó». En el choque de voluntades en que aparece enmarcada la creación literaria, la de Sor Juana no aparece. Ella es la ausencia de voluntad misma, apresada en el conflicto de dos voluntades ajenas: la del cielo y la de Núñez. Ningún vínculo afectivo liga en el texto a Sor Juana con su creación: «no quiero entrometerme a su defensa que no son padre ni madre». Su única emoción frente a la escritura es el rechazo: «la natural repugnancia que siempre he tenido a hacerlos». Y en cuanto al resultado de la escritura la deja indiferente: «siempre los he tenido por cosa indiferente». Sor Juana borra ficticiamente toda conexión entre la creadora y su obra, presentándose como ser sin deseos ni opiniones propias, sólo atenta a los deseos y opiniones de Dios y de su confesor: «sólo digo que no lo haría por dar gusto a V.R. ... que es muy propio del amor obedecer a ciegas». Pero queda un punto espinoso por justificar: la publicación. El texto lo resuelve con igual soltura. Nos presenta el retrato de una mujer que actúa siempre por obediencia: escribe por voluntad divina y publica por obligación: «luego no puede hacer otra cosa que obedecer», dice para justificar su participación en el Arco, solicitada por el propio Arzobispo. Como invoca la obligación de agradecimiento para explicar la publicación de una obra poética profana muy considerable —que ella minimiza escandalosamente: «apenas se hallará tal o cual coplilla hecha... a quien he debido socorro en las necesidades, que no han sido pocas por ser tan pobre y no renta alguna»²⁷. Sólo la imposibilidad de ser ingrata la ha movido a tomar la pluma superando su «natural repugnancia» a escribir. Y, por si no bastara para aplacar la cólera un autorretrato que convierte a Sor Juana en instrumento de la voluntad ajena y en víctima de las circunstancias, y que presenta el ejercicio de su vocación intelectual como sонтante mortificación —y no hay que olvidar que en el contexto que exalta a las místicas la mortificación se ha

²⁶ *Autodefensa Espiritual*, ed. cit., p. 26.

²⁷ Todas las citas anteriores son de la *Autodefensa*, ed. cit., pp. 26-28.

convertido ya en la carta de validación de la búsqueda y exploración del espacio femenino alternativo— Sor Juana añade un elemento más de neutralización de la transgresión: el castigo. ¿Qué peor castigo puede caer sobre esta mujer ejemplar y sacrificada que el que le infligen «las espinas de persecución» de la envidia, que convierten su vida en «un extraño género de martirio»? ¿Ante tal realidad de asedio y sufrimiento, no parece cualquier otro castigo, aún si fuera merecido a los ojos del confesor —redundante?

El autorretrato queda delineado en estos términos, y su función es clara. Pero, desde el último peldaño de esa escala de autonegación que ha recorrido para crearlo, de pronto, Sor Juana se revuelve, invierte los papeles y utiliza los mismos elementos que le han servido para merecer el perdón para desautorizar a Núñez y reclamar la propia libertad. Desde ese espacio privado que le corresponde por derecho a la mujer y que ella acepta como propio por respeto a las costumbres y por no hacerles la competencia a los hombres, «que el cursar públicamente en las escuelas no fuera decente a la honestidad de una mujer... y que esta sería la razón... y el no disputarles lugar señalado a ellos»²⁸. Sor Juana redefine sus derechos y justifica su rebelión con las mismas autoridades que cimentan el poder de Núñez: la de Dios («¿No es Dios como suma bondad suma sabiduría? Pues ¿por qué le ha de ser más acepta la ignorancia que la ciencia?»); la de la Iglesia («¿Qué revelación divina, qué determinación de la Iglesia, qué dictamen de la razón hizo para nosotras tan severa ley?»); y el ejemplo de sus santas y mártires: Santa Catarina, Santa Gertrudis, Santa Paula. Respaldata por esa autoridad rechaza «aunque en forma de pregunta retórica» la escala de valores que se expresa en la definición tradicional del lugar propio de la mujer y de las actividades que le corresponden legítimamente, a la vez que redefine el bien y el mal en oposición implícita al criterio de Núñez: «¿Por qué ha de ser malo que el rato que yo había de estar en una reja hablando disparates o en una celda murmurando cuanto pasa fuera y dentro de casa, o pelear con otra, o riñendo a la triste sirviente, o vagando por todo el mundo con el triste pensamiento, lo gastara en estudiar?»²⁹ A partir de ahí, apoyándose en su respeto a la autoridad y en su sumisión a la voluntad de Dios, da el paso definitivo: la ruptura con su confesor. El marco simbólico de esa ruptura está delineado ya desde el principio de la carta. No es resultado de la voluntad rebelde de Sor Juana sino que, al verse atrapada entre dos voluntades antagónicas —la del cielo que la ha dotado de vocación literaria y la de Núñez que le prohíbe su ejercicio— no tiene más opción que someterse a la primera. Sor Juana desplaza así la responsabilidad de una decisión radical de dos maneras: presentándola como sumisión a la voluntad divina y como aceptación de las referencias de su confesor. Estos son los

²⁸ *Ibidem*, pp. 28-31.

²⁹ *Ibidem*, pp. 31-32.

términos exactos en que le comunica su despido: «Vuelvo a repetir que mi intención es sólo suplicar a V.R. que si no gusta de favorecerme no se acuerde de mí»³⁰. La vocación literaria es voluntad del cielo. La decisión y la iniciativa —el gustar y el no gustar, el favorecer o no favorecer— quedan ficticiamente en manos de Núñez. A Sor Juana sólo le corresponde la súplica.

En la argumentación magistral de Sor Juana incluso el rechazo se convierte en aceptación, la rebeldía en obediencia. Esa es precisamente la función del autorretrato de la *Autodefensa* dentro del conjunto de estrategias de preservación, supervivencia y resistencia que organizan todo el discurso de Sor Juana, y su relación con el poder.

Sumisión, obediencia, humildad y mortificación: el juego de máscaras que puntúa la configuración del autorretrato en la *Autodefensa* prefigura el de la *Respuesta*. La fuerza y coherencia de la argumentación expresan en ambas un control de la situación que el juego de máscaras contradice. Juntos, argumentación y juego constituyen lo que Josefina Ludmer ha llamado «las tretas del débil»³¹. El control retórico no consigue ocultar las fracturas —«desarticulaciones» las llama Jean Franco. El razonamiento impecable cimenta la resistencia pero no consigue borrar las oscilaciones profundas de la voluntad, la escisión de una subjetividad dividida entre el deseo de la libertad y la premonición del castigo.

Juntos, los dos autorretratos complementarios trazan las coordenadas simbólicas entre las que se movió Sor Juana, como mujer y como intelectual. El deseo de saber, que ella misma identifica explícitamente en la autobiografía de la *Respuesta* con la vida misma, tropieza una y otra vez con una autoridad que lo niega, forzando todo el ritual de autonegación que se expresa en el juego de máscaras, e imponiéndole a Sor Juana el camuflaje permanente de la obediencia, la sumisión y la mentira. Y exigiendo como precio a la satisfacción del deseo el autocastigo o la mutilación.

Pero, en ambos retratos, Sor Juana reclama, entre tanto juego de espejos, una identidad diferente. Es una identidad que se fragua para ella en la lucha misma por su derecho al conocimiento y que, en la *Autodefensa* se identifica con el martirio. Martirio que no equivale aquí a la destrucción sino a una confirmación del propio movimiento. En los Villancicos sobre el martirio de Santa Catarina Sor Juana explora e ilumina esa transformación:

Fue de Cruz su martirio; pues la Rueda
hace, con dos diámetros opuestos
de la Cruz la figura soberana
que en cuatro se divide ángulos rectos

³⁰ Ibidem, p. 36.

³¹ Josefina Ludmer, «Tricks of the Weak», en *Feminist Perspectives*, ed. Merrim, cap. 4.

La cruz y la rueda son inseparables. La primera es símbolo de la inmovilidad; la segunda, de movimiento. La rueda se crea al imprimir a la cruz —símbolo del martirio en la cristiandad— el movimiento. La rueda con la cruz inscrita en ella es símbolo de la transformación de la inmovilidad en el movimiento incesante, de la muerte en la vida. La estrofa siguiente confirma esta transformación:

Fue en su círculo puesta Catarina
pero no murió en ella: porque siendo
de Dios el jeroglífico infinito,
en vez de topar muerte halló el aliento.

(O.C. II. 169. 315)

En esta estrofa el sufrimiento enlaza con la fuerza (el aliento), el martirio con la vida, la destrucción con la afirmación de una identidad femenina que logra sobrevivir porque es «de Dios el jeroglífico infinito». El verso es deliberadamente ambiguo. Tiene dos sujetos posibles: el jeroglífico y Santa Catarina, y este desdoblamiento proyecta su equivalencia simbólica: Catarina es el jeroglífico infinito de Dios, y el jeroglífico de Dios es infinito. La identidad que persigue Sor Juana —la de la mujer sabia como Santa Catarina— es nueva y misteriosa como un jeroglífico. Pero, a la vez, es parte de una sabiduría igualmente misteriosa y mucho más amplia: el jeroglífico de Dios. La figura emblemática de la cruz inscrita en el círculo integra la historia individual de Sor Juana en el orden de la sabiduría divina, la dimensión finita de la cruz en la extensión infinita —sin principio ni fin— de la circunferencia, proyectando en contraposición a la visión estrecha, autoritaria e intransigente del clero, el jeroglífico indescifrable de la relación de la mujer con Dios.

En los tres elementos del jeroglífico —cruz, círculo, rueda— que convoca Sor Juana en el villancico para expresar una subjetividad propia y una identidad de elección se ocultan las claves de una búsqueda y de una vida. El jeroglífico es figura de los indescifrable, pero ilumina, a través de la oposición inicial entre cruz y círculo, que se resuelve simbólicamente en el movimiento incesante de la rueda, un punto de articulación central del pensamiento de Sor Juana. La rueda se crea en la relación entre cruz y circunferencia pero se define por una cualidad diferenciadora: el movimiento. Es el movimiento lo que la hace rueda y, a la vez, la diferencia radicalmente de la cruz y de la circunferencia que la constituyen. La rueda es el tercer término del jeroglífico y también el lugar simbólico de la transformación. Santa Caterina encuentra, al ser inscrita en ella, no la muerte del martirio sino el movimiento de la vida.

En sus escritos Sor Juana volvió una y otra vez sobre el significado de ese tercer término simbólico, explorando y revelando su función y su sentido a través de un elemento clave en su obra y en su pensamiento: el neutro. En el romance 48 Sor Juana es explícita: el neutro es el sexo que elige y con el que se identifica:

Yo no entiendo de esas cosas
 Sólo sé que aquí me vine
 Porque, si es que soy mujer,
 Ninguno lo verifique.
 Y también sé que, en latín,
 sólo a las casadas dicen
uxor, o mujer, y que
 es común de dos lo Virgen.
 Con que a mí no es bien mirado
 que como a mujer me miren,
 pues no soy mujer que a alguno
 de mujer pueda servirle;
 y sólo sé que mi cuerpo,
 sin que a uno u otro se incline,
 es neutro, o abstracto, cuanto
 sólo el Alma deposite.

(O.C. I. 138. 48)

De forma menos explícita y directa el *Primero sueño* y el *Romance 19* confirman esa elección, a través del desplazamiento del sujeto femenino por el alma asexual.

La definición de Sor Juana en términos de sexo es una cuestión que ha inquietado a la crítica desde su época hasta hoy. No es casualidad que uno de los teólogos que autorizaron la publicación de la primera edición del segundo tomo de sus obras en España dijera con entusiasmo que una obra de tal calidad tenía que ser «de un hombre con toda la barba»³². Más recientemente algunas lecturas psicoanalíticas bastante impresentables ven en la supuesta «masculinidad» de Sor Juana tanto la clave de su rebeldía creadora como la de su conversión³³. No es atípica la defensa de Cécile Benassy-Berling, cuando afirma, con la mejor intención de zanjar una cuestión cuya complejidad quiere borrar de un plumazo, que «se había convertido en un mito cuando lo que habría deseado de corazón era ser una mujer»³⁴. Stephanie Merrim, por otra parte, muy en la línea de un determinado pensamiento feminista, ve en la elección del neutro una de las manifestaciones de un deseo «de negar la diferencia de la mujer literaria e ideológicamente»³⁵. Octavio Paz desmonta con partes iguales de saña y de razón la lectura de Pfandl que califica muy justamente de «aberración» pero analiza el neutro como manifestación de una «masculinidad psicológica y social» que es estrategia necesaria, virilidad que asume Sor Juana como disfraz de ladrón: «La biblioteca es un tesoro que consiste en libros hechos por hombres, acumulados por ellos y distribuidos por ellos. Para apoderarme de ese saber acumulado hay que hacer lo que hacen todos los ladrones sin

³² Paz, p. 93.

³³ Previsiblemente, Pfandl.

³⁴ Cécile Benassy-Berling, *Religión y Humanismo en Sor Juana*, México, UNAM, 1983, p. 81.

³⁵ Merrim, *op. cit.*, pp. 22-23.

excluir los héroes del mito: disfrazarme. La virilidad es un disfraz impuesto a Juana Inés por la sociedad y lo mismo sucede con su profesión de religiosa»³⁶. El argumento del disfraz es persuasivo: ¿Quién duda de que Sor Juana adopta máscaras y disfraces como parte de una estrategia de supervivencia en su lucha tenaz por el acceso a un ámbito discursivo y un poder interpretativo que tradicionalmente les pertenece a los hombres? Pero se apoya en una confusión: la que identifica lo neutro —que reivindica Sor Juana— con lo masculino —que le atribuye Paz. Sólo desde una perspectiva que identifica toda subversión de la construcción patriarcal de la identidad femenina con la adopción de los rasgos de una identidad masculina pueden parecer idénticos e intercambiables.

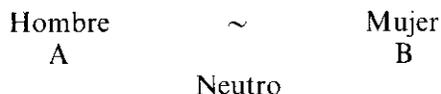
El análisis que hace Franco de toda la cuestión del neutro es mucho más rico. Aunque no estoy de acuerdo con su afirmación de que «the enquiring soul is not so much a neutral as a combination of masculine and feminine»³⁷, porque me parece que se apoya sobre una lectura demasiado literal que confunde la función simbólica con la estrategia representacional, el análisis de Franco señala dos cuestiones fundamentales. La primera: que a Sor Juana no le interesa ni la reivindicación del balbuceo femenino —el lenguaje emotivo de la mística— ni la asimilación del lenguaje, masculino, de la autoridad. La segunda: que el efecto de la estrategia de Sor Juana es el crear un «écart» que produce «un nuevo tipo de sujeto»³⁸.

El neutro es precisamente el signo de ese «écart» y muestra las huellas de los procesos del pensamiento utópico indicando la salida de la serie. La alternativa-que-señala-Franco: balbuceo-femenino/lenguaje de la autoridad corresponde a una oposición fundamental de resonancias más amplias. La que enfrenta desde Platón al hombre, ser completo, dueño de la inteligencia, del discurso y de la razón, a la mujer, incompleta, emitiva, instintiva e inarticulada. En los términos escuetos del principio de oposición aristotélica retorna la relación Hombre ~ Mujer en la serie histórica de occidente, donde, tal como señala Ludmer, se le otorga al primero el monopolio de la razón de la abstracción y del discurso, y se asigna pasión, interioridad y reproducción a la segunda. Esa es la oposición fundamental que Sor Juana, mujer en lucha tenaz por acceder a la razón, a la abstracción y al discurso tiene que neutralizar. En ese contexto que aparece indisolublemente ligado a una problemática de diferencia sexuada pero que de ningún modo se circunscribe a ella, el neutro no indica ni el rechazo de la identidad femenina ni la identificación con el poder masculino. Es el tercer término imposible de la oposición, el signo que marca la salida de la serie histórica y el ingreso en el espacio simbólico de resolución utópica. Podemos representar el cuadro de relaciones así:

³⁶ Paz, 122.

³⁷ Franco, 37.

³⁸ *Ibidem*, 37.



Etimológicamente, neutro viene de *neutrum*, es decir ni lo uno ni lo otro. No es ni lo masculino ni lo femenino en la oposición genérica A ~ B sino precisamente aquello que está *fuera* del género. El neutro que reivindica Sor Juana apunta —tal como señala Franco— a la creación de un nuevo tipo de sujeto. Revela los procesos del pensamiento utópico en la categorización y en la búsqueda de resolución simbólica de la oposición que bloquea ideológica y socialmente el acceso a la plenitud de la mujer. El neutro es, como la rueda del villancico a Santa Catarina, signo de transformación, tercer término dinámico que neutraliza la oposición misma que está en su origen (la cruz y el círculo). Indica lo que Bloch llama «el ingreso en un destino modificable»³⁹; el de la mujer completa, dueña del conocimiento, de la razón y de la palabra.

Para Louis Marin el neutro es «el umbral que separa lo exterior de lo interior, el lugar donde entrada y salida se invierten y se fijan en la inversión; es el nombre que designa todos los límites en el pensamiento sobre límites»⁴⁰. El neutro es, finalmente, el tercer término de la oposición, pero es un término suplementario, el signo dentro del discurso mismo no de la síntesis sino de la apertura dentro del pensamiento de un espacio que no tenía cabida en el pensamiento ni en el discurso⁴¹.

Vale la pena ahora volver sobre el *Romance 48* para ver con cuidado los términos específicos en que Sor Juana construye ese neutro que reivindica como seña de identidad, y sus implicaciones en relación con la aceptación o el rechazo de una identidad femenina. La adopción del neutro se propone aquí como alternativa a la aceptación de una identidad de mujer. El telón de fondo es la oposición entre virtualidad y realización. El problema no es el ser mujer sino el que «alguno lo verifique». Es esa verificación la que transforma a la virgen —pura virtualidad— en mujer. Y el agente de la transformación que marca simbólicamente el paso de la libertad —esa libertad que *igual*a a la mujer con el hombre en la virginidad— a la subordinación es siempre el hombre. El neutro no indica rechazo de la mujer sino de la *uxor*, es decir de la mujer que crea específicamente la posesión masculina, aquí a través de la «verificación» en el matrimonio. La razón por la que «no es bien mirado que como a mujer la miren» no es que Sor Juana no se vea a sí misma como mujer sino que se

³⁹ Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, Cambridge, MIT Press, 1986, vol. I, p. 73.

⁴⁰ Enlaza con una de las definiciones que da Marin de Utopía como «fantasía de los límites», *op. cit.*, XIX y XXII.

⁴¹ Louis Marin, *Utopics: Spatial Play*, New Jersey, Humanities Press, 1984, p. 7. Sobre esta distinción se basa precisamente mi reserva ante la visión del neutro como combinación de ambos.

niega a identificarse con una definición masculina de lo que ser mujer significa, se niega a «ser mujer que a alguno / de mujer pueda servirle». El último verso es claro: la definición de mujer que rechaza Sor Juana es la que la priva de la libertad de la virgen y la convierte en objeto de uso masculino, en eterna subordinada, en sirviente del hombre. No hay, pues, en la negación de la diferencia que parece condensar el neutro rechazo estratégico de la identidad femenina ni adopción oportunista del discurso de la autoridad masculina. Más bien se trata del rechazo de una identidad femenina muy particular: la que construye la autoridad patriarcal; y de la reivindicación a través del neutro —cuerpo neutro, abstracto, alma, virgen— de una identidad femenina liberada, tercer término que proyecta la apertura entre la autoridad patriarcal y la mujer aprisionada, de un espacio utópico de resolución y libertad.

Uno de los elementos que expresan dentro de la obra de Sor Juana su profunda solidaridad con el sexo femenino y su identificación con él, es el culto apasionado a la Virgen María. En los *Ejercicios de la Encarnación* Sor Juana contrapone dos símbolos de plenitud: la Virgen y el ángel. La primera es el símbolo de lo femenino realizado en la plenitud; el segundo es el símbolo de la plenitud en la neutralidad. La posición de Sor Juana es inequívoca: «¡Oh que prerrogativa gozamos en que sea de nuestra naturaleza! ¿Quién duda que si en los ángeles cupiera envidia nos envidiaran esta dicha? Yo de mí sé decir que si fuera posible conmutar las miserias de mi naturaleza humana con los privilegios y la perfección angélica, perdiendo la relación de parentesco que tenemos con María Santísima, no lo admitiera, aunque pudiera, atenta a este respeto y a lo que estimo y aprecio en toda mi alma el ser de su linaje»⁴². El fragmento es muy revelador: confirma la función del neutro como signo de salida de la serie, clave de apertura del espacio de resolución utópica donde se gesta una definición de la mujer sin cabida en el discurso patriarcal e imposible en el pensamiento que simboliza la oposición aristotélica. Y la confirma porque reafirma inequívocamente el vínculo inquebrantable con el que Sor Juana se siente ligada al propio sexo. Tan fuerte es ese vínculo que si la alternativa es alcanzar la plenitud a costa de renunciar a su naturaleza de mujer («mi naturaleza humana»: el mi particulariza aquí de forma sexuada la naturaleza humana circunscribiéndola a la de la mujer) y a su linaje femenino, prefiere seguir siendo imperfecta. Las «miserias» de ser mujer, de pertenecer al linaje de la Virgen —símbolo de perfección *femenina*— de mantener con ese linaje una relación de parentesco son preferibles a una plenitud verdaderamente asexuada, angélica, es decir, literalmente neutra.

⁴² O.C. IV.500-501. Tanto Franco como Arenal notan la importancia de este fragmento en relación con distintas cuestiones. El concepto de redención en Franco: *Plotting Women: Gender and representation in Mexico*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 51-52, y el de la lengua materna (mother tongue) en Arenal, en «Speaking the Mother Tongue», en *U. of Dayton Review*, Spring, 1983.

El neutro de Sor Juana no es un término intermedio y literal situado entre los dos polos de la oposición pero integrado en el mismo continuo. Es el símbolo de la neutralización —no de la síntesis— de esa oposición en un salto del plano histórico al utópico, donde se abre el espacio de resolución simbólica de la oposición que delimitaba para Sor Juana el espacio de la libertad, y que bloqueaba su búsqueda.

En las místicas el espacio alternativo de resolución del asedio implacable que se expresaba metafóricamente en la reducción progresiva del espacio vital era el espacio interior y secreto de la intimidad con Dios y de la revelación⁴³. En Sor Juana el espacio simbólico de resolución es un espacio imaginario de expansión infinita. Es simultáneamente el espacio del arte y de las ideas; el de la creación y del conocimiento, es el espacio donde «tiene cabida un conocimiento y una poética que se apartan de las rígidas jerárquicas genéricas... donde se dan la mano el conocimiento y la poesía»⁴⁴.

El conocimiento, «el mundo de las ideas» como lo llama Octavio Paz con acierto, es efectivamente un mundo alternativo para Sor Juana, un espacio utópico de resolución de la mutilación originaria que definió a la mujer como subalterna, determinando su inferioridad esencial y subordinándola a la autoridad del hombre. Acceder al conocimiento equivale a recuperar la dimensión perdida —la razón— con todas las implicaciones de esa recuperación: la ruptura de los estrechos límites que cercan el espacio simbólico de definición de la identidad femenina legítima, y el acceso al espacio de la libertad masculina. En ellas reside el carácter transgresor de la voluntad de saber de Sor Juana.

Al filo de sus lecturas Sor Juana va delineando los contornos de ese espacio utópico. «El lector —dice Paz— no sólo descifra las letras sino que camina por los senderos que traza la escritura. Al caminarlos, sale del claustro que lo encierra y vaga por los espacios libres»⁴⁵. La selección de lecturas y la elección de opciones de pensamiento particulares iluminan de forma reveladora las circunstancias y los objetivos de la búsqueda de Sor Juana inscribiéndolos en el espacio utópico.

Aguiar y Seijas dispersó y malvendió la biblioteca de Sor Juana. Las representaciones de la celda que enmarcan cuidadosamente la figura de Sor Juana en los retratos nos dan sólo una indicación de las coordenadas simbólicas de su pensamiento. Pero, a través de las referencias numerosas que constelan sus obras es posible reconstruir en parte el mapa de su cultura. Mapa de elección a medias, no hay que olvidarlo, dadas las restricciones que pesaban sobre la circulación de obras en el Nuevo Mundo, y dado el poder de la censura en relación con los que las mujeres debían o debían leer.

⁴³ Véase *El jardín y el peregrino*, cap. 8, Amsterdam, Ediciones Rodopi. En prensa.

⁴⁴ Franco, 38.

⁴⁵ Paz, 121.

Sus obras muestran una familiaridad indiscutible con los clásicos latinos y españoles y, hasta cierto punto, con los italianos. Pero es imposible determinar la mayoría de las fuentes directas de su erudición. Probablemente incluyen la *Vulgata* de San Jerónimo, los *Padres de la Iglesia* y el *Breviario Romano*. Su obra «recoge todo el sistema de ideas que la cristiandad heredó de la antigüedad»⁴⁶ pero eso no quiere decir que tuviera la oportunidad de estudiar sus fuentes originales. Su pensamiento no muestra rastros de las filosofías más avanzadas de su tiempo —Galileo, Newton, Descartes— y se apoya más bien en una combinación bastante inestable de tomismo y neoplatonismo. Es muy posible que las fuentes de esa erudición fueran compendios, enciclopedias, colecciones, pero lo cierto es que no hay modo de averiguarlo. Lo que sí parece claro es la ausencia de fuentes heterodoxas o problemáticas⁴⁷. En la convergencia de una censura oficial que dificultaba la circulación de ciertas ideas y obras con la autocensura de una mujer que «sabía ante todo lo que no podía saber»⁴⁸ no es de extrañar que el mundo de las ideas de Sor Juana fuera, en cierto sentido «medio mundo» levantado sobre la base de dos corrientes filosóficas que ya en aquella época miraban hacia el pasado: «La escolástica desaparecía en el horizonte y el neoplatonismo era una novedad vieja de dos siglos: la primera era una momia, y la otra una reliquia»⁴⁹. Pero sólo en cierto sentido, que forzosamente toma (al igual que Paz) como punto de referencia, como «mundo entero», el universo del saber masculino. Ni el mundo de las ideas de Sor Juana es «medio mundo», ni es cierto que su filosofía sea «rudimentaria»⁵⁰ ni se puede afirmar en serio que Sor Juana «no tenía filosofía»⁵¹. El mundo de las ideas de Sor Juana y su filosofía no eran un almacén indiscriminado de los conocimientos que por razones diversas caían entre sus manos. Era un mundo coherente y completo que se organizó como espacio utópico y cuyos criterios implícitos de selección responden a las necesidades de resolución simbólica de la problemática de la mujer intelectual en esa época. La organización interna de ese mundo y la combinación particular de los elementos que lo integran no es ni una imitación ni una simple recopilación que renueva viejos conocimientos «con una fresca manera femenina»⁵². Revela un acercamiento propio al conocimiento y a la realidad que se articula desde los procesos de categorización del pensamiento utópico.

⁴⁶ Benassy-Berling, 133.

⁴⁷ Para un examen detallado de las lecturas de Sor Juana ver Benassy-Berling, pp. 323-340.

⁴⁸ Benassy-Berling, 123.

⁴⁹ Paz, 339.

⁵⁰ Constantino Lascaris. Cit. por Benassy-Berling, 92.

⁵¹ Gisuppe Bellini, «L'Opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz», Milano, 1964, pp. 56-57.

⁵² Karl Vossler, *Introducción a las Obras Escogidas*. Austral, 1938, p. 21.

Las obras filosóficas de Sor Juana se han perdido. *El Caracol*, el *Equilibrio Moral* y *Las Sùmulas* han seguido el camino que la propia Sor Juana indicó proféticamente en relación con el pensamiento de Santa Catarina:

Perdiéndose (¡oh dolor!) la forma
de sus doctos silogismos:
pero, los que no con tinta,
dejó con su sangre escritos.

(O.C. II. 172. 59-63)

Pero la lectura del resto de su obra nos da las claves de ese pensamiento utópico, y de la función en su desarrollo de una de sus fuentes de inspiración más directas: el hermetismo. Es indudable que Sor Juana conocía bien la obra de Atanasius Kirsher —a quien llama Quirquerio en su *Respuesta*. Por lo menos el *Oedipus Aegyptiacus* (1652). Y es probable que hubiera leído los textos fundamentales del *Corpus Hermeticum*, como el *Pimandro* y el *Aesclepius*. El *Primera Sueño* está cuajado de referencias al pensamiento hermético y revela en sus imágenes una afinidad que va mucho más allá de la adopción expresiva de una serie de motivos y recursos poéticos. Paz atribuye el interés de Sor Juana por las ideas de Kirsher y por el hermetismo a la falta de contacto con filosofías más recientes y menos ortodoxas, por una parte, y a la condición «colonial» de Sor Juana (y de Sigüenza y Góngora), que hacía parecer los paralelismos simbólicos que detallaba Kirsher en su discusión de la relación entre México y Egipto sumamente atractivos⁵³. Es probable que ambos factores contribuyeran al interés pero ninguno de los dos me parece determinante. La reinscripción del hermetismo en la obra de Sor Juana está ligada a las estrategias de resolución de su pensamiento utópico. El *Corpus Hermeticus* se presenta en el momento de su descubrimiento como el compendio y la fuente de una sabiduría más antigua que la de la antigüedad clásica. A partir de los estudios de Isaac Casaubon en 1614 que demuestran que se trata, en realidad, de textos compuestos en los primeros siglos de la era cristiana, el *Corpus Hermeticus* pierde ese prestigio, pero adquiere una nueva función simbólica: la de una alternativa a las vías del saber que ha ido privilegiando de forma creciente un pensamiento occidental inclinado, de manera cada vez más exclusiva, a las formas de raciocinio del logos. Frente a la autoridad y a las clausuras de ese pensamiento, el pensamiento hermético le ofrece a Sor Juana una movilidad particular. La interrogante del misterio —el jeroglífico— se sustituye a la interpretación del mundo prefijada por una autoridad que es la misma que, desde la Grecia clásica, definió la condición inferior de la mujer y le asignó un lugar subalterno. Entre el jeroglífico del mundo —de una realidad simbólica en la que todo: cielo, rocas, plantas, animales y gentes son símbolos de una realidad oculta— y el jeroglífico que es, como Santa

⁵³ Paz, 125.

Catarina, la propia Sor Juana se establece una correspondencia que sustituye el aislamiento psicológico por una suerte de comunidad espiritual. Sor Juana, el fenómeno extraño del México colonial, asediada o criticada por las autoridades eclesiásticas y por sus compañeras de convento, se integra como un símbolo más en un mundo que es jeroglífico de la sabiduría divina. La mujer atormentada que es signo de otra forma de ser mujer sale del ostracismo para reintegrarse al plano de una sabiduría originaria —la del Egipto hermético— que relativiza la autoridad de la ortodoxia clerical. La visión hermética del mundo como silogismo, como libro de símbolos, abre la opción de formas de interpretación alternativas y de formas de autoridad paralelas. Es lo que resume Benassy-Berling cuando se pregunta: «¿Resulta una locura esperar que la inteligibilidad del mundo podrá ser desvelada mediante un desciframiento global de los sistemas simbólicos que se responden y corresponden de una civilización a otra?»⁵⁴. No es por casualidad que las resonancias herméticas del *Primero Sueño* se recortan contra una crítica del pensamiento platónico y del logos aristotélico⁵⁵, y de unas formas de conocimiento incapaces de descifrar el simple fluir de una fuente. La tradición hermética convoca la visión de un mundo diferente, hecho de resonancias simbólicas, espacio mental de una armonía en la que Sor Juana ya no sería la nota discordante, sino la doble de Isis, su emblema secreto de superación de la doble problemática de la mujer y del saber, su figura utópica de resolución simbólica: mujer, «madre de las semillas y de los signos»⁵⁶, cifra de superación del saber masculino, madre de la sabiduría y encarnación de la sabiduría misma.

El conocimiento, es decir, el «mundo de las ideas» de Sor Juana, es un verdadero espacio mental alternativo, su locus utópico, el lugar de la transformación de la mujer en ser completo a través del acceso a la razón. Es el espacio simbólico del vuelo y de la caída. Factón, modelo mítico de todos los que, como Sor Juana, con «ánimo arrogante/que el vivir despreciando, determina/su nombre eternizar en su ruína»⁵⁷ es su figura tutelar y su emblema.

El vuelo de Sor Juana traza los razonamientos deslumbrantes de la *Respuesta*, recorre el laberinto del Sueño y le da acceso al ámbito de la razón. No de la razón patriarcal, sino de una razón más amplia que esa tradición ha clausurado al arrogarse su propiedad exclusiva limitando las formas del conocimiento. Pero el cerco de control que se cierne sobre ese vuelo, las presiones del confesor, el miedo a la Inquisición, inscriben en el vuelo mismo los signos de la caída y de la destrucción del espacio utópico. El conocimiento de Sor Juana es transgresión porque busca la transforma-

⁵⁴ Benassy-Berling, p. 155.

⁵⁵ Ver Georgina Sabat-Rivers, «A feminist reading of Sor Juana's Dream», en *Feminist perspectives...*, p. 150.

⁵⁶ Paz, 233.

⁵⁷ O.C. I. 355.216.

ción de la mujer incompleta en ser pleno, porque exige el acceso al espacio del pensamiento controlado de forma exclusiva por la autoridad masculina. La fascinación de Sor Juana con el hermetismo, con su tradición agipciana, con su definición de mundo, realidad y armonía, se explica en parte en relación con ese contexto. El hermetismo es un pensamiento simbólico que le permite a Sor Juana transformar la transgresión en signo del jeroglífico de Dios, la discordancia en parte de la armonía. Y que le abre una vía de reinscripción del espacio mental utópico en el movimiento de una historia simbólica —la que indican los textos del *Corpus Hermeticus*— y de integración de su búsqueda en el orden de una sabiduría más antigua y más alta.

El arte es la vertiente complementaria del espacio alternativo que va creando en el mundo de las ideas el pensamiento utópico de Sor Juana. Es el lugar de la transformación de la renuncia en vida, de la privación en placer. La obra literaria de Sor Juana no es un discurso utópico. Es una creación de gran complejidad cuyas dimensiones múltiples no pueden reducirse a un solo aspecto. El discurso utópico es una de esas dimensiones. La lectura que propongo aquí de la obra poética de Sor Juana intenta recontextualizar su poética en relación con su pensamiento utópico. Es una lectura que intenta revelar las conexiones entre el arte y el pensamiento utópico de Sor Juana en un marco más amplio y más rico que el que ofrecen sus declaraciones explícitas sobre la situación de la mujer —el final del villancico a Santa Catarina, por ejemplo— o sus sátiras de la superioridad masculina (redondillas); y que intenta profundizar, a través de la lectura simbólica de los elementos que van configurando el discurso utópico que culmina en *El Sueño*, distintas funciones y significados de algunos elementos temáticos, estilísticos y expresivos de la obra de Sor Juana. Una lectura que muestre el enlace del pensamiento utópico, y una dimensión fundamental del arte de Sor Juana: como medio de exploración incesante y de verificación de resoluciones simbólicas a las contradicciones históricas fundamentales en las que se debate como intelectual y como mujer.

«Los poemas eróticos de Sor Juana son ilustraciones de una metafísica, una estética y una retórica que vienen de la poesía provenzal y de Dante, son recogidos por Petrarca e inspiran a los poetas del Renacimiento y de la Edad Barroca», dice Paz en un intento de zanjar la polémica en torno al carácter convencional o personal de la lírica amorosa de Sor Juana. La lírica amorosa comprende una parte muy importante de la obra poética de Sor Juana y la frase erudita y categórica de Paz es un ejemplo muy ilustrativo de algunas de las formas en que la crítica ha bloqueado su lectura, clausurando opciones más ricas y aprisionando esos coordenadas de análisis muy limitadas. Podemos argumentar hasta la saciedad la existencia de padres soñados, padrastros odiados, amantes abandonados e inclinaciones ilícitas por miembros del mismo sexo. El debate sobre el lugar que ocupa la experiencia en el «perfecto conocimiento de lo que podría llamarse la dialéctica del amor: celos, desvíos, ausencias, olvidos,

correspondencia» que se le ha atribuido a Sor Juana es interminable y cualquier conclusión indemostrable. Pero ¿es toda esa problemática relevante? No me parece que tenga mucho sentido buscar la centralidad de la experiencia amorosa en una mujer que sabe con lucidez demostrable que la renuncia al amor, a la sexualidad y a la maternidad son el precio no negociable que ha tenido que pagar por su acceso al conocimiento y a la creación. ¿Por qué negarle a la representación poética en términos de la retórica amorosa tradicional —la «dialéctica del amor» de Paz, que confunde amor con representación— la dimensión y función simbólica que se le concede a la representación mitológica? ¿Qué sucede si, por ejemplo se reinscribe esa dialéctica amorosa de la lírica de Sor Juana en el contexto del pensamiento utópico desplazando la alternativa experiencia/conversión por su análisis como articulación simbólica?

En el contexto en el que se inscribe inevitablemente la creación poética de Sor Juana hay dos condiciones fundamentales de enunciación. La primera es la utilización forzosa de un lenguaje ajeno. Estilo, convenciones, temas y formas pertenecen a una tradición creada y controlada casi exclusivamente por hombres. La segunda es la necesidad de expresar disimulando, de revelar ocultando, de trasgredir —porque, siendo mujer, la creación de una voz propia libre es necesariamente una transgresión— reinscribiendo la transgresión en la ortodoxia. En ese contexto no puede sorprendernos la creación de un universo poético, y no sólo el de *El Sueño*, en el que el modo privilegiado de representación y de articulación del discurso sea el simbólico.

«Literature —dice Bloch— is utopia in the very wide sense that it is not identical with the reality that faces us as nature and society. It is utopia in the very precise sense that its connection to this reality is like that of fulfillment to a lack... Literature as utopia is generally encroachment of the power of the imagination on new realities of experience»⁵⁸. La definición de Bloch funciona para entender en términos muy generales la función del arte como espacio utópico y es útil para una relectura de la poesía erótica de Sor Juana como exploración imaginaria de «nuevas realidades de la experiencia». Pero no toca el problema, fundamental en Sor Juana, de la relación entre los procesos del pensamiento utópico y la constitución de su lenguaje poético. Propongo que en el caso de la lírica amorosa Sor Juana adopta el lenguaje convencional de la «geometría de los afectos» para expresar sus propias emociones frente a su situación, para explorar una problemática muy personal, que poco tiene que ver con la relación amorosa, y para verificar opciones de resolución a ambas. El desdoblamiento del *Romance 2* que desarrolla el diálogo entre Sor Juana y su pensamiento prefigura el diálogo incesante entre la poetisa y la pensadora que va a ir determinando las opciones estéticas y temáticas de su poesía.

⁵⁸ Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, MIT Press, 1988, p. XXXIII.

Quiero clarificar: no es que proponga que toda la lírica amorosa de Sor Juana es expresión simbólica de la forma en que su pensamiento utópico categoriza y resuelve las contradicciones de su propia situación. Buena parte de esos poemas son exploraciones poéticas de diversos matices de la relación amorosa (a la manera del poema 164, por ejemplo). También los hay que parecen limitarse a utilizar la retórica amorosa tradicional para expresar el agradecimiento o la amistad apasionada de las almas gemelas (como el n. 90 «A Lysis»). Otros parecen ser simplemente poemas de circunstancias. Pero lo que me parece innegable es que, al recontextualizar la poesía de Sor Juana en el marco del pensamiento utópico que organiza la percepción de su propia situación y las posibilidades de resolución, se producen aperturas y se iluminan sentidos que enriquecen considerablemente la lectura de su lírica amorosa, multiplicando sus proyecciones simbólicas.

El cuadro de relaciones que Octavio Paz llama la «geometría de los afectos» organiza temáticamente una parte muy considerable de la poesía de Sor Juana. En esa parte quiero ahora centrar mi análisis. Los topoi heredados del amor cortés: triángulos amorosos, amor no correspondido, separación o ausencia del amado, pugna del amor con la razón, desesperación ante la pérdida o partida del amado, se suceden. Pero, al ser reinscritos en la problemática de la búsqueda utópica de Sor Juana, adquieren nuevas dimensiones y significado.

Quererlo porque él me quiere
no es justo que amor se nombre
que no ama quien para amar
el ser amado supone

(O.C. I. 20. 4.)

Sor Juana retoma aquí la tradición del amor no correspondido. En nada se aparta esta estrofa de esa tradición. Pero en la estrofa siguiente se crea un espacio de transformación radical:

No es amor correspondencia;
causas tiene superiores:
que lo concilian los Astros
o lo engendran perfecciones

(O.C. I. 20. 4)

La reafirmación del amor como fuerza incontrolable, predestinación de origen más alto convoca dos elementos de la problemática situación de Sor Juana. El primero es la idea de predestinación: los astros o la voluntad divina son su causa superior. Esto enlaza con la forma en que Sor Juana explica y justifica su propia pasión, por el conocimiento. El segundo es la superioridad del amor no correspondido sobre el que responde a otro amor. Ambos elementos convocan la situación personal de Sor Juana y enlazan

con su elección: el conocimiento, pasión congénita y amor de soledad sin respuesta ni correspondencia pero, para ella, destino, y amor más alto.

El soneto amoroso a Lysi desarrolla esa misma problemática con una retórica de adoración que ilumina la actitud de Sor Juana ante ese conocimiento que la apasiona y humilla a la vez, en el reconocimiento propio de la propia ignorancia:

No emprender, solamente, es lo que emprendo:
que sé que a merecer tanta grandeza
ningún mérito basta, y es simpleza
obrar contra lo mismo que yo entiendo

(O.C. I. 294. 179)

En ambos poemas la poetización de la relación amorosa es el vehículo de expresión de una visión personal de la distancia que separa al sujeto del objeto del deseo —hombre o mujer en el poema, conocimiento para Sor Juana. Expresa una reafirmación de la superioridad de ese objeto que no corresponde a su amor, frente a otros que sí lo correspondan. Y proyecta una visión del deseo mismo —pasión amorosa, pasión de conocer— como voluntad más alta de «causas superiores».

En el *Romance 4* el topos del amor no correspondido enlaza con el del triángulo amoroso. La mujer está aquí entre dos hombres —Silvio y Fabio— intentando decidir si decantarse por el que no la ama, pero al que ella quiere, o por el que no quiere, pero que la ama. Previsiblemente se decide por Fabio, el que no la ama. Pero el poema desarrolla para llegar a esa conclusión todo un razonamiento que detalla metafóricamente toda una problemática de incorruptibilidad y fidelidad a una misma y al propio deseo frente a los halagos y a la seducción del enamorado. De nuevo la proyección simbólica de un tópico amoroso liga la poetización de la seducción a las fuerzas encontradas con las que se debate Sor Juana en búsqueda de su liberación. La *Redondilla 85* vuelve a desarrollar con más detalle la problemática simbólica de la mujer obligada a escoger entre ser lo que los demás desean, recibiendo halagos y amor a cambio, o ser fiel a lo que ella desea ser, renunciando a la aprobación y el amor de los demás. La alternativa: rechazar a quien la ama provocando su odio, o aceptar ser objeto de su amor, aborreciéndose a sí misma. La primera alternativa lleva a la soledad y a la libertad. La segunda a la aceptación —del y por el otro— y a la sumisión. La elección tiene un alcance que va más allá que cualquier topos amoroso. Lo que está en juego es la abdicación por parte del *sujeto poético* de la voluntad y del deseo propios —la propia potencialidad— y la sumisión a la voluntad ajena que la convierte en *objeto* del deseo del otro. Ya en otro lugar se pronuncia Sor Juana en relación con esta alternativa: «Ser potencia y ser objeto / a toda razón se opone» dice en I *Romance 4*.

El conflicto de voluntades que comienza la primera estrofa del poema 85 inicia toda una representación simbólica que vierte en los términos de la

lítica amorosa la violencia sorda de la pugna de Sor Juana con sus bienintencionados consejeros: Núñez sobre todo, pero también el Obispo de Puebla, y el de México:

Dos dudas en que escoger
tengo, y no sé a cuál prefiera:
pues vos sentís que no quiera
y yo sintiera querer

(O.C. I. 216. 85)

Las diferencias no son negociables:

Con que, si a cualquier lado
quiero inclinarme, es forzoso,
quedando el uno gustoso,
que otro quede disgustado

(O.C. I. 216. 85)

Aceptar la voluntad ajena lleva al propio aborrecimiento, y desafiarla provoca el disgusto del otro, de ese amante que en el poema se presenta repetidamente como alguien que «la quiere» y que usa ese vínculo emocional para exigirle la sumisión a su voluntad. La situación es familiar y es difícil leer toda la trayectoria que va desde el choque de voluntades de la primera estrofa hasta el compromiso de la novena:

Y sea esta la sentencia
porque no os podáis quejar:
que entre aborrecer y amar
se parta la diferencia

(O.C. I. 217. 85)

sin recordar la queja amarga de Sor Juana en la *Respuesta*: «... y los que más nocivos y sensibles para mí han sido no son aquellos que, con declarado odio y malevolencia me han perseguido sino los que amándome y deseando mi bien (y, por ventura, merecido mucho con Dios por la buena intención) me han mortificado y atormentado más que los otros»⁵⁹. El compromiso que propone la novena estrofa ilumina el delicado equilibrio que Sor Juana intentó mantener durante toda su vida entre el deseo de libertad personal y el temor a desafiar a la autoridad abiertamente. Y revela la frustración inseparable de la solución funambulista que se le presenta como única alternativa viable:

Que aunque a nadie llega a darse
en esto gusto cumplido
ver que es igual el partido
servirá de resignarse

(O.C. I. 217. 85)

⁵⁹ *Respuesta*, ed. cit., p. 61.

El título mismo del poema: «*Enseña modo con que la hermosura, solicitada de amor importuno, pueda quedarse fuera de él con entereza tan cortés, que haga bienquisto el mismo desaire*», clarifica la posición de Sor Juana en relación con su propia elección: ella es hermosura, entereza; su decisión es la mejor opción posible ya que «hace bienquisto al mismo desaire» —neutralizando la cólera del amante que la persigue con un amor importuno.

El poema 85 recorre simbólicamente el juego de alternativas en que se va fraguando la libertad de Sor Juana y en el que elabora sus estrategias de resistencia frente a la autoridad que la cerca. Es como el trasfondo del retrato que hace de Sor Juana Octavio Paz: «La obstinación con que se empeñó en ser ella misma, su habilidad y su tacto para sortear los obstáculos, su fidelidad a sus voces interiores, la secreta y orgullosa terquedad que la llevó a inclinarse pero no a quebrarse, todo eso no fue rebeldía —imposible en su tiempo y en su situación— pero sí fue (y es) un ejemplo del buen uso de la inteligencia y la voluntad al servicio de la libertad interior»⁶⁰. Pero introduce ya sutilmente otro de los elementos que enmarcan la búsqueda utópica: la renuncia. La misma renuncia tremenda sobre la que se levanta toda la búsqueda que se explora explícitamente en el soneto 149 titulado «*Encarece de animosidad la elección de estado durable hasta la muerte*». Es uno de los poemas más trágicos de toda su obra y revela la tensión central de la vida de Sor Juana dividida entre la fascinación del vuelo y el terror de la caída. En él Sor Juana se enfrenta a una doble tragedia: la de Faetón, que no alcanzó a controlar el sol, y la suya personal: el no haber tenido ni siquiera el valor de intentarlo. El «tomar estado» entrando en el convento protege a Sor Juana de la caída y le permite, a través de la renuncia a toda otra vida, perseguir su pasión por el saber. Pero también la excluye del valor de los que, como Faetón se atrevieron a querer gobernar «con entrevida mano / el rápido carro en luz bañado». Fracaso doble: el de la conquista del saber y el del triunfo sobre el propio miedo proyectan la imagen sombría de una amargura profunda y secreta de Sor Juana. El estado es un compromiso amargo, insuficiente e insatisfactorio, como el del poema 85, como todo compromiso. Pero es un compromiso que exige un precio muy alto: la renuncia al mundo de los afectos (poemas 85, 4, 104), la sustitución de «toda la vida» del soneto 149 por el «sólo estado». La permanente soledad y el aislamiento terrible de la líra 211.

La problemática de la renuncia se explora simbólicamente a través de tres topos amorosos fundamentales: la separación del amado, su ausencia, su muerte. *El Romancero 6* enlaza la renuncia con la búsqueda a través de la contigüidad separación-escritura:

Ya que para despedirme,
dulce idolatrado dueño,

⁶⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 287.

ni me da licencia el llanto
ni me da lugar el tiempo,
hablente los tristes rasgos,
entre lastimosos ecos,
de mi triste pluma, nunca
con más justa causa negros

(O.C. I. 23-24. 6)

Por otra parte, la desesperación de la amada abandonada proyecta simbólicamente dentro del mismo poema la profunda soledad y angustia de Sor Juana en su vida de convento:

Ya no me sirve de nada
esta vida que poseo
sino de condición sola
necesaria al sentimiento

(O.C. 24-25. 6)

y la vivencia de su propia situación personal como muerte en vida:

Mira que es contradicción
que no cabe en un sujeto
tanta muerte en una vida
tanto dolor en un muerto

(O.C. 25. 6)

El sentimiento de pérdida irreparable, que convoca a gritos el soneto 149, se explora también, a través del topos del dolor de la viudez, que le inspira a Sor Juana algunas de sus estrofas más desgarradoras, en los poemas 70, 76 y 78. Ausencia, separación y muerte del amado se convierten en claves poéticas de las renunciaciones y carencias vitales sobre las que se levanta toda la búsqueda de Sor Juana. Y algunos de sus poemas más conocidos —como el soneto 145— reafirman la sabiduría de la propia elección de búsqueda de la plenitud al precio de la carencia. Las glosas, por otra parte, exploran el tema tradicional de la volubilidad, la hermosura despreciada y la fragilidad del amor profano a la vez que cimentan su propia posición de renuncia al segundo término de la oposición forzosa: estudiar/vivir. El soneto 145 utiliza el monólogo del sujeto poético frente a su retrato para reafirmar la validez de la elección de la mujer sabia frente a la «hermosa mujer» del retrato —en el que se condensa toda expectativa y percepción exterior del sujeto y cuya «verdad» es sólo «pasión»—. En él se expresa con claridad la voluntad de una subjetividad rebelde frente al engaño colorido en que intenta apresarla el retrato, que es sólo cauteloso engaño. El poema 142 desarrolla simbólicamente la lucidez que opone el sujeto poético a la imagen del retrato en el 145. A la visión de los ojos —la que configura el retrato del 145— se opone en el 142 una visión más alta: la del conocimiento que justifica una renunciación implícita: la del mundo de los

sentidos (que resulta en la ceguera), a favor del de las ideas (que abre el espacio imaginario del pensamiento):

Así tendré, en el violento
rigor de *no verte* aquí
por alivio del tormento
siempre el *pensamiento* en ti,
siempre a ti en el pensamiento.
Acá *en el alma* veré
el centro de mis cuidados
con los ojos de mi fe
que *gustos imaginados*
también *un ciego los ve*

(O.C. I. 274. 142. La cursiva es mía)

Y el soneto 173 vuelve a reafirmar la validez de la propia elección frente al sufrimiento inevitable que le causa:

¿Vesme seguir sin alma un desatino
que yo misma condeno por extraño?
¿Vesme derramar sangre en el camino
siguiendo los vestigios de un engaño?
¿Muy admirado estás? ¿Pues ves, Alcino?
Más merece la causa de mi daño

(O.C. I. 292. 173)

Finalmente, el soneto 165, que Paz califica de «cifra de su poesía amorosa» se presta también a una lectura que revela una resemantización similar de los elementos tradicionales de la lírica amorosa, reinscribiendo en una narrativa de amorosa búsqueda todas las claves simbólicas de la búsqueda de plenitud de Sor Juana. En él el objeto del deseo y el conocimiento se confunden en una búsqueda que frustra y atormenta al sujeto poético y que sólo se resuelve simbólicamente en el ámbito imaginario.

Sor Juana es plenamente consciente de la multiplicidad y movilidad de la relación que liga la palabra al concepto:

Varias denominaciones
a una misma cosa hallamos
sin que la substancia inmute
lo exterior de los vocablos

(O.C. I. 29. 7)

También sabe que, aunque la palabra le está permitida dentro de ciertas condiciones, estas condiciones incluyen la utilización de la palabra ajena y el disimulo de cualquier elemento trasgresor o heterodoxo. La libertad es siempre libertad bajo fianza en una situación en la que el precio simbólico del conocimiento es la renuncia a la vida, y la condición de la escritura la adopción de la máscara:

Fuerza es que os llegue a decir
que sin salud llego a estar
de vivir para estudiar
y no estudiar el vivir.
Y así, al llegar a escribir
de ajena letra no hacer
novedad os pueda, al ver
que haya resuelto, al serviros,
por no poder escribiros,
escribiros por poder

(O.C. I. 254. 121)

dice Sor Juana resumiendo su situación con ironía y sin amargura.

Todo esto no implica que la única función de cualquiera de los registros múltiples de su poesía sea el camuflaje. Pero sí implica que la búsqueda de la expresión indirecta que fuerce los límites de la censura y de la autocensura, permitiendo la constitución de una voz propia tiene que ser una constante del lenguaje poético de Sor Juana. En esa encrucijada la articulación simbólica de vivencias personales, reflexiones filosóficas y temas poéticos cumple una función privilegiada. Por otra parte, no creo que se pueda negar la función de exploración de espacios imaginarios compensatorios de carencias que tiene en su conjunto la obra de Sor Juana. Esa función específica la inscribe dentro de la función utópica que define Bloch en relación con la literatura, y permite recontextualizar de forma iluminadora algunos de los poemas eróticos, por ejemplo, que han suscitado más preguntas. Pero la relación entre su poesía y el pensamiento utópico como forma específica de conceptualización de la propia realidad es mucho más rica de la que le asigna la definición de Bloch. Lírica crónica y sátira abren en la poesía de Sor Juana espacios simbólicos para la exploración de la experiencia y para la crítica. Pero, lo que la recontextualización de la poesía de Sor Juana dentro de las coordenadas del pensamiento utópico muestra es que, a pesar del repertorio de temas convencionales y tradicionales que la organizan, su obra poética va articulando simbólicamente una problemática intensamente personal y completamente única. Las cuestiones que saltan a primer plano en el razonamiento de lógica deslumbrante y agresiva de la *Respuesta* o en la coherente rebeldía de la *Autodefensa* son las mismas que logra articular simbólicamente en y por la recodificación, resemantización y reinscripción de temas, motivos y recursos estilísticos tradicionales en su poesía. La centralidad que han asignado algunos críticos al amor, el erotismo y la adulación en la poesía de Sor Juana no me parecen convincentes. Una misma rebelión, una misma búsqueda, un mismo afán de libertad y un mismo temor a la caída y al castigo alientan en sus poemas y en sus cartas. El objeto del desco de Sor Juana es el conocimiento. El objetivo de su búsqueda es la plenitud de la mujer. Ambos exigen la renuncia forzosa a la sexualidad, a la maternidad y a un amor profano cuyos matices explora Sor Juana apasionadamente en su poesía. Pero con frecuencia en la representa-

ción y exploración del amor mismo se produce un desplazamiento simbólico que transforma la poetización de la dinámica amorosa tradicional en representación atormentada del deseo de Sor Juana y de su búsqueda utópica.

Sor Juana no es una disidente radical. Fuerza los límites de lo permitido de forma indirecta, rara vez abiertamente. Es la posición desde la que enuncia —la de la mujer— más que los enunciados mismos lo que determina e intensifica su carácter subversivo. Sus posiciones políticas son perfectamente ortodoxas. Franco subraya que «Sor Juana, como otras personalidades barrocas, no era exactamente una francotiradora en resistencia al poder del estado sino que, a veces, era la voz misma del estado»⁶¹ y puntualiza que aunque la rebeldía de Sor Juana le permitió socavar los cimientos del poder masculino eso no equivale a socavar el estado y el imperio que se levantaron en México sobre él. En cuestiones religiosas ella misma admite su cautela en la respuesta cuando admite que no quiere líos con el Santo Oficio. Paz señala las formas múltiples del respeto a la autoridad y a la jerarquía que revelan, a veces, su elección de temas y su desarrollo. El soneto 205, escrito en apoyo y alabanza de la *Exposicion del Cometa* del padre Eusebio Kino es un buen ejemplo de la forma en que intersectan en su obra conocimiento-arte-poder, y del impacto que su percepción del tercer término puede tener sobre los otros dos. Es también revelador de las posiciones sumamente conservadoras —aquí científicas, al apoyar a Kino, y políticas al adular implícitamente a los que lo protegían— que Sor Juana era capaz de adoptar en toda cuestión que no incidiera de forma directa en su propia búsqueda utópica. La misma discontinuidad se manifiesta en su obra literaria. En la gran mayoría de los poemas —y lo mismo vale para su teatro— Sor Juana no se aparta de una temática tradicional. El desarrollo de esos temas, el juego conceptual y estético que configuran su poética tampoco transgreden los moldes de una tradición y de una autoridad que demuestra conocer muy bien y cuyos registros maneja —desde la exigencia del soneto hasta las formas populares del villancico— con una maestría, un talento y un arte admirables. A veces la parodia abre una distancia con respecto a tradición y autoridad —es el caso de la narración autobiográfica de la *Respuesta* en relación con las vidas ejemplares de las místicas, y también el que anuncia el cambio satírico del sujeto de las famosas redondillas *Hombres necios*. Pero esa es sólo una pequeña parte y la más obvia de la red de fracturas que recorre su obra creando aperturas para la expresión de una voz y una problemática transgresoras e intensamente personales. La reinscripción de temas convencionales y de motivos tradicionales en su poesía le permite decir lo indecible: la soledad, la carencia, la incorruptibilidad, la rebeldía y el rechazo profundo de la autoridad clerical de una mujer que se niega a aceptar el lugar que como mujer le ha sido asignado, una mujer que

⁶¹ Franco, pp. 49-51.

ha hecho de una búsqueda de la plenitud que pasa por la apropiación del ámbito del discurso y del pensamiento masculinos, la razón misma de su vida.

Lo que pasa con la obra literaria de Sor Juana no es tan distinto de lo que pasa con sus ideas⁶². El discurso simbólico que se va articulando en su lírica no abre necesariamente una distancia crítica sino un espacio para la expresión de lo inexpresable: el rechazo radical del poder masculino y la afirmación de la propia libertad en la búsqueda de la plenitud. La reinscripción en las coordenadas del pensamiento utópico que define los términos de la oposición fundamental: Mujer incompleta ~ Hombre superior, y que elige el neutro como tercer término, símbolo de la posibilidad de resolución en la clave de ese discurso simbólico. En relación con la filosofía y la ciencia la mayoría de las ideas de Sor Juana no habrían sido sibversivas en un hombre de su tiempo, como Sigüenza y Góngora, por ejemplo. Es su reinscripción en un contexto preciso —el de la mujer— lo que les da su radicalismo dotándolas de violencia transgresora y provocando la ira de las autoridades eclesiásticas. De un modo parecido, la lírica de Sor Juana, con su aceptación implícita de tradiciones y convenciones del género adquiere una profundidad nueva y una dimensión radical no —en la mayoría de los casos— en la subversión de convenciones y modelos sino en la reinscripción de la poetización de sus temas en un contexto particular: el pensamiento utópico que articula los términos de la búsqueda de plenitud que da impulso y forma a la vida misma de Sor Juana.

Entre toda su obra Sor Juana concede en su *Respuesta* un lugar de excepción a un sólo poema: El *Primero Sueño*. En la *Respuesta* opone a una obra hecha «por ruegos y preceptos ajenos al papelillo que llaman el *Sueño* que reconoce haber escrito por mi gusto»⁶³. Ella misma aclara la naturaleza de la oposición. Alguna crítica ha visto en su descalificación del resto de su obra un ejemplo más de la retórica de humillación, rebajamiento y desautorización que organiza estratégicamente algunos aspectos de la argumentación de la *Respuesta*⁶⁴. Creo más bien que el comentario de Sor Juana expresa una visión exacta de la diferencia que existía para ella entre ese poema y todo el resto de su obra. El *Primero Sueño* es, si encuchamos a Sor Juana la única obra que se ajusta a *su deseo*: la hizo «por gusto». Lo demás aparece marcado por la exigencia de voluntades y deseos exteriores y ajenos: obligaciones y convenciones. El *Primero Sueño* es, por lo tanto, entre todas sus obras, la única que considera que plenamente le pertenece. Vale la pena ver por qué. Si el *Primero Sueño* representa en su poética una voz que

⁶² Su complejidad y su particularidad no vienen exactamente de que «These delicate and frequent rebellions open up a critical zone within the canonical system that contains them, revealing the possibility of a metadiscursive level, that is, a view from without and from above», Merrim, *op. cit.*, p. 16.

⁶³ Sor Juana, *Respuesta*, *ed. cit.*, pp. 78-79.

⁶⁴ Josefina Ludmer, «The tricks of the weak», en *Feminist perspectives...*, pp. 86-93.

no se expresa en otras obras y en la que Sor Juana plenamente se reconoce, ¿cómo se configura esta voz?

Con variaciones considerables en el análisis de sus elementos particulares la crítica tiende a coincidir en las líneas maestras de lo que constituye el argumento (la narración) del poema⁶⁵: Peregrinación del alma que abandona el cuerpo dormido para intentar acceder a una visión global intuitiva del universo. Fracasa en el intento y renueva el esfuerzo con método diferente: con las categorías analíticas del pensamiento aristotélico. Pero estas categorías se revelan incapaces de explicar los más simples fenómenos naturales y, por lo tanto, resultan inadecuadas para comprender el misterioso orden de la creación. La llegada del día, con el despertar, suspende transitoriamente la peregrinación pero no el deseo de saber, con su promesa de renovar el intento.

El sujeto de la búsqueda es el alma. Es, como se ha señalado en diversas lecturas —Franco, Sabat-Rivers— un sujeto neutro. Pero insisto en que no en el sentido sexuado que se tiende a darle en esas lecturas⁶⁶, sino en el sentido utópico del término. No es fusión ni síntesis sino alternativa simbólica. Es el sujeto neutro que no combina los atributos de los dos términos de la oposición —Hombre ~ Mujer— sino que indica la salida utópica de la serie que se inscribe entre esos dos polos. Es el tercer término imposible de toda oposición aristotélica. Y en *Primero Sueño* es el sujeto de una búsqueda utópica. Su relación con el sujeto histórico —el *yo* que sólo aparecerá en el último verso del poema— no es una relación de rechazo sino de suspensión:

El alma, pues, suspensa
del exterior gobierno...
remota, si del todo separada
no, a los de muerte temporal opresos
lánguidos miembros, sosegados huesos

(O.C. I. 340. 216)

La suspensión temporal de lo que define a ese sujeto del último verso como sujeto histórico —la mujer— es la condición de liberación del sujeto utópico de la búsqueda —el alma— y de su salida de la serie a través de la búsqueda del conocimiento. No hay, pues, de entrada ni rechazo de lo femenino ni identificación con lo masculino por parte del sujeto neutro: sólo desplazamiento simbólico frente a ambos.

⁶⁵ Aunque Franco avisa con acierto de que a lo mejor no es una historia en absoluto «It is however a mistake to insist too much on the poem's narrative cohesion. For it is possible that the "story" of the poem is not a story at all», *Plotting Women*, p. 32.

⁶⁶ Por ejemplo, Georgina Sabat-Rivers dice en uno de sus magníficos estudios sobre la poesía de Sor Juana «que trata de presentarse como intelectual y neutro, unión de ambos sexos», en *Estudios de literatura hispanoamericana*, «Sor Juana: Imágenes femeninas de su científico sueño», PPU, Barcelona, 1992, p. 315.

La peregrinación se representa en el poema como recorrido espacial. El espacio simbólico recorrido aparece presidido por la Noche, figura mitológica femenina, e iluminado por la luna. Es, tal como señala Georgina Sabat-Rivers, «un universo donde impera la mujer como fuerza cósmica»⁶⁷. La noche representa frente al espacio masculino del día que clausura, un espacio alternativo femenino. Es un espacio secreto para una actividad secreta, y así lo indica la aparición de Harpócrates, dios egipcio del silencio:

el silencio intimando a los vivientes
uno y otro sellado labio oscuro
con indicante dedo
Harpócrates, la noche, silencioso;
(O.C. I. 337. 216)

La actividad secreta es una búsqueda particular: la del conocimiento. Por ello el espacio simbólico femenino que personifica la Noche es también el espacio de la transgresión:

... La que, tirana usurpadora
del imperio del día
negro laurel de sombras mil ceñía
y con nocturno cetro pavoroso
las sombras gobernaba,
de quien aun ella misma se espantaba
(O.C. I. 358. 216)

El espanto ante las realidades de ese ámbito alternativo viene de su función: la usurpación del «imperio del día», es decir del espacio masculino del saber.

La búsqueda del conocimiento que lleva a cabo el sujeto neutro del poema no se limita, sin embargo, a una usurpación de las vías del pensamiento masculino. Contiene también su crítica y la sugerencia de una alternativa. El objetivo transgrede claramente los límites del legítimo conocimiento de la mujer. Es una búsqueda intelectual que aspira al conocimiento abstracto más elevado, es:

el vuelo intelectual con que ya mide
la cantidad inmensa de la Esfera,
ya el curso considera
regular, con que giran
desiguales los astros celestiales
(O.C. I. 342. 216)

y que requiere la separación del sujeto utópico neutro de «la corporal cadena / que grosera embaraza y torpe impide»⁶⁸, es decir de la mujer, incapaz por decreto masculino de acceder a ese ámbito intelectual.

⁶⁷ Sabat-Rivers, *Estudios*, 312.

⁶⁸ O.C. 1.342.216.

El primer intento de acceso al conocimiento se aparta, no obstante, de la vía del racionalismo masculino. Ayudada de Fantasía el alma emprende el recorrido imaginario en el que va absorbiendo todos los elementos de la realidad exterior de forma global e intuitiva:

así ella, sosegada iba copiando
 las imágenes todas de las cosas,
 el pincel invisible iba formando
 de mentales, sin luz, siempre vistas
 colores, las figuras...
 y el modo posible
 que concebir puede lo invisible

(O.C. I. 342. 216)

Al fracasar esta vía «fatigada del espanto / no descendida sino despeñada» el alma intenta de nuevo el ascenso por la escala de las categorías del pensamiento aristotélico: buscando poner orden en la multiplicidad abrumadora que la derrotó en su primer intento de comprender los misterios del universo. Pero también esta vía fracasa y esto la obliga a cuestionar la validez de un sistema de conocimiento que

aún la más pequeña
 aún la más fácil parte no entendía
 de los más manuales
 efectos naturales
 ... pues si un objeto sólo
 ... huye el conocimiento
 y cobarde el discurso se desvía
 ... ¿cómo en tan espantosa
 máquina inmensa discurrir pudiera?

(O.C. I. 354. 216)

La contraposición de las dos vías: la intuitiva y la analítica, no proyectan la imposibilidad de conocer sino la relativización de la autoridad y el cuestionamiento del monopolio masculino sobre el pensamiento. Son dos vías paralelas: una enlaza con la tradición del logos, y la otra con el pensamiento simbólico hermético. Pero son más que eso: son vías que el deseo de saber recorre una y otra vez en busca de la solución de un enigma. El poema cuestiona la autoridad del pensamiento que simboliza la oposición binaria estableciendo un juego de alternativas en el que el sistema de pensamiento que se apoya sobre oposiciones binarias: día/noche, sol/luna, compite con un sistema terciario: los tres lados de la pirámide, las tres caras de la luna, las tres hermanas atrevidas, las tres figuras femeninas que preceden al Sol, y con otro de base cuatro: los cuatro humores⁶⁹. La autoridad de un sistema

⁶⁹ Predominan los grupos de tres, reforzando la importancia del modelo de resolución utópica de la oposición aristotélica a través de un tercer término que indica el ingreso a otro orden de pensamiento. Franco señala la presencia de modelos binarios, atraídas y de base cuatro en *Plotting Women*, p. 33.

de pensamiento, simbolizado por el dos, que elabora la propia oposición fundamental: Hombre ~ Mujer contra la que se levanta el pensamiento utópico de Sor Juana queda relativizada a la vez que el poema crea una apertura en el texto para otros modos de pensamiento posibles: simbolizados por el tres y el cuatro.

El espacio simbólico que recorre el alma en su peregrinación es el espacio de la búsqueda utópica de la plenitud. El poema lo confirma a través de una equivalencia que es como un gesto de restitución simbólica. Las visiones que se alcanzan en esta búsqueda nocturna son fantasmas que existen en el cerebro («Y del cerebro, ya desocupados, los fantasmas huyeron»). Contra el telón de fondo de las definiciones e interdicciones de la tradición patriarcal, Noche(femenina) y cerebro(masculino) se identifican como ámbito simbólico de una búsqueda utópica que es busca del intelecto, no de los sentidos. Y para Sor Juana es ese espacio simbólico femenino, que aparece, en el poema, identificado con la mente que le negó la tradición patriarcal a la mujer desde la antigüedad clásica, el espacio utópico de restitución de la plenitud.

El *Primero Sueño* se articula como serie de intentos frustrados de alcanzar el conocimiento. Pero también como búsqueda irrenunciable. Más que autobiografía espiritual (Paz) se constituye como una figura hecha de figuras⁷⁰. O, más exactamente, como un jeroglífico compuesto de tres elementos: el círculo, la pirámide y la espiral. La trayectoria del alma se inicia presidida por la luna, primera figura de circularidad, y concluye con el sol, segunda figura de circularidad. La primera representa el primer término de la oposición sobre la que se levanta toda la búsqueda utópica de Sor Juana: el universo femenino. La segunda representa el segundo término: el universo masculino. Entre ambas el poema traza el recorrido simbólico de la búsqueda. El alma, sujeto de la búsqueda se asocia con la pirámide:

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

(O.C. I. 345. 216)

La pirámide es simultáneamente símbolo del conocimiento alternativo —por su asociación con el hermetismo⁷¹— y de la relación del alma con la sabiduría, la Causa Primera que simboliza su ápice y que irradia hasta el plano inferior desde el que el «almacentella» inicia sus ascensos.

⁷⁰ De ahí lo pertinente de la observación de Franco en relación con la importancia marginal del argumento narrativo en el poema.

⁷¹ En su prefacio al *Pimandro*, uno de los textos clave del *Corpus Hermeticus*, Marsilio Ficino veía en obeliscos y pirámides los símbolos de la sabiduría original. Para una discusión general de la cuestión del hermetismo en Sor Juana, ver Paz, 212-228.

Finalmente, la espiral es el emblema de la búsqueda misma. Es figura de resolución de la oposición entre las dos figuras circulares que enmarcan la serie simbólica del poema: sol y luna. Es figura de transformación de la clausura en apertura: cada ciclo de la búsqueda del alma se abre a otro análogo pero situado en otro plano. Es figura de salida de la serie a través de la contraposición implícita círculo/espiral. La última parte del poema ilumina de forma reveladora esa transformación:

Consiguió al fin la vista del Ocaso
 el fugitivo paso,
 y —en su mismo despeño recobrada
 esforzando el aliento en la rüina—
 en la mitad del globo que ha dejado
 el Sol desamparada,
 segunda vez rebelde determina
 mirarse coronada

(O.C. I. 359. 216)

La clausura de un círculo —el nocturno— se resuelve en la apertura de otro: «segunda vez rebelde». Igual que, en la peregrinación del alma, a un primer recorrido circular que comienza y acaba en el mismo punto: la base de la pirámide, a un primer ciclo de la búsqueda del conocimiento, el intuitivo, sucede un segundo ciclo. Su función es análoga: desvelar los misterios del universo. Pero su naturaleza es diferente: se sitúa en otro plano del intelecto y de la conciencia, como una segunda vuelta de una espiral hecha toda de curvas con idéntico diámetro⁷². El fin de una búsqueda se convierte en principio de otra, renovando el movimiento incesante. El círculo es desplazado por el movimiento de la espiral que multiplica apertura e intento de resolución hasta el infinito.

Para Paz el *Primero Sueño* es una alegoría del acto de conocer. Sin duda. Pero es más que eso. Es figura de la búsqueda utópica de Sor Juana. Factón es su equivalente mitológico. Tiene razón Jean Franco cuando señala que tal vez lo que cuenta en el *Primero Sueño* no es la historia que nos narra. Porque la trayectoria del alma en sus repetidas peregrinaciones no traza el discurrir de una autobiografía espiral. Dibuja un jeroglífico que encierra, en la combinación de las tres figuras geométricas que lo componen: círculo, pirámide y espiral, las claves simbólicas de todo el pensamiento utópico de Sor Juana.

No debe sorprendernos que, con una lucidez que suplica la de la mujer despierta del último verso del poema, Sor Juana lo acepte como suyo: Es el poema de exploración cifrada de su propia identidad; de su propia búsqueda, de su propia plenitud.

⁷² El diámetro es el mismo porque la espiral no es figura de progresión sino de intento renovado.

Lugar simbólico de convergencia de la poesía y el conocimiento el poema clausura transitoriamente en el ámbito de la creación un ciclo —El del *Primero Sueño*— análogo al que recorre el alma en su búsqueda renovada del conocimiento. Y abre implícitamente el ciclo siguiente, configurando un movimiento infinito de espiral que suplica poéticamente el del intelecto, inscribiendo en el discurso poético el emblema de la búsqueda utópica*.

BEATRIZ PASTOR
Dartmouth College

* Quiero agradecer a Ediciones Rodopi la autorización para publicar por separado este capítulo del manuscrito de *El jardín y el peregrino*, de próxima aparición en su colección «Textos Críticos».