

01083

12
2 ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*"La sombra fugitiva": la poética del precipicio en **Primero sueño***

TESIS

que para obtener el título de doctor en filosofía

presenta

Víctor Gerardo Rivas



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1998

262976



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ENGLISH TRANSLATION OF THE ABSTRACT.

We can divide the subject of my thesis in two objectives: first, the explanation of the role that poetry played in the Latin America culture during the golden centuries; second, the application of this analysis to sister Jean Agnes of the Cross' *First dream*. These two objectives match the two chapters of the work and they converge in the original intention of my project: to understand the specific sense of the poetic word faced with philosophy along the process of revelation of truth. For that, it was necessary to base the investigation on the Balthasar Gracián's poetic conceit theory. This theory enabled me to show that the conceptism of that time is a long way from being a rhetoric position and that the prime interest of the contemporary poets was to figure out the being of the reality. Taking this as a basis, I discovered that in the sister Jean's poem there is not even a reference to her biography nor a coherent use of any philosophical position, for example, neoplatonism; what the poem certainly contains is an artistic or witty conception of human being that only knows reality and knows himself through dream; this is the basis of the very creative act, that one of a new being, id est, man living in this world.

VÍCTOR GERARDO RIVAS LÓPEZ.

Titulo de la tesis:

"LA SOMBRA FUGITIVA": LA POETICA DEL PRECIPICIO EN PRIMERO SUEÑO."

Grado y nombre del tutor o director de tesis:

DR. RAMON XIRAU SUBIAS.

Institución de adscripción del tutor o director de tesis:

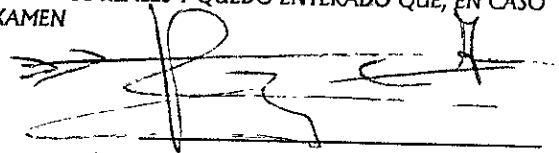
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSOFICAS.

Resumen de la tesis: (Favor de escribir el resumen de su tesis a máquina, como máximo en 25 renglones a un espacio, sin salir de la extensión de este cuadro.)

El objeto de estudio de mi tesis lo puedo dividir en dos: primero, la elucidación del papel que la poesía jugó para la cultura iberoamericana de los siglos de oro; segundo, la aplicación de este análisis a Primero sueño de sor Juana Inés de la Cruz. Estos dos objetivos, que corresponden a los dos capítulos de los que consta la obra, se unifican en la intención original del proyecto: comprender la especificidad de la palabra poética frente a la filosófica en el proceso de revelación de la verdad. Para ello, fue indispensable que el hilo conductor de la investigación fuese la teoría del concepto poético que desarrolló mejor que nadie Baltasar Gracián. Tal teoría permitiéndome demostrar que el conceptismo de la época dista mucho de ser una postura retórica y que el empeño primordial de los poetas contemporáneos estuvo en desentrañar el ser de la realidad. Aplicado lo anterior al poema sorjuaniano, descubrí que en éste no había ni una referencia a la vida de la autora ni un uso consistente de alguna postura filosófica, v.gr., neoplatonismo; lo que sí hay en el poema es una concepción artística o conceptuosa del ser humano que sólo conoce la realidad y se conoce a sí mismo a través del sueño, fundamento a su vez del verdadero acto creador, el de un nuevo ser, o sea, el hombre que vive para el mundo.

LOS DATOS ASENTADOS EN ESTE DOCUMENTO CONCUERDAN FIELMENTE CON LOS REALES Y QUEDO ENTERADO QUE, EN CASO DE CUALQUIER DISCREPANCIA, QUEDARÁ SUSPENDIDO EL TRÁMITE DEL EXAMEN

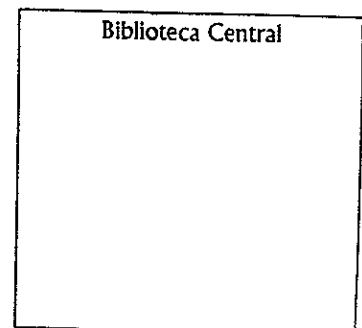
Fecha de solicitud: 4/VI/98.



Firma del alumno

Acompaño los siguientes documentos:

- Nombramiento del jurado del examen de grado
- Aprobación del trabajo escrito por cada miembro del jurado
- Copia de la última revisión de estudios
- Comprobante de pago de derechos por registro del grado



INTRODUCCIÓN

Como en el caso de cualquier obra de índole filosófica, el origen del presente estudio es el asombro, en este caso, el que me ha provocado *Primero sueño* de sor Juana desde la primera vez en que, al leerlo, me hizo pensar que si eso era español, yo en definitiva no sabía hablar ese idioma. Entendí entonces que el asombro en modo alguno es aquella emoción mayestática que solía imaginar, y que resulta mucho más próximo a la rabia y a la inarticulación que a otra cosa. El límite, pues, de lo comprensible que el poema me mostró, fue lo que en un primer momento me llevó a porfiar en la intención de convertir aquellas líneas que me sonaban a jerigonza en un lenguaje con sentido. La interpretación que aquí voy a desarrollar es un resultado de esa necesidad de comprender.

Por su propia temática, *Primero sueño* no sólo ha llamado la atención de los especialistas en literatura sino también ha motivado en múltiples ocasiones la reflexión filosófica sobre él, y esa doble vertiente ha generado una considerable cauda de análisis, sobre todo en las últimas décadas, a muchos de los cuales tendremos oportunidad de referirnos. Salvo excepciones que en su oportunidad recalcaremos, el enfoque de todos estos análisis es muy parecido a pesar de las diferencias que en ocasiones los contraponen: en efecto, se acercan al poema para intentar definir con la máxima coherencia la serie de conceptos filosóficos (v.gr., el alma o su unión con el cuerpo) que corre paralela a la narración del sueño que constituye el hilo de la trama. Sin desconocer la relevancia de semejantes aproximaciones, creo que yerran en un aspecto esencial, a saber, desdeñan la naturaleza poética de la obra. *Primero sueño* no es filosofía en verso y la determinación de sus plausibles fuentes teóricas no agota su sentido artístico. Existe, además, otra constante en la crítica sobre el poema, y es la tendencia a interpretarlo a la luz de las vicisitudes biográficas de su autora y de la avasallante pasión que ella tuvo por el conocimiento. Es innegable que sor Juana destaca como una figura histórica en verdad enigmática y que sus intereses intelectuales parecen no haber conocido barreras, lo cual la llevó a entablar una dolorosa pugna con la autoridad eclesiástica, pugna que constituye quizás el ejemplo más impresionante de la lucha por la libertad de la inteligencia que registra nuestra historia cultural. Mas ello no implica que hayamos de tomarla como la clave idónea para desentrañar no sólo *Primero sueño* sino inclusive el resto de su obra. Aun cuando en la última palabra del poema *parezca* hacerse explícita la presencia de su autora, tal presencia sólo debe comprenderse dentro de la estructura que le da ser y no desde la biografía. ¿Qué importaría si, en efecto, sor Juana soñó en cuanto sujeto histórico con el saber absoluto, si no fuese por *Primero sueño*? ¿Qué, por ejemplo, que Beatriz hubiese existido -cosa que algunos eruditos ponen en duda- si no fuera porque el genio de Dante creó la figura de la Dama Nueve que guía al poeta a la visión de Dios?

Creo que ambos enfoques, el que subordina al poema a una cierta corriente filosófica y el intenta penetrarlo a través de la personalidad de su autora, son consecuencia de una causa similar: que *la ciencia literaria no se ha librado en el fondo de un prejuicio que, a falta de otro término mejor, llamaré "subjetivista"*. Es *subjetivismo* suponer que la filosofía tal como la concebimos en la actualidad es la forma de pensamiento idónea para reflexionar acerca del alma o de si es posible el conocimiento: es *subjetivismo* interpretar el

lenguaje como revelación de una entidad soberana que se ocultaría tras él y a la cual deberíamos descubrir. El problema en ambos casos es que justamente queda en silencio la significación poética del lenguaje. Si leemos *Primero sueño* no es para corroborar un probable influjo neoplatónico o escolástico y tampoco para nutrir nuestra admiración por el inquebrantable arrojo de sor Juana en un medio cultural misógino y dogmático; aunque suene a redundancia, leemos el poema por la manera en que la realidad que nos comunica da razón de nuestro ser como hablantes o de nuestro ser a secas.

Tal será, pues, nuestro punto de partida, el colmar una laguna que existe en los análisis sobre la obra, al tomar como objeto de estudio la estructura artística que posee, estructura que por fuerza debemos visualizar sobre el telón de fondo de los Siglos de oro y que hasta donde se me alcanza nadie se ha ocupado de apurar. Esto, claro está, involucra inscribir *Primero sueño* en la época más deslumbrante de nuestra tradición cultural, y dentro de la cual hay tantas variables en el lenguaje y en el pensamiento como escritores, pues cada uno se afana por desarrollar un estilo singularísimo no tanto para diferenciarse de los demás sino para capturar con mayor originalidad el ser de la realidad. Esto es dable porque el sustento común del quehacer literario es la teoría del *concepto* que llega a su culminación con la obra de Baltasar Gracián *Agudeza y arte de ingenio*, teoría que, como veremos, se ha reducido a su nivel retórico a los ojos de la posteridad, cuando su alcance va mucho más allá e implica una comprensión global -pero no substancialista- del ser del hombre. Elucidar el *concepto*, entonces, será la puerta de entrada al poema y, así, nuestro estudio se ubicará en dos dimensiones que corresponderán a los dos capítulos de que consta: primera, la forma en que el *concepto* provee a los artistas contemporáneos de una herramienta insustituible para la expresión de la realidad mediada por la capacidad creadora del hombre; segunda, el modo en que esa herramienta se emplea en *Primero sueño*. En otros términos, el horizonte del estudio será poético y poemático.

Así, en el inciso inicial del capítulo I seguiremos la reflexión que desde mediados del siglo XV se da en España en torno a la poesía. Esto nos permitirá entender por qué motivo la palabra poética tiene que comenzar a reivindicarse justo en el momento en que la Península ibérica está por formar una unidad política que con todo derecho podemos llamar moderna y, más aún, cuando surge un interés por la realidad inmanente que no se detecta durante el Medioevo. Según veremos, la poesía por entonces se define a sí misma como una forma de pensamiento con valor de verdad. De ahí pasaremos, ya en el segundo inciso del capítulo, a discernir entre el concepto lógico y el *concepto* poético, cada uno de los cuales se integra en dos vertientes que si se generan en la filosofía antigua; en concreto en la de Platón y Aristóteles, conocen un desarrollo posterior muy diverso. En una de tales vertientes abreviará el *conceptismo* de los Siglos de oro, que se transparentará así no como una corriente literaria similar, por ejemplo, al culteranismo o a la poesía popular, sino como el núcleo de las creaciones artísticas del período en su conjunto. Por ello, el autor que aportará la mayor parte de los ejemplos en los que apoyaremos nuestros análisis, no será otro que Góngora. Las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea* mostrarán un sesgo conceptuoso que suele dejarse de lado y que a mí me importa subrayar porque nos permitirá, ya en el tercer inciso, asimilar que la expresión de la realidad y no nada más la exposición de un deleznable "punto de vista" o de una serie de exquisiteces verbales y

retóricas, es lo que Góngora y sus contemporáneos tienen en la mira como artistas. Por ello nos ocuparemos de la metáfora como la estructura lingüística donde el *concepto* alcanza su mayor significatividad.

En el capítulo II, vertemos nuestra aproximación a los Siglos de oro en el análisis de *Primero sueño*. El capítulo comenzará con una explicación de la estructura artística de la obra y del *concepto* que yo considero el eje de mi interpretación, al cual he llamado *precipicio* por las razones que ahí mismo expongo. El *precipicio* sitúa el contenido del poema en una intensa preocupación por el ser del hombre y no nada más por la determinación del método idóneo para conocer. Ello por delante, estudiaremos a partir del título del poema los sentidos que la literatura le dio al sueño con anterioridad a sor Juana y en qué sentido se puede hablar de una “imitación” de Góngora; un cometido adicional será el ver por qué la silva es la forma poética que ambos escritores eligieron para sus obras más ambiciosas. En el segundo inciso, volveremos a la estructura artística y consideraremos los elementos retórico-significativos que contiene: sintaxis, léxico y alusiones eruditas, entre otros factores, nos darán pie para establecer la cohesión de la obra no desde la persona de sor Juana sino desde la intempestiva aparición de un yo-creador que no es ni el narrador omnisciente ni tampoco el protagonista. También expondremos nuestra división del poema y la parangonaremos con otras anteriores, todo ello para desbrozar el camino hacia el estudio de la estructura conceptuosa que proseguiremos en el tercer y último inciso, donde desembozaremos por completo la antropovisión que el poema proyecta. Así, nuestro análisis adquirirá su razón de ser como un intento de comprensión del ser histórico del hombre.

Al inicio de estas líneas, hablé del asombro que *Primero sueño* me provocó la primera vez que lo leí, al demostrarme que no sabía hablar español a pesar de ser mi lengua materna; ese asombro es idéntico al que me provocan la *Ética* de Spinoza o el *Retrato de Inocencio X* de Velázquez, por sólo hablar de dos obras maestras que se crearon en el mismo siglo que el poema y que cada vez que en ellas me abismo me demuestran de manera respectiva que no sé pensar o que no sé percibir la intensidad del rojo fuera de la privilegiada atmósfera que ellas inauguran: el asombro, en una palabra, de que la realidad que me entrega el sentido común se rasgue y por la hendidura de lo incomprendido se avizore una intensidad literalmente inefable sin la cual la monolítica inmediatez deviene sinsentido. Creo que ahora, a punto de comenzar, lo único que me interesa es preguntarme: ¿qué nos ha permitido decir *Primero sueño* que sin él sería imposible de articular? Responder a esta pregunta será mi único intento.

A) LA COMPRENSIÓN DE LA POESÍA DURANTE LAS ÁUREAS CENTURIAS.

Junto con las formas de pensamiento y creación que le son propias, cada época genera un sentido peculiar para la actividad artística con el cual la vincula al resto de las manifestaciones culturales. Este sentido rara vez llega a hacerse explícito para el artista individual aunque en todo momento condicione su producción, la cual, en consecuencia, no sólo depende del estro personal o del estilo en boga sino requiere además para hacerse inteligible de la significación que la época en concreto le asigna a la labor creadora. Pensemos, por ejemplo, en el significado que engloba la erección de una catedral medioeval: por un lado, loar al Señor, demostrar la opulencia de la comunidad y la fuerza de su fe; por el otro, hacer explícita la insignificancia de la creatura frente a Dios. Este paradójico sentido se plasma en el recurso a un estilo que, como el gótico, busca la elevación espiritual por medio de muros cada vez más altos y la proliferación ornamental y alegórica, cierto, mas también en el anonimato que rodea a los arquitectos que conciben y realizan la obra: puesto que el hombre es natura caída que sólo por la misericordia divina se redime, la catedral se encarga de exhibir la gloria del Creador y nada más. En cambio, tras la reivindicación renacentista de lo humano y la emergencia de nuevos estilos arquitectónicos, los templos muestran al unísono la grandeza de Dios y la del individuo que la propaga; en el monumento, pues, se refleja, aunque no de manera inmediata, el nuevo sentido que adquiere el vínculo de lo divino y el hombre. Lo anterior, que vale para todas las artes, se vuelve mucho más determinante en el caso de la literatura y, en particular, de la poesía, debido a que la palabra cumple funciones comunicativas de primer orden; de ahí que la posibilidad de abordar cierta temática o de adoptar tal o cual estilo trascienda la esfera del poeta y lo proyecte a la coparticipación sociohistórica, en cuyo horizonte él encuentra su orientación individual; dicho horizonte representa, por así llamarlo, un “pliegue” al interior de la cultura que en cuanto comienza a desdoblarse descubre múltiples relaciones que no siempre se pueden discernir con claridad y que sin embargo condicionan, reiteramos, el trabajo del artista. Ciertamente es que, en apariencia, el horizonte es justo lo contrario de un pliegue, es la línea que delimita la visión; sin embargo, es también donde se unen dos realidades diferentes y, en esa medida, en él se pliega el sentido, por lo que para desenvolverlo de nuevo es menester el recurso a una serie de reglas de interpretación: “si la poesía es una práctica social, requiere un aprendizaje y, por lo tanto, su transmisión se realiza a través de un conjunto de reglas y principios. Por todo esto, no es aventurado inferir que la retórica y la poética -reglas de composición y teorías sobre estas reglas- nacieron casi al mismo tiempo que los cantos y los poemas”¹.

Es obvio por principio que la consciencia histórica del papel que la poesía desempeña en el concierto cultural se difunde a través de múltiples vías: una de ellas es la asimilación de las creaciones del pasado, sin cuyo conocimiento es imposible una auténtica innovación (cada artista debe empaparse en las obras de quienes lo precedieron en el tipo de expresión que le interesa, con el fin de profundizar la problemática creadora que enfrentaron y resolvieron). Otra manera no menos importante de asumir el sentido que desarrolla el arte en un momento determinado es la reflexión crítica sobre la obra y el creador como sujeto social, reflexión que proviene de muy diversas fuentes: la filosofía (que integra la expresión artística en una cosmovisión o en un esquema explicativo de largo

¹ PAZ, OCTAVIO. “La casa de la presencia”, prólogo al volumen I de las *Obras completas*, p. 17.

alcance), la religión (que le da cabida a la creación para ponerla al servicio de una peculiar concepción de lo divino) o el arte mismo (que por medio de los grandes creadores con capacidad analítica o de quienes se consagran a estudiarlos, vuelve sobre sí para reafirmarse frente a manifestaciones culturales que le son ajenas o para clarificar sus propios procedimientos y problemas). A tales fuentes pueden añadirse la impronta de la idiosincracia o, ya en nuestros días, los juicios de tipo científico sobre los monumentos del pasado (recordemos los aportes que la arqueología o la historia de las ideas han hecho para interpretar de modo más rico el papel del arte de un periodo en específico). Hay que tomar en cuenta, por último, factores que inciden en apariencia de modo tangencial pero que a la postre resultan no menos decisivos, v.gr., la política (recordemos que hasta el siglo XIX, al menos en el plano ideal, los artistas casi siempre interpretaron su propio trabajo en estrecha relación con la autoridad vigente, a la cual debían loar) y, sobre todo, la economía (sin un medio adecuado para el consumo de su obra, el artista se ve condenado a dejar de serlo para dedicarse a otra cosa).

Estas últimas fuentes de la consciencia sociohistórica del arte quedan, a pesar de su relevancia, fuera de la orientación del presente estudio, pues lo que por ahora nos interesa es desentrañar el modo en que a partir de la propia esfera artística se genera la reflexión sobre la creación poética que signa un determinado periodo histórico, a saber, los Siglos de oro de la literatura iberoamericana. Lo anterior implica (dado que nuestro propósito es apurar el concepto de creación poética que se gesta en la cultura hispánica desde los primeros atisbos del Renacimiento) echar mano de los textos de letrados, hombres doctos y artistas que se abocaron entre los siglos XV y XVII a determinar qué es la poesía. En este punto, conviene hacer hincapié en que “no hay civilización que no posea un cuerpo poético formado por poemas y por un conjunto de reglas para componer esos poemas. Esas reglas no son simples recetas sino que exponen también una filosofía o una teología”². Volvemos a constatar que en tal o cual elemento artístico hay ecos que provienen de áreas muy disímolas pero que dentro de la obra adquieren un nuevo sentido. Así, pues, nuestro objetivo en este inciso es doble: comprender el horizonte de posibilidad de la creación durante los Áureos Siglos (al que también hemos llamado el “pliegue”) y, en segundo término, mostrar cómo ese horizonte permite en la estructura de cada obra una reformulación de ideas que fuera de ella permanecen sin vinculación aparente; en efecto, la visión integradora de la poesía a la cual nos hemos referido en los párrafos previos no equivale a un burdo mecanismo retórico sino a un organismo sociolingüístico donde se amalgaman elementos que, allende su función poética, pueden resultar antagónicos inclusive, pero que al enlazarse dentro del poema adquieren perfecta concordancia (como los conflictos entre el deseo personal y un código de conducta o la conciliación entre dos posiciones filosóficas, religiosas, etc., que en apariencia no tienen similitudes): es decir, el arte dota de un significado específico a tales elementos, sean de la índole que sean, y este significado se revela como el más rico en posibilidades de interpretación (lo cual implica que el lenguaje artístico debe apurarse de acuerdo con reglas específicas). Ilustremos lo anterior con dos ejemplos, en verdad paradigmáticos: la absorción por parte de Dante del saber teológico y metafísico que la escolástica había generado con anterioridad, y que el poeta convierte en articulaciones precisas dentro de la *Divina comedia*, incluyendo, claro está, la cauda de la poesía cortés y el culto a la dama; Beatriz no es sólo la encarnación de

² *Idem*.

una vía de revelación, es también un personaje de carne y hueso que provoca en el poeta una profunda emoción; así, tesis de raigambre aristotélico-tomista vienen a fundirse en el encuentro del poeta y la dama, encuentro que sólo es dable, sin embargo, en virtud del marco artístico que lo condiciona, el cual termina por metamorfosarse el bagaje filosófico y religioso que, sin lugar a dudas, es el sustento de la *Comedia*. En el caso de las letras españolas, quizás el ejemplo extremo de esta capacidad que la poesía tiene de intensificar el sentido y singularizarlo al unísono, es san Juan de la Cruz, en quien el vocabulario erótico sirve para expresar los misterios espirituales por medio de imágenes que aun a él mismo se le resisten al momento de pretender conciliarlas con los rígidos moldes de la teología dogmática de su época (recordemos cómo al querer glosar la *Noche obscura* la prosa se desarticula y hace más impenetrable el sentido).

Por todo ello, la visión del mundo que cualquier gran poema nos transmite, engloba, una vez más, tanto las creencias e inclinaciones personales de quien lo escribió y de sus contemporáneos como el horizonte de expresión que la época determina con independencia del parecer subjetivo; sin embargo, ambos factores sólo pueden desenvolverse desde la estructura misma de la obra en cuanto ésta pone en relación niveles culturales de muy diversa índole. Si lo anterior es cierto, podría surgir la pregunta de para qué entonces hacer la historia del concepto de poesía durante los Áureos Siglos si, a la postre, lo poético manifiesta una autonomía que debe enjuiciarse con criterios allende lo estrictamente sociohistórico y aun lo biográfico que atañe al poeta; la contestación que se me viene a los labios es que precisar qué se entendió a partir del Renacimiento por poesía nos permite delinear un horizonte de comprensión interna más que las plausibles influencias de un orden cultural sobre la creación artística. Con esto, pretendemos dejar de lado tanto la crítica que ancla al arte en las determinaciones sociales en el sentido más amplio de la expresión, como la que se abisma en la biografía del creador para explicar la presencia de tal o cual rasgo en la obra.

No se trata, entonces, de una simple reconstrucción tras la cual resplandeciese de nuevo un sentido ya olvidado y al cual debiéramos volver (como acontece en infinitos trabajos históricos donde se pretende determinar de manera "objetiva" el legado de otros tiempos para capturar a través de él una experiencia en su originalidad); se trata, por el contrario, de hacernos cargo de la *distancia* que nos separa de semejante sentido para problematizar el que le damos en general a la poesía tras el romanticismo, que es, al fin y al cabo, el único recuperable para nosotros. Esa distancia a la cual aludimos es justamente la esencia del fenómeno artístico según lo concebimos desde el siglo pasado, o sea, la consagración del sujeto creador y su posibilidad de expresión de la realidad como a él le aparece desde una perspectiva siempre excéntrica y a duras penas comunicable sin recurrir a la fuerza de los sentimientos (el poeta no se cura de la verdad sino de manifestar lo que en su interior se agita). Mas no olvidemos un detalle que pese a su obviedad suele quedar en silencio: los Siglos de oro son anteriores a la emergencia de la subjetividad romántica que es aún nuestro paradigma poético. En otros términos, el anacronismo es poco menos que la insalvable condición de cualquier estudio de la poesía anterior al siglo XIX, por la sencilla razón de que antes de esa época no existía nada semejante al culto al artista que es piedra de bóveda de nuestra cultura. El riesgo que corremos, empero, no es el de ser anacrónicos a secas, es serlo de manera inconsciente; una vez que nos hacemos cargo de ello, podemos franquear la distancia que hemos mentado.

Ahora bien, si de estas consideraciones generales pasamos a la comprensión de la poesía durante la época que nos concierne, encontraremos un campo de investigación en verdad fascinante que nos plantea varias cuestiones, la primera de las cuales es la necesidad de entender por qué la reflexión hispánica en torno a lo poético comienza, como en seguida lo veremos, a mediados del siglo XV y no antes; esto parece sugerir que la consciencia de la poesía que privó durante el Medioevo no hizo menester puntualizar los vínculos del ejercicio poético con el resto de la cultura y que sólo cuando estaba por consolidarse un poder sociolingüístico absoluto a través sobre todo del Reino de Castilla, resultó indispensable precisar el sentido de la poesía. Este problema tal cual no podemos abordarlo en este espacio, aunque conviene tomarlo en cuenta como telón de fondo de lo que sigue. Otra cuestión que sí trataremos adelante será la de que, en su mayor parte, la exigencia de definir qué es la poesía surge de una profunda necesidad apologética, es decir, que los comentaristas de los Siglos de oro se ven obligados a escribir sobre la poesía por defenderla de detractores los suficientemente poderosos como para cuestionar la licitud de la creación artística, detractores que, por motivos que aún hemos de apurar, no opusieron reparos a la poesía a todo lo largo de la Edad Media. La meditación acerca de lo poético surge, pues, en un movimiento más contestatario que defensivo que pone en cuestión por primera vez en nuestra cultura la naturaleza de la palabra. Si vemos las cosas desde este ángulo, no cabe duda de que se trata de una experiencia filosófica en el sentido más profundo de la expresión.

Puntualizado que hemos lo anterior, podemos entrar en materia.

Cuatro son las principales fuentes de reflexión sobre la poesía que desarrollaron los Áureos siglos³: en primer término, las poéticas y preceptivas, las cuales, no obstante la difusión que gozaron en su momento, tienen una importancia menor en nuestro asunto; en segundo lugar, los prólogos a cancioneros y recopilaciones donde el autor explicaba el mérito de las obras que había reunido y, de refilón, se ocupaba de precisar en qué consistía a su juicio la excelencia poética; la tercera fuente la encontramos en las infinitas relaciones de festividades políticas y religiosas de toda laya así como en discursos panegíricos que se leían en las academias literarias que se fundaron desde el siglo XVI y a las cuales pertenecieron varios de los escritores más relevantes de entonces; por último, tenemos la incipiente crítica en torno a tal o cual poeta de actualidad, v.gr., Garcilaso o Góngora (cuyas obras al difundirse provocaron una inmediata reacción a favor o en contra). Estas cuatro vertientes confluyen en una continua defensa y justificación de la poesía, defensa que para sostenerse casi siempre recurre a argumentos de origen teológico. Este dato nos marca una orientación significativa para visualizar el devenir de la consciencia de la poesía que guía a la época, pues es justamente la eclesiástica la instancia rectora de la cultura hispánica. En otras palabras, los motivos que, al finalizar el Medioevo, obligan a reivindicar la poesía, parecen desprenderse, en primera instancia, de una controversia secular que de hecho tuvo en Platón a su primer expositor y que atañió a las relaciones entre el auténtico conocimiento y la disposición imaginativa inherente al lenguaje poético, controversia que en apariencia

³ Los comentarios que a continuación haré abrevian en los varios documentos que aparecen en el excelente libro de Alberto Porqueras Mayo que se titula *La teoría poética en el Renacimiento y manierismo españoles*, el cual consiste en un exhaustivo compendio de textos (que se presentan completos o a través de algún fragmento) que se escribieron durante las Áureas Centurias y que versan sobre la definición de la poesía y los problemas que atañen a su práctica. Por ende, y con el fin de no multiplicar las referencias de modo innecesario, citaré las fuentes que ahí aparecen sin hacer mayor precisión.

pasó a segundo término desde la consolidación de un modelo cultural ya propio del Medioevo hasta la alborada del Renacimiento: según, pues, Platón y los que a la vuelta de los siglos en él se inspiraron, el poeta lo único que hace es *divertir* (en el sentido original del verbo que lo dota de una connotación moral negativa) en vez de ponerse al servicio de la verdad. A estos motivos de origen filosófico, hay que añadir otro de orden más bien religioso (por no decir dogmático), a saber, que la poesía resultó problemática para el pensamiento cristiano desde su inicio en la patrística, pues se consideró que era un tipo de expresión ajeno a la pureza de la doctrina evangélica. Así, encontramos que ya a fines del siglo II, Tertuliano fustiga a los poetas con la peregrina razón de que Cristo no tuvo formación literaria de ninguna especie, razón contra la que arguye Clemente de Alejandría al recordar que el acto creador es uno, de modo tal que los poetas no hacen sino imitar al Señor en sus obras⁴.

Esta doble disputa sobre los vínculos entre la verdad y la creación poética, por un lado, y sobre si es compaginable o no la poesía con la religión cristiana, por el otro, se colocó por fuerza en un primer plano al dejarse sentir la influencia del humanismo y, con ella, la revalorización de la tradición grecolatina, revalorización que fue, recordémoslo, un problema más lingüístico que de otro tipo. Los humanistas no estigmatizaron las obras de los pensadores medioevales por su contenido (mal podían hacerlo toda vez que versaba sobre asuntos teológicos decisivos) sino por su estilo, al cual calificaron de *bárbaro*, pues según sus críticas, los escolásticos, en vez de inspirarse en los antiguos, habían echado mano de un lenguaje cada vez más pobre en recursos, propio de la barbarie en que se sumergió Europa durante varias centurias; o sea, de acuerdo con los humanistas, el idioma en el cual se expresaba la fundamental reflexión teológica medioeval era punto menos que un dialecto despreciable e inadecuado para verter en él ideas en verdad elevadas. Lo paradójico del caso es que en ese lenguaje se hallaba la esencia del saber teológico y filosófico que daba sentido a la religión ortodoxa. De ahí que el problema fuese, como vemos, insoslayable a los ojos de la jerarquía eclesiástica, máxime en un país que se había definido como tal precisamente a partir de la religión, pues España era ante todo el bastión del cristianismo frente al embate del Islam. Sobre esto abundaremos adelante, por lo que ahora sólo queremos dejar constancia de la cuestión para que sepamos hasta qué punto la apología de lo poético era un asunto de primera magnitud, reflejo de una polémica que desde la Hélade enfrentó una palabra transcendente (que se transmitía al hombre ya por medio del recuerdo de un mundo supracelestial, ya por merced de un Dios benévolo al instante de darle el ser a la creatura) y una palabra en principio espuria (que surge del engaño en que el hombre vive casi siempre y de la concomitante proclividad que en éste se engendra), la cual de pronto pretendió definirse a sí misma como la palabra por antonomasia, desconociendo así los derechos de aquella otra cuya *autoridad* era incuestionable. La reflexión cuyo devenir vamos a reseñar sólo tiene cabida en el interior del pliegue al cual aludimos al inicio de estas líneas, el cual, al distenderse, nos permitirá participar de un enfrentamiento que constituyó la génesis de la moderna concepción de la poesía.

Y ahora, vayamos a los textos⁵.

⁴ Cfr. CURTIUS, ERNEST ROBERT, *Literatura europea y Edad Media latina*, Cit. por Alberto Porqueras Mayo, *Op. Cit.*, p. 29.

⁵ Cfr. nota 3.

El primer documento hispánico donde se define y al unísono se defiende a la poesía es el prólogo de Juan Alfonso de Baena al *Cancionero* que lleva su nombre, el cual se compiló en 1445. Tras sentar que a los reyes les hace mucho bien conocer las hazañas del pasado por medio de obras placenteras al oído, introduce una definición de la poesía: "...el arte de la poetría e gaya sciencia es una escriptura e compusición muy sutil e bien graciosa, e es dulce e muy agradable a todos los oponentes e respondientes della e componedores e oyentes". A esta razón de orden estético se añade otra fundamental: "la cual sciencia e avisación e dotrina que della depende es habida e recebida e alcanzada por gracia infusa del señor Dios..." Esta tesis del origen divino del poetizar se complementa con la insinuación de que poeta es quien practica la más elevada forma de conocimiento: "...la non puede aprender, nin haber, nin alcanzar, nin saber bien nin como debe, salvo todo omme que sea de muy altas e sotiles invenciones", para lo cual ha menester de una amplia cultura: "...e tal que haya visto e oído e leído muchos e diversos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes, e aun que haya cursado cortes de reyes..." Además, se requiere que el poeta "...sea noble fidalgo e cortés e mesurado e gentil e gracioso e polido e donoso, e que tenga miel e sal e aire e donaire en su razonar, e otrosí que sea amador, e que siempre se precie e se finja de ser enamorado". En estos requerimientos se recoge el motivo esencial del amor cortés, a saber, la aristocracia del corazón, superior, claro está, tanto a la de la sangre como a la que el mismo intelecto otorga a quien se dedica al estudio. Como vemos, la defensa que Baena toma a su cargo corresponde a una imagen del poeta como el hombre perfecto que enriquece todas las expresiones de su ser gracias a una experiencia donde la inspiración se da la mano con el desenvolvimiento de la propia personalidad; según parece, pues, la apología de la creación poética es al unísono la exaltación de lo humano. Lo más interesante, con todo, de los pasajes que citamos, es la peregrina oscilación entre postular a la poesía como la forma por antonomasia del saber y la explícita exigencia de que se funde en el fingimiento para ser más agradable y artificiosa. Baena resalta el primero un rasgo que todos los demás autores que vamos a analizar también ponderarán sin caer en cuenta en lo paradójico que resulta: el fingimiento que signa a la poesía. Tal fingimiento, por supuesto, no equivale ni a una mentira ni a una falsedad a secas, es un recurso retórico con un trasfondo decisivo que atañe, de nuevo, a la natura de la palabra más que a otra cosa. Es decir, aquí se ponen en juego las posibilidades seductoras de la palabra y no tanto su veracidad, pero esas posibilidades son lo suficientemente poderosas como para transtornar el orden de la verdad misma; por ello es indispensable la reivindicación del hombre en su individualidad y en las indiscernibles entretelas de la vida cortesana donde si hay un orden inamovible que rige el ceremonial, hay también una brega nunca visible por completo en torno al favor del soberano. Éste es, acaso, el vocablo decisivo: la *soberanía*, la de la palabra que se vuelve inexpugnable en los silenciosos enfrentamientos que provoca entre los individuos y que sólo merced al artificio seductor llegan a la superficie con la nitidez del conocimiento definido. De ahí el fingimiento, pues con él se vuelve a asegurar en apariencia un orden que, en los resquicios y sólo por un segundo, vacila.

El siguiente documento importante en la comprensión de la poesía es un proemio epistolar que el marqués de Santillana escribió en 1449, donde adelanta la siguiente definición: "¿E qué cosa es la poesía, que en el nuestro vulgar gaya sciencia llamamos, sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas y scandidas por cierta cuenta, peso e medida?" La utilidad que reporta la poesía

contradice las críticas de que sólo sirve para engañar, pues, al contrario, siempre proviene de lo alto: “e así concludo ca esta sciencia poetal es accepta principalmente a Dios, e después a todo linaje e especie de gentes”. Por no abundar en una línea de interpretación que ya señalamos constitutiva, aquí sólo volveremos a enfatizar la paradójica identificación entre fingimiento y saber que define a la “sciencia poetal”, que el marqués divide en tres grados principales: el sublime, que se vierte en las lenguas clásicas, el mediocre, que utiliza la lengua romance para hablar de asuntos elevados, y el ínfimo, propio de los cantares del común. Aquí el criterio intelectual y moral permite establecer una diferencia decisiva para la poesía de los Áureos Siglos, ya que indica sin lugar a dudas que hay una forma de saber que aun expresándose en lengua vulgar tiene como fin único la verdad y la asimilación al paradigma clásico. Esto se echa de ver con mayor nitidez incluso en la *Glosa* de Hernán Núñez a las de Juan de Mena (1490), un texto clave porque en él aparece por primera vez un poeta español como ejemplo del auténtico sabio y porque reitera así la identidad entre saber y poetizar: “...de cuanto provecho y utilidad para bien vivir sea el estudio de la poesía de aquí se puede coligir, muy magnífico señor, que *antiguamente fue llamada la principal filosofía* y los que después siguieron sólo tenían por sabio al que era poeta”. He subrayado la afirmación principal para enfatizar el hecho de que los primeros apologistas de la poesía parten de los beneficios intelectuales y morales que proporciona; nada hay en ellos que nos lleve a la expresión de un estado de ánimo como el objetivo de la obra poética o siquiera a la manifestación de un punto de vista. No, la poesía es la forma por antonomasia del conocimiento. Es decir, en el siglo XV se aprecia que las controversias sobre lo poético que van a atravesar los Siglos de oro, atañen a cuestiones que trascienden la esfera del arte como la concebimos hoy en día.

A diferencia de los textos anteriores, en el *Retablo de la vida de Cristo*, que Juan de Padilla escribió en 1505, se condena la poesía porque presta más atención a la forma del lenguaje que a su contenido: “la suma riqueza del sacro tesoro / abrir no se debe con gran elocuencia / salvo con llave de sana prudencia / como la abre el católico coro”. Esta crítica anticipa el tajante rechazo de cualquier estudio de la cultura grecolatina, enemiga de la fe: “deja por ende las falsas ficiones / de los antiguos gentiles salvajes / los cuales son unos mortales potajes / cubiertos de altos y dulces sermones”. El hombre no se salva por la belleza de sus palabras sino por la obediencia con la que acata la voluntad de Dios, y ésta sólo se encuentra en la Escritura y en los textos teológicos y litúrgicos, así que más que superfluo, es pernicioso leer a los poetas clásicos. Hay, sin embargo, un motivo adicional de reprobación de la poesía, a saber, que utiliza palabras o elocuciones oscuras, llenas de ambigüedad, las cuales son contrarias a la sencillez del mensaje religioso; el único tipo de complejidad admisible es el que se desprende del propio asunto que se trata: “si por ventura de necesidad / yo procediere por partes oscuras / son las materias, historia, figuras / que lo demandan de su claridad”. Padilla alude a una de las cuestiones que más se debatirán a lo largo de los Siglos de oro, máxime tras la aparición de Góngora, la de la obscuridad lingüística y sus funciones expresivas. Por lo pronto, conviene tomar en cuenta que se vincula el ejercicio de la poesía con el gusto por los autores grecolatinos cuyas obras sólo dañan la pureza del creyente.

Como si respondiera a estas objeciones, en el prólogo de Alejo de Venegas a un libro de teología que se publicó en 1541, la *Teológica descripción de los misterios sagrados* de Alvar Gómez, encontramos una peregrina tesis: “entre las invenciones que se fundaron

en la razón, es una la invención de la poesía, la cual pienso que *no es menos antigua que Adán*. Porque no es otra cosa poesía sino una invención y traza del entendimiento que por figuras de admiración cuenta notables ejemplos para instruir los ánimos rudos”. De nuevo, en esta definición se halla ausente el elemento estético y sólo se atiende a la utilidad didáctica de la poesía; lo insólito aquí reside en apelar a Adán como autoridad, lo cual convierte a la Biblia en el origen del poetizar, elevando a la cultura judaica a la misma dignidad que la grecolatina y justificando la necesidad del lenguaje figurativo para hacer factible la comprensión de los ignorantes o de los lerdos. Unos años más tarde, en el prólogo a la traducción española del *Momo* de Juan Bautista Alberti, de 1553, Venegas le da un giro a su fantasioso argumento para enfatizar el sesgo moral: “entre las ciencias humanas, humanamente halladas, la poesía es la más antigua usada de todo género de hombres sabios y santos”. Y añade a renglón seguido: “la poesía es una ficción racional que sirve de cifra de alguna verdad natural, historial o moral”. O sea, la imaginatividad de la expresión se subordina a la determinación de un sentido unívoco que nada tiene que ver con las quimeras que tejen los iletrados: “...la poesía es el arte de la filosofía moral, que muestra el camino de la virtud”. El que los poetas paganos de Homero en adelante hayan echado mano de fábulas para escribir sus obras no es causa para atacar la poesía, toda vez que, en el fondo, siempre “...confesaron que era solo un Dios superior y señor y padre de todos los otros dioses, a los cuales tenían en la posesión que en respecto de un Dios ahora tenemos los santos”. Esta curiosa conclusión se apoya en tendenciosas interpretaciones de Cicerón y de otros autores, y permite suponer que el conflicto entre la ortodoxia religiosa y la poesía iba mucho más allá de una mera cuestión accidental.

Otra razón a favor de la poesía con un sentido diferente a los anteriores la expone Jerónimo de Lomas Cantoral en un prólogo a un libro de poemas suyos de 1578: “vivían los primeros hombres sin ornato y sin policía, confusamente, y como si ninguna razón tuvieran, y los poetas con la suavidad de sus números les hicieron perder la rusticidad y fiereza y les enseñaron el trato humano y civil a que fueron nacidos”. Sin poesía es imposible la convivencia pacífica entre los seres humanos, de ahí que los poetas hayan merecido el nombre de hijos de los dioses; empero, los filósofos, comenzando por Platón, decidieron abandonar el lenguaje figurativo que servía para ocultar al vulgo los secretos que no debía conocer y echaron mano de otro tipo de expresiones que hizo creer que se puede ser sabio sin ser poeta; para colmo, las invasiones de los bárbaros que centurias después llevaron a la destrucción del mundo antiguo provocaron la pérdida de muchísimas obras donde se atesoraba el sentido primigenio del poetizar y, con ello, una decadencia secular que sólo puede remediarse en la medida en que se vuelva a los autores grecolatinos como los modelos a seguir, lo cual no significa tampoco que haya que imitarlos al pie de la letra, más bien, se debe emular la grandeza con la cual escribieron. La impronta del humanismo en estas ideas salta a la vista, así como la exigencia de distinguir entre la esfera de lo poético y lo filosófico, considerando a esta última como una forma derivada y profana de conocimiento; lo curioso es que el autor olvide el nada desdeñable papel que el cristianismo jugó en la desaparición de la cultura antigua. Hay que destacar que la identificación entre poesía y saber experimenta en este prólogo un cambio sorprendente, pues se aparta por completo de lo religioso en sentido estricto y aborda la utilidad social que a través del deleite proporciona lo poético. Otra variante que debemos mentar es la atención que se presta al concepto de imitación, piedra de toque de las disputas sobre el estatuto “científico”

del arte. Por último, es notable que Lomas Cantoral deplora la falta de cultura humanística entre los poetas contemporáneos, con una sola excepción: Garcilaso de la Vega, "...que movido de los italianos, y siguiendo su término con mayor alabanza que otro alguno, en la parte que imita a los latinos fue excelente y divino...", además de que optó por escribir de modo tal que no penetrasen sus obras los iletrados o los necios.

La mención de Garcilaso nos lleva a una nueva manera de juzgar el fenómeno poético. Hemos visto hasta ahora que aun los más tenaces defensores de la poesía siempre recurren a un criterio extraliterario para ponderarla, sea intelectual, moral o inclusive político; pues bien, los poemas de Garcilaso fueron el punto de partida de una manera por completo diferente de practicar y entender la poesía, en cuyo desarrollo ya no fue menester apoyarse en primera instancia en justificaciones que no fuesen en esencia artísticas. Al prologar en 1580 las *Obras* de Garcilaso que anotó Fernando de Herrera, Francisco de Medina no se cansó de señalar que el mayor mérito del poeta y de su comentarista consistió en poner la lengua castellana a la altura de las antiguas, lo cual implica, amén de ingenio e inspiración, un sólido conocimiento de las capacidades estéticas del idioma. Aquí emerge por primera vez -sin que esto signifique que el aspecto intelectual quede en el olvido ni mucho menos- la cuestión idiomática que anteriormente se hallaba un tanto en la sombra, cuestión que de inmediato se convierte en política dada la excepcional importancia de España como potencia mundial. El argumento discurre más o menos así: un gran imperio como el hispanoamericano ha menester de un idioma que congloba la multifacética realidad que descubren los españoles en el Nuevo Mundo y en todas las otras lejanas regiones donde han sentado sus reales. El trabajo de acoplamiento entre las dos cosmovisiones que se enfrentan antes y después de la aparición de América y la expansión del imperio debe reflejarse en la riqueza del lenguaje poético; de ahí que la poesía alcance una dignidad allende cualquier crítica.

Esta postura se hace aún más acusada en los comentarios de Herrera que vienen en la misma edición. El análisis se aparta de tesis metafísicas sobre el origen de la poesía o de su valor gnoseológico para centrarse en la consideración de las posibilidades expresivas del lenguaje. Herrera pasa revista a las diversas formas métricas y aprovecha la ocasión para dejar en claro que el poeta no debe ser obscuro a propósito pero tampoco debe permitir que el vulgo penetre sus obras; además, abunda en las excelencias del castellano como idioma, considerándolo superior al italiano, el cual, a su manera de ver, es muy débil y artificioso; cierto que los italianos antecedieron a los españoles en el cultivo de su propia lengua pero éstos, merced a la mayor riqueza del idioma, los han superado. Otro campo donde Herrera abre brecha, siguiendo de cerca a Aristóteles, es en el estudio retórico de la poesía; aquí se explaya en la conveniencia de usar la metáfora y otros tropos, siempre y cuando se revistan de hermosura y nobleza. Retoma las críticas a los bárbaros que destruyeron el imperio de las lenguas antiguas; sin embargo, las romances pueden ser aun más bellas que el griego y el latín. Todos estos puntos de vista se refunden en una consideración que no deja lugar a dudas sobre qué le interesa al comentarista: "y es clarísima cosa que toda la excelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua y términos de hablar y gradeza y propiedad de los vocablos escogidos y significantes con que las cosas comunes se hacen nuevas y las humildes se levantan y las altas se tiemplan, para no exceder según la economía y decoro de las cosas que se tratan".

La teoría sobre el origen divino de la poesía se retoma a fines del siglo XVI en la que podemos considerar la primer poética -en el sentido técnico del término que mentamos en el primer párrafo- escrita en nuestro idioma, a saber, el *Arte poética en romance castellano* que Miguel Sánchez de Lima publicó en 1580, la cual se ocupa más bien de cuestiones métricas a través de un diálogo en donde uno de los interlocutores intenta probarle al otro que la poesía no tiene nada que ver con las obras de los poetastros que utilizan su habilidad versificadora para hablar sin cuidado de todo lo que les pasa por las mientes, en tanto que "...la poesía es la que mata la necedad y destierra la ignorancia, aviva el ingenio, adelgaza y labra el entendimiento, ejercita la memoria, ocupando el tiempo el poeta en estudiosas y altas consideraciones, tratando conceptos muy subidos, mezclando el agradable y dulce estilo con lo provechoso y muy sentido". A estas razones se agrega una nueva: "de manera que Dios nuestro señor escogió para sí esta manera de alabanza, y gusta tanto della que quiere que so pena de grave pecado, ningún sacerdote deje de alabarle cada día, rezando sus horas, si no fuere por muy legítimas causas". No es sólo ya la Biblia una autoridad a favor de la poesía, también la liturgia cristiana la exige, "...porque en ella se halla muy fina teología, leyes, astrología, filosofía y música". Aprovechar sus funciones rituales para defender a la poesía equivale a silenciar de antemano todas las censuras que de parte de la jerarquía eclesiástica puedan provenir; esto es doblemente significativo en virtud de que Sánchez de Lima era clérigo.

Los argumentos de Alejo de Venegas que ya comentamos (*supra*, p. 8), relativos al sentido poético de la mitología, vuelven a presentárenos en la *Filosofía secreta* que Juan Pérez de Moya dio a la luz en 1585. Apunta el autor que el nombre de cada divinidad pagana en verdad les sirvió a los antiguos y a quienes en sus creaciones se inspiran para explicar de manera mucho más bella los procesos naturales, por lo que no tiene relación alguna con la idolatría: "otrosí, dijeron ser Júpiter padre de todas las cosas, por razón, que como por Júpiter, según hemos dicho, entienden el calor elemental, y como el calor sea causa de generación, por esto dijeron ser engendrador y gobernador de las cosas y ánima del mundo; y por esta ánima del mundo entendían los filósofos la providencia de Dios..." La identificación de la poesía con el auténtico saber desdeña una vez más el modelo argumentativo propio tanto del filosofar sistemático como de la teología dogmática; además, con el apoyo del humanismo se rescata el valor gnoseológico de la mitología, lo cual tuvo a la larga una consecuencia que trasciende con mucho lo estrictamente literario. En efecto, ya los estoicos habían interpretado al panteón grecorromano como alegoría del mundo físico, y su ejemplo permitió que sobreviviera al advenimiento del cristianismo, el cual lo toleró siempre y cuando se le considerara desde esta perspectiva. Sin embargo, con los humanistas las cosas cambiaron, pues, "aunque el Renacimiento no olvidó la alegoría y la moralización, ni, mucho menos, el simbolismo, reestableció a los dioses en su forma original y les permitió filtrarse en la literatura y el arte del siglo XVI. *El acervo común de los relatos mitológicos pudo servir para dar dignidad a lo sensual, al dotarlo con la sanción de la Antigüedad y una cierta, aunque remota, aura de lo 'divino'*"⁶. Esto pone de nuevo en la palestra el cariz intelectualizante de la poesía pero desde un ángulo diferente al de los tratadistas del siglo anterior, quienes lo asimilaban al modelo epistemológico imperante, modelo que se apoyaba en la cultura medioeval de cuño religioso. Ahora, en

⁶ GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE, *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Alexander A. Parker, Introd., p. 23 (subrayado mío).

cambio, el poeta resulta el sabio por antonomasia justamente en la medida en que el saber ya no pretende desentrañar los misterios del allende sino se encamina a la comprensión de la realidad inmanente.

La substitución de la teología por la poesía es una idea que reaparece, entre otras obras, en el prólogo de Pedro Sánchez de Viana a la edición de *Las metamorfosis* de Ovidio que se hizo en Valladolid en 1589; con el apoyo de Aristóteles se demuestra que el poeta debe escribir de modo tal que el oyente común no penetre en los secretos que sólo por inspiración superior se le descubren al hombre. La poesía supera a todas las demás formas de pensamiento porque en ella se concilia lo divino con lo humano: “y los griegos derivan a este nombre poeta de *poiein*, verbo que significa un medio entre *crear*, obra propia de Dios, cuando con su infinito poder produce de nada algo, y *hacer* que es de los hombres, cuando de materia y forma artificial componen alguna cosa”⁷. El autor complementa al Estagirita con referencias a Platón y a Marsilio Ficino, con la obvia intención de probar que en el origen de la cultura siempre encontramos una obra poética, lo cual también se aprecia en la Biblia. En suma, el poeta es un ser a medio camino entre Dios y la creatura, por lo que se le debe estudiar sin prestar atención a cuestiones secundarias como las creencias religiosas que expone en sus poemas.

Estos varios puntos de vista convergen en un trabajo en cuyo título encontramos una inequívoca interpretación de la poesía: la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano, que se publicó en 1596 y que resulta, sin lugar a dudas, la reflexión hispánica más importante del siglo XVI sobre nuestro tema. Por principio, discierne el Pinciano entre la poesía y quienes la practican, achacándoles a los poetastros los motivos de reproche que se dirigen de Platón en adelante contra aquélla; tampoco es cierto que la poesía se aleje de la verdad sino que la expone de tal modo que el lector debe realizar un mayor esfuerzo para comprenderla; en última instancia, y este es el argumento decisivo, Platón y quienes lo siguen sostienen una mera opinión que no es forzoso respetar sin un análisis consciencioso e independiente de cualquier autoridad; no resulta menester, por otro lado, recurrir a ninguna elucubración sobre el origen divino de la poesía para mostrar los beneficios que proporciona al hombre; una razón adicional para refutar a los críticos de la poesía (a cuya cabeza están el autor de la *República*, san Pablo y san Agustín) es que consiste en el conocimiento más acorde con la naturaleza actual del hombre, haciendo a un lado las idealizaciones filosóficas y aun religiosas que conciben al ser humano fuera de su circunstancia concreta. Esta defensa de la poesía se profundiza cuando el Pinciano aborda la espinosa cuestión de la imitación artística en la epístola tercera de su libro: “...poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o lenguaje”, a condición de que se recuerde que la imitación no es de lo que fue tal cual sino de “lo que pudiera ser y no fue”; en ese sentido, la poesía contribuye al conocimiento porque despliega las posibilidades imaginativas del hombre en su relación con la realidad que lo rodea; de ahí que nada más lejano de la poesía que la simple retórica, pues el fin principal de un poeta es unir de manera indisoluble el saber al deleite, abarcando así la filosofía natural y la moral. Más aún, la poesía es el vehículo idóneo para alcanzar la felicidad; gracias a ella el hombre llega a conocerse a sí mismo tal como es y penetra en el orden del mundo sin engaños de ninguna clase. El objeto de la poesía es, por ende, lo universal: “...es una arte superior a la metafísica, porque comprende más mucho y se extiende a lo que es y no es”. El poeta, por

⁷ PORQUERAS MAYO, ALBERTO, *Op. Cit.*, p. 141.

su parte, además de erudición y una vasta experiencia, requiere de un ingenio vivo que es don innato aunque no precisamente divino (no hay para qué recurrir al platonismo para explicar el fenómeno de la inspiración), ya que se desprende de una constitución fisiológica especial, propia de varones (las poetisas lo son porque en ellas se desarrollan los elementos más potentes de su naturaleza), la cual se nutre con cuantas pasiones existen, sobre todo al intervenir el amor, la más violenta de todas. Sin embargo, aunque el poeta es un ser en perpetuo desbordamiento, sólo se realiza como tal cuando se expresa en forma armoniosa, lo cual lo convierte en el modelo a seguir para cualquier otro hombre que busque la perfección espiritual. Ambas líneas argumentativas, la que atañe al estatuto epistemológico de la poesía y la que se ocupa de las cualidades morales del poeta, se sintetizan al final del pasaje que citamos cuando el Pinciano reitera que la poesía se refiere a la realidad en su conjunto y que contra lo que sucede con la filosofía o con cualquier otra disciplina “particular”, su fin consiste “...no en enseñar cosa diferente de las demás, sino en el modo de la enseñanza, que es por imitación en el lenguaje más alto de los modos todos...”, imitación que supone tanto una comprensión de la naturaleza humana al margen de las idealizaciones como una liberación de la retórica frente a la lógica. Por ello, en la conclusión de esta epístola se tiene que poner de relieve qué entiende por verdad la poesía: “...no tiene objeto particular la poética, sino universal de todas las artes y disciplinas, a las cuales abraza y sobrepuja, porque se extiende a las cosas que, no habiendo sido jamás, podrían ser”. Según esto, la poesía se ocupa de desentrañar la potencia de lo real, mostrándose al hombre en forma tal que el esfuerzo imaginativo se resuelva en un placer eurítmico.

Los últimos textos relevantes sobre la creación poética que se escriben en el siglo XVI en España, brotan de la pluma de Lope de Vega. En concreto, en *La Arcadia*, novela pastoril que se publicó en 1598, aborda el antiguo símil de la poesía y la pintura y de él salta a la consideración de qué tipo de saber se le exige al poeta: la vastedad de noticias de que hacen gala Homero y otros artistas de la Antigüedad es índice de que “no sólo ha de saber el poeta todas las ciencias, o a lo menos principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de las cosas que en tierra y mar suceden...” incluyendo los casi impenetrables movimientos del alma; astrólogo, cosmógrafo y psicólogo, el poeta se ocupa tanto del Creador mismo como del ser más insignificante; su palabra cubre de esta guisa los múltiples aspectos de la realidad, que, en un movimiento de repliegue a través de la riqueza del lenguaje, esconde a los ojos de los necios. La omnisciencia poética se reviste para Lope de ese nítido matiz inmanentista que hemos visto en los anteriores apologistas (o sea, va contra el paradigma escolástico); también recurre, como muchos de sus predecesores, a los ejemplos que le brindan los más destacados de entre los contemporáneos, de quienes hace una larga y entusiasta enumeración, además de porfiar en la identificación de la virtud con la poesía, fruto al fin y al cabo de “un divino aliento”.

El siglo XVII se inaugura con una obra que es junto con la *Filosofía antigua poética* del Pinciano, la más relevante contribución hispánica a la comprensión de la poesía⁸; nos referimos al *Cisne de Apolo* que Luis Alfonso de Carvallo dio a la luz pública en 1602. Como varios de sus predecesores, el autor comienza por diferenciar entre los poetas y los poetastros, a quienes acusa de retóricos ineptos y contra los que escribe su libro, en cuyo primer diálogo se ocupa de definir al poeta con base en Virgilio: “...poeta es nombre griego,

⁸ *Ibid.*, introducción, p. 47.

es lo mismo que en latín *factor* y en el español *hacedor* o *creador*, porque viene del verbo griego *poeo*, que significa *hacer*"; en el poeta, el ingenio se despierta merced a un influjo superior que dota a sus palabras de autoridad y a los asuntos de los cuales se ocupa de ejemplaridad para cualquier hombre. El auténtico poeta, según esto, es por fuerza virtuoso. Esta aseveración se corresponde con la manera en que define a la poesía: "...arte que enseña a hablar con limitación, orden y ornato", donde se destacan una vez más el elemento intelectualizante y el moral; Carvallo, en efecto, apunta que no basta con la inclinación hacia la poesía si no se tiene un vasto conocimiento de todas las áreas del saber, del carácter de cada quien, de la lengua en la cual se escribe y, más que nada, una "sutil imaginativa". Esto último es lo que en verdad diferencia al poeta de los demás individuos de excepcional lucidez, v.gr., los sabios, los gobernantes, los guerreros y los pintores; además, el poeta se halla en el grado más alto de calor que el hombre puede experimentar (*sic*), y por ello quienes arden de amor sienten el deseo de componer poemas y hasta su fisonomía se transforma para expresar el fuego en que se abrasan. La imaginación, por otro lado, debe aunarse con una sólida cultura para que el poeta pueda crear obras de mérito y, si no sabe nada sobre el tema que desea tocar, ha de instruirse con quienes lo dominan para no decir disparates o inclusive mentiras, que no es lo mismo fingir de acuerdo con ciertas reglas y obedeciendo la naturaleza de las cosas, a mentir sin artificio y con el ánimo de sacar provecho de la situación; esta última tesis se refuerza con un análisis de la teoría de los cuatro sentidos, literal, moral, alegórico y anagógico que prueba que al poeta le es lícito fingir siempre y cuando sea para expresar de modo más bello la verdad. Aquí se suscita la cuestión de si son conciliables la Escritura y la poesía, y el autor echa mano de la autoridad tanto de la Biblia como de la tradición católica (eclesiástico apoyo e histórico que por primera vez maneja un tratadista) para mostrar que la Iglesia nunca ha prohibido el ejercicio de la poesía si se encamina al provecho espiritual; más aún, es el demonio quien ha inspirado a los malos poetas (entre quienes se cuentan muchos de los gentiles que inventaron mitos) para hacerlos pecar y alejarlos del único fin de su arte, que es la verdad; pues "...la poesía comprende en sí todas las otras facultades, artes y ciencias, porque todas pueden ser materia desta..." En última instancia, la poesía no es una mera síntesis de saberes inconexos que se mezclan con ingenio, es el principio rector de cuanto alcanza el hombre a través de su inteligencia, de ahí que en ella encontremos *el paradigma humano del conocimiento* y que los mayores misterios se hayan transmitido por su conducto; una nueva enumeración de las distintas ciencias confirma que sin el sustento poético no hay saber que valga. La poesía, aparte, es la medicina más antigua, como se echa de ver en el poder curativo de los ensalmos mágicos que despiertan el poder de los elementos y los comunican consigo mismos y con todos los demás; la poesía, en una palabra, es el molde en que se vierte el universo: "porque ningunas ciencias se inventaron / que en esta facultad no se han hallado, / historias, artes, leyes y doctrinas, / humanas, naturales y divinas". El poeta, como lo dijo Platón, imita la realidad en sus obras para hacerlas acordes con la naturaleza, pero procede de tal modo que manifiesta sus posibles variantes, incluyendo así lo que no ha llegado a ser; por eso, la poesía es el vínculo perfecto entre Dios y el mundo: "pues el poeta de lo que nunca fue sucedido hace un argumento y ficción, que parece haber sucedido haciendo algo de lo que era nada, con la orden y disposición que en su lugar dijimos, por lo cual le llaman Creador, que lo propio quiere decir *poeta* en griego..." En suma, si Dios

estableció el orden inmutable de la creación, el poeta es quien lo mantiene vivo en el corazón de todos.

Esta tesis se encuentra también en el primer texto americano donde se dilucida la esencia de la poesía, a saber, la *Primera parte de la Miscelánea austral* que publicó Diego Dávalos y Figueroa en Lima en 1602: “y la poesía es tal que, según sus defensores, fue hallada para honrar a Dios con palabras extraordinarias y orden divino, por lo cual la iglesia usa la consonancia de los versos”. El parangón entre la ciencia y la poesía cede el lugar a la identificación entre lo poético y lo religioso, aunque no por ello se deja de insistir en que es “...la misma naturaleza maestra de la poesía...” y en que la utilidad social de ésta es inapreciable.

Aunque parten de argumentos similares, muy otra es la conclusión de dos escritos de Lope que se publican en ese mismo año de 1602. En el primero de ellos, la *Cuestión sobre el honor debido a la poesía*, afirma que si bien los poetas gentiles tuvieron mucha parte en fomentar la idolatría de los antiguos, rindieron al fin y al cabo un gran servicio porque mantuvieron viva la creencia en Dios (las diatribas de los santos y doctores cristianos contra la poesía tienen, pues, un valor relativo ya que se extienden sólo a la pagana). De esta consideración histórico-religiosa se pasa a un tema muy diferente y que por primera vez se toca en España, la defensa de la poesía amorosa: “la poesía casta, limpia, sincera, aunque sea amorosa no es ofensiva...”, como lo prueba una ininterrumpida serie de poetas desde la Antigüedad (entre cuyas filas abundan los españoles de origen aristocrático). En el segundo texto, una epístola-prólogo a la edición de las *Rimas*, fustiga a los poetastros pero no por sus vicios personales o por su ignorancia sino por su falta de talento; la única razón valedera para condenar a la poesía es, por ende, estética: “los versos pervertidos son perversos; / así veréis algunos que solían / escucharse por cándidos y tersos”.

Una postura parecida se aprecia en el prólogo que Bernardo de Balbuena escribió para su *Grandeza mexicana* (1604), donde dice que, puesto que son inagotables las diferencias en el gusto y el poeta no puede complacer a todos, él considera lícito publicar su obra sin atender a ninguna otra cuestión que a su propio parecer: “Horacio quiso que se hiciese una mezcla de lo útil con lo dulce. Pero eso, ¿quién lo sabe?” Esta retórica pregunta sirve para poner de relieve el fin placentero de la poesía más que para examinar la pretensión de su utilidad, la cual es una constante en los textos anteriores; más aún, es relevante al doble que un clérigo como Balbuena privilegie, al menos en apariencia, el deleite que proporciona la poesía en vez de ponderar la utilidad que presta, sobre todo en el plano moral. Esta excepcional interpretación se refleja en la eruditísima enumeración de poetas que hace en el mismo año en su *Compendio apologético en alabanza de la poesía*; aunque ahí vuelven a tomarse muy en cuenta los argumentos intelectuales, la porfía en la necesidad de complacer no deja de tener un peso mayor que en otros comentaristas. Aparte, este *Compendio* presenta una significativa novedad, y es que entre los nombres de poetas que menciona, aparecen muchos de mujer.

Este último dato es importante también en el siguiente documento, el *Discurso en loor de la poesía*, que apareció en 1608 como prólogo al *Parnaso antártico* de Diego Mejía. La obra es un dilatadísimo poema en tercetos que escribió al parecer una poetisa peruana, por lo cual la podemos considerar la primera poética femenina en castellano. La tesis central es que “el don de la poesía abraza y cierra / por privilegio dado de'l altura, / las ciencias y artes qu'hay acá en la tierra”; es decir, la razón intelectual se funde una vez más con la

teoría del origen divino y con la afirmación de que el poeta es el paradigma de la virtud humana: “los espirituales, los discretos / sabrán más de poesía, y será ella / mejor mientras tuviere más concetos”, como lo supo primero que nadie el propio Adán, quien a través del canto loó a su Creador en el paraíso y deploró más tarde su expulsión. Desde él, existen dos linajes, el de quienes siguen a Dios y cultivan el arte de la palabra y el de quienes reniegan del Señor. Los ejemplos históricos que apoyan la excelencia de la poesía provienen de la Biblia y de la tradición católica así como del mundo grecolatino, y en todos ellos se aprecia que sin inspiración artística de por medio es imposible gobernar con justicia y mantener la armonía entre los hombres. Esto último sirve de pauta para loar la obra de las mujeres que se han dedicado a la poesía: “mas será bien pues soy mujer, que d’ellas / diga mi musa, si el benino cielo / quiso con tanto bien engrandecellas”: aparecen así Safo y otras escritoras antiguas, las Sibilas, el mismo testimonio de la Virgen María y se alude inclusive a tres damas peruanas “qu’han dado en la poesía heroicas muestras”. A esto se añade otra enumeración no menos dilatada de algunos poetas hispánicos de renombre, para venir a rematar en una consideración de los bienes que proporciona la poesía en los diversos momentos de la vida al enseñar a cada quien a ser prudente y a elevar su ingenio hacia la luz de la verdad. Así, pues, tanto en lo histórico como en lo biográfico, la poesía resulta piedra de bóveda para el hombre piadoso que hace de la búsqueda de la sabiduría el único fin de su existencia.

En 1611 se publica en forma póstuma el *Libro de la erudición poética* de Luis Carrillo y Sotomayor. La obra comienza por recurrir a ejemplos históricos que prueban que muchos de los máximos gobernantes y guerreros del pasado han sido también eximios poetas: “no sólo las musas cantan, sino las armas también encienden”. Esto no quiere decir que la poesía favorezca la guerra, al contrario, ayuda a suavizar los ánimos belicosos y a enriquecer el ingenio personal de quienes se encuentran al mando de la sociedad. La poesía es, por ende, propia de los príncipes y el hombre común y corriente no debe pretender el comprenderla, pues no está hecha para su falta de noticias y su ínfimo ingenio. Sólo un pueblo poderoso (como el español) puede favorecer el ejercicio de la poesía y alcanzar a través de ella un nombre imperecedero. Por eso es menester dilucidar la esencia de lo poético y enraizarlo en la necesidad humana de comunicación y de conocimiento. La poesía permite comprender la realidad pero (a diferencia de la historia y de otras formas de pensar) lo hace por medio del placer que da a quien la escucha y de lo que le lleva a imaginar, siempre que posea una lucidez excepcional. No es suficiente, en efecto, el recurso a los artificios de la retórica para ser poeta; es indispensable un arrojo y una penetración de espíritu muy altos: “filósofos fueron los poetas antiguos, y despreciando animosamente después las cosas naturales, emprendieron a las que la misma naturaleza no se atreve”, y esto lo hicieron porque los alentaba una fuerza divina; el hombre, en consecuencia, puede vencer cualquier óbice siempre que respete la voluntad de Dios, quien, si dotó a los animales de instinto para su supervivencia, a los hombres les dio la razón y la poesía para realizarse como tales. Y si esto es así, mal puede la poesía originarse entre la plebe o nutrirse de lo más bajo que hay en cada quien. Lejos de ello, el auténtico poeta siempre recurre al sentido de la tradición para encontrar en el pasado el modelo a seguir: “...la poesía usada de algunos modernos deste tiempo, siendo imitadora de los antiguos, será la buena, y imitándose se ha de tratar con su agudeza, elocuciones y imitaciones, y no ignorar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren”, lo cual, a su vez, implica un acopio

en principio infinito de erudición y una capacidad de discernimiento allende el común (el simple poetaastro se contenta, en cambio, con recurrir a fórmulas de fácil expresividad). Sin los poetas, incluso, el hombre jamás habría penetrado en los misterios divinos, los cuales no pueden manifestarse en un lenguaje llano. Tal es la base de una vigorosa apología de los usos específicos que la poesía le da a ciertos vocablos o estructuras sintácticas y de la subsecuente dificultad que plantean: "lícito le será al poeta, y todo, diferente género de lenguaje que el ordinario y común, aunque cortesano y limado, no en las palabras diferente, en la disposición dellas, digo en su escogimiento". Si el historiador ha menester de términos sencillos para que todos lo entiendan, el poeta debe hacer uso de los más eruditos para ilustrar con ellos a los letrados: "efectos son del buen hablar dificultar algo las cosas". Esto tampoco equivale a decir que la consciente búsqueda de barreras para el entendimiento sea de por sí un valor poético; es decir, tampoco la obscuridad tal cual es un criterio confiable, a menos que se desprenda de la naturaleza de las cosas que trata el poeta, en cuyo caso es un punto a su favor; de ahí que merezca por sobre cualquier otro que su nombre se perpetúe por siempre: la fama de Homero, v.gr., la reconocieron sin excepción filósofos y gobernantes en la Hélade: "...no tratamos del vulgar poeta (...) sino del docto, lleno de todo género de arte y ciencia, para que aspire a ser príncipe". En última instancia, la función educadora de la poesía no reside en trasegar materias muy difíciles de entender, se cumple, más bien, en que despierta la imaginatividad con elocuciones y vocabulario que provienen de distintas fuentes, en lo cual se opone a la oratoria, que dota a quien la estudia de la habilidad indispensable para persuadir a su auditorio con una forma de hablar lo más próxima a la de éste. En esta declaración, notamos de nuevo un desplazamiento axial en la comprensión de la poesía, pues lo que aquí se pondera es la belleza y el poder expresivos que transmite, dejando a un lado los aspectos epistemológicos que otros tratadistas han privilegiado. Si España ha fundado un imperio a la altura del romano, justo es que su poesía iguale y aun sobrepase a la latina; con esta idea finaliza el texto.

Mención aparte amerita el parecer de Cervantes sobre la poesía, no sólo por ser de quien es sino porque presenta un matiz hasta ahora ausente, a saber, la consideración de lo inefable que a la postre resulta el acto poético. En el *Viaje al Parnaso*, que publicó en 1614, se figura a la poesía como una "santa y hermosísima doncella" cuya misión consiste en hacer feliz al hombre; hay, por cierto, una impostora que se inclina ante cualquiera y que sirve para pasar el rato y aplaudir las pasiones de la plebe pero nada tiene que ver con la auténtica poesía, que concilia "la divina y moral filosofía, / el estilo más puro y la elegancia". Como vemos, Cervantes rebalsa a la platónica identificación entre el arrebatado poético y el erótico, haciendo de la práctica de un arte algo tan sublime y complejo como puede ser la relación entre dos seres que se aman. Por ello, no resulta extraño que en el capítulo XVI de la parte II de *Don Quijote*, el caballero del verde gabán se queje al ingenioso hidalgo porque su hijo, en vez de dedicarse al estudio de la teología o de la jurisprudencia, se embebe únicamente en la poesía por el deleite que le proporciona: "todo el día se le pasa en averiguar si dijo bien o mal Homero en tal verso de la *Iliada*". Aquí parece haber una sutil distinción entre la ciencia y la poesía, pues ésta sólo atiende al placer y no a la utilidad, aunque adelante se aclara que la poesía, "doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa", es quien se encarga de "enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas y todas se han de autorizar con ella", por lo que la poesía no debe andar en boca del vulgo, es decir, de todos

aquellos que aun siendo nobles por su origen, son ignorantes y desprecian en el fondo el saber. El modo, pues, de la elocución, modo que proporciona la poesía, es la condición medular para que se dé la comprensión intelectual; en otros términos, si no se transmite a través de un lenguaje eufónico, el conocimiento llega a ser del todo estéril. La conclusión de estas ideas es que resulta injusto mirar con desdén la poesía que se escribe en lengua romance, pues cada poeta debe usar su idioma tal como hicieron los antiguos con el suyo, evitando, eso sí, los giros vulgares o las expresiones licenciosas. Al fin y al cabo, el español tiene la misma capacidad que las lenguas clásicas para expresar la realidad.

Las consideraciones cervantinas que acabamos de exponer nos abren al siguiente y último texto que vamos a analizar en esta sección, las *Tablas poéticas* que Francisco de Cascales publicó en 1617, una de las obras que mayor influencia ejercieron en su momento y hasta el siglo XVIII, y que si bien carecen de originalidad en muchos de los temas que aborda, arrojan luz en cambio sobre uno acerca del cual no hemos hecho observación alguna hasta ahora, a saber, la especificidad del “pensamiento” poético.⁹ Las *Tablas*, en efecto, sintetizan las cuatro corrientes principales de la reflexión poética de los áureos siglos: platónica, aristotélica, horaciana y retórica, y tal vez a ello hayan debido su gran difusión (en la que también pudo tener parte su carácter de compendio de un movimiento doctrinal que llevaba más de una centuria de consolidación en España a partir de la impronta italiana que se recibió desde los albores del Renacimiento). La definición de la poesía se ancla en la tradición aristotélica: “la *poética* es arte de imitar con palabras. *Imitar* es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse”. El poeta posee en alto grado una capacidad inherente a todos los hombres, a saber, la de dar razón de lo que lo rodea, identificándose de este modo con ello y vinculando la vida social con el estudio; por ello, a diferencia de las otras artes, la poesía echa mano del don más humano, la palabra. Por otra parte, entre poesía y ciencia hay una clara distinción, pues mientras ésta imita la realidad para darla a conocer y tiene un valor gnoseológico *per se*, aquélla imita no la realidad sino el lenguaje propio de los científicos y sólo tiene, por ende, un valor retórico; no es posible, entonces, juzgarla de acuerdo a la verdad o falsedad que transmite; sin embargo, como “copia de la copia” posee un tipo peculiar de verdad o, mejor dicho, de verosimilitud. Se alude a un problema que, según hemos visto, posee una gran actualidad entre los tratadistas de la época, a saber, el del estatuto epistemológico de la poesía y el sentido que en ella juegan los recursos retóricos, recursos cuyo análisis ocupa la mayor parte del texto, aunque también aparezca el matiz moral: “...el poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral: como quien es imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad”. Esta afirmación revela las tensiones que por entonces determinan el ejercicio poético en torno a la cuestión de cuál es su finalidad primordial, si deleitar o instruir, tema sobre el cual hemos aportado en los textos anteriores opiniones contradictorias, las cuales, en mayor o menor medida (y como irrenunciable herencia del humanismo), cobran sentido al englobarse en una cierta antropovisión. El punto se desarrolla *in extenso* a través de una compleja teoría de los géneros poéticos que va adscribiendo a cada uno de ellos determinadas funciones. Aquí debemos reparar en la importancia que desde un siglo antes le prestaron los tratadistas italianos y españoles a la

⁹ *Ibid.*, pp. 67-70 y 391-406. La edición, sin embargo, que he consultado para la redacción de mis comentarios y las correspondientes citas, es la que anotó de profusa manera Antonio García (Cfr. la bibliografía general).

cuestión de los géneros y cómo utilizaron con profusión a Aristóteles para resolverla: “recordemos cómo en la etapa difícilmente limitable Renacimiento-Manierismo-Barroco se discuten, por primera vez, de modo auténticamente empeñado en la teoría y se afirman en la práctica los derechos de lo que, de modo genérico, llamaremos *verba*, es decir, los recursos artificiosos del arte”¹⁰. Como ya hemos observado en otros autores, estos recursos se van consolidando poco a poco sin que terminen por reivindicarse tal cual (el propio Cascales adopta en varios pasajes actitudes arcaizantes al respecto). Lo que de momento nos importa es destacar que a raíz de su discusión se llega al espinoso problema de la *obscuridad* que debe tener o no el lenguaje poético. Varios de los autores que hemos presentado apuran la cuestión: Juan de Padilla es el primero en fustigar a los poetas por escribir sin claridad, mientras que, por ejemplo, Herrera o Carrillo y Sotomayor consideran que es perfectamente lícito que el artista escriba de modo tal que los iletrados no puedan comprenderlo y que aun a los más doctos les cueste trabajo (*supra*, pp. 7, 9 y 15). A reserva de retomar esto en los siguientes apartados, notemos cómo la extraordinaria floración poética que ha desbordado el siglo XVI obliga a los tratadistas a formular un andamiaje conceptual que rompe con los estrechos límites que la tradición filosófico-escolástica les impone. Esta ruptura halla un eco en el esfuerzo por clasificar los géneros. Así, en la Tabla décima, al definirse la poesía lírica como “imitación de cualquier cosa que se proponga; pero principalmente de alabanzas de Dios y los santos y de banquetes y placeres, reducidas a un concepto lírico florido”, se busca un territorio específico para un tipo de creación que hasta entonces los críticos de la poesía vinculan con la falta de piedad y de claridad. Una vez más, no es suficiente practicar la virtud sin una forma armoniosa que la comunique a los quienes nos rodean.

¿En qué consiste dicha forma? Ya nos lo dijo Cascales: en el *concepto*, que tras más de un siglo de reflexión, se perfila a comienzos del XVII como el sustrato de la creación artística con independencia de cualesquier teorías metafísicas sobre su origen. Al desembozarse, el *concepto* va a permitir que la poética contemporánea alcance plena autonomía y que la poesía se reafirme frente a otros tipos de discurso o, mejor dicho, zanje la contradicción entre las funciones ancilares que le prescribía el pensamiento escolástico y ocupe el primer plano dentro del sistema de saber que el humanismo defiende, lo cual va a exigir en las siguientes décadas una nueva clase de acercamiento al lenguaje, que va a dejar atrás en su intención y supuestos lo que hemos hasta ahora comentado. En virtud, pues, de que el análisis más concienzudo y penetrante del *concepto* durante los Siglos de oro lo encontramos en la obra de Baltasar Gracián, en lo que sigue habremos de detenernos en ella para complementar nuestras observaciones.

Antes, sin embargo, de pasar a ello, es menester que hagamos una sucinta recapitulación de algunos de los autores a los cuales hemos pasado revista para seguir por completo el sentido del devenir de la áurea reflexión sobre lo poético. Ya a mediados del siglo XV, Baena, el primero de todos, muestra aun sin percatarse de ello la contradicción entre definir a la poesía como la forma más alta de saber y el recurso al fingimiento que la hace más agradable. Unos años después de él, Venegas porfia en el carácter figurativo del saber, en la utilidad que proporcionan los mitos y en la concomitante necesidad de imitar a los antiguos. Estas en su origen tímidas voces se convierten en un coro bien coordinado en las dos últimas décadas del siglo XVI, cuando Sánchez de Lima pondera las funciones litúrgicas de la poesía, Pérez de Moya recuerda que es una forma de conocimiento que se

¹⁰ *Ibid.*, p. 78 (cfr. *infra*, pp. 94-5).

ocupa de la realidad terrena y el Pinciano prolonga esto último para oponer lo poético (saber diferenciador y concreto) a lo filosófico (saber indiferenciado y abstracto). En el límite de dos centurias, Lope declara que la sabiduría del poeta abarca todas las esferas pero que su conocimiento versa sobre lo inmanente, mientras que Carvallo pone a la erudición al servicio del ingenio y Balbuena al del gusto. Unos años más tarde, Carrillo y Sotomayor reivindica la especificidad del lenguaje poético y Cascales advierte que el *concepto* no es una representación de la realidad sino una estructura lingüística compleja con un valor de verdad peculiar. Todo lo cual nos permite ahora sí sintetizar el triple desplazamiento que de mediados del siglo XV a los albores del XVII se ha dado en torno a la consideración de la poesía: primero, el criterio gnoseológico, herencia de la escolástica y cuya matriz es la lógica de cuño aristotélico, ha perdido terreno a favor del valor estrictamente artístico del fenómeno poético (lo cual, como apreciaremos en el siguiente inciso, tampoco significa que la poesía sea ajena al pensamiento sino que lo manifiesta de modo *sui generis*); poco a poco, en efecto, se ha hecho obvio que la poesía es una manera de expresarse que no tiene por qué responder ni a la necesidad de conocimiento conceptual ni a la moral. En consecuencia, y este es el segundo desplazamiento, los contenidos intelectuales y morales del poema no deben privar sobre la forma artística que los engloba; mejor dicho, la forma es inseparable del contenido (como ya lo había notado Herrera al comentar a Garcilaso), por lo que expresión y pensamiento coinciden. Por último (y este punto será uno de los más discutibles), la obscuridad tal cual no es reprobable en un artista de la palabra pues gracias a ella se distancia del detestable vulgo; lo que hay que determinar es en qué nivel de obscuridad se halla la obra para aquilatarla.

En suma, si cuando se inicia el movimiento reflexivo acerca de lo poético en España, se lo engloba en una forma de saber asimilable a la escolástica, cuando culmina más de siglo y medio después lo encontramos en medio de una experiencia del lenguaje cuya riqueza no cesa de pasmarnos. En esta experiencia juegan un papel determinante varios elementos, ninguno de los cuales puede considerarse rector: el humanismo renacentista, la floración de la individual que esle concomitante, el rescate de las lenguas antiguas, la consolidación del Imperio hispanoamericano, la crisis religiosa que sacude a Occidente a partir de Lutero, etc. Sin querer reducir este abigarradísimo mosaico a un solo detalle, sí conviene que rescatemos dos cuestiones que serán el hilo conductor de lo que sigue: la clase de saber que da la poesía y la soberanía de la palabra que la despliega desde el horizonte cuyas vueltas y aparentes ocultamientos sostienen nuestro pasmo como sobre una salomónica columna, que bien puede fungir como perfecta imagen del fenómeno poético cuyo resultado final es haber liberado a la palabra para introducirla en un mundo humano, polémico, literario. Los Siglos de oro constituyen, en efecto, la génesis de lo que los hispanoparlantes conocemos como literatura tras de ellos; las paradojas que los tratadistas de la época intentaron resolver con mayor o menor éxito (la más importante de las cuales atañió al tipo de conocimiento que da la poesía), alumbran una consciencia del arte y del lenguaje por completo diferente, consciencia que surge como apología y termina como análisis de la palabra.

B) EL CONCEPTO POÉTICO.

Las cursivas en el título de este inciso distan mucho de ser casuales; más bien, sirven para indicarnos que el término *concepto* lo vamos a interpretar de acuerdo con un significado peculiar que no guarda vínculo alguno con lo que se entiende comúnmente por él. En efecto, asociamos de manera casi automática el estudio de lo conceptual con el dominio de la lógica y, en general, del pensamiento sistemático que fundamenta el quehacer científico. Esto, como veremos, tiene su razón de ser, pero genera una confusión tremenda al momento de apurar las grandes creaciones de los Áureos Siglos; la confusión principia, en realidad, en un nivel idiomático, por el hecho de que, con excepción del inglés, ninguna lengua occidental posee una doble derivación del vocablo latino *conceptus*¹¹; las dos ánglicas formas son respectivamente *concept* (que equivale al sentido lógico usual del término en castellano) y *conceit* (que designa un elemento fundamental de la poética del período que estamos considerando y al cual nos referimos al echar mano de las cursivas en español); ambas acepciones, pese a su distinción, se traducen a otros idiomas con una sola palabra. Esto quiere decir que en el caso concreto de nuestra lengua (que es al fin y al cabo la que nos atañe), resulta lo más fácil del mundo entender el *concepto* (poético) como si se tratara del concepto (lógico). De hecho, el vocablo en sí se empezó a utilizar en castellano no antes del siglo XV y con el sentido específico de tecnicismo literario que le daremos en lo que sigue, apenas lo encontramos en 1563¹² (*infra*, p. 31). Tal es, según mi personal postura, uno de los motivos por los cuales la crítica actual de la poesía de los siglos XVI y XVII tiende a mistificar bajo el rubro del “sentimiento” o “visión subjetiva” lo que en la obra se articula de un modo asaz diferente.

Para deslindar, entonces, los dos sentidos del término que es nuestra materia de estudio, vamos a delinear aquí las características de cada uno de ellos. Esto nos obligará a apurar la génesis de dos grandes tradiciones de pensamiento que, como tantas otras en Occidente, se remontan a Platón, a cuya obra nos acercaremos a través de la discusión que entabla en la segunda parte del *Fedro* (257c ss.) acerca de cómo debe escribir quien se dedica a la búsqueda de la verdad. Esta discusión, recordémoslo, continúa la dilucidación de la natura del amor que es el punto de partida de la primera parte del diálogo y tiene como fin apoyar el formidable ataque platónico contra los sofistas y todos aquellos que se ocupan más de persuadir que de hacer pensar de manera coherente, entre quienes Platón coloca en más de un pasaje a los poetas¹³. Ciertamente es, sin embargo, que en el *Fedro* más bien se encomia el ejercicio poético pues nos conduce, a través de un entusiasmo de origen divino, a la visión beatífica de la verdad: “el tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir”(245a). La transcendencia de esta idea sobre el origen divino de la inspiración poética la hemos comprobado de manera fehaciente en más de un texto de los que comentamos en el apartado anterior, comenzando por el prólogo del *Cancionero* de Baena (*supra*, p. 6), lo cual demuestra que se mantuvo viva a todo lo largo de Medioevo y que contribuyó durante el Renacimiento y los Siglos de oro a fundamentar la dignidad de la

¹¹ GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE, *Op. Cit.*, introducción, p. 15, *passim*.

¹² CASCALES, FRANCISCO, *Op. Cit.*, comentario del editor, pp. 423-4.

¹³ Cfr. MURDOCH, IRIS, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, en especial p. 83 y ss.

creación artística, por lo que ahora sólo enfatizaremos el carácter polémico con el cual Platón la introduce para rechazar cualquier tipo de lenguaje que no defina sus expresiones con nitidez¹⁴. En otras palabras, según la interpretación que ahora trazamos, el poeta debe ser el primero en hablar de la verdad en forma tal que no haya lugar a dudas sobre la natura del cosmos.

La tesis central, pues, de la segunda parte del *Fedro*, la expone Sócrates del siguiente modo: “un arte auténtico de la palabra (...) que no se alimente de la verdad, ni lo hay ni lo habrá nunca”(260e). Es evidente que quien desea convencerse a sí mismo o a otro de algo, debe tener claro aquello sobre lo cual piensa para no malinterpretarlo; esto vale también cuando el individuo en cuestión se propone realizar alguna cosa, máxime cuando se trata de un engaño deliberado o de obtener una ventaja para sí. A falta de un conocimiento definido que la sustente, no hay palabra que valga. Esto se hace aún más obvio cuando en el diálogo se somete a un duro análisis el discurso del sofista Lisias sobre el amor, discurso que ha dado pie a la discusión en la primera parte de la obra y cuyo fin es defender la peregrina idea de que en el amor conviene más favorecer a quien no nos ama que a quien nos ama (231a y ss.). Aquí Platón halla un paupérrimo contenido conceptual que se disfraza con una retórica literalmente monstruosa, contra la cual advierte Sócrates: “...todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo, se compongan las partes entre sí y con el todo”(264c). Esta auténtica “anatomía discursiva” es dable merced a las relaciones significativas de los diferentes términos que contiene cada discurso, pues el único objeto de éste no es otro que servir de medicina a un alma enferma (270a), para lo cual, insiste Platón, es indispensable que se definan con claridad las ideas que se manejan: “...si no se enumeran las distintas naturalezas de los oyentes, y no se es capaz de distinguir las cosas según sus especies, ni de abrazar a cada una de ellas bajo una única idea, jamás será nadie un técnico de las palabras, en la medida en que sea posible a un hombre”(273e). Ahora bien, ni el orador ni el poeta ni el legislador se ocuparán como deben de la definición de las cosas si no cuentan con el auxilio de quien entre los seres humanos se encuentra más próximo a los dioses: el filósofo (278a). Así, pues, sin el análisis de los conceptos que es tarea primordial de la filosofía, no habrán ni un lenguaje coherente ni una conducta en verdad pía.

No deja de asombrar el hecho de que Platón, mientras despliega su genialidad como escritor a través de un lenguaje pletórico y vivaz que a cada línea se confunde con lo poético y en el que la imaginación lleva la voz cantante, porfie en la necesidad de estructurar el pensamiento según esquemas intelectuales lo más rígidos posible. Parecería que en la forma de decir la cosa, traiciona el significado de lo que afirma. La tensión entre estos dos polos es, no obstante, como ya sabemos, uno de los distintivos de casi todos los *Diálogos*, aunque podemos decir que al final de su vida, Platón se resuelve a favor del esquematismo y en contra del uso de las imágenes que apoyan el desarrollo del tema. Los recursos estilísticos que sirven para embeber al lector en la acción propiamente dialéctica, van desapareciendo poco a poco para dar paso a un tipo de análisis por completo ajeno a la imaginación poética. Un elemento en particular pierde la preponderancia que, por ejemplo, tiene en el *Fedro*: el mito, que en la primera parte de esta obra es piedra de toque de la argumentación a favor de un amor guiado por el afán de conocimiento más que por el

¹⁴ Utilizo la Trad. de E. Lledó Íñigo que aparece en el tomo III de los *Diálogos* en la edición de Gredos.

apetito carnal. Para defender la inmortalidad del alma y la existencia de un mundo supracelstial, Platón recurre a los mitos y sobre ellos elabora un discurso crítico del lenguaje figurativo que no posee más substancia que la retórica. Empero, no es tanto que rechace el uso de elementos imaginativos en la argumentación filosófica sino que se preocupa por anclarlos en una necesidad explicativa superior al parecer de cada quien.

No podemos detenernos en el largo camino que lleva a Platón a postular semejante necesidad, mas sí conviene que tomemos en cuenta que en la antigua Hélade, era el poeta y no otro quien se encargaba de revelar las leyes que rigen el cosmos¹⁵. Además, dado el carácter oral de la primitiva poesía helénica, la revelación se transmitía en forma comunitaria de inmediato y merced a diversas variantes que respondían a la imaginación personal de los escuchas. O sea, la multivocidad era concomitante a la comprensión de la natura que proporcionaba la poesía, pues algunos entenderían una cosa y otros, otra, además de que la riqueza de las imágenes que utilizaba el artista implicaba de entrada la ambigüedad en sus expresiones; de ahí también que la verdad fuese para el heleno de entonces polémica por antonomasia y que no hubiera vía para determinarla de modo unívoco, lo cual, como podemos entrever, generaba múltiples tensiones dentro de la cosmovisión compartida, las cuales le daban a dicha cosmovisión un sesgo dinámico o, mejor dicho, problemático.

Por lo anterior, no resulta descabellado el que a los atenienses contemporáneos de Sócrates les escandalizara que éste se dedicase a desarrollar un método para definir de manera incontrovertible el sentido de los términos que atañen a la comprensión del cosmos, comprensión que para los helenos involucraba siempre la asunción de una conducta de índole moral, tema este último decisivo para Sócrates, quien, en efecto, partió de la idea de que por medio de un trabajo de depuración bajo la égida del filósofo, la comunidad podría superar los equívocos en torno a la justicia y alcanzar el conocimiento más importante, el de quién es uno mismo, el cual se englobaría en una definición que, como las geométricas, prescindiría de lo imaginativo: "esta definición es un concepto fundamental, y pertenece a Sócrates esta teoría del concepto que enseña que el concepto es innato y universal"¹⁶. En el concepto tal cual lo concibe Sócrates, desaparece la multivocidad que signa al saber comunitario que se desprende de la poesía para la cultura helénica anterior. El concepto socrático es una forma transcendente y rectora del ser personal, por lo que el individuo debe actualizarlo en su comportamiento, es decir, no se define por una experiencia artística sino merced a la intervención de una fuerza por completo extraña en la cosmovisión helénica: el célebre *demonio*, misterioso agente que opera en la inteligencia individual para ayudarla a parir justamente los conceptos; por ello, mientras las verdades poéticas se manifiestan a través de una emoción que se comparte con los demás, el concepto se define en un diálogo entre quien desea conocer y el filósofo inspirado por el demonio, donde la emoción cede el puesto a un discurrir universalizante. Quizás por ello en varios de los *Diálogos*, el interlocutor en turno de Sócrates se muestra incapaz de comprender a qué se refiere éste al pedirle que le defina tal o cual concepto, v.gr., la virtud, la santidad o la belleza "en sí"; pues, como nos permiten suponer las reacciones de tales personajes (Menón, Hipias o Eutifrón, por mentar algunos en quienes el desconcierto llega al máximo), para el ateniense de la época no hay definición de algo si no se le relaciona con la circunstancia en la cual se

¹⁵ Cfr. DETIENNE, MARCELO, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, pp. 15-20.

¹⁶ BELAVAL, IVON, "Sócrates", en *La filosofía griega*, p. 44 (*Historia de la filosofía*, v. 2).

encuentra uno en relación con todo lo demás; esto no implica que la verdad se atenga al parecer de cada quien, porque, recordémoslo, lo verdadero se determina en el seno de la comunidad por medio del poeta; más bien indica que sin multivocidad, no hay posibilidad de comprender.

Si Sócrates descubre el concepto y Platón lo utiliza para poner en jaque el antiguo modelo poético de la verdad (aunque en la mayor parte de su obra no rompe con dicho modelo en forma tajante), Aristóteles va a recurrir a él para echar las bases de un pensamiento que ya podemos llamar con pleno derecho lógico, pensamiento cuya primacía en el devenir de la tradición occidental dista mucho de ser comprensible de suyo; en otras palabras, y como acabamos de ver, el nacimiento de la lógica como disciplina filosófica se vincula con una radical transformación en varios órdenes de la cultura helénica (ahora que tocamos este punto, considero doblemente significativo el hecho de que Platón haya dedicado sus dos obras más extensas a delinear una comunidad ideal donde no había lugar para el poeta). Esa transformación fue a tal punto decisiva que se dio por sentado que sus consecuencias respondían a la naturaleza del cosmos, a una mejor *adecuación* -estas últimas cursivas tampoco son casuales- entre el universo y el modo humano de concebirlo; mas si no de la cultura como un todo, hemos de desentrañar por lo menos la pretendida naturalidad de las nuevas estructuras de pensamiento que se instauran en la Hélade en el momento culminante del desarrollo filosófico en Atenas para comprender el más profundo sentido del concepto, ya que “‘la lógica’ y ‘lo lógico’ no son en absoluto automáticamente y como si no fuese posible otra cosa *los* modos por excelencia de la determinación del pensar”¹⁷. Por supuesto, el cuestionamiento de la lógica no significa que hayamos de abandonar la empresa de especificar las formas del pensamiento válido, las cuales son justamente asunto de esa disciplina, sino que debemos contemplarlas en una perspectiva mucho más amplia que la que nos marca la tradición, en especial porque la génesis del concepto, como vemos, implicó mucho más que una mera cuestión académica y tuvo repercusiones en la concepción misma del papel que el hombre desempeña en el cosmos.

Por lo anterior, no resulta sorprendente que el concepto, el máximo descubrimiento socrático, cambiara el sentido del pensar filosófico posterior, comenzando por el de Platón y más aún por el de Aristóteles; en efecto, “existe unánime acuerdo en que la lógica aristotélica y tradicional gira en torno al concepto”¹⁸, por una parte, y, por la otra, en que el tratamiento de lo conceptual abarca, según el Estagirita, no sólo la esfera de la lógica sino también la de la ontología; así, el concepto aparece como el punto de partida de una nueva serie de articulaciones de pensamiento, v.gr., el silogismo, la demostración y la deducción, que sin él no se entenderían. Lo más peregrino, sin embargo, es constatar que Aristóteles no se ocupó de estudiar la naturaleza del concepto tal cual y que tampoco utilizó una sola expresión para designarlo, pues si bien prefiere el vocablo *oros*, echa mano también de *orismós*, *logos*, *ousía*, *to ti, esti, óperon, to ti en einai* y, por último, *eidós*¹⁹. La ausencia de un tratamiento específico y las variaciones en los vocablos que usa Aristóteles parecen indicar la misma dificultad en que él se halló para darle sentido a una forma de pensamiento

¹⁷ HEIDEGGER, MARTÍN, *Introducción a la metafísica*, p. 113.

¹⁸ HIDALGO-SERNA, EMILIO, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, p. 128. De este libro procede el enfoque general con el cual voy a abordar el tema del *concepto* y de su especificidad frente al concepto. A mi juicio, es una obra imprescindible para comprender las aportaciones iberoamericanas al desarrollo del pensamiento moderno.

¹⁹ *Idem*, cita de Prantl, C., *Geschichte der Logik im Abendlande*, I, p. 135.

que hasta entonces se había desenvuelto en un discurso filosófico que, como el platónico, no había roto por completo sus nexos con la poesía. Esto se hace más evidente cuando leemos el pasaje donde el Estagirita nos brinda una definición del concepto: “entiendo por ‘término’ aquello en que una premisa puede ser analizada, es decir, el predicado y el sujeto, añadiéndole o quitándole el verbo ser o no ser”²⁰. Aquí, el uso de un vocablo como “término” indica la tendencia hacia la cual se mueve la propuesta lógico-aristotélica en su conjunto, a saber, el definir de una manera inequívoca la naturaleza de la cosa sobre la cual se emite el juicio en cuestión; para ello, es indispensable *ver* (tal es el significado etimológico de la raíz de la palabra *oros*), con independencia de las circunstancias en las que se nos manifiesta, a cada uno de los seres que pretendemos definir.

Por supuesto, es en la *Metafísica* donde esta identidad entre visión universalizante y concepto alcanza su máximo desarrollo, como se pone de relieve en las primeras líneas de la obra²¹: “todos los hombres desean por naturaleza saber. Así lo indica el amor a los sentidos; pues, al margen de su utilidad, son amados a causa de sí mismos, y el que más de todos, el de la vista. En efecto, no sólo para obrar, sino también cuando no pensamos hacer nada, preferimos la vista, por decirlo así, a todos los otros. Y la causa es que, de los sentidos, éste es el que nos hace conocer más y nos muestra muchas diferencias”(980a20-5). Un poco adelante Aristóteles afirma la superioridad del hombre respecto a los animales por el hecho de que el ser humano dispone, además, de la simple experiencia sensible, “del arte y del razonamiento”. Ciertamente es que en la vida cotidiana la experiencia parece más importante; sin embargo, su alcance es inferior, pues “...es el conocimiento de las cosas singulares, y el arte, de las universales”(981a16-7); un saber que no pueda singularizarse, resulta absurdo por principio. Pese a ello, el arte tiene un alcance mayor que el de la experiencia porque nos da a conocer la causa de lo que sucede y no nada más qué sucede; por otro lado, el arte es susceptible de enseñarse, mientras que la experiencia, no. Por ese motivo, el arte fue el origen de la ciencia, tesis que Aristóteles desarrolla en un pasaje de la *Ética a Nicómaco* (1139b14-1140b8) que él mismo cita en la *Metafísica* y que vamos a reproducir de manera extractada a continuación²²: “admitamos que hay cinco formas de actividad, por medio de las cuales el alma expresa la verdad, sea por afirmación, sea por negación. Éstas son: el arte, la ciencia, la prudencia, la discreción o sabiduría, la inteligencia; en efecto, por la conjetura o la opinión nos ocurre con frecuencia que nos equivocamos”. Y para que no haya duda alguna sobre qué tipo de conocimiento corresponde a la ciencia, puntualiza: “así, pues, lo que es el objeto de la ciencia existe de toda necesidad y tiene, por consiguiente, un carácter eterno. Pues todo lo que existe necesaria y absolutamente es eterno, y todo lo que es eterno no conoce ni el nacimiento ni la destrucción. Además, según parecer común, toda ciencia es susceptible de ser enseñada”. A estas cualidades se agrega otra muy importante: “la ciencia es, pues, una disposición que permite la demostración y que posee todos los demás caracteres que especificamos en nuestros *Analíticos*. Cuando uno tiene, de alguna manera, una certeza y cuando los principios de ella son conocidos, uno sabe a ciencia cierta; si uno no conoce nada más que la conclusión del silogismo, la ciencia que uno posee tendrá un carácter accidental”.

²⁰ *Primeros Analíticos*, 24b, Trad. de Francisco de P. Samaranch, *Obras completas*, p. 278.

²¹ Utilizo la traducción de Valentín García Yebra que publicó Gredos.

²² Trad. de Francisco de P. Samaranch, *O. C.*, pp. 1243-4.

Por lo que toca al arte, Aristóteles encuentra su especificidad en que es siempre una actividad creadora que se encauza a través de la razón: "puesto que todo arte es una disposición acompañada de razón y dirigida a la creación, y puesto que toda disposición de esta clase es un arte, el arte y la disposición acompañada de razón conforme a la verdad se confunden. Por otra parte, todo arte tiene el carácter de hacer nacer una obra y busca los medios técnicos y teóricos de crear una cosa que pertenece a la categoría de los posibles y cuyo principio reside en la persona que lo ejecuta y no en la obra realizada". Ciertamente es, entonces, que el arte se asemeja a la ciencia en que ambos son manifestaciones de la razón; sin embargo, mientras que los principios del conocimiento científico como los plantea el filósofo son universalmente comunicables, los del artístico remiten siempre a la persona que los pone en práctica, quien en última instancia sólo de manera tangencial puede transmitirlos a los demás. En otras palabras, el saber del artista no puede ser demostrativo ni versar sobre los objetos ajenos al devenir, aunque sí nos revele de modo universal la causa de las cosas.

Volvamos a la *Metafísica*, donde con base en los análisis anteriores se establece la superioridad de la teoría respecto a la práctica; el sabio por antonomasia será quien conozca las causas primeras de todo cuanto existe "sin tener la ciencia de cada cosa en particular", y pueda, por lo tanto penetrar con lucidez en lo que al resto de la gente le parece indescifrable para determinarlo con exactitud y sin buscar la utilidad inmediata del saber, lo que lo convertirá en el único capaz de gobernar sin ambiciones, pues tendrá en cuenta de antemano la caducidad de todo cuanto existe. De ahí que el fin último del sabio sea literalmente la especulación, o sea, un tipo de reflexión ajeno a la experiencia y que se ocupa de objetos abstractos y universales, el mayor de los cuales es Dios. A tal punto es la ciencia de la sabiduría excelsa, que su búsqueda y posesión resulta a primera vista impropia del hombre, ya que éste es, como afirman los poetas, un ser siempre sometido a las circunstancias y en perenne mutación. Pero además de que los poetas suelen mentir, el hombre que especula adquiere por esto una condición superior que lo aproxima a los dioses, quienes, por su parte, en vez de sentir envidia por ello, le procuran a tal persona múltiples beneficios (983a3-4).

Así concluye el pasaje que nos interesaba referir para alcanzar la significación del concepto en el pensamiento aristotélico, donde encuentra su fundamento último en el principio de no contradicción que el Estagirita, tras recalcar que sólo al filósofo le es lícito especular sobre los principios de la natura, enuncia como sigue: "es imposible, en efecto, que un mismo atributo se dé y no se dé simultáneamente en el mismo sujeto y en un mismo sentido (con todas las puntualizaciones que pudiéramos hacer con miras a las dificultades lógicas). Éste es, pues, el más firme de todos los principios, pues se atiene a la definición enunciada" (1005b19-23). Aquí volvemos a constatar cuán profundo es el nexo entre el conceptualizar y el definir y cómo se refunden en una forma *sui generis* de contemplación de la realidad, o sea, la especulación que cualquiera puede aprender siempre y cuando siga la cadena argumentativa idónea. De este modo, la cosmovisión imaginativa y polémica de la arcaica poesía termina por convertirse, a través de una metamorfosis que principia en forma clara con Sócrates y que Platón y Aristóteles desarrollan por su cuenta, en una especulación a la cual delimitan los principios de un pensamiento que se distingue del arte ya sin equívoco posible. En este punto, sin embargo, conviene resaltar que lo artístico y lo científico se identifican en cuanto ambos son actividades racionales cuya diferencia esencial

reside en que el conocimiento artístico se supedita a la satisfacción de necesidades materiales (incluyendo, como en el caso de las bellas artes, la de experimentar placer estético) mientras que la ciencia sólo persigue el saber por el saber mismo. El proceso ascendente culmina de esta guisa en la especulación, la cual, a pesar de todo, tiende a revestirse de un cariz creador en cuanto expresa la absoluta potencia teórica del hombre. Por ello, el concepto, matriz del conocimiento científico, posee un rasgo poético en el fondo²³.

Hasta aquí hemos apurado la génesis lógica del concepto con el fin de probar que su desarrollo en la filosofía helénica coincidió con una crisis que hizo cambiar no sólo el valor que se le otorgaba a la poesía en cuanto reveladora del orden del cosmos sino incluso la concepción de la verdad vigente hasta ese momento. Podemos hablar, pues, de la oposición entre una vertiente que hunde sus raíces en la original preponderancia de la palabra poética (la cual ha desembocado en la sofística para la época en que Sócrates comienza a destacar en la comunidad de Atenas) y otra vertiente que se propone determinar con precisión qué clase de lenguaje conviene a la expresión del pensamiento (la cual se consolida como lógica en la obra de Aristóteles a partir de la lucha socrático-platónica contra los sofistas). Ambas tendencias avanzan en forma paralela y aunque la segunda se defina a sí misma como la portadora del auténtico saber, la primera no cesa de reivindicarse como la más arcaica revelación de la verdad (no debemos olvidar que allende las condenas de Platón, lo cierto es que los sofistas se preocuparon, aunque fuese en forma negativa, por investigar los criterios válidos para definir lo verdadero).

Por lo anterior, no resulta extraño que el propio Estagirita se haya curado en la *Retórica* de pormenorizar los recursos estilísticos que hacen más agradable la comprensión y que haya equiparado este análisis con el de la lógica. Semejante tarea resultaba doblemente necesaria toda vez que la crítica platónica a la sofística y, en general, a cualquier lenguaje que no precisase sus términos (a pesar del uso por parte de Platón de mitos e imágenes poéticas), amenazaba con privar a la retórica en su conjunto de cualquier posibilidad de alcanzar la verdad, si es que definimos el campo de la retórica, como hacían sus fundadores, como una simple técnica para persuadir o para vencer a los contrincantes por medio de argucias²⁴. Por ende, el intento fundamental para Aristóteles en esta obra consistió en enriquecer el conocimiento del lenguaje para dar cabida al factor emocional que va implícito en la aspiración humana al saber: "la retórica es correlativa de la dialéctica, pues ambas versan sobre cosas que, de alguna manera, son conocidas por todos y no las delimita o incluye ninguna ciencia. Por eso todos, en algún grado, participan de ambas, ya que todos hasta cierto punto intentan inquirir y resisitir a una razón, defenderse y acusar"(1354a). En el libro III de la obra investiga en concreto cuáles son los recursos artísticos de la palabra y dice, por ejemplo, que "...es conveniente hacer algo extraño el lenguaje; porque se admira lo lejano, y lo que causa admiración es agradable"(1404b). Aquí encontramos por primera vez quizá una indicación que durante siglos dará qué hablar a los estudiosos, ya que incide sobre la cuestionable extrañeza que debe o no causar la palabra para ser más poderosa. Esto sólo se hace, pues, inteligible a la luz del concepto de saber que

²³ No es mi intento desentrañar la compleja relación arte/ciencia en el pensamiento de Aristóteles, pues por sí misma sería el tema de un estudio como el presente. Remito, pues, sobre el particular, a la introducción de la *Poética* en la edición de Ángel J. Cappelletti, quien aborda el punto con mayor detalle.

²⁴ Cfr. la introducción de Samaranch a la *Retórica* en *O.C.*, pp. 113-7.

maneja toda la cultura antigua, según el cual el conocimiento debe vedársele a quienes no poseen la suficiente fuerza para comprenderlo. Este punto lo trataremos en el siguiente inciso, por lo que ahora sólo quisimos hacer hincapié en que ya aparece en el pensamiento aristotélico.

Aparte, el Estagirita hace varias observaciones sobre el vocabulario que debe usar el poeta y sobre cómo ha de estructurar las metáforas e imágenes para que resulten más convincentes: "...no hay que traer las metáforas de lejos, sino de cosas del mismo género y semejantes, al dar nombre a lo que no lo tiene..."(1405a). La elegancia de un escritor radica en que emplee en el momento oportuno metáforas que den vivacidad a los objetos de los cuales trata: "llamo sensibilizar las cosas o ponerlas ante los ojos, a significar las cosas en acción; por ejemplo, decir que el hombre bueno es un cuadrado, es una metáfora, ya que ambos son perfectos, pero no significa una acción; en cambio, decir que posee un vigor floreciente, es una acción"(1411b). Y un poco adelante añade algo que nos interesa destacar por sus implicaciones: "es preciso, como se ha dicho, deducir la metáfora de cosas propias y no evidentes; como en filosofía contemplar la semejanza aun en lo que difiere mucho es cosa propia de un espíritu sagaz..."(1412a). Existe, pues, un símil entre lo que realiza el poeta al forjar una buena metáfora y lo que logra el filósofo al definir con claridad un concepto, pues en los dos casos se precisan relaciones "propias y no evidentes" a los ojos del común. Recordemos que si la distinción básica entre experiencia y conocimiento es la capacidad explicativa de este último, entonces la poesía se coloca *hasta cierto punto* en el mismo rango que la filosofía. Esta tesis reaparece en un célebre pasaje de la *Poética*: "...no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad (...) Por eso, la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular. Lo universal es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario. De allí parte la poesía al atribuir nombres (a los personajes). Lo particular es lo que hizo o padeció Alcibiades"(1451a-b).

Como vemos, la concepción aristotélica de la poesía indica sin lugar a dudas que el poeta comparte con el filósofo un contenido intelectual de carácter universal que en el caso de la tragedia, se refiere a "cierta clase de hombre". Hay aquí también un vínculo entre lo que esa clase abarca (o sea, la extensión del término o concepto) y el sentido que la define. Es dable, por ello, interpretar las imágenes de que un artista echa mano como elementos conceptuales o estructurales de su obra; en consecuencia, estos elementos deberán regirse, como los que estudia la lógica, por el principio de no contradicción. La diferencia, con todo, entre ambos, es que los lógicos versan sobre lo que es, mientras que los poéticos, sobre lo que puede ser.

Así, en el pensamiento de Aristóteles se encuentra la primer reflexión sistemática no sólo sobre el concepto tal cual sino sobre el *concepto* en el sentido que a nosotros nos interesa. Lejos de insistir en la teoría platónica sobre el origen divino de la creación poética, Aristóteles desarrolla más bien una línea argumentativa que tiende a delimitar los diferentes usos de lo conceptual de acuerdo, claro está, con la preeminencia de lo lógico pero sin despojar al *concepto* poético de su especificidad; para este último, el filósofo emplea dos vocablos en griego: en la *Poética* llama *diánoia* al contenido conceptual de la obra de arte, mientras que en la *Retórica* se refiere a una expresión breve que sirve para enunciar un pensamiento completo como *gnome*. No está de más señalar que esta doble perspectiva de

comprensión del *concepto* terminó por confundirse siglos más tarde en una sola cuando al incorporarse el *corpus* aristotélico a la rica herencia helénica que recibieron los romanos, ambos vocablos se tradujeron de idéntica manera como *sententia*, dándole al término un sesgo más afín con la moral y lo político que con lo intelectual, que es como lo maneja, por citar el ejemplo más ilustre, Cicerón. En una palabra, lo retórico (en su primigenio sentido de polémica y verosimilitud) absorbió a lo poético (y a la relación con la verdad que Aristóteles destaca en el conocimiento artístico) y dio a entender que la *sententia* carecía de valor epistemológico y sólo servía de ornato verbal²⁵.

La acepción puramente retórica de la voz "sentencia" se transmitió a la cultura cristiana, la cual la mantuvo a lo largo del Medioevo sin alteraciones de importancia hasta el siglo XIII, cuando la difusión de una nueva manera de entender la poesía hizo posible el repensar los vínculos entre la creación artística y los elementos retóricos. Fue, en concreto, Dante el primero en cuestionar la tradición al decidir emplear en la *Divina comedia* el vocablo *concepto* (que tenía hasta entonces el sentido lógico que le dio Aristóteles y que por lo tanto sólo se empleaba en el discurso filosófico) como sinónimo de *sentencia*. A mi juicio, las razones para proceder de este modo se derivan, por un lado, de la altísima función que Dante le asigna al poeta como revelador del orden cósmico y, por el otro, de la necesidad de justificar el uso de la lengua romance en lugar del latín, uso con el cual quebrantó la unidad no sólo idiomática sino cultural de Europa. Es decir, para Dante el contenido intelectual de un poema revierte por fuerza a su expresión lingüística, sin la cual el sentido de la obra cambia de inmediato. Por ello, en el parágrafo XXV de la *Vida nueva* interrumpe de pronto la narración de su amor por Beatriz y se enfrasca en una larga justificación de las imágenes que emplea en los poemas que interpola en el texto, imágenes que parecen contravenir el significado común de las palabras que las componen. Con base en motivos históricos (la poesía amorosa en lengua romance es algo todavía muy reciente para la época), Dante afirma que es indispensable conceder a los poetas y aun a los simples rimadores la máxima libertad en el manejo del lenguaje para comunicar el amor. Recurre a la autoridad de los antiguos y prueba que siempre se han empleado imágenes con el fin de realzar el sentido intelectual de la obra y no sólo como ornamentos verbales; es decir, la retórica tiene su fundamento en la comprensión de la realidad que el artista expresa y no se le ha de considerar un elemento incidental del lenguaje: "...digo que ni siquiera los poetas hablaban de esta manera sin razón, ni los que riman deben hacerlo sin tener algún motivo válido, puesto que sería muy vergonzoso para el que rimase sirviéndose de alguna figura o recurso retórico y luego, al pedirle que se explicase para que sus palabras resultaran entendibles, no supiera hacerlo"²⁶.

La defensa de la interpretación intelectual de la retórica se desarrolla en el *Tratado de la lengua vulgar* con el cual Dante preconiza y difunde las formas poéticas romances. El primero de los dos libros que llegó a escribir, comienza por definir la lengua vulgar como la que se aprende de la nodriza, es decir, la que se usa cotidianamente y que sustenta la vida de la comunidad; la distingue de la que se aprende a través de la gramática y la considera el

²⁵ CASCALES, FRANCISCO, *Op. Cit.*, glosa del editor, p. 419. *passim*. Los datos que a continuación miento sobre las transformaciones interpretativas del *concepto* del Medioevo al s. XVII, proceden de esa fuente (pp. 419-34).

²⁶ La traducción que utilizo de la *Vida nueva* y del *Tratado de la lengua vulgar* es la que aparece en la bibliografía general. El pasaje que cito está en la p. 56.

modo de hablar por excelencia. Dios, añade, ha concedido al hombre el lenguaje por su natura dual y para que pueda convivir con sus semejantes y con el resto de la creación; por eso, "lo que ante todo pronunció la voz del primer hablante no dudo que para todo hombre sensato haya sido la palabra Dios, es decir *Él*, ya sea en forma de interrogación, ya sea de respuesta"²⁷. Ser y hablar en el hombre es lo mismo y es lo que le permite acercarse a su Creador, por lo que debió haber un idioma original, que Dante identifica con el hebreo, cuya pérdida se debió a la soberbia y la concomitante rebeldía que llevaron a la humanidad a querer construir la Torre de Babel. Tras la confusión de las lenguas con la cual Dios castigó a los hombres, éstos tuvieron que dispersarse y colonizar las regiones del mundo que les eran desconocidas, v.gr., Europa, donde se asentaron tres diferentes pueblos cuyo respectivo idioma generó otros muchos; uno de esos idiomas madres fue precisamente el griego, de cuyas variaciones (sobre las cuales el poeta especula a partir de ciertos elementos como la partícula afirmativa) surgieron las lenguas de las regiones australes como Italia y España. A continuación, Dante vincula el carácter del idioma con la forma de vivir de quien lo habla y traza una singular "logogeografía" con base en los varios dialectos que se usaban en la Península itálica por entonces. El libro II ofrece materiales aún más interesantes para nuestro estudio. Se inicia con la reivindicación de la poesía en lengua vernácula sobre la prosa y continúa con una elucidación de a quiénes les conviene usar el lenguaje poético en romance. No, claro está, a los ignorantes o a los que, como los campesinos, ocupan los sustratos inferiores de la comunidad, "puesto que los *conceptos* mejores no se pueden hallar, sino en donde hay ciencia e ingenio (...) y como el lenguaje no es otra cosa sino el instrumento de nuestra propia concepción (...) la lengua ilustre no puede ser empleada más que por aquellos en los cuales hay ciencia e ingenio"²⁸. Basta una rápida lectura del pasaje anterior para percatarse de cuánto énfasis hace Dante en la dignidad gnoseológica de la poesía, pues a muy pocas líneas de distancia reitera que sin conocimiento e ingenio no hay obra que valga. Esto resulta doblemente significativo por la sólida formación filosófica del poeta y por el hecho de que los temas que considera idóneos para el arte son "...la salud, el placer del amor y la virtud...", es decir, que para hablar de ellos es tan importante poseer una amplia cultura y un discernimiento sutil como estar embargado por algún arrebató sentimental; Dante traslada así al terreno de la creación artística la célebre tesis de la gentileza del corazón, tesis que guía a los grandes poetas de entonces, según la cual el amor es la forma suprema de nobleza; sólo merced a él es dable dedicarse a la poesía, que el poeta define como "...una ficción retórica adornada con música" para cuya creación es menester inspirarse en las doctrinas de los autores del pasado. Y añade: "...la dificultad y el trabajo consisten en tomar el cuidado y la discreción convenientes, puesto que nada se puede lograr sin la fuerza del ingenio, la familiaridad del arte y el hábito de las ciencias (...) Refútese, por lo tanto, la necedad de aquellos que, carentes de arte y de ciencia, confiados únicamente en su ingenio, se meten en asuntos altísimos que sólo deben tratarse de manera excelsa"²⁹. Tras un profuso análisis de los diversos elementos de la poesía (metro, rima, vocabulario, etc.), el libro llega a una conclusión provisional que recalca la estructura conceptuosa de la poesía, cuya forma más acabada, a juicio de Dante, es la canción: "declaramos entonces que la canción, en cuanto se dice por antonomasia, que es la que aquí

²⁷ *Ibid.*, *Tratado de la lengua vulgar*, p. 80.

²⁸ *Ibid.*, p. 104, subrayado mío..

²⁹ *Ibid.*, p. 110.

buscamos, es un conjunto en estilo trágico 'de estancias iguales sin repetición que responden a un solo *concepto*'³⁰. Esta conclusión, que de hecho es el sustento de las glosas que componen una buena parte de la *Vida nueva* (donde el poeta pormenoriza el sentido de cada una de las expresiones e imágenes que emplea, indicando en qué verso o con qué palabra desarrolla el *concepto* correspondiente), va a ser también el punto de partida de una amplia tradición para la cual la obra poética se informa por un *concepto* que, a diferencia del filosófico (recordemos que es de este campo de donde proviene el término que Dante "interpoló" en la poética cortés), exige la participación del artificio para ser ameno aparte de claro³¹.

De esta guisa, la idea aristotélica de que en la obra de arte siempre hay un contenido intelectual básico, retorna a Occidente por medio de Dante, de quien, a su vez, la tomarán los tratadistas italianos del siglo XVI, los primeros en hacer un amplio uso del neologismo dantesco *concepto*, el cual va a contender hasta imponerse a la *sentencia* de la tradición escolástico-retórica. Así sucede en obras como el tratado *Della imitazione* de Delminio (1530), los *Concetti divinissimi* de Jerónimo Garimberto (1562) y *Del concetto poetico* de Camilo Pellegrino (1598) entre muchos otros³². Cabe mentar que en varios de estos trabajos se interpreta el *concepto* en realidad desde una doble perspectiva: como expresión concisa y artificiosa del pensamiento o como un agregado tan sólo ornamental del poema (distinción esta última que ya Aristóteles había hecho con el fin de superar las condenas platónicas de la poesía); lo curioso es que mientras los elementos intelectuales en la poesía se consideran indispensables, casi siempre se rechazan aquellos que pueden interpretarse como un simple adorno retórico. Esta diferenciación se consolida en los *Discorsi dell'arte poetica* que Tasso publicó en 1587 y que reeditó como *Discorsi del poema eroico* en 1594, obra que influyó allende las fronteras de Italia, sobre todo en España. Por todo lo anterior, bien se puede afirmar que "...es Italia, exclusivamente, el país al que corresponde la responsabilidad en la génesis de la doctrina fundamentalmente barroca del *concepto*"³³.

Detengámonos, antes de proseguir, en la crítica al artificio retórico que acabamos de mentar y que en cierto modo ya hemos testimoniado en varios de los autores que presentamos en el inciso previo, lo cual prueba que es patrimonio común durante el período. La valoración, en efecto, de los recursos artificiosos del lenguaje sólo se impone a principios del siglo XVII, y ello no sin violencia de por medio (son furibundos los ataques contra los hallazgos poéticos de entonces, a los cuales se les tacha de perversión o hasta de

³⁰ *Ibid.*, p. 119, subrayado mío. No deja de ser una ventaja que en nuestro idioma existan dos adjetivos que permiten hacer la distinción entre los dos sentidos que estamos manejando. En inglés y en francés esa diferencia es aún mayor, pues "conceptual" se traduce de manera respectiva por *conceptual* y *conceptuel*, mientras que "conceptuoso" se vierte por *witty* y *ingénieux*.

³¹ Cfr. MANDELSTAM, OSIP, *Conversaciones sobre Dante*. V. p. 34 y ss. Este libro destaca por ser el análisis de un poeta sobre otro y porque se centra en la articulación del pensamiento en la obra de arte. En el pasaje que mentamos, el autor pone de relieve la originalidad de Dante al transformar en elementos poéticos un vocabulario y una serie de problemas que atañían a la filosofía de su época. Y añade: "en este dominio estamos enredados en los hábitos de un pensamiento de gramáticos que nos hace poner en nominativo el concepto del arte (...) Toda nuestra sintaxis es una herencia molesta de la escolástica. Un cuando en filosofía, en la teoría del conocimiento, la escolástica haya visto disminuir el modesto lugar que le toca y haya sido enteramente suplantada por la matemática, dotada de una sintaxis propia, hay un dominio en el cual la gramática de la escuela no pierde pie y en el que multiplica sus estragos: la historia del arte"(p. 35).

³² CASCALES, FRANCISCO, *Op. Cit.*, comentario del editor, pp. 420-1.

³³ *Ibid.*, p. 423, subrayado mío..

auténtica herejía contra la pureza del idioma -esta última metáfora religiosa es muy significativa). El desdén por la retórica se debe a que aún se considera a la palabra como un eco distorsionado del único lenguaje legítimo, el de Dios. Cualquier exceso verbal sólo turba y literalmente *divierte* en lugar de adoctrinar. Sobre esto volveremos adelante.

Si nos concentramos ahora en la cultura ibérica, notaremos que el vocablo *concepto* se presenta ya en los *Cancioneros* del siglo XV, en poetas como Pere Tornellas, aunque sigue predominando la tradicional *sentencia*, de lógica raigambre. De hecho, "el primer documento español donde encontramos utilizada la voz *concepto* con acepción positiva de tecnicismo literario es el exordio a las *Obras* de Diego de Fuentes, que se publicaron en Zaragoza en 1563"³⁴. A esta obra se agregó muy poco después una en cuyo título apareció por vez primera el vocablo: los *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias en diversas materias* de Juan de Aranda, que se editó en Sevilla en 1565. Con fluctuaciones de por medio (el Brocense, v.gr., no usa el término más que una vez y eso en su lógica acepción), la palabra se va imponiendo en el léxico de los tratadistas a lo largo del siglo XVI, al par que se privilegia su interpretación retórico-ornamental en clara correspondencia con la práctica poética de entonces. Esta situación se consolida en las primeras décadas de la siguiente centuria, quizás debido a la intervención de varios factores socio-culturales que facilitaron la preponderancia del *concepto*, entre los cuales podemos contar el paradigma de erudición imperante (herencia del humanismo más que de la escolástica) y, de manera muy especial, la utilización religiosa de un lenguaje cada vez más artificioso. En efecto, la Contrarreforma hispánica hizo un uso extensísimo de los recursos retóricos con el fin de apoyar la predicación³⁵. Ya en fecha tan temprana como 1555 se publica un libro, asaz mediocre por cierto, *La luz del alma cristiana* de Felipe de Meneses, donde los *conceptos* se integran a la labor del predicador y del orador sacros. Esta tendencia recibió un fuerte impulso a medida que la cultura hispanoamericana se definió por completo como defensora de los dogmas católicos en contra de las herejías protestantes tras el Concilio de Trento; España y sus Colonias tomaron también a su cargo la defensa de opiniones que mucho después se declararían dogmas de fe, v.gr., la Inmaculada Concepción de María. Si a ello le añadimos la férrea censura del Santo Oficio y la consecuente imposibilidad de abordar los temas al margen de la ortodoxia, comprenderemos que el afán de novedad de los diversos autores les haya llevado a echar mano de un sinfín de *conceptos* que, sin alterar en lo más mínimo el sentido del dogma, les permitiese expresarlo en formas cada vez más audaces. Entre el *concepto*, pues, y la idiosincracia iberoamericana se estableció una identidad absoluta en la primera mitad del siglo XVII, al punto que podemos considerar la proliferación conceptuosa como un fenómeno netamente hispánico aunque se haya manifestado también en otras latitudes. De ahí se deriva, pues, el conceptismo, que ahora se perfila como el paradigma de la literatura del período.

Varias son las obras que marcan el itinerario conceptista a partir de 1600, entre las cuales destacan los *Conceptos espirituales y morales* que ese mismo año publicó Alonso de Ledesma en Segovia, donde por medio de cientos de poemas alegóricos (algunos de los

³⁴ *Ibid.*, p. 424. Para no multiplicar las referencias, aclaro que, salvo indicación en contrario, la información que sigue la tomo desta fuente. Sobre este punto, cfr. también la entrada respectiva del índice analítico de PORQUERAS MAYO, ALBERTO, *Op. Cit.*, p. 464.

³⁵ Aparte de la fuente que manejamos, esta cuestión la ventila también Claudia Ruiz, "Teoría estética y doctrina moral en Baltasar Gracián", tesis de doctorado en prensa en la actualidad, en especial el capítulo I, pp. 20-72 del manuscrito.

cuales reciben precisamente el nombre de *conceptos*) se glosan diversos episodios de la vida de Jesús. Tras este libro se desata con auténtica efusión una corriente literaria cuyo inventario escapa a los límites de nuestra investigación, corriente que encuentra un profundo eco en los tratadistas de entonces, comenzando por Luis Alfonso de Carvallo, quien en *El cisne de Apolo* (1602), como ya vimos (*supra*, p. 12), considera a la poesía la forma por antonomasia del conocimiento y al *concepto* como un "pensamiento no común producto de un estilo singularmente llamativo, causa de la maravilla y susceptible de ser engastado en el cuerpo de una obra extensa"³⁶. Este distintivo de sorprendente o maravilloso también se lo adjudican al *concepto* otros autores, v.gr., Lope de Vega, con la notable excepción de Luis Carrillo y Sotomayor, en cuyo *Libro de la erudición poética* no se hace uso del término para nada, quizás debido a que lo vinculaba con una interpretación intelectualista de la poesía contra la cual era menester enfatizar el carácter estético del arte. El autor, sin embargo, de mayor prestigio que prácticamente desdeña echar mano de nuestro vocablo es, por paradójico que parezca, el ultraconceptista Quevedo, que sólo en tres pasajes lo ocupa; en su caso, la omisión más bien parece deberse a su expreso deseo de no confundirse con los que blasonaban por entonces de conceptuosos; lo cual, claro está, no significa que prescindiera del *concepto* (que define como "pensamiento ingenioso expresable o expresado en verso"³⁷) al momento de escribir, al contrario, sino que se vuelve hacia expresiones que la tradición había sancionado, como *sentencia* y otras.

Al margen, pues, del término que se use, el caso es que la producción artística del siglo XVII gravita en torno a lo conceptuoso, tomándolo como paradigma de creación y reflexión sobre la poesía, y esto se echa de ver con absoluta nitidez en la obra que, sin disputa, representa el máximo esfuerzo de la época por desarrollar el *concepto*, es decir, la *Agudeza y arte de ingenio* que Baltasar Gracián publicó en 1648 como reedición corregida y aumentada del *Arte de ingenio* de 1642³⁸. El libro, de una complejidad apenas a la altura de su pasmosa erudición, principia con una queja de Gracián por el descuido en que los autores del pasado incurrieron al no estudiar lo conceptuoso mientras elaboraban una serie de teorías sobre lo conceptual. Es indispensable entonces suplir esta carencia y apurar la natura del *concepto* para comprender su riqueza como herramienta de conocimiento y guía de la conducta y no nada más como un adorno verbal. En otras palabras, "el 'arte de ingenio' no se reducirá para Gracián a una parte de la retórica sino que más bien consistirá en una nueva disciplina que se referirá a un nuevo objeto, es decir, al *concepto*"³⁹, cuyo estudio, a su vez, se integrará a una interpretación filosófica de la manera en que el hombre descubre el ser por medio del lenguaje⁴⁰. En virtud de que esa interpretación se despliega en

³⁶ CASCALES, FRANCISCO, *Op. Cit.*, referencia del editor, p. 430.

³⁷ *Ibid.*, p. 432.

³⁸ La edición que manejo es la que aparece en la bibliografía general.

³⁹ RUIZ, CLAUDIA, *Op. Cit.*, p. 163, subrayado mío.

⁴⁰ Tal es justamente la postura del libro de Hidalgo-Serna que menté en la nota 18. Una fuente adicional que ilustra sobre los autores que influyeron en la génesis de las teorías gracianas es la introducción de Alexander A. Parker a la *Fábula de Polifemo y Galatea* en la edición que ya hemos mentado con anterioridad, pp. 57-8. En efecto, para discernir entre entendimiento e ingenio, Gracián se inspiró en los tratados contemporáneos, en la tradición platónica medioeval y renacentista, en la filosofía natural de la época y en la obra de Nicolás de Cusa, cuya explicación del conocimiento abarca tres niveles: los sentidos, que afirman; la razón, que distingue y que se halla bajo el principio de no contradicción; y el entendimiento o intelecto, que sintetiza y concilia allende las oposiciones que a la razón le resultan insalvables. El entendimiento, por ende, concibe a Dios, el ser por antonomasia, como la *coincidentia oppositorum*. Dios trasciende las oposiciones entre las creaturas y

realidad a lo largo de toda la obra de Gracián, nosotros sólo vamos a referirnos aquí a lo que atañe al *concepto*, tomando en cuenta que éste, a lo más, "...déjase percibir, no definir"⁴¹, lo cual se halla de acuerdo con el proyecto del autor de fundamentar una comprensión conceptuosa que rebasara los instrumentos lógicos que la escolástica contemporánea utilizaba. Según Gracián, no basta el conocimiento verídico si no se reviste de hermosura al comunicarse, por lo que la verdad siempre ha de ser *artificiosa*, pletórica de alusiones que inviten a quien las aprende a penetrar en el sentido que se reserva tras la multivocidad de las imágenes poéticas; no es, por ende, la razón la facultad cognoscitiva superior (ya que no se ocupa de revelar el arte sino se traduce en juicios que se determinan, como vimos, por el principio de no contradicción (*supra*, p. 25)), es el entendimiento: "consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento"⁴², acto que es precisamente el *concepto*, el cual se rige por la parte más inventiva del entendimiento, o sea, el ingenio, cuya *agudeza* consiste en la capacidad para percibir las infinitas particularidades del universo y en instar al individuo a actuar en relación con ellas. El ingenio trasciende de esta guisa el nivel cognoscitivo y el lingüístico y abraza también la esfera de los valores que guían el comportamiento personal, engendrando una certeza literalmente poética (en el sentido etimológico de la palabra que los tratadistas por entonces reivindicaban) que la razón no logra asimilar: "esta certeza es dada a la experiencia por la imaginación intelectual creadora (*ingenio*) que manipula las imágenes de un modo ordenado y funcional, porque ella sola puede ordenar la rebelión de los sentidos, controlar el choque de emociones y armonizar las dicotomías de ideas (...) Al pasar por encima de las categorías ontológicas y lógicas, y de las divisiones estructurales en el mundo de la naturaleza, el 'arte de ingenio' pudo armonizar sentimientos y pensamientos"⁴³. Gracián

las reunifica en su ser, por lo que el hombre, para entender a su Creador, ha de engendrar un *concepto* metafísico.

⁴¹ *Agudeza...*, Disc. II, p. 28. Por ello mismo, recurriremos como apoyo al texto de Hidalgo-Serna que citamos en la nota anterior, pp. 137-54.

⁴² *Ibid.*, p. 33.

⁴³ GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE, *Op. Cit.*, introducción, p. 117. Conviene mentar aquí la dificultad que existe para conciliar las diferentes interpretaciones de las categorías gracianas. Así, en la fuente que citamos en esta nota, dice el editor: "Los términos son ahora bastante claros. *Agudeza* es, a la vez, la *agudeza* en general y la facultad intelectual que la percibe y la produce. *Concepto* es el acto de concebir por este medio las correspondencias que se intuyen; es también la idea así formulada y la expresión verbal en que la imaginación la encarna. En otras palabras, *concepto* en este contexto en 'concepción', 'percepción' y 'concepto'. Gracián distingue la *agudeza* de la especulación filosófica, por una parte, y de la composición literaria, por otra (...) El *ingenio*, a diferencia del entendimiento, no se contenta sólo con la verdad, sino que aspira a la belleza. La belleza que apela a cada facultad sensorial consiste en el arte de combinar e interrelacionar en proporción armoniosa. Incluso el gusto, ese sentido 'vulgar', recibe especial placer de lo *artificioso* de las combinaciones de lo picante y lo suave, lo dulce y lo amargo"(p. 61). Leamos, en cambio, la interpretación de Mercedes Blanco (*Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, p. 608) que cita Claudia Ruiz en su texto (p. 163, nota): "el ingenio es la parte de la inteligencia que no combina de manera abstracta los conceptos sino que se aplica de forma inmediata a una materia ya sea fabricando máquinas que transformen ciertos materiales, ya sea entretejiendo intrigas, maquinaciones para resolver de manera provechosa asuntos prácticos; la agudeza es la cualidad por la cual la inteligencia capta lo particular, persigue sin retraso el paso del tiempo, la evolución de las cosas y situaciones. Se adapta flexiblemente a la venida inesperada e incesante de lo imprevisto; el concepto (...) es una idea que sólo pertenece a uno en particular y que no puede decirse sino una sola vez". Cfr. también el libro de Hidalgo-Serna, pp. 7-17.

enfatisa que los *conceptos* nos permiten visualizar lo que nos rodea y a nosotros mismos desde una infinidad de perspectivas a cual más novedosas: "habló del ingenio con él, quien le llamó finitamente infinito. Sería ponerse a medir la perennidad de una fuente y querer contar sus gotas, pensar numerarle al ingenioso sus modos y diferencias de conceptos, e intentar comprenderle su fecunda variedad"⁴⁴; esto, por otro lado, equivale a decir que los objetos que sirven de substancia a la conceptuosa expresión no existen *per se* o con independencia de quien los contempla y comunica, ya que "por 'objetos' entiende no sólo objetos materiales, sino también cualquier objeto del pensamiento: abstracción, atributo, relación (incluidas coincidencia, contradicción), etc."⁴⁵. Como es claro, lo anterior no restringe la manifestación de la verdad al arbitrio de cada quien, pues las relaciones que el ingenio *conceptualiza* vía la agudeza atañen al modo de existir de las cosas con independencia del parecer individual o del provecho que de ellas se busque obtener; esto, sin embargo, al unísono desmiente la tesis, cara a la lógica tradicional, de que la verdad se enuncia en la universal abstracción judicativa que lleva a cabo la razón; es decir, aquí entra en jaque la concepción del conocimiento como una operación "teórica" ajena al interés o a las necesidades de quien la realiza. Lejos de ello, la comprensión de los objetos se desprende de la situación inmediata en la que nos encontramos (aunque al comunicarla no haya por qué circunscribirla a dicha inmediatez) y, así, no puede escapar por completo a la multivocidad y aun a la contradicción. Por último, y en este punto conviene detenerse, el *concepto* que el hombre tiene de sí mismo debe ser por fuerza polisemántico con el fin de adecuarse a las múltiples circunstancias que le dan sentido a su vida tanto en el plano individual como en el genérico.

Ahora bien, si pasamos revista a las diversas clasificaciones que Gracián hace de las agudezas y los correspondientes *conceptos*, volveremos a constatar que no se cura mucho de la sistematicidad y echa mano de criterios no siempre compatibles, lo cual tiende a dificultar más aún la lectura del libro⁴⁶. Por principio de cuentas, establece una diferencia entre la agudeza de perspicacia (que desentraña la verdad en atención a su utilidad y sirve de base a la ciencia) y la de artificio (que aparte de buscar la verdad, se preocupa por la hermosura y el deleite que proporciona y que no sólo acompaña al saber científico sino está presente en cualquier acto de comprensión); en realidad, la que a Gracián le interesa es esta última, a la cual divide a su vez en agudeza de concepto ("...que consiste más en la sutileza del pensar que en las palabras..."), en agudeza verbal y en agudeza de acción. Adelante, empero, distingue de otra manera entre agudeza de artificio menor o incompleja (que comprende cuatro rubros: de correlación, ponderación, raciocinación e invención) y de artificio mayor o compuesta. De hecho, los dos tratados que integran la obra obedecen más a esta clasificación que a la primera aunque todo ello no queda muy claro. Sea como fuere, lo que importa poner de relieve es que el tratamiento graciano del *concepto* dista mucho de ser una cuestión meramente retórica y que quizá sus aparentes contradicciones obedecen a la intención de exhibir la en principio infinita capacidad de comprender que define al hombre. Por ello, comenta Gracián: "siempre ha de haber alguna circunstancia especial en

⁴⁴ *Agudeza...*, Disc. L, p. 431.

⁴⁵ GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE, *Op. Cit.*, introducción, p. 42.

⁴⁶ Cfr. Disc. III, pp. 40-2.

que se funde la conformidad de los términos para levantar la comparación conceptuosa, que sin ésta no será sutileza sino una desnuda figura retórica sin viveza de ingenio...⁴⁷

Este dilatado paréntesis sobre la fundamentación graciana del “arte de ingenio” nos conduce al último tema que vamos a tratar en este inciso, a saber, el alcance del *concepto* en la producción poética de los Áureos Siglos. Con base en todo lo que hemos dicho, resulta obvio que cualquier análisis de la poesía de ese período debe partir del *concepto* para interpretar el significado de una obra en concreto; esto, sin embargo, se complica un tanto cuando intervienen las tradicionales categorías críticas del “conceptismo” y el “culteranismo”, pues, según una oposición que es ya lugar común en los manuales al uso, hay artistas (el ejemplo más ilustre es Góngora) cuya obra descansa en la pura expresividad, mientras que otros, v.gr., Quevedo, burilan un poema para desplegar el sentido de una idea y desdeñan los elementos puramente ornamentales del lenguaje -consideración esta última que, a nuestro juicio, desconoce la manera en que un poeta trabaja el idioma-. A partir de esta oposición, podemos hablar de que la crítica literaria de los Siglos de oro conoce tres grandes vertientes: la de quienes consideran al conceptismo y al culteranismo como fenómenos por completo disímbolos (Menéndez Pelayo antes que nadie), la de quienes se inclinan por identificar ambas tendencias (Croce o Menéndez Pidal) y la de quienes privilegian al conceptismo como la matriz del propio culteranismo (Alexander A. Parker o Lázaro Carreter); una cuarta vertiente, si bien cuenta con pocos defensores, la representan quienes sostienen que es el culteranismo el núcleo de la poesía del período⁴⁸. Lo que nosotros vamos a sacar en claro de todo esto es que no se han analizado a fondo las peculiaridades del lenguaje poético y sus vínculos con las estructuras del pensamiento; creemos que, de manera inadvertida, se sigue tomando como referencia la antítesis (válida quizás a partir del romanticismo pero no antes) entre la expresión y el pensamiento. Por ello, y sin ánimo de entrar en una disputa sobre el particular, consideraré que la tercera opción resulta más adecuada que las otras tres para explicar la creación poética de la época que estamos alucidando; es decir, para nosotros el *concepto* resultará la estructura poética por antonomasia de las Áureas Centurias. Cierto, sería absurdo negar que entre el estilo de Góngora y el de Quevedo hay una diferencia abismal (diferencia que motivó una profunda enemiga entre ambos), pero ello cuantimás implica que la articulación concreta del *concepto* depende del ingenio del creador en cuestión y no del sustento mismo de la labor poética. Como apoyo a lo que sostenemos hay que considerar que, después de todo, el autor que más cita Gracián para ejemplificar sus reflexiones sobre lo conceptuoso es, precisamente, el archiculterano Góngora, cuya obra utiliza ciertas características (la sintaxis latinizante, los cultismos de acepción y las alusiones mitológicas, entre otras) para manifestar tal o cual *concepto* y no nada más con el fin de dar rienda suelta a la riqueza verbal; además, aunque con otros matices, los conceptistas también echan mano de artificios lingüísticos (como los equívocos o la utilización de vocablos propios de grupos sociales muy restringidos que a cada línea salen al paso en los textos quevedianos). Así, podemos concluir que “la escisión entre cultistas y conceptistas, escritores de una misma época, surge no por los recursos que utilizan unos y otros, sino por simple y distinta forma

⁴⁷ *Ibid.*, Disc. XIV, p. 139. El tema es a tal extremo decisivo que Gracián lo retoma una y otra vez. Cfr. Disc. XVI, p. 158, Disc. XX, p. 193, Disc. XXIII, p. 215, etc.

⁴⁸ Cfr. GRACIÁN, BALTASAR. *El Criticón*, edición citada en la bibliografía general, introducción de Santos Alonso, pp. 41-2.

de amplificación o intensificación lingüística; mientras los cultistas y Góngora fundamentan su escribir en una amplificación o intensificación sintáctica, los conceptistas lo hacen en una amplificación o intensificación semántica⁴⁹.

Se percibe, en efecto, durante los Áureos Siglos, un consciente afán por parte de los artistas por hacer lo más complejo posible el lenguaje que manejan y exigir del lector la máxima atención, y esto se halla en consonancia con la teoría poética de entonces, según nos lo han demostrado los tratadistas, con Gracián a la cabeza. Esta voluntad creadora que gravita en torno a la agudeza conceptuosa enlaza a conceptistas y culteranos por igual y nos conduce a un problema que ventilaremos en el siguiente inciso, a saber, la diferencia entre la obscuridad idiomática y la dificultad conceptuosa. Por ahora, sin embargo, debemos detenernos en otro punto, justamente en los procedimientos verbales que constituyen al *concepto*, tema que se vincula de modo inmediato con el del tipo de visión que nos proporciona de los objetos y que nos permite reafirmar que tanto el culteranismo como el conceptismo son dos respuestas a una misma cuestión que la poética contemporánea planteaba a los artistas⁵⁰. En otros términos, y recordando que de acuerdo con Gracián el *concepto* "es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos"⁵¹, vamos a pasar revista a las formas particulares de articulación conceptuosa para ver cómo manifiestan su respectivo objeto.

La primera de estas formas es la comparación, muy importante ya para la retórica medioeval, por la cual un objeto se destaca merced a otro (A es como B). Si la apuramos desde la perspectiva conceptuosa, la comparación establece una clara jerarquía entre el objeto que se toma como término o esencia del proceso comparativo y aquellos otros merced a los cuales se van desglosando las características de aquél; dicho de otro modo, lo que se pretende es vincular dos objetos sin llegar a identificarlos. Atendamos a los siguientes versos de Góngora que expresan la urente admiración de Polifemo por quien no le puede amar (*Fábula...*, octava 46, vv. 361-8):

¡Oh bella Galatea, más süave
que los claveles que tronchó la aurora;
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora;
igual en pompa al pájaro que, grave,
su manto azul de tantos ojos dora
cuantas el celestial zafiro estrellas!
¡Oh tú, que en dos incluyes las más bellas!

¿Qué relación se entabla entre la desdeñosa ninfa y los objetos que sirven para enaltecer su belleza? Los claveles, el cisne y el pavorreal son términos de comparación porque cada uno de por sí engloba una característica: la suavidad de la flor, la albura del plumaje o el esplendor de éste cuando se despliega; a su vez, estas características parecen conjuntarse en Galatea, quien, sin embargo, en lugar de subordinarse a los objetos con los cuales se le compara, termina por imponérselos como modelo de hermosura. Así, la comparación postula una realidad superior que, según dijimos líneas atrás, encarna a la postre sin que por

⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁰ Cfr. CARRETER, FERNANDO LÁZARO. "Sobre la dificultad conceptista". *Estilo barroco y personalidad creadora*, p. 16 y ss.

⁵¹ *Agudeza*, Disc. II, p. 33.

ello se altere la verticalidad que la determina. La comparación, en una palabra, vincula pero no metamorfosea, no trasciende el orden que la genera.

Otra forma favorita de la Edad Media es la alegoría, en la cual el esquema básico de la comparación se desdobra en relaciones donde los términos se substituyen unos a otros según un orden correlativo que depende de la comparación inicial (de "A es como B" se pasa a "a1 es b1", "a2 es b2", etc., y así las diversas características de cada objeto se alegorizan mutuamente), como sucede, por no abandonar el ejemplo anterior, al tenderse Galatea con Acis para gozar del amor (octava 42, vv. 333-6):

Cuántas produce Pafo, engendra Gnido,
negras viólas, blancos alhelies,
llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis ya y de Galatea.

De la triple comparación entre Galatea y la belleza a la cual todo el orbe aspira, por un lado, y entre Polifemo y la fuerza bruta de los elementos, por el otro, así como entre Acis y el impulso al deleite que da la mocedad, se desprende que al unirse los amantes, caigan sobre el lecho de hierba dos tipos de flores cuyo color es clara alegoría de la contraposición entre la muerte y la luminosidad del vivir. El poeta no despliega la dicha del amor que se consume sin dejar de aludir a la mortalidad que le da su sentido más hondo; de otra manera, el sentido de la Fábula se encuadraría con facilidad en la poesía pastoril o se reduciría a un romance más bien banal; de ahí que las luctuosas violetas aparezcan para recordarnos por medio de su color la amenaza que representa Polifemo para la pareja. Aquí, sin embargo, como falta la partícula vinculante que resolvería de una manera mucho más directa el conflicto (el "como" nos llevaría de inmediato al riesgo de que el Cíclope descubra a los amantes), el ingenio tiene mayor libertad para desenvolverse que en la comparación simple. Las violetas no llueven nada más como anuncio de la muerte sino que hacen más dulce aún el abrazo de la ninfa y el joven; de esta suerte, la contradicción se hace más aguda.

Huelga decir que estas dos formas básicas de relación entre objetos, la comparación y la alegoría, aunque de raigambre medioeval, alcanzaron su perfección durante las Áureas Centurias, sobre todo la alegoría, cuando los valores que daban sustento a la relación se enriquecieron con el aporte de los humanistas. Un ejemplo ilustrará lo que decimos: a partir de las últimas décadas del siglo XVI, se difunden en la cultura iberoamericana los libros de enigmas, fruto en realidad de una obra italiana un poco anterior, la cual también ejerció una avasalladora influencia en los demás países europeos: los *Emblemas* (1531) de Andrés Alciato, libro que a través de ciertas imágenes pretendía reflexionar sobre misterios naturales o problemas morales. El emblema tal cual lo concibe Alciato posee una estructura esencialmente alegórica, toda vez que "...no es -como a veces se piensa- un breve texto alusivo a alguna figura mítica o histórica, al que facultativamente puede acompañársele de una ilustración gráfica, sino una verdadera unidad semiótica de tres miembros (*emblema triplex*) en la cual los textos verbales -mote y epigrama- proporcionan al lector las claves para penetrar el contenido semántico atribuido a las imágenes, es decir, a la *res significans* o ícono cargado de referencias culturales implícitas. Por su lado, esa imagen significativa no se ofrece a la contemplación del destinatario como una redundante ilustración del epigrama, sino como un estímulo para que emprenda su propia reflexión en torno a los tópicos

señalados por el texto suscripto”⁵². El emblema, pues, se corresponde a la perfección con la conceptuosidad que Gracián preconiza, ya que despierta la imaginación de quien lo intenta descifrar.

La forma, sin embargo, por antonomasia del *concepto* para los Siglos de oro es la metáfora, “oficina de los discursos”, como la llamó el propio Gracián. Dicho con brevedad, el esquema metafórico esencial (A es B) se desprende de la relación alegórica, con la diferencia de que en esta última siempre hay que hacer explícito el primer nivel de la comparación (A es como B), mientras que en la metáfora el ingenio se empeña en descubrirlo. Es decir, podemos trazar una línea continua entre la comparación, la alegoría y la metáfora, siempre y cuando recordemos que la complejidad de esta última engloba a las otras dos. Un aspecto aún más importante de la cuestión es que la metáfora proporciona nueva identidad a los objetos poéticos al liberarlos de los significados que, en cambio, las otras dos formas les imponen por principio. En efecto, la comparación y la alegoría subordinan, como ya dijimos, las apariencias a la develación de un valor esencial; en cambio, la metáfora hace intercambiables ambos extremos del proceso (“A es B” se identifica con “B es A”), como en el siguiente pasaje de nuestro mismo ejemplo, cuando Polifemo le impetra a Galatea mientras ella se entrega en secreto a Acis (estrofa 47, vv. 373-6):

Pisa la arena, que en la arena adoro
cuantas el blanco pie conchas platea,
cuyo bello contacto puede hacerlas,
sin concebir rocío, parir perlas.

La metáfora alcanza en estas líneas una conceptuosidad insuperable: en principio, “conchas” substituye a las huellas que dejan los pies de la ninfa sobre la playa, huellas que aparecen en el texto sin mencionarse para nada; o sea, estamos ante una auténtica agudeza que manifiesta un objeto recóndito o, por mejor decir, ausente, el cual se nombra sin nombrarse; lo único que el cíclope adora es la arena que remite al fugaz paso de la ninfa. De ahí Góngora nos lleva a un segundo nivel metafórico al substituir la formación de la perla en el interior de la concha por el acto de imprimir la figura redondeada de un dedo de Galatea en la arena; un proceso natural se personaliza y ello despierta de inmediato una profunda emoción en quien lo contempla, estrechando su vínculo con el objeto que de otra manera le hubiese parecido indiferente y que ahora, sin embargo, es único; esta identidad, empero, se multiplica en las varias huellas que cubren la playa a manera de retratos o copias (como entonces se decía) de Galatea, cuya ausente presencia reverbera en cada concha sin mostrarse por completo. Un tercer nivel se alcanza cuando ese proceso natural ya personalizado y multiplicado se sublima en una generación espiritual, en cuanto es la sola hermosura de Galatea la que hace nacer la perla, con lo cual un orden del ser se transmuta en una forma superior; a su vez, esa transmutación es el índice de la que se opera en el cíclope, quien abandona su brutalidad constitutiva y experimenta una insospechada ternura por la ninfa. El cuarto nivel de la metáfora, y lo que le da a plenitud su sentido conceptuoso, es la contraposición entre el amoroso canto de Polifemo y la entrega de Galatea a Acis; en efecto, mientras la fuerza indómita hasta entonces busca una forma en la cual expresarse sin

⁵² BUXÓ, JOSÉ PASCUAL, “Presencia de los *Emblemas* de Alciato en el arte y la literatura novohispanos del siglo XVI”, en JOSÉ PASCUAL BUXÓ Y ARNULFO HERRERA (EDS.), *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, pp. 242-3.

su característica destructividad, su fracaso se anticipa en el hecho de que lo que ella busca ya pertenece a otro. Sin esta implícita oposición entre el deseo y la imposibilidad de alcanzar la belleza absoluta (la cual, sin embargo, se derrama sobre su propia semejanza), la metáfora no tendría la efectividad que posee. Este cuádruple nivel metafórico, pues, a diferencia de la comparación, escapa a una jerarquía ontológica precisa, ya que, recordémoslo, el objeto inicial no aparece. La adoración de las huellas de Galatea por parte de Polifemo es punto menos que absurda e inútil, pues ella no puede corresponderla.

La metáfora, por ende, se muestra como la forma conceptuosa más rica en significados justamente porque entabla entre los objetos que pone en relación un juego entre la presencia y la ausencia, juego que se hace inteligible como una auténtica *distancia* conceptuosa; es decir, la metaforización implica un movimiento de largo alcance que por fuerza implica la transmutación del orden del cosmos, lo cual nos da oportunidad, una vez más, de tender puentes entre la tradición conceptista y la culterana, ya que ambas se sostienen en un entramado metafórico-conceptuoso común. Esto, sin embargo, nos obliga a volver los ojos a una cuestión que se ha perfilado desde el inicio de nuestras reflexiones, a saber, de qué modo conciben las Áureas Centurias a los objetos poéticos. Esto sólo podremos elucidarlo si ahondamos nuestra comprensión del proceso metafórico y de la concomitante dificultad que plantea su interpretación, que hasta ahora hemos desarrollado sólo en el plano retórico. Tales serán los temas de nuestro siguiente inciso.

C) EL ORBE POÉTICO.

Henos aquí, una vez más, frente a la necesidad de hacer a un lado la manera usual de enfocar la poesía, a fin de no imponerle a los Siglos de oro los criterios que, tras la emergencia del romanticismo, sirven para enjuiciar las creaciones artísticas: en aras de una mayor claridad, es menester entonces que nos olvidemos por completo de la oposición para nosotros natural entre lo subjetivo y lo objetivo, pues, de otro modo, falsearemos en gran medida lo que se entendió por plasmación poética de la realidad durante el período que estudiamos. En este sentido, queremos hacer hincapié desde el comienzo en que es ajeno a la cultura de entonces el problema de qué vínculo existe, por un lado, entre la realidad que tienen por sí mismos los objetos sobre los cuales versa la poesía y el modo en que aparecen en la obra; por el otro, entre la obra como tal y el sujeto que la crea: "de hecho, los teóricos españoles de la poética (...) no se plantean nunca el problema de la realidad"⁵³. O sea, los tratadistas contemporáneos (Gracián entre ellos) no partieron del realismo para juzgar la coherencia del trabajo poético y mucho menos recurrieron a la personalidad del artista como la clave de su creación. En *Agudeza y arte de ingenio* por citar el caso más ilustre, lo que a Gracián le interesa es determinar todas las posibles formas en que el ingenio agudamente *conceptualiza* las correspondencias entre los objetos, las cuales gravitan en torno a la dinámica relación y concreta que el hombre entabla con ellos. Así, el *concepto*, en lugar de definirse como objetivo (es decir, como la exacta representación de la realidad extramental), se define como *agudo* (a saber, como una formalización "...que permite ver las similitudes en cosas aparentemente disímiles al descubrir 'correspondencias' que no son evidentes por sí mismas..."⁵⁴).

La dicotomía, pues, sujeto/objeto, como nosotros la entendemos en líneas generales, es una consecuencia, entre otras muchas, de una serie de factores que se gesta no sólo con posterioridad a las Áureas Centurias sino que les resulta del todo excéntrica pues aparece en un medio cultural muy diferente: la génesis de la modernidad filosófica y científica en países como Francia e Inglaterra; a su vez, dicha dicotomía, en el terreno del arte, sólo alcanza su expresión definitiva tras la aparición de la estética romántica. Podemos afirmar, entonces, o, mejor dicho, confirmar que "desde Descartes nuestra idea de la realidad exterior se ha transformado radicalmente. El subjetivismo moderno afirma la existencia del mundo exterior solamente a partir de la consciencia. Una y otra vez esa consciencia se postula como una consciencia transcendental y una y otra vez se enfrenta al solipsismo. La consciencia no puede salir de sí y fundar el mundo. Mientras tanto, la naturaleza se nos ha convertido en un mundo de objetos y relaciones (...) Ahí donde el idealismo no ha destruido la realidad exterior -por ejemplo, en la esfera de la ciencia- la ha convertido en un objeto, en

⁵³ MOLHO, MAURICIO. *Semántica y poética*, p. 23. Por supuesto, en el fragmento que citamos el concepto "realidad" tiene un sentido específico, a saber el de la totalidad de los seres que se relacionan según leyes perfectamente definibles, o sea, la "realidad" objetiva y verificable con independencia de las circunstancias (que es la base del discurso científico moderno). Empero, tras lo dicho en los discursos previos, resulta obvio que semejante sentido para el concepto no tiene posibilidad alguna de plantearse en la reflexión en torno a la poesía que emprenden las Áureas Centurias, porque para éstas lo real se identifica con la palabra que se expresa con mayor poder. En lo que resta de este inciso, pues, entenderemos "realidad" como la fuerza que el hombre articula por medio del lenguaje, que en última instancia es indiscutible del hombre mismo y que le permite comunicar el ser de los objetos.

⁵⁴ GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE. *Op. Cit.*, Introd., p. 31.

un 'campo de experiencias' y así la ha despojado de sus antiguos atributos"⁵⁵. Conviene, pues, porfiar, a riesgo de ser reiterativos, en que la reflexión que a partir del Renacimiento y hasta fines del siglo XVII se genera sobre el tipo de conocimiento que la poesía proporciona, demuestra a las claras que ningún tratadista de esa época hubiese tenido la peregrina ocurrencia de relacionar la visión poética de una obra determinada con la mera capacidad del artista para darse vuelo fantaseando; en consecuencia, tampoco hubiera pensado en parangonar la realidad "en sí" con lo que la poesía nos informa sobre ella; como es obvio, menos aún hubiese analizado la obra para descifrar por medio de ella la personalidad de quien la había creado. La poesía, ya lo hemos visto, era problemática, mas las preguntas que suscitaba no atravesaban, y esto debemos enfatizarlo, por la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo sino más bien por la oposición veracidad/verosimilitud, la cual no tenía límites rígidos sino, por el contrario, se jugaba de continuo a través de las posibilidades expresivas del lenguaje. De ahí la reflexión sobre el *concepto* que emprende Gracián, heredero de una tradición exegética muy poderosa, en cuyos términos el poema es, ante todo, la elaboración de una manera peculiar de comprender el mundo, la cual posee una coherencia inclusive mayor que la de otras formas, v.gr. la filosofía.

Tal es, pues, la base de nuestra aproximación a los objetos poéticos y, en general, a la visión que de la realidad proyecta el arte de entonces. Y dado que la cuestión sólo podemos apurarla a través del lenguaje, es indispensable que volvamos los ojos de nuevo a la metáfora para ver qué tipo de correspondencias entabla entre los objetos que la constituyen. Aquí, una vez más, Aristóteles resulta la puerta de entrada obligatoria al tema que nos ocupa, tanto por haber sido el primero en dilucidarlo como por la notable influencia que ejerció en los tratadistas de los Siglos de oro. Es en la *Poética*, mientras analiza la naturaleza de los nombres, donde define qué es una metáfora: "metáfora es la imposición de un nombre ajeno en que el género substituye a la especie, la especie al género, una especie a otra, o hay una analogía"(1457b). Esta definición se complementa con el dilatado pasaje de la *Retórica* en que vuelve a apurar la esencia de lo metafórico (1404b y ss.)⁵⁶. Principia por afirmar que en la poesía "...es conveniente hacer algo extraño el lenguaje; porque se admira lo lejano y lo que causa admiración es agradable", siempre y cuando no se caiga en exageraciones que terminen por falsear la naturaleza de las cosas (un esclavo, por ejemplo, no debe hablar con elegancia); en sí, el lenguaje de un buen poeta debe mediar entre el uso del mayor número posible de recursos estilísticos y la en principio aparente transparencia que a cualquier creador ha de exigírsele para que su obra resulte armoniosa. Un exceso retórico de seguro nos llevará a equívocos; "...en cambio, el nombre específico, el corriente y la metáfora, son las únicas cosas útiles para el estilo de la prosa sencilla", pues, en conjunto, hacen que los artificios expresivos se disimulen y el lenguaje parezca muy fácil de penetrar aunque no lo sea. La prosa, además, es inferior al verso, por lo que cada uno de ellos debe juzgarse de acuerdo con criterios específicos. Así, en el terreno de la poesía, "...la

⁵⁵ PAZ, OCTAVIO, *Op. Cit.*, pp. 168-9. Por lo que toca al romanticismo. Cfr. H. G. Schenk, *El espíritu de los románticos europeos*, en particular las pp. 25-48. Un poco antes de ese pasaje, el autor nos dice que "fuesen cuales fuesen las diferencias entre los más destacados pensadores románticos (...) entre por sus escritos una idea común, sostenida con diversos grados de conciencia y profundidad: que la verdad no es una estructura objetiva, independiente de los que la buscan, el tesoro oculto que aguarda ser descubierto, sino que es, en sí misma y en todas sus formas, creada por el buscador"(p. 11). Esta radical subjetivización de la verdad es impensable en los términos de la poética (o, mejor dicho, de las poéticas) que ahora estudiamos.

⁵⁶ Cito de manera respectiva las ya mentadas ediciones de Angel J. Appelietti y Francisco de P. Samaranch.

metáfora posee, como ninguna otra cosa, la claridad, lo agradable y el giro extraño; y esta no es posible aprenderla de otra persona. Es preciso decir epitetos y metáforas adecuados, cosa que es posible partiendo de la analogía; y si no, pareciera todo ello inadecuado, porque los contrarios, puestos unos junto a otros, resaltan más". La palabra clave de este fragmento es precisamente "analogía"; la metáfora procede de manera analógica para desentrañar la verdadera natura de las cosas, por lo que tiene un valor epistemológico aunque, dado que no hay modo de dar reglas para su producción, depende por entero de la inventiva de cada quien, o sea, involucra de entrada un giro particular o, mejor dicho, una personalización de lo que se dice, ya que nadie puede generar buenas metáforas por medio de un método universalizable como los de la lógica, cuya aplicación es indiferente a la persona que los utiliza. Quien elabora, pues, metáforas, requiere una comprensión previa de lo que quiere comunicar: "...no hay que traer las metáforas de lejos, sino de cosas del mismo género y semejantes, al dar nombre a lo que no lo tiene". Según esto, la metáfora enriquece de modo significativo el lenguaje, y por ello mismo tiene que sujetarse a los principios de una definición lo más exacta posible, lo cual convierte a la poética en sierva de la lógica, pues se corre el riesgo de que la expresión metafórica tergiverse la natura del objeto. Aristóteles, en efecto, añade que a veces la metáfora sirve para enaltecer al objeto; en otras, por el contrario, para hacerlo parecer ridículo: en ambos casos, lo que se requiere es que el juego metafórico no se descubra de inmediato pero que, al mismo tiempo, dé pautas para descifrar su significado. Volvemos a encontrar el curioso balance entre la exigencia de claridad y la aceptación de que en ciertos casos es necesario substituir el término preciso para hacerlo explícito, por paradójico que esto suene, con una metáfora. En conclusión, "la metáfora debe partir de cosas hermosas", que hagan más potente la expresión del artista y que no conduzcan a equívocos insalvables. Así, pese a que no haya reglas para su creación, debe la metáfora circunscribirse a la veracidad.

Si leemos con atención los pasajes anteriores, notaremos que, en el fondo, Aristóteles concibe a la metáfora como un movimiento traslativo entre un término y otro que, al reemplazarlo, lo hace más efectivo (a ello alude el significado original de la voz "metáfora" en griego, pues significa trasladar algo más allá del sitio que ocupa). El primer término, no obstante, es por principio superior a aquel que lo substituye aunque su expresión resulte a la postre débil y por ello sea necesario brindarle un soporte; en consecuencia, se desliza en el lenguaje metafórico una suerte de contradicción entre lo que se dice y la manera de decirlo, contradicción de la cual se ve libre el lenguaje que, con base en la definición precisa de la cosa, encuentra siempre el modo idóneo de nombrarla; tal es, o debe ser, el caso de la filosofía. De ahí que afirme el Estagirita en otro lugar: "...si la disputa dialéctica no hace uso de metáforas, evidentemente las metáforas y las expresiones metafóricas quedan excluidas de la definición". A esta exclusión se añade la siguiente observación: "hablando en general, lo seguro es suponer que siempre que algún problema se muestra intratable, o bien necesita definición, o bien connota diversos sentidos, o bien implica un sentido metafórico..."⁵⁷; en otras palabras, el pensamiento filosófico, que para Aristóteles es el modelo a seguir de cualquier otro, debe evitar en la medida de lo posible el uso de metáforas, las cuales, incluso en el terreno del arte, han de emplearse con precaución (lo cual explica que su estudio se incluya en el campo de la retórica, que si no es para el Estagirita, como para Platón, el antipoda de la filosofía, siempre resulta cuestionable). Al

⁵⁷ *Análiticos posteriores*, 97b, y *Tópicos*, 158b: *Obras completas*, p. 411 y 517.

imponer estos límites a la utilización de metáforas, quizás Aristóteles intentara hacer un mayor énfasis entre su propio estilo de escribir, más bien seco, y el de su maestro Platón, coruscante de recursos literarios y de posibilidades interpretativas: con independencia, empero, de esos plausibles motivos estilísticos (que, por supuesto, responden a necesidades argumentativas asaz fuertes), lo cierto es que para el planteamiento lógico que el Estagirita preconiza, la metáfora es en sí misma un elemento criticable, toda vez que se concibe, según vimos, como una simple trasiación entre dos nombres, el primero de los cuales es a fin de cuentas el único objeto de conocimiento (lo cual hace hasta cierto punto absurdo suplantarle por otro, aunque éste parezca más agradable o contundente para quien lo escucha). No obstante, y al margen del Estagirita, conviene mencionar que la metáfora hace mucho más que substituir un término por otro, ya que, como el propio filósofo advierte, la metáfora dota a la expresión de una fuerza que sin ella no tendría: o sea, cuando se recurre a una expresión metafórica es porque la designación directa de la realidad no sólo no resulta convincente sino ni siquiera ofrece la claridad indispensable para comprenderla en su justa relación con nosotros (la cual se afina en la admiración ante la "extrañeza" o magnitud de lo que pretendemos comunicar). Además, en las observaciones aristotélicas hay un supuesto no explícito: que, pese a las dificultades que plantee, siempre es dable encontrar la exacta definición de los términos de un problema. Tal supuesto, lejos de ser obvio de por sí, ofrece bastante material para una discusión, ya que hay una infinidad de problemas que se plantean y resuelven, dentro y fuera de la vida cotidiana, sin echar mano de definiciones exactas (de los cuales, por cierto, está lleno el discurso filosófico).

Para responder, pues, a Aristóteles, es necesario hacerlo, como ya advertimos, de manera anacrónica (no sólo respecto a él sino también a los tratadistas de los Siglos de oro - aunque en estos últimos, en particular en Gracián, haya bastantes argumentos para apoyar nuestra posición, lo cual prueba de manera flagrante su modernidad), pues la natura de la metáfora sólo se hará inteligible dentro de un planteamiento general, propio de la época actual, sobre la relación entre el pensamiento y el lenguaje, el cual tenemos que ventilar aunque nos lleve a hacer una digresión cuyo punto de partida es que "...sólo en el último siglo se ha llegado a explorar de manera seria y sistemática la esencial infraestructura semántica del pensamiento conceptual"⁵⁸. Esto no fue casual, ya que prácticamente hasta mediados del siglo XIX, cuando merced a los trabajos de varios letrados se empezaron a traducir los grandes textos literarios y religiosos de las arcaicas culturas de India y China, el pensamiento occidental se fundó de modo exclusivo en las estructuras lógico-gramaticales herencia de la tradición grecolatina (cfr. n. 31). Por más radicales que fuesen las transformaciones en el orden de las ideas (pensemos en el descentramiento de la cosmovisión medioeval a partir del humanismo y otros fenómenos renacentistas, en los barruntos de un nuevo paradigma científico en las últimas décadas del siglo XVI o, más todavía, en la conmoción filosófica que provocó el cartesianismo), permanecía inalterado el molde lingüístico en el cual se vertían. Así, entre otras cosas, lo que evidenciaron los libros sagrados orientales para los eruditos decimonónicos fue que había otras maneras de pensar los problemas filosóficos y que las mismas implicaban un lenguaje en todo diverso a las estructuras propias de Occidente, aunque, como mostraron más tarde otros estudios,

⁵⁸ WHEELWRIGHT, FELIPE, *Metáfora y realidad*, p. 22. No está de más señalar que el sentido de la presente digresión apunta a la necesidad de ahondar los vínculos entre las citaciones de los Siglos de oro y las condiciones actuales de nuestra cultura; lo histórico, así, se ancla en lo ontológico.

existiesen entre ambos hemisferios similitudes muy significativas. De lo anterior, la consecuencia axial para nosotros es que "...el tradicional dualismo cartesiano de espíritu y materia o, en sus formas últimas, de lo subjetivo a lo objetivo, que ha dado forma y dirección a gran parte del pensamiento filosófico a partir del siglo XVII, ha comenzado a ceder en muchos aspectos ante una estructura tripartita, en la que sujeto, objeto y medio lingüístico desempeñan papeles irreductibles e intercausales en la formación de lo que, a falta de un nombre mejor, podemos llamar realidad"⁵⁹. La coparticipación que tal estructura supone entre sus elementos impide definir la identidad de cada uno por separado, lo cual equivale a decir, por un lado, que no puede haber percepción de objetos aislados sino en medio de una totalidad de relaciones expresivas (totalidad que por fuerza se basa en las similitudes o correspondencias que Gracián desentrañó) y, por el otro, que el lenguaje no es un simple medio para conocer los objetos como son "en sí", pues ellos sólo se hacen inteligibles dentro del horizonte lingüístico en cuyo seno se encuentra uno. Y esto dista mucho de ser novedad, al contrario, en esa rotunda consciencia de la lingüisticidad de lo real se encuentra una de las raíces originales de la humanidad: "la primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo (...) hablar era re-crear el objeto aludido"⁶⁰. En sus estratos más arcaicos, el hombre se confundía con el objeto ante el cual se encontraba, y sólo por medio de un proceso secular y pletórico de contradicciones logró diferenciar por medio de la palabra entre él y su entorno. De esta guisa, la palabra sirvió como principio organizador de la realidad y como vehículo del pensamiento desde las épocas más remotas hasta la consolidación de lo que conocemos como el Mundo Antiguo, donde, pese a las, en ocasiones, abismales diferencias, la palabra conservó sus funciones mágicas y religiosas. Algo de esto ya lo adelantamos al mencionar el papel que jugaron los poetas en la Hélade homérica (*supra*, p. 22), a quienes podemos considerar el paradigma de la Antigüedad; lo que ahora necesitamos enfatizar es la identidad entre lo humano y lo lingüístico, identidad que nos descubre la estructura esencialmente significativa y perspectiva de la realidad: "a las significaciones les brotan palabras, lejos de que a esas cosas que se llaman palabras se las provea de significaciones"⁶¹. La interrelación del hombre y lo real depende, pues, más que del pensamiento considerado como un sistema lógico de representaciones, de la significatividad que posee cualquier tipo de existencia, la humana en concreto.

Ahora bien, si la realidad se encuentra en perenne significación. ¿cómo se puede discernir en un momento dado cuál es el sentido *propio* de la circunstancia en la cual nos encontramos? Esta es una pregunta muy compleja, para cuya respuesta sería necesario considerar la capacidad que el hombre tiene, tanto a nivel de especie como de individuo, de darse una forma a sí mismo: justo porque resulta imposible por principio agotar las posibilidades de ser con las cuales se cuenta, la comprensión del sentido se basa en el desarrollo de algunas de esas posibilidades y en la exclusión de otras, o sea, la realidad se hace inteligible para el hombre desde una perspectiva interpretativa que se actualiza merced

⁵⁹ *Ibid.*, p. 26. Cfr. la nota 53.

⁶⁰ PAZ, OCTAVIO, *Op. Cit.*, p. 57.

⁶¹ HEIDEGGER, MARTÍN, *El ser y el tiempo*, parágrafo 34, p. 180. Según lo que hasta ahora hemos desarrollado, cualquier análisis sobre estos temas debe considerar en primer punto la aportación de Heidegger, no sólo en su libro más importante (en concreto en los párrafos 34 a 38 -el primero de los cuales aborda el punto de modo explícito) sino en la *Introducción a la metafísica* y más aun en *De camino al habla*, por no mentar el resto de su obra.

al esfuerzo de cada quien. No hay sentido en abstracto, lo hay por medio de las acciones que emprendemos. Aquí entran precisamente las consideraciones aristotélicas sobre la metáfora, pues en gran medida dependen de una clara consciencia de lo problemático que resulta expresar la realidad de modo poético, a saber, con la suficiente fuerza para mostrar la totalidad de condiciones que la determinan. Ya que no hay reglas para ello, es literalmente la intuición del artista lo que le permite generar la expresión más poderosa -y, en un segundo plano, *iluminar* a los otros para que la acepten como propia-. Tal es la función primordial de la poesía, el dotar de nombre o sentido a lo que no lo tiene, como lo dice el propio Aristóteles. Así, "la comunicación de las posibilidades existenciales del encontrarse, es decir, el abrir la existencia, puede venir a ser meta peculiar del habla 'poética'"⁶².

Esta radical consciencia de la multivocidad significativa de la realidad y del esfuerzo que supone para el hombre desentrañarla desde una cierta perspectiva, ya la encontramos en cierto modo (aunque ahí responda a condiciones culturales ajenas al problema específico del lenguaje, el cual, recordémoslo, se gesta en el siglo XIX y no antes) en la teoría graciiana de la agudeza que brevemente comentamos en el inciso anterior (*supra*, p. 32 y ss.). Recordemos que de acuerdo con la división que establece el autor al inicio de *Agudeza y arte de ingenio*, hay dos clases de expresión aguda, la perspicaz y la artificiosa, y que ésta a su vez se subdivide en conceptuosa, verbal y de acción: el artificio, como él también explica, consiste en unir lo verdadero con lo sutilmente hermoso, o sea, no basta pensar, expresarse o actuar con base en principios definidos si éstos carecen de la belleza indispensable para hacer partícipes a los demás de ellos. Hay, pues, un fondo común entre el hombre y las condiciones de su ambiente, el cual sólo se hace inteligible a través del empeño en darle forma. El acto agudo, que es el único capaz de hacer significativa la existencia humana, no obedece a regla alguna porque surge del ingenio personal. Dado, aparte, que "...todo cuanto hay en el mundo pasa en cifra" y que "las más de las cosas no son las que se leen; ya no hay que entender pan por pan, sino por tierra, ni vino por vino, sino por agua, que hasta los elementos están cifrados en los elementos", la expresión artificiosa de la verdad nos abre a un proceso prácticamente infinito de definir la realidad, cada uno de cuyos instantes se manifiesta como metáfora del resto. Por ello concluye Gracián el pasaje que citamos: "¡Qué serán los hombres! Donde pensaréis que hay substancia, todo es circunstancia, y lo que parece más sólido es más hueco, y toda cosa hueca, vacía"⁶³.

El estudio de la metáfora como la materialización de la agudeza se deriva, según vemos, para nuestro autor, de una mucho más vasta reflexión sobre lo humano y, si llevamos las cosas hasta la profundidad que nos imponen, sobre la constitución de la realidad en su conjunto, que aparece siempre envuelta en apariencias que paradójicamente no remiten a ninguna substancia definible de manera absoluta, inclusive en el caso del hombre, de los seres el más contradictorio. El sentido de los acontecimientos corresponde a una cifra que no es otra cosa que el mismo ser humano que se lanza a comprenderlo. De ahí que si por naturaleza deseamos conocer, como dice Aristóteles al comienzo de la *Metafísica*, por naturaleza también nos es imposible determinar un sentido absoluto y debemos apelar una y otra vez al que nos permite colegir lo que nos rodea, el cual en modo

⁶² *Ibid.*, p. 181.

⁶³ *El crítico*, edición citada. III, crisis cuarta, pp. 613-4.

alguno depende de nuestro arbitrio. El perspectivismo graciano no es menos riguroso que la lógica aristotélica en su afán por explicar la relación cognoscitiva que está al alcance del hombre, pero rechaza que sea descifrable hasta su fundamento último (a diferencia del supuesto aristotélico que explicitamos líneas arriba, según el cual en la realidad operan leyes independientes por completo del hombre): para lograr esto, deberíamos contar con la plena certeza de lo que somos y con el lenguaje exacto para expresarlo, y ambas cosas son inalcanzables. Empero, a falta de un conocimiento objetivo y universal, nos restan un saber conceptuoso, una expresividad metafórica y la posibilidad, por más cuestionable que resulte en los hechos, de actuar. Justo porque el sentido siempre nos atañe *en cierto modo*, sólo se define *en el modo idóneo* con nuestro empeño, verbalizado a través de la metáfora. Al abocarnos a ésta, entonces, no la consideraremos una simple figura retórica sino, literalmente, una herramienta metafísica y verbal de conocimiento. En efecto, "haciendo *conceptos* de las correspondencias reales entre los seres llega el hombre al saber que verdaderamente importa. Pero se trata de distinguir, ordenar y reunir ingeniosamente no las relaciones lógicas, sino las correspondencias reales, próximas o remotas, pero siempre inherentes al ser de las cosas. Por medio de conceptos metafóricos e imaginativos consigue el hombre expresar lo pasajero y cuanto no puede ser reducido a fórmulas racionales y apriorísticas. Sólo en el ámbito de lo relativo obtienen el *concepto*, la imagen y la metáfora su más profundo significado filosófico y cognoscitivo"⁶⁴.

Ahora que hemos situado el estudio de la metáfora en su justa dimensión, podemos volver al punto de partida del presente inciso, a saber, qué tipo de correspondencia se entabla entre los objetos poéticos y a qué realidades se refiere (recordemos que los Siglos de oro diéronle una interpretación peculiar a la segunda parte de esta cuestión)⁶⁵. Ya dijimos que la metáfora se encamina a redefinir, conforme a las relaciones que ella misma instaure, las condiciones metamórficas y concretas en que los objetos se nos manifiestan; de entrada, ello supone que la multivocidad inherente al lenguaje se eleve a su máxima potencia y que el sentido sólo pueda discernirse apelando a una mediación interpretativa que, en caso de conceptualizarse, requiere una serie de categorías que, aunque provienen del campo extrapoético, principalmente de la lógica y de la gramática, sólo se hacen inteligibles dentro del sentido artístico de la obra. En otras palabras, dilucidar una metáfora supone introducirse a una visión de la realidad que hemos de recomponer al terminar de apurarla, pues, de otra manera, deviene absurda. La relación metafórica no es indiscriminadamente aplicable por más que en ella se ponga de relieve una experiencia siempre compartible; ello es así porque en la metáfora el objeto aparece en forma tal que (dependiendo de la capacidad poética del artista) al unísono se manifiestan todas sus posibilidades de ser. Es, por ende, la *posibilidad ontológica* la contraparte de la *correspondencia metafórica*, y del juego de ambas surge la comprensión del modo en que el objeto existe. Recalquemos el término "modo", pues en él se contiene la participación efectiva y perspectivística de quien percibe la realidad al margen, por paradójico que parezca, del "realismo" o de cualquier otra visión excluyente de la multivocidad.

⁶⁴ HIDALGO-SERNA, EMILIO, *Op. Cit.*, pp. 103-4.

⁶⁵ El enfoque de los siguientes párrafos proviene de "Sobre la metáfora", el primer ensayo del libro de Mauricio Molho que mentamos en la nota 53.

Esto nos lleva a distinguir en la metáfora dos funciones primordiales: la epifórica y la diafórica⁶⁶, para cuyo análisis sólo presta una ayuda parcial la gramática, pues lo que en el fondo interesa en la metáfora es el doble movimiento de intensificación y creación que implica substituir un término por otro. La epifora es la transferencia de un nombre por otro, la cual, como Aristóteles comenta, se basa en ciertas condiciones de similitud y conveniencia que nos llevan de la designación usual del objeto a una que en principio nos resulta extraña y despierta nuestra atención. La epifora enriquece nuestra percepción al hacernos ver semejanzas que no habíamos advertido. En cambio, la diafóra recompone el orden de la realidad para mostrárnoslo de otra manera, y es por ello la función metafórica por antonomasia aunque casi nunca se presente aislada sino a través de la epifora, como lo ejemplifica el espléndido pasaje de las *Soledades* en que Góngora describe el sinuoso curso de un río (*I*, vv. 206-209):

Huye un trecho de sí, y se alcanza luego;
 desvíase, y, buscando sus desvíos,
 errores dulces, dulces desvaríos
 hacen sus aguas con lascivo fuego⁶⁷.

Hay aquí un movimiento epifórico o traslaticio entre el sentido normal de “desvío” como un cambio de dirección y el sentido moral del vocablo que lo define como salirse del buen camino; aquí, empero, la intensificación diafórica se desarrolla en dos direcciones: por un lado, el río fecundiza las tierras aledañas, por el otro, refleja todo lo que rodea su curso; así, la “lascivia” fluvial sirve para multiplicar la realidad y recomponer los rígidos límites que le impone la percepción vulgar. “Desvío”, entonces, no sólo se mueve entre dos campos semánticos diferentes sino traza uno nuevo, el de la generación natural más allá de cualquier valor moral (de ahí la dulzura de los errores), campo donde coinciden la acción del agua y la del fuego que, fuera de la metáfora, son elementos del todo contrarios; otro tanto puede decirse de la tierra que fertiliza y del cielo que refleja. En esta forma, el río se impone como un objeto donde se funden percepciones que sin él permanecerían inconexas.

⁶⁶ Cfr. WHEELWRIGHT, FELIPE. *Op. Cit.*, c. 4, p. 71 y ss.

⁶⁷ Edición de Dámaso Alonso, p. 45. No está de más señalar que los versos de este pasaje, que comentaremos *in extenso*, los corrigió el poeta por sugerencia del letrado y humanista Pedro de Valencia. Alonso, sin embargo, disintió como editor y conservó la versión original que, en efecto, es mucho más hermosa que la corregida, mucho más pequeña, que reproducimos a continuación (vv. 197-211 de la edición de las *Soledades* de Juan Beverly que cito adelante):

Muda la admiración habla callando,
 y ciega un río sigue, que luciente
 de aquellos montes hijo
 con torcido discurso, aunque prolijo,
 tiraniza los campos útilmente;
 orladas sus orillas de frutales,
 quiere la Copia que su cuerno sea
 (si al animal armaron de Amaltea
 diáfanos cristales);
 engazando edificios en su plata,
 de muros se corona,
 rocas abraza, islas aprisiona,
 de la alta gruta donde se desata
 hasta los jaspes líquidos, adonde
 su orgullo pierde y su memoria esconde.

Por ello, mientras que la epífora *intensifica* el sentido de cada término, la diáfora *crea* nuevas correspondencias entre los objetos.

Es obvio por lo que acabamos de decir que el sentido metafórico nunca puede ser “común” sin la reconstrucción posterior a su explicación, lo cual marca también un límite a lo que las herramientas de análisis conceptual brindan sobre esta materia. En otras palabras, la metáfora no se puede interpretar como una representación reactiva sino potenciadora de la realidad. Hay, en efecto, una constante *tensión* o intensidad en la metáfora, la cual atraviesa varios niveles (entre ellos, del significado lógico al poético de cada término, de la correspondencia normal entre cada elemento de la experiencia que nos presenta al específico que ella denota y de una interpretación de conjunto a otra también plausible) y sirve para concretizar el sentido que, de otra manera, acabaría por desleírse en la gama de sus posibilidades⁶⁸. La metáfora no se funda en la multivocidad abstracta sino *informa* los significados concretos de la experiencia. Una vez más vamos a dar a la función epistemológica de la metáfora pero ahora podemos precisarla mejor: el sentido tensor metafórico despliega -“expone”, diría Gracián- el ser de los objetos a través de una perspectiva que se asume en forma individual, o sea, en la comprensión de la metáfora resulta indispensable la coparticipación creadora.

Dos son, pues, las categorías estéticas que dan razón de la metáfora: la *mimesis* y la *methexis*. En cuanto representación de la realidad, la metáfora literalmente imita y potencia las condiciones en que el objeto existe (a ello se refiere Aristóteles al concebir al lenguaje metafórico como la simple traslación de un nombre por otro); en cuanto movimiento del lenguaje, organiza esas posibilidades de acuerdo con pautas inéditas en cuya generación participa el sujeto que la descifra. Así, la metáfora se caracteriza por únicamente ser aplicable a un objeto (el cual se considera ejemplo de una posibilidad) por un sujeto (el cual se considera ejemplo de una perspectiva). Esta característica del conocimiento metafórico (por medio de la cual se diferencia del simbólico⁶⁹), demuestra a las claras la falsedad de la tesis de que es ilimitada la serie de interpretaciones que se pueden generar sobre la poesía, al menos en ciertas coordenadas históricas (la multivocidad no se da en abstracto, como lo dijimos de hecho desde el inicio de este capítulo al hablar del sentido que un período en concreto le da a la creación artística); es decir, cada época apura las metáforas que se le transmiten de acuerdo con sus propios límites de comprensión (lo que también al comienzo llamamos el horizonte o pliegue), los cuales han de ajustarse a la información poética que nunca, reiteramos, se puede relacionar de modo directo con los datos que trabaja el sentido común. *En suma, la polisemia no conduce a la ambigüedad sino a la intensificación semántica.*

¿Qué clase de realidad enuncia, pues, la metáfora? Si atendemos a los versos que recién citamos, advertiremos que el río del cual habla Góngora no es un objeto material pero tampoco es puramente ideal, existe en una dimensión poética donde ambas formas de

⁶⁸ El concepto de “tensión” lo desarrolla, con un designio asaz diferente al nuestro, Felipe Wheelwright; cfr. *Op. Cit.*, c. 3, p. 47 y ss.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 95. Mientras “un símbolo es, en general, un elemento relativamente estable de la experiencia perceptual que hace las veces de un significado o serie de significados más amplios que no pueden darse, al menos plenamente, en esa experiencia”, una metáfora es, en palabra de E. Jordan, que cita el autor, “una estructura verbal que, en virtud de su forma, afirma la realidad de un objeto. La forma es aquí, como en cualquier otro contexto, un sistema de cualidades mutuamente interrelacionadas, que ha llevado a cabo la unidad de sus elementos en un todo armonioso. Este todo es el objeto afirmado por la metáfora” (p. 84).

realidad, lo material y lo ideal, se identifican. En la metáfora aparece la natura del objeto en su más radical originalidad. Aquí, sin embargo, hemos de rebalsar al significado primigenio de natura, que sólo nos proporciona el término helénico *physis*: “¿qué dice, pues, la palabra *physis*? Expresa lo que se abre por sí solo (por ejemplo, el abrirse de una rosa), lo que se despliega y se inaugura abriéndose; lo que se manifiesta en su aparición mediante tal despliegue y que así se sostiene y permanece en sí mismo: en breves palabras, lo que impera <*walten*> en tanto inaugurado y permanente”⁷⁰. El objeto poético nos conduce así al fundamento de la percepción de lo real en cuanto *sistema participativo de diferencias potenciales*. En la medida en que el hombre se corresponde con la realidad sólo mediante su empeño, el artista nos exige la máxima concentración estética-intelectual para comprenderlo; de ahí que la poesía de los Áureos Siglos atienda sólo a lectores “discretos”, pues depende de la agudeza y del artificio ingenioso de cada quien que se pueda captar la identidad entre multivocidad y tensión. Por ello, el pasaje de las *Soleáades* que citamos comienza por enfatizar el asombro ante el objeto: “muda la admiración, habla callando, / y, ciega, un río sigue...”(vv. 197-8). El violento oxímoron entre enmudecer y hablar y entre cegarse y ver no es un alarde retórico sino es la indicación general del único modo posible de percibir el río tal como lo describe el poeta. No hay aquí nada más una descripción, hay también una prescripción que redondea las condiciones de la experiencia a la cual nos lleva la metáfora. Ello se confirma en otro fragmento del mismo poema, cuando Góngora, tras ponderar la rápida carrera de unos montañeses que compiten, exclama (vv. 1006-9):

La admiración, vestida un mármol frío.
apenas arquear las cejas pudo:
la emulación, calzada un duro hielo.
torpe se arraiga.

Lo primero que llama la atención en este pasaje es la vehemencia con la cual comunica el hecho que nos presenta, no desde el lado del objeto sino de quien lo percibe; mejor dicho, es la propia percepción el objeto de la metáfora, y aquí también encontramos una circunstancia no común, pues mientras se suele asociar la admiración con el impulso inmediato a la emulación, lo que observamos en estos versos es lo contrario, la parálisis casi total que al postergar la reacción que se anticipa por lo que antecede en el poema, hace aún más intenso el placer; esta postergación es la modalidad que al poeta la interesa destacar, toda vez que ni es el movimiento instintivo de lo que nos admira ni mucho menos es la indiferencia que nos deja inmóviles. Lo que le da su efectividad al fragmento es la posibilidad de que ambos factores confluyan en uno solo y se dupliquen al comunicarse. A su vez, la tensión en la que se halla el sujeto que todo esto presencia sobre la página, lo remite al objeto que se escapa y termina por lanzarlo a él también a la carrera. La totalidad de la escena se nos impone con mayor potencia que si Góngora hubiese exagerado la agitación de los espectadores.

En este punto, parece que nos sale al paso una contradicción, pues el hilo conductor de nuestras reflexiones a lo largo de este apartado ha sido que la metáfora, en cuanto forma conceptuosa, proporciona un conocimiento potenciador de la realidad y ahora, sin embargo, es como si más bien refiriérase a objetos que sólo tienen existencia posible y no actual. Hay al respecto toda una tradición dentro de la crítica literaria que afirma que “la esencia de la metáfora no radica en el deseo de describir un objeto mejor, más vivamente, más de

⁷⁰ HEIDEGGER, MARTÍN. *Introducción a la metafísica*. p. 23

acuerdo con la vivencia originaria y, por tanto, más fielmente, sino al contrario, en el deseo de alejarse de la imagen corriente del objeto, valiéndose para ello de relaciones asociativas cada vez más amplias y más atrevidas. La forma de expresión metafórica es esencialmente elíptica...⁷¹. Esta opinión (que se aplica sobre todo a las metáforas que se generaron en los Áureos Siglos) contradice de principio a fin nuestro planteamiento y debemos examinarla con detalle para poder superarla. Sin lugar a dudas, la clave está en el recurso a “la imagen corriente del objeto”, que a juzgar por el tenor del fragmento, se considera sinónimo de “la vivencia originaria”, o sea, representación idónea de la realidad. Creo que, en última instancia, aquí se maneja un realismo no explícito que conduce a un equívoco, ya que la percepción común de los objetos carece precisamente de la fidelidad o más bien de la originalidad que suele atribuírsele; tal como se manifiestan en el horizonte de la percepción inmediata, los objetos tienden a difuminarse y oscilan entre la indiferencia y la distracción por parte del sujeto. En esas condiciones, la descripción no puede tener sentido alguno precisamente porque pasa por alto las relaciones que determinan la percepción, o sea, la coparticipación y la capacidad de reproducirla por medio del lenguaje. Lo más seguro es que esa “imagen corriente” no llegue a verbalizarse o, si por acaso encuentra palabras que la transmitan, sea paupérrima y carezca de la suficiente fuerza para hacernos partícipes del sentido que pretende comunicar. Ahora bien, si, por el contrario, entendemos “descripción objetiva” como un proceso que conduce a la definición conceptual, es evidente que la metáfora tampoco tiene nada que ver con tal proceso, pues éste (según nos lo mostró Aristóteles) parte de la confianza en una definición exacta de todos y cada uno de los objetos que conforman la realidad.

Claro que hay en la metáfora un contenido epistemológico de primer orden pero que no coincide con el del sentido común ni con el de las definiciones lógicas, el uno carente de fuerza expresiva y el otro sumergido en la abstracción. Si, como dijimos, la metáfora potencia la realidad de manera diferencial, sus objetos y a quienes se dirigen mal pueden equipararse a los de formas de percepción ajenas a la relación orgánica del hombre con la realidad (lo que en el párrafo anterior llamamos la “vivencia originaria”), relación que implica, junto con el máximo despliegue de posibilidades y perspectivas ontológicas dentro de la articulación diafórica, un trabajo de interpretación que permita informar el sentido común por el poético y no al revés. En efecto, “para compensar la obra del lenguaje, utilizado siempre como lo que es, es decir: un instrumento de desrealización de lo real que conduce al *concepto*, el poeta procede a la necesaria desconcepcionalización del concepto, al que reorienta por medio de la metáfora en dirección de lo real primordial”⁷². Aquí “concepto” se entiende en su significado lógico y no en el poético (que desde el comienzo distinguimos con las cursivas), hacia el cual lo encauza la metáfora por medio de una serie de tensiones que echa por tierra la aberrante afirmación de que la metáfora consiste en una huida ante la realidad; tal apreciación se basa en un esteticismo que sólo es medianamente aplicable (tenemos que porfiar en ello) a la literatura postromántica, en particular a una cierta vertiente de la decimonónica, pero nunca a las creaciones de los Siglos de oro, en las cuales lo que nos sorprende más bien es la flagrante afirmación del poderío de la palabra. La “desrealización”, entonces, no es la ilegítima suplantación del verdadero orden perceptivo o la voluntaria fuga ante una realidad indomeñable, sino la creación de

⁷¹ HAUSER, ARNOLDO, *Literatura y manierismo*, p. 51.

⁷² MOLHO, MAURICIO, *Op. Cit.*, p. 19, subrayado mío.

posibilidades para que lo real, al intensificarse, se despliegue con auténtica originalidad. Por eso en la metáfora hay siempre una arrolladora violencia verbal que por fuerza se individualiza pues arrebatada a una persona en concreto, como nos lo mostraron los versos que citamos párrafos atrás (por el contrario, la expresión objetiva no atañe a nadie en específico). Si volvemos a nuestro pasaje, en él el río no fluye como simple elemento de un ciclo natural, su curso *se hace visible* cuando se antropomorfiza: el “lascivo fuego” sólo abrasa a un ser de carne y hueso, no a una fuerza fluvial indiferente a sus efectos. La comunidad entre lo que transita y quien lo presencia es absoluta y al mismo tiempo perspectivística, ya que la lascivia es una posible forma humana de sentir entre otras muchas. La metáfora, sin embargo, se hace más aguda unas cuantas líneas adelante, cuando el poeta, al describir cómo se ensancha el río al encontrarse de súbito con algunas islas a mitad de su fluir, crea esta imagen (vv. 211-15):

De quintas coronado, se dilata
 majestuosamente
 -en brazos dividido caudalosos
 de islas, que paréntesis frondosos
 al período son de su corriente-

La sensualidad generativa del río que fue el eje del fragmento anterior, se sublima y con ello se hace más poderosa al convertirse en la fuerza con la que avanza la escritura por la página. Góngora amplifica la clásica imagen que asocia el medio acuático con la palabra (de sobra sabemos que las aguas “ríen”, “murmuran”, “braman”, etc.) y la convierte en un reflejo de la propia actividad poética. Lo más significativo es, empero, que conforme sigue su curso, el río permite clarificar todas las relaciones que instaura la metáfora, aunque eso no impida que queden al margen los “paréntesis frondosos”, o sea, elementos libres mas no inconexos dentro del sentido general, que justo constituyen la diferenciación potencial originaria. No olvidemos, aparte, que el fragmento principia refiriendo la “muda” admiración que el río provoca en quienes lo contemplan y en su avance se sumergen: el objeto poético sólo existe en el modo en que se lo percibe, el cual se refleja en la articulación global de la metáfora. Así, en este altísimo pasaje, el artista unifica el acto de crear con la consciencia que le da sustento y con la que lo asimila. El triple nivel poético, creador, expresivo y comunicativo, se corresponde con el doble nivel verbal, oral y escrito. La metáfora se desemboza al fin como *concepto* (cfr. *infra*, n. 136).

Antes de apurar, sin embargo, este último punto, detengámonos un tanto en los usos artísticos que los Siglos de oro le asignaron a la expresión metafórica, a tal grado decisivos que hay quienes opinan que la metáfora es el tropo por antonomasia de la época -lo cual da mucho qué pensar, toda vez que coincide históricamente, aunque esto haya que matizarlo en el caso de la cultura iberoamericana, con la gestación del mundo moderno-. Lo primero que nos llama la atención en este terreno es la coincidencia entre un uso exhaustivo de la metáfora y la aparición de un nuevo género poético: la hipotiposis o descripción de la natura, insólita hasta entonces⁷³. En efecto, aunque en la poesía antigua y medioeval encontramos múltiples ejemplos de hipotiposis del entorno o del instante en los cuales desarróllase la acción, lo cierto es que todos ellos fungen como meros accesorios dentro de una intención narrativa general. De hecho, hay dos funciones básicas establecidas para la

⁷³ Cfr. WOODS, M. J., *The poet and the natural world in the age of Góngora*, p. 12, *passim*. En lo que sigue, haré un extenso uso de esta fuente, cuya traducción será en todos los casos mía.

descripción poética: la del curso del día o del momento (cronografía) y la del ambiente en que aquél se despliega (que puede referirse a uno verdadero -topotesia- o a uno ficticio -topografía-), pero ambas se subordinan a otro interés. En cambio, a partir de las postreras décadas del siglo XVI comienza a definirse en la tradición poética hispánica una cada vez más coherente tendencia hacia la descripción de la natura como objetivo mismo del artista, aunque no por ello se abandona el ancestral molde narrativo. Veamos este movimiento de vaivén por medio de un ejemplo de entre los más hermosos, un fragmento de la *Égloga I* de Garcilaso (vv. 239-48):

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno:
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba.

La rica hipotiposis del paraje, que gracias al genio del poeta se concentra en unos cuantos versos (donde, a pesar de la breve extensión, tienen cabida el horizonte inmediato, los seres que lo pueblan y hasta la temperatura del momento), no es sino una manera de hacer más agobiante lo que sigue, la lamentación por la muerte de la amada que ya no comparte sitios tan amenos con el pastor que canta. La descripción juega un papel introductorio a la remembranza y sólo sirve para enfatizarla. Otro tanto puede decirse de las más bellas composiciones de fray Luis de León, donde la constante alusión al entorno es un recurso para ascender a la contemplación del mundo celestial, como se aprecia con particular intensidad en la espléndida *Vida retirada*, cuya descripción de un huerto que el propio poeta ha plantado es simple confirmación de un deseo mucho más elevado (vv. 36-40):

Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al Cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanzas, de recelo.

En este caso, la hipotiposis que sigue a la estrofa que citamos pone de relieve la felicidad de quien se aleja de las ambiciones y se contenta con lo que tiene: una fuente y unos cuantos árboles que el viento mueve con melancólica suavidad por la tarde. El fin del poema, exquisita recreación del *beatus ille* horaciano, es explayarse sobre un estado de ánimo, no informarnos del entorno.

No fue en modo alguno fácil que emergiese en el seno de esta tradición secular y en gran medida alegórica, un nuevo sentido para la descripción, pues ello implicó que se redefinieran las funciones retóricas de las referencias a la natura en la poesía y en el arte en general, ya que en este campo las influencias entre la plástica y lo poético son muy notables. También en la pintura del siglo XVI resultó muy novedoso comenzar a pintar paisajes sin aludir a valores claramente religiosos o de otra índole (lo cual, en cambio, fue la constante a lo largo del Medioevo), y aquí los italianos dieron la pauta a una tendencia aún en

gestación. Cabe mentar como ejemplo paradigmático, que uno de los mayores motivos de asombro ante *La tempestad* de Giorgione para sus contemporáneos fue precisamente el hecho de que reprodujese un paisaje en donde las figuras humanas no parecen tener un vínculo entre sí, lo cual reduce cualquier posible acción a mera conjetura y lleva al espectador a la contemplación concreta del ambiente. Este asombro dio origen a un doble fenómeno que se manifestó en la cultura italiana y que se propagó con rapidez por Europa y en concreto por España durante las siguientes décadas: un acendrado sentimiento de placer ante la natura y una cada vez mayor consciencia de la dignidad de la poesía y de las artes plásticas en general. Por supuesto, ambos fenómenos se relacionaron en forma diferente según las tradiciones propias de cada región, y ahora sólo los apunto como un fundamento adicional para el rotundo interés por la sensibilidad que conduce a la floración metafórica y conceptuosa de los Siglos de oro. *Por vez primera, la natura apareció a los ojos de Occidente sin que se la contemplara como portadora de significados transcendentales.* El "inmanentismo de la mirada", si así lo podemos llamar, fue el mayor logro del arte de los Áureos Siglos.

Ahora que lo mencionamos, conviene poner de relieve que no es baldía la similitud entre el significado sensorial y el lingüístico de la palabra "sentido" y que esa similitud es axial para la comprensión de la metáfora. En los pasajes de Góngora que hemos comentado en éste y en el inciso previo, la natura se multiplica a través de las correspondencias que el artista delinea y la palabra prolifera en sus posibilidades significativas (el rastro de una ninfa en la playa engendra perlas mientras que el río refleja al unísono las tierras que baña y la consciencia del poeta). En el cruce de ambos movimientos generadores, hallamos la hipotiposis que agudiza el ingenio. Esos pasajes nos muestran sin lugar a dudas un avasallante interés por desentrañar la esencia de la percepción sensible, interés que culmina en la formulación de un *concepto*. Según esto, se debe tomar con pinzas la tan llevada y traída tesis de la sensualidad gongorina, pues no es una cuestión retórica como se le ha querido ver ni se basa en una "libre asociación" imaginativa, por más brillante que ésta resulte. Dos versos memorables de la *Fábula de Polifemo y Galatea* confirmarán lo que digo. El primero describe el crepúsculo, que es cuando los pastores guardan sus ganados, "pisando la dudosa luz del día" (72); el segundo refiere la furia del cíclope cuando ve "correr al mar la fugitiva nieve" (482), es decir, a Galatea que pretende escapar junto con Acis. En ambos versos el movimiento de la luz se ajusta a un ritmo que nos indica que aun a nivel de la pura impresión ocular, el color nunca nos llega del mismo modo y que en su recepción influye el estado de ánimo en el cual nos encontremos: los pastores que se disponen a recogerse contemplan la luz a través de su fatiga, mientras que a Polifemo le llega en un solo haz arrebatador. Esto es más notable porque los personajes de la *Fábula*, recordémoslo, no son seres humanos sino míticos, o sea, encarnan potencias naturales de varia magnitud y sentido. Si bien nos cuenta una tragedia, Góngora se ocupa en no menor grado de recrear la natura en su opulencia literalmente pasional, triunfante incluso en el único momento en que parece que el abandono es total, cuando Galatea duerme mientras Acis dispone a su alrededor varios presentes para seducirla al despertar (vv. 213-16):

Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente
a la de viento, cuando no sea cama
de frescas sombras, de menuda grama.

El abandono, decimos, es aparente, porque la alusión al lecho donde la ninfa reposa y el calor que preside la escena nos anticipan el deseo de Acis. Aquí el sentido lo da sobre todo el ritmo de los versos, en concreto el primero, sin lugar a dudas uno de los más eufónicos y acariciantes del poema. La sensualidad que va del sonido al sentido es, como vemos, fruto del más agudo acto del ingenio, que se materializa en la alternancia de las consonantes a través de los dos hemistiquios, los cuales se dividen de modo perfecto en torno a una sílaba.

La tendencia a la cual nos referimos, que en la *Fábula* todavía se informa por la narración, vence del todo en las *Soledades*, que bien se pueden apurar como uno de los más osados empeños por coordinar la percepción con el entendimiento. Atendamos a los siguientes versos en que nos describe el impulso con el cual brota una rivera de entre las raíces (“pies villanos”) de un árbol (*Soledad II*, 320-27):

Ella pues sierpe, y sierpe al fin pisada,
-aljófár vomitando fugitivo
 en lugar de veneno-
torcida esconde, ya que no enroscada,
las flores, que de un parto dio lascivo
aura fecunda al matizado seno
del huerto, en cuyos troncos se desata
de las escamas que vistió de plata.

A primera vista, el sentido del pasaje, una vez que seguimos con cuidado sus asociaciones, se transparenta; sin embargo, justo de ahí surge un problema que no esperábamos, a saber, que si bien la descripción no puede ser más sensual, poco o nada tiene de sensorial. La información que nos da el poeta nos permite visualizar con una efectividad insuperable los ires y venires de la rivera mas a través de la imagen de una sierpe que en la medida en que desplaza al objeto original, lo hace, por paradójico que parezca, más visible. En sí, la rivera sólo fluye *al modo* de una sierpe; incluso las argénteas gotas que va dejando sobre los árboles terminan por verse como “escamas” y con ello alcanzan un espesor insospechado: casi podemos tocarlas. Si Góngora hubiese recurrido a una descripción realista, sería en verdad difícil que pudiésemos percibir como iracundo el borboteo de la rivera o la nitidez y la resistencia a la desintegración que ofrecen las gotas al saltar sobre los troncos vecinos. Ello nos trae a las mientes el concepto de tensión metafórica al cual nos hemos referido en este mismo inciso, y prueba que la percepción y la hipotiposis de la realidad fueron objetivos mucho más determinantes de lo que se supone para Góngora y sus contemporáneos. “Tenemos, entonces, una poesía que hunde sus raíces en el mundo físico, y que en ese sentido es descriptiva, pero que posee una densidad metafórica que tiende a alterar la continuidad de la situación, mientras uno por lo común espera que la descripción ofrezca la presentación sostenida de una situación en concreto”⁷⁴.

Justo por todo lo que hemos dicho, Góngora ilustra sobre las semejanzas pero también sobre las abisales diferencias entre la poesía y la pintura, pues, como sabemos, un cuadro en modo alguno puede recurrir a la metáfora sin convertirse *ipso facto* en una aberración. A despecho de la tendencia a asimilar la plástica y lo poético (tendencia que por cierto se halla muy presente durante las Áureas Centurias, como lo prueba la proliferación del género retratístico en la poesía), uno de los criterios más certeros para distinguir entre

⁷⁴ *Ibid.*, p. 45.

las dos formas de expresión es la utilización posible o no de la metáfora⁷⁵. Imaginemos una representación pictórica de la rivera en los términos que acabamos de manejar y el resultado será catastrófico para la comprensión. O, mejor aún, parangonemos la imagen de la Galatea de Góngora con la que aparece en el fresco de Rafael que se titula precisamente *El triunfo de Galatea*, que el artista pintó para el palacio que se conoce como *La Farnesina* en Roma. Mientras aquí toda la atención recae en la *presencia* de la ninfa (quien gira en el centro del fresco hacia la izquierda en medio de un paisaje marino), en el texto poético lo fundamental son los efectos que la belleza de Galatea provoca en los habitantes de Sicilia; es decir, no es la *presencia* sino la *posibilidad metamórfica* de la belleza la que importa describir. Sólo dos octavas de la *Fábula*, la 13 y la 14, se dedican propiamente a recrear a la ninfa; en cambio, son ocho, de la 15 a la 22, las que hablan del imperio que ejerce sobre los habitantes de Sicilia, imperio por cierto no exento de crueldad, pues, por más que la solicitan, ninguno logra seducirla. Esta consciencia del sufrimiento que la belleza inflige, sirve para resaltar sus múltiples beneficios (vv. 149-152):

De cuantos siegan oro, esquilan nieve,
o en pipas guardan la exprimida grana,
bien sea religión, bien amor sea,
deidad, aunque sin templo, es Galatea.

La descripción poética juega desta guisa un papel axial en la comprensión de la natura durante los Siglos de oro pues pone de manifiesto las ocultas fuerzas e inmanentes que la gobiernan. No hay aquí una concepción teleológica de los procesos naturales sino más bien *intempestiva*, diferenciada de manera potencial: todos siguen a la hermosura mas ésta es inalcanzable o, mejor dicho, indescifrable, justo porque se encuentra latente como aspiración por dondequiera mas nunca se le puede reducir a una presencia; de ahí que cuando por fin se entrega la ninfa a Acis, Góngora pase en silencio su unión e interpole el largo canto de amor desesperado que entona Polifemo sin saber que en ese preciso instante su "dolor interno" es más inútil que nunca. La contraposición es al mismo tiempo natural y dramática, o sea, atañe al modo en que el deseo impera sobre la realidad y al fracaso del cíclope por conquistar el corazón de Galatea. En ambos niveles, la descripción despierta el sentimiento filosófico por excelencia, el asombro ante la contradictoria multiplicidad de lo real que se nos impone en la unidad de la percepción. Asombrar es, en efecto, el objetivo fundamental para los artistas de la época, el que le da sentido a su labor creadora. Sea a través de la narración o de la hipotiposis, el fin primordial es desplegar la potencia de la realidad. De ahí la incansable y *aguda* búsqueda de lo heteroclitico, de lo excelso o de lo horrendo, en una palabra, del caso extremo que por contraste permite captar la organicidad natural en sus distintas facetas, v.gr., la brutalidad que se encarna en Polifemo o el poder generador que se personifica en el río de la *Soledad I*. Recordemos que el *concepto* es el develamiento de las ocultas correspondencias que se hallan entre los objetos y que sólo se hacen visibles como movimientos pasionales (como vemos, no hay nada aquí tampoco de la tan llevada y traída "renuncia a la realidad" o de la no menos reiterada absorción de la poesía en la retórica; este último problema lo fue de los talentos menores, incapaces, como sucede en cualquier otra época, de elevarse a la altura de los creadores de primer orden).

⁷⁵ Un análisis del retrato poético y, en general, de la descripción, pero con un fin diverso al presente, aparece en mi libro ya citado, *Voluntad de ser. El puro amor v sor Juana*, pp. 177-193.

Por ello, es imposible que la realidad que nos proyecta la poesía de los Áureos Siglos aparezca como un sistema causal perfectamente definido, lo cual en modo alguno sugiere que sea vaga en sus descripciones, más bien nos indica que es a tal punto pletórica que para seguirla en todas sus manifestaciones hay que recurrir a un número en principio infinito de asociaciones conceptuosas que despierten en el lector la correspondiente euforia. La hipotiposis se complementa desta guisa con la enumeración de cuantas creaturas pueden coexistir en un medio natural, práctica poética que también aparece por vez primera en esta época (con anterioridad había jugado un papel secundario al igual que la descripción, ya que los escritores antiguos y medioevales la utilizaron no para hablar de la natura sino con otros fines, v.gr., las alusiones alegóricas) y que da origen a un nuevo género, la cornucopia, en cuya difusión parece jugó un papel relevante la influencia del pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio en que Galatea rememora el canto de amor de Polifemo (XIII, 810-837)⁷⁶:

Mío es todo animal: muchos recorren
valles y bosques, o usan como establos
las cavernas. Su número decirte
no podría: de pobres es saberlo.
Crédito no me des: ven y comprueba.

Ya desde el siglo XV, mucho antes que a Góngora, este fragmento atrajo a poetas varios, aunque su huella no aparece con nitidez sino en la *Primera parte de la Angélica* de Luis Barahona de Soto (1586), también en el canto amoroso que entona un gigante. A partir de esta obra, y merced en gran medida a la preferencia de Lope por el tema, la cornucopia se difunde en las letras hispánicas hasta llegar a su culminación en manos de Góngora, quien la utiliza en dos fragmentos de la *Fábula* (octavas 9-11 y 49-52) para en boca de Polifemo extremar la abundancia de recursos de la natura. El ejemplo supremo, claro está, se halla en las *Soledades*, donde sale al paso a cada instante (en la abrupta aparición de los serranos que van a las bodas, en los augurios para los desposados y, sobre todo, en la cacería con la cual acaba la *Soledad II*). En realidad, la cornucopia, sin substituir por completo el recurso a una cultura libresca como medio de comprensión de la realidad, abrió literalmente los ojos de los contemporáneos a un maremágnum natural indomeñable que a su vez obligó a buscar un nuevo lenguaje para expresarlo. Reiterémoslo de nuevo, la proliferación verbal de Góngora y de otros escritores de la época no es un recurso retórico sino poético en el sentido original de la palabra: con base en tradición bucólica grecolatina que el Renacimiento italiano había redescubierto, la realidad se transfigura y enaltece; en última instancia, no es menester echar mano ni a una trama argumentativa ni a interiorización de ninguna especie porque la visión se colma con la abundancia de lo real (el peregrino de las *Soledades* sólo da atisbos de sus sentimientos en muy contados pasajes, el más intenso de los cuales quizás sea el de *II*, 739-49, cuando, a la vista de la joven que va a casarse, evoca al "sol que a olvido lo condena"). Así, encontramos que al consolidarse como género la cornucopia tras Góngora, en la poesía de las Áureas Centurias "por todas partes (...) fluye un espíritu pánico de exaltación de las fuerzas naturales: bajo los versos más precisos, bajo las palabras más espléndidas, late el fuego vital de la naturaleza engrenadora y reproductora como un borboteo apasionado que (...) al verse reprimido en los estrictos límites de una apretada forma poética, si no llega a quebrarla, le comunica por lo menos su

⁷⁶ Estos datos proceden de Woods, M. J., *Op. Cit.*, c. IV, p. 83 y ss. El texto de Ovidio se presenta como apéndice a la edición citada de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, pp. 157-173.

ardor, llena de suntuosidad y de boato la forma misma, la hace recargada⁷⁷. No sólo se prolongan las enumeraciones sino que cada objeto recibe una atención especial vía la hipotiposis, y ello da en conjunto la sensación de irreportable asombro que pretende crear el poeta en el lector ante la opulencia de la natura y su reflejo en el ardiente deseo de fundirse con ella hasta en los detalles más nimios: un escollo, un destello o un sonido desatan líneas de multitudinosa fuerza expresiva que corresponden a realidades muy diversas.

Un artista que se guía por tales principios tiene que hacer el máximo esfuerzo de concentración para que la profusión que despliega no termine por rebasar la organicidad de la obra y se pierda el sentido fundamental, a saber, la comprensión de la natura que debe surgir *a través* de la potencial confusión. Una vez más hemos de recurrir a la metáfora para explicar cómo se ordena conceptuosamente la natura en la hipotiposis y en la enumeración. Recordemos que el movimiento metafórico esencial, la diáfora, es mucho más que la substitución de un objeto por otro, es la expresión de las correspondencias que permiten que ambos participen de una misma forma de ser: veámoslo en el siguiente pasaje (*Soledad I*, 249-253):

Otra con ella montaraz zagala
juntaba el cristal líquido al humano
por el arcaduz bello de una mano
que al uno menosprecia, al otro iguala.

En este caso, "cristal" es una metáfora diafórica porque más que substituir la albura de la mano por la transparencia del agua (que a los ojos del sentido común no son en modo alguno idénticas), pone en primer término una cualidad que a las dos engloba: el vivificar. La identificación de ambos objetos, empero, no pasa por alto las singularidades que definen a cada uno por separado, pues mientras el agua vivifica por igual a todos los seres, la mano de la joven discrimina y sólo se tiende a quien ella lo desea (por eso fluye a través de un cauce artificial, el arcaduz que remite a una acción ingeniosa). La diáfora muestra así su doble faz: por un lado, organiza en una modalidad dos objetos, por el otro, hace mutar esa identidad para dar cabida a las diferencias generalizadas con anterioridad. Otro ejemplo del mismo poema (563-68):

Pintadas aves -citaras de pluma-
coronaban la bárbara capilla,
mientras el arroyuelo para oílla
hace de blanca espuma
tantas orejas cuantas guijas lava,
de donde es fuente a donde arroyo acaba.

Múltiples son las orientaciones conceptuosas de este pasaje y sólo nos vamos a detener en la más importante: el juego entre la música y el oído. La clave interpretativa la da el adjetivo "bárbara" (que sugiere un sonido caótico e incomprensible) en contraposición al sustantivo "capilla" (que habla en cambio de un eufónico conjunto de cantores); la violencia con la cual ambos se acoplan, a su vez se refleja en las dos operaciones que realiza el arroyuelo, pues mientras convierte las piedras en oídos, produce él mismo el característico murmullo del agua que choca con la piedra: esto último, sin embargo, no lo menciona el poeta, y este silencio da mayor fuerza a la imagen, la cual, como indica el verso final, abarca al arroyuelo en toda su extensión. Hay, pues, aquí dos sonidos, cada uno

⁷⁷ GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE. *Soledades*. Introd. de Dámaso Alonso, p. 15.

por su parte magnificado en las aves y en las guijas, pero el oído se vuelve a uno solo por ser el más poderoso. Este acto diferenciador armoniza y al unísono contrasta a los elementos que de otro modo hubiesen permanecido ajenos uno al otro.

Los pasajes que acabamos de apurar nos dan pie para entender que para los poetas de los Siglos de oro resultan familiares las metáforas que presentan una visión proliferante de la realidad con base en la contraposición de sus elementos. En una tendencia de la cual fue Góngora la punta de lanza, la poesía de entonces reformula la arcaica teoría de los cuatro elementos para mostrarlos en combinaciones cada vez más agudas con otras formas de ser (en el ejemplo anterior, el orden del sonido se entrecruza con el del color y con el de la densidad de los cuerpos). "La técnica que se usó consistió en describir de modo metafórico un elemento en términos de otro, o en referirse a los habitantes característicos de un elemento en términos que por lo común se asociaban con los de otro. Por conveniencia, nos referiremos a estas imágenes de intercambio entre los elementos como imágenes transelementales"⁷⁸. Como es obvio, tales imágenes no son otra cosa que *conceptos* donde exprésanse la singularidad de los fenómenos naturales: en ellas también rige la ley que gobierna las metáforas, o sea, poseen dos aspectos, el uno identificador y el otro desestabilizador de la experiencia. Por ese motivo, estas imágenes siempre antropomorfizan las fuerzas naturales a través de míticos personajes como los que Góngora pone en contacto; una manera diferente de mostrar la relación del hombre con su entorno es aludir a las funestas consecuencias de desafiar los propios límites, y así hallamos en la *Fábula* y en las *Soledades* abundantes alusiones a naufragios (otros poetas echan mano con el mismo fin de los excesos del amor, de los reveses del destino o de cualquier motivo similar que ponga en peligro la estabilidad; sobre esto abundaremos en el siguiente capítulo). Sea como fuere, el resultado que se busca es el mismo: despertar el asombro ante lo enigmático de la realidad.

Hagamos un alto aquí para evaluar el camino recorrido en este inciso y analizar qué características de la experiencia poética nos falta todavía considerar. A partir de una reflexión que provocaron los puntos de vista aristotélicos relativos a la metáfora, hemos desentrañado la relevancia moderna del problema del lenguaje y la imposibilidad de estudiarlo con base en la dicotomía sujeto/objeto; esta línea argumentativa la prolongamos hacia una consideración acerca de la realidad de los objetos que la metáfora coordina por medio de la función diafórica, lo cual nos condujo a dilucidar el fundamental papel que la descripción y la enumeración poéticas jugaron desde el Renacimiento y hasta fines del siglo XVII en la gestación de nuevas formas de captar y concebir la natura. Lo que ahora nos resta es, en primer lugar, referirnos a la preponderancia de la metáfora en la consolidación de lo que se ha dado en llamar la poesía culta de los Siglos de oro; ello nos dará pie para, en segundo término, refundir las consideraciones que hemos hecho en este y en el anterior apartado sobre el *concepto* y su articulación metafórica, tema desde el cual haremos una digresión para referirnos al problema de la obscuridad poética; por último, apuraremos qué clase de cosmovisión delinea la poesía de la época. Vayamos por partes.

Con base en una serie de criterios no siempre explícita, resulta usual dividir la producción poética de las Áureas Centurias en dos vertientes, la popular y la culta. En líneas generales, y con independencia de cuestiones de vocabulario o de temática, yo creo que se trata de dos orientaciones diversas mas complementarias de la actividad artística que

⁷⁸ WOODS, M. J., *Op. Cit.*, p. 118.

responden a un principio rector diverso: la poesía popular se organiza en torno al símbolo mientras que la culta se basa en la metáfora. Ya nos hemos ocupado de la diferencia entre lo simbólico y lo metafórico (*supra*, p. 48), que establecimos con base en la universalidad o en la singularidad de los procesos que describe cada una de estas formas; ahora vamos a enriquecer nuestras aproximaciones para verlas en su debida interrelación⁷⁹. Por principio de cuentas, lo simbólico refiere a un orden universal que nunca es perceptible tal cual en lo inmediato; v.gr., tanto en la *Vida nueva* como en la *Divina comedia*, Beatriz simboliza valores que la trascienden por completo y que no pueden realizarse a plenitud en el mundo inmanente (en el primer caso, el amor ideal; en el segundo, la fe que lleva a la salvación). Por otra parte, el símbolo exige el reconocimiento de un orden ya comprendido con anterioridad, como lo indica la misma etimología de la palabra, que en griego significa "tablilla de recuerdo", pues cuando en el mundo helénico dos personas se separaban, partían una tablilla para que si años después se volvían a encontrar, embonasen los fragmentos y pudiesen identificarse⁸⁰; en nuestro ejemplo, Beatriz hace a Dante recordar sus deberes al servicio del amor y, por esa vía, lo lleva a la visión de Dios (la cual no se consume en el último momento porque sólo es posible alcanzarla en la vida ultraterrena). En tercera, el símbolo produce un tipo de consciencia que nos abre a una visión de la realidad donde el sentido está ausente en lo inmediato y hay que desembozarlo: "se trata de una consciencia de lo profundo y lo invisible, digamos, de una imaginación que ve en lo visible la curvatura que rodea a lo invisible y en lo inmediato una superficie que recubre la profundidad donde se alojan los significados"⁸¹.

La metáfora, en cambio, muestra la singularidad de un orden cuya única existencia posible es la inmanencia; decir que las aves son "citaras de pluma" no nos lleva a postular ninguna relación universal ni transcendente. En segunda, la metáfora se basa en la metamorfosis del orden, pues, como hemos visto, su meta es sorprender al informar lo heteróclito; cuando un albo mantel se transforma en "nieve hilada" (*Soledad II*, 343), la correspondencia entre los dos órdenes de ser que en esa fórmula se *conceptualiza* es por completo insólita. Por último, la metáfora genera un tipo de consciencia cuyo sentido es literalmente *espectacular*, o sea, se brinda por completo a la sensibilidad aunque la determinen los artificios del ingenio. Mientras el símbolo atañe a una profundidad significativa que lo trasciende, la metáfora implanta una soberanía de sentido que le es siempre inmanente. En ambos movimientos del lenguaje hay, pues, una conversión del sentido pero en dirección opuesta: en el símbolo, de lo inmediato a lo profundo; en la metáfora, de lo profundo a lo inmediato (mejor dicho, de lo inmanente lejano a lo próximo).

Por lo que hemos dicho, no resulta extraño que el símbolo se vincule con la tradición poética popular de los Áureos Siglos mientras la metáfora fundamenta las expresiones de la poesía culta⁸². En el terreno de la poesía popular o vernácula (y esto se aplica no sólo a las obras del período sino a las de cualquier otro) hay que reivindicar valores que provienen de realidades transcendentales o de épocas anteriores; la expresión,

⁷⁹ Cfr. DORRA, RAÚL. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española. Estudios sobre el villancico y la poesía gongorina*, introducción, pp. 5-29, y c. "II", pp. 87-103. De esta fuente, por lo demás útil y clarificadora, me aparto un tanto al momento de evaluar la realidad de los objetos metafóricos.

⁸⁰ GADAMER, JUAN JORGE. *La actualidad de lo bello*, pp. 83-4, *passim*.

⁸¹ DORRA, RAÚL, *Op. Cit.*, p. 9.

⁸² Por supuesto, lo anterior vale para el período que estamos considerando; en otros casos, hay que estudiar esta relación por separado.

subsidiaria de tales valores, no puede ser audaz en lo absoluto sino debe estructurarse de acuerdo con fórmulas rituales que establecen su sentido: por otro lado, el artista que transmite tal significado, no cuenta sino como un simple intermediario entre aquél y el auditorio al cual se destina; de ahí que "recreación" resulte la palabra idónea para designar la manera en que lo simbólico se refiere a la realidad. Pensemos en una forma poética asaz difundida durante las Áureas Centurias, el villancico, que en no pocas ocasiones se publicaba de manera anónima aun cuando hubiese brotado de la pluma de los grandes escritores. En su estructura misma, el villancico evidencia el despliegue de un sentido superior que se confirma a cada instante por medio del estribillo. Esto, claro está, no quiere decir que en el villancico no haya innovación verbal sino que se modula conforme a la necesidad de hacer evidente el sistema de asociaciones que conducen a la develación de la verdad dogmáticamente original. Hay, por supuesto, que tomar lo anterior con pinzas al momento de analizar alguna obra en concreto, pues la linde entre lo simbólico y el uso de metáforas en la poesía popular es a veces muy difícil de precisar. En sus villancicos a santa Catarina de Alejandría, v.gr., sor Juana echa mano de algunas asociaciones poéticas muy osadas, y aunque el resultado se subordina a la intención de festejar a la mártir, no deja de haber ecos asaz extraños:

De una mujer se convencen
todos los sabios de Egipto.
para prueba de que el sexo
no es esencia en lo entendido⁸³.

Punto por punto, las equivalencias simbólicas que hemos delineado se trastocan en el caso de la poesía culta, el otro extremo de los Siglos de oro. Aquí no hay reivindicación alguna de valores sino generación de posibilidades de ser que se comunican por medio de tipos de expresión cuyo sentido no resulta fácil de vincular con orden alguno ajeno al que la propia expresión instaura (es decir, se rebasa el sentido común o inclusive el orden que sostiene la lógica, derivaciones ambos del realismo). Por ello, la personalidad creadora cobra una relevancia imposible de encontrar en el arte vernáculo, pues sólo del ingenio individual depende la articulación de la obra; en otros términos, la poesía culta se liga como fenómeno cultural a la emergencia de una poderosa voluntad individual de intervenir en el lenguaje para transformarlo. Así, el designio de Góngora de volver los ojos a las estructuras sintáctico-semánticas del latín, casa a la perfección con lo que decimos, pues, lejos de proponerse reencauzar el español de su época a sus nontanares clásicos, lo que al poeta le interesaba era desarrollar una nueva dimensión expresiva castellana que estuviese a la par de las realizaciones de los antiguos. El retorno al latín no es, entonces, el reconocimiento de

⁸³ *Obras completas*, II, 317, p. 171. Puede parecer sorprendente que nos refiramos sin previo aviso a sor Juana cuando hasta ahora sólo hemos aludido al testimonio de Góngora para fundamentar nuestros análisis de la poesía de las Áureas Centurias. Con independencia de lo que sobre esto digamos en el primer apartado del siguiente capítulo, es conveniente que nos detengamos justo en estos villancicos por las notables implicaciones que tienen en la comprensión de los vínculos de la poesía con otros campos de la creación cultural, por un lado, y con las instituciones rectrices del conocimiento en la época, por el otro. Al respecto, abunda Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 533): "la teología era la máscara de la política. Pero en este incidente hay un elemento nuevo, desconocido hasta entonces en la historia de la cultura hispánica: la aparición de una consciencia femenina". Si bien Paz se refiere al texto de la *Carta atenagórica* y a los problemas que su publicación le acarreó a su autora, podemos trasplantar sus observaciones a la peculiar función de la poesía popular como receptáculo simbólico de verdades transcendentales.

un valor idiomático primigenio sino todo lo contrario, es la exacerbación ingeniosa de posibilidades aún por descubrir. Esto nos vuelve a ilustrar sobre los riesgos de considerar la empresa poética gongorina en particular como una "huída ante la realidad", interpretación que hemos refutado ya en otros momentos al hablar de la violencia con la cual el arte de entonces, y no sólo el de Góngora, defenestra las simplificaciones de la manera usual de percibir la realidad. A lo cual hay que añadir una característica adicional muy relevante: la poesía culta de los siglos XVI y XVII se sustenta de modo casi exclusivo en la escritura, y ello puede explicar en gran medida su conceptuosidad. Sin la mediación de la escritura, composiciones de la complejidad de las *Soledades* o de la *Fábula de Polifemo y Galatea* -por sólo mentar los ejemplos que hemos manejado pero sin desconocer los muchísimos otros que nos ofrece cualquier gran poeta de entonces (entre los cuales está justo la obra objeto del presente estudio)-, hubiesen sido inconcebibles. Desta guisa, la poesía culta abarca junto con el acto creador, la reflexión inherente a lo que se escribe: "precisa y flexible, compleja e impecable, la lengua poética debía reproducir un orden soberano. Si comenzó apegada a este proyecto, el decurso de su elaboración la fue absorbiendo en el trabajo de construirse a sí misma como una red de combinaciones que la distinguieran, cada vez más, del uso común. Su distinción consistió en ampliar el intervalo que va del uso práctico al uso poético de la lengua, en esa voluntad de ir substituyendo cada término de la realidad por una fórmula estética y, una vez completa la red, todavía volverse sobre ella para nuevas operaciones substitutivas"⁸⁴. En esta vuelta sobre sí de la poesía está el germen de la individualidad que acabamos de mentar y que ahora podemos enlazar con los usos de la hipotiposis y de la cornucopia que ya estudiamos, pues, en efecto, al describir y enumerar los elementos de la natura sin someterse a ninguna finalidad narrativa, la poesía rompe con la idea de la identidad cerrada tanto de quien ve la realidad como de lo que contempla.

Tres son entonces los fenómenos que se nos plantean al unísono en la tradición poética de los Áureos Siglos y lo que le da un aire de modernidad inconfundible a sus creaciones: en primer término, la emergencia de la poesía culta (que lo es no sólo por los recursos retóricos de los cuales echa mano sino por la *conceptualización* en la cual se asienta, que es donde reside su auténtica originalidad respecto al Medioevo, inmerso aún en la distinción radical entre la palabra portadora de sentido y la que sólo sirve para engañar con artificios retóricos); en segundo, el traslado de la oralidad a la escritura como vehículo de comunicación del arte (con lo cual principia una nueva manera de acercamiento y comprensión de la obra que por fuerza se concentra en la individualidad y ya no en un auditorio donde todos participan de la escucha, lo cual permite entender el carácter polémico de la poesía y la proliferación de las apologías que constituyen una parte esencial de la obra de artistas y letrados); por último, el concomitante apogeo de la personalidad tanto creadora como receptora (cada lector a través de su interpretación, marca nuevas derrotas a los sentidos del poema); en efecto, la justificación capital a los ojos de tratadistas y poetas para el recurso a los *conceptos* y a las cada vez más intrincadas metáforas y alusiones por medio de las cuales se estructuran, es que ello agudiza el ingenio de quien las descifra y lo hace en verdad un hombre discreto (ya el uso de este término como sinónimo de "penetrante" o "agudo" muestra el carácter aristocrático y excluyente del arte de la época). Esto se echa de ver en la única defensa y exposición que de sus concepciones artísticas hizo Góngora, la célebre réplica a una punzante carta de censura anónima que un

⁸⁴ DORRA, RAÚL, *Op. cit.*, p. 97.

supuesto amigo le escribió para hacer escarnio de las *Soledades*. Al responder, Góngora anticipa en gran medida las reflexiones de Gracián al respecto (lo cual también permite entender la admiración que éste prueba tenerle casi a cada línea): "si deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y se midan por su contento, descubriendo lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho"⁸⁵. En conjunto, esta trinidad explica la extraordinaria complejidad de la poesía durante el período y también el determinante influjo que ha ejercido en el decurso posterior de la palabra.

Más aún, Góngora, junto con los otros grandes creadores de los Siglos de oro, nos permite comprender por qué en la metáfora desaparece por completo la dicotomía entre lo subjetivo y lo objetivo, entendidos como dos formas antagónicas de juzgar lo real, puesto que la función diafórica en esa época parte de que cualquier afirmación que atañe a la natura de las cosas es, por su propio carácter poético, una agudeza, cuya triple operatividad verbal, cognoscitiva y moral se entrelaza se continuo. Ya dijimos que en sus relaciones con la realidad, el hombre se encuentra con una plétora de posibilidades que carecen de sentido *per se* y sólo se actualizan por el empeño de informarlas; también mencionamos que los elementos que conforman la realidad se hallan en perenne tránsito hacia una realización no teleológica de sí mismos; lo único, pues, determinante a la postre es la necesidad de responder al asombro que la variedad presenta en un primer momento como indescifrable y que nunca termina por clarificarse del todo, sin que por esto el esfuerzo sea inútil, al contrario, con él nos sale al encuentro la belleza polimórfica que unifica y concilia lo que para el sentido común es indiscernible dispersión, pues no repara en las correspondencias que vinculan las singularidades, correspondencias que en cambio el ingenio *conceptualiza* sobre todo por medio de la metáfora. Por ello justamente, "...ha podido designarse la metáfora como una forma constitutiva del pensamiento (...), y llevando esta idea aún más allá, se ha dicho también que la metáfora se piensa a sí misma y es capaz de extraer de sí nuevos elementos de la idea poética"⁸⁶.

Es oportuno que retengamos esto para ampliar las reflexiones que hicimos en el apartado anterior sobre el *concepto*, cuando mentamos que, a diferencia del concepto lógico, expresa las circunstancias concretas en las que existen los entes singulares y cómo se metamorfosean; estas circunstancias que hace explícitas la poesía no son sino los modos posibles de manifestación de la realidad, en los cuales tiene un peso determinante la abisal variedad que el hombre descubre a cada instante, sobre todo en él mismo, la cual, pese a todo, se concentra en la unidad conceptuosa, cuya expresión impone además un lenguaje acorde con su multivocidad y con la potencia del ingenio que se concretiza en la metáfora. Las cosas se unen entre sí y por eso cada palabra nos refiere a todas las demás. Aunque no se puedan dar reglas para definirlo, el *concepto* no queda en la absoluta indeterminación porque abre de principio a fin una perspectiva coherente sobre el objeto. Y es aquí donde está el quid de la cuestión, pues, ¿cómo se puede hablar de coherencia conceptuosa? En la medida en que se hace evidente la singularidad de nuestra aproximación a la realidad, lo cual sólo es viable a través del trabajo comunitario que supone el arte sobre la experiencia cotidiana o aun sobre la teórica. De nuevo nos vemos en el terreno del lenguaje y en la

⁸⁵ *Soledades*, edición de Juan Beverly, apéndice, p. 172.

⁸⁶ HAUSER, ARNOLDO, *Op cit.*, p. 63. El autor, no obstante, como ya lo dije, se aleja en su interpretación global de la metáfora, del sentido que le doy a estas palabras.

dificultad que plantea para cualquier creador saber manejarlo para *darle sentido* a todos sus recursos. Recordemos que, en el fondo, el conceptismo y el culteranismo son dos respuestas a una sola problemática: captar las correspondencias, elemento donde de manera potencial se hacen uno el ingenio y la natura. Hay que ir de lo superficial y singular hacia el orden inmanente de la realidad; el *concepto* no apunta a ninguna esencia objetiva allende la apariencia, pues ello supondría que ésta podría existir sin la mediación humana. Esto tampoco reduce la verosimilitud conceptuosa a un relativismo epistemológico o a una consciencia omnicomprensiva, justamente porque no parte de la escisión entre el pensamiento y la realidad. Pongamos un ejemplo más, en donde la riqueza del *concepto*, lejos de llevarnos a la ambigüedad, nos centra perfectamente en el objeto poético (*Soledad I*, 42-51):

No bien pues de su luz los horizontes
 -que hacían desigual, confusamente
 montes de agua y piélagos de montes-
 desdorados los siente,
 cuando -entregado el mísero extranjero
 en lo que ya del mar redimió fiero-
 entre espinas crepúsculos pisando,
 riscos que aun igualara mal, volando,
 veloz, intrépida ala,
 -menos cansado que confuso- escala.

La coherencia interna de este pasaje comienza por lo sintáctico, ya que si por un lado no es posible quebrar la unidad de la frase (el verbo principal aparece al último mientras que el sujeto que le corresponde se encuentra entre líneas, lo cual obliga a que el fragmento deba citarse completo so pena de hacerlo ininteligible), por el otro cada elemento tiene un sentido autónomo; los paréntesis, en efecto, articulan imágenes que por sí mismas se explican, v.gr., la metamorfosis de la mar en tierra y viceversa. Lo que aquí llama la atención es la omnipresente alusión a un estado no definido, que en lugar de expresarse con el recurso a la obscuridad crepuscular cada vez mayor, se enfatiza con un solo vocablo: "luz". Por paradójico que parezca, en vez de hacer más nítidas las cosas, la luz que muere provoca que se confundan o, mejor dicho, que se comuniquen al referirse unas en otras (recordemos las observaciones que hicimos a propósito del papel de lo luminoso en la *Fábula de Polifemo y Galatea -supra*, p. 53). El sentido del pasaje, sin embargo, no tiene nada de ambiguo a pesar de la aparente indefinición del instante, y esto lo indica el poeta de nuevo con una simple palabra: "mísero", adjetivo que califica el estado del extranjero: en vez de que el crepúsculo lo invite a abandonarse, es el momento en que el extranjero ha de buscar cobijo. Esta exigencia de emprender una acción se hace perentoria al aludir de modo explícito a la fiereza del océano y a las espinas que a pesar del dolor que de seguro le provocan, pisa nuestro personaje mientras escala un risco cuya cima sería difícil de alcanzar aun para las aves más intrépidas. No hay nada en estos versos de bucólica melancolía o de estética complacencia ante la natura, más bien muestran la relación con la realidad a través de una tensión que al unísono coordina las varias metáforas y da pie para que el personaje trascienda sus limitaciones. Vemos entonces por qué la polifonía de este decir poético no

es impresión perezosa sino el rigor del que deja estar, del que ha entrado en la escrupulosidad de la 'recta visión' y que se somete a ella"⁸⁷.

La percepción concreta de las necesidades que la existencia impone, nutre así la conceptuosa visión; el hombre no tiene modo de comprender el entorno y de entenderse a sí mismo en él a partir de una verdad general de la cual deduzca racionales consecuencias, pues la única vía para descubrir el significado de lo que acontece es inductiva (de potencialidades diferenciadoras brota un *concepto* que se verbaliza en una metáfora) y exige el concurso de la belleza, cuya búsqueda le da al ser humano su primacía sobre cualquier otro (los demás obedecen por fuerza el imperio natural y solo él puede recrearlo). La razón, cierto, es la facultad que define los conceptos lógicos, mas su acción no llega a informar lo posible y se aplica a la universalidad de lo que ya se ha determinado, no a la particularidad aún por discernir de manera concreta. Puesto que el ingenio procede por medio de la agudeza, la verbalización de los *conceptos* que genera, debe reproducir el juego de potencias que los caracteriza; de ahí la relevancia de la metáfora. La cósmica unidad de todos los elementos es la base del lenguaje metafórico, cuyo sentido reside en su capacidad de dar cuenta de las más heteróclitas perspectivas desde la sensibilidad. Mientras en el símbolo el valor priva sobre la forma (aun en la materialización de la "tablilla de recuerdo" lo que se toma en cuenta es el lazo entre el respectivo dueño de cada mitad), en la metáfora la forma es todo el valor. Esto no quiere decir, de nuevo, que el ingenio suplante la realidad ni que huya ante ella, al contrario, prueba que la interpreta como una correspondencia con otra manera de existir que, si bien asegura la unidad entre ambos, impide que se pueda clarificar por completo; en otras palabras, sujeto y objeto se determinan uno al otro vía el lenguaje y, por ende, la metáfora no agota su sentido jamás ya que el objeto al cual se remite sólo se da en su relación con otros y ésta se recompone a cada instante. La verosimilitud y no la verdad lógica guía el desarrollo del *concepto*, cuya triple raíz e inextricable se encuentra en la actividad ingeniosa, las correspondencias que descubre y los objetos que determina. Ya sabemos que si no hay método conceptuoso alguno, el sentido lo indican las cosas en superenne metamorfosis.

El aspecto quizá más relevante de las interrelaciones que hemos delineado es la función que en ellas juegan las diferentes fuerzas en su mutuo enfrentamiento. Puesto que no es la *adecuación* sino el *artificio* lo que asegura la versosimilitud y dado también que el orden de la realidad no depende del arbitrio del sujeto sino de su agudeza, el lenguaje aparece como un auténtico campo de batalla donde cada continente se impone en razón de las vías que abre para la acción comprensiva de los demás (esto se identifica por cierto con el arcaico significado de la poesía, al cual ya hemos aludido en más de una ocasión). No está de más que recordemos el desprecio que artistas y estudiosos de los Áureos Siglos mostraban por el vulgo, o sea, por todos aquellos que son incapaces de abatir su ignorancia y atravesar o descifrar el suelo minado del poema donde a cada paso hay varias posibilidades interpretativas. Conforme la obra crea condiciones para la percepción de las correspondencias, la intensidad de las emociones que despierta es mayor, como lo pone de manifiesto Góngora en otro pasaje (*Soledad II*, 612-17), cuando, para enaltecer el efecto que provoca en sus escuchas el canto de dos pescadores enamorados, dice hiperbólicamente que:

Invidia convocaba, si no celo.

⁸⁷ HEIDEGGER, MARTÍN, "El habla en el poema" en *De camino a Hertha* p. 69

al balcón de zafiro
las claras, aunque etíopes, estrellas,
y las Osas dos bellas
sediento siempre tiro
del carro perezoso, honor del cielo.

Aun los astros, pues, coordinan el sentido de sus movimientos con el que agudiza el ingenio; si el curso de la natura es inalterable, existe una posibilidad de corresponderse con él en forma tal que parezca que es fruto del empeño humano y no de las leyes que lo rigen; es en esta identificación de lo esencial y lo aparente donde se dan la mano la verdad y la belleza, es decir, donde la armonía entre la realidad y el hombre es verosímil a través de la contraposición que pone en la liza las características más contundentes de cada objeto (los pescadores del pasaje que recién citamos no han conquistado aún a su respectiva amada pero seducen a las estrellas, mientras que a las Osas, como lo señala unos versos después el poeta, de nada les sirve su luminosidad para mitigar la perpetua sed a la que las condenaron los dioses). En tanto que relativa singularidad, una sola correspondencia da pábulo a la generación de múltiples *conceptos* que se expresan en metáforas que nos explican las circunstancias en que el objeto nos atañe. Las estrellas son propicias a los amantes porque a su luz se realiza su deseo, en tanto que los riscos del fragmento que citamos con anterioridad se dejan escalar sólo con un grandísimo esfuerzo y contrarían la necesidad de cobijo que espolea al extranjero. Así, "en los *conceptos* ingeniosos no se establece el vínculo de unión entre sujeto y predicado por medio de una equivalencia o *adaequatio* racional, sino a través de las relaciones de semejanzas o desemejanzas singulares aprendidas mediante la visión ingeniosa de las correspondencias que hace posible la *translatio*. En la metáfora quedan abrazadas y reunidas estas relaciones particulares; expresa lo relativo e individual, revelándose así como la expresión y *praedicatio* de la cosa"⁸⁸

Detengámonos en este punto, en verdad axial. Para la lógica, en el juicio se define una relación objetiva que tiene validez con independencia de quien lo enuncia; para la poética, en la metáfora se agudiza el correspondiente vínculo entre el sujeto y la realidad, vínculo cuya rectora es la potencialidad que se expresa de varios modos: la ignorancia, v.gr., es una vía para que el hombre dilucide sus posibilidades concretas de ser en el mundo; otro tanto se puede decir del asombro. En general, cualquier límite funge como determinación en ciernes para el hombre, la cual, claro está, no se resuelve sólo a nivel intelectual sino abarca la totalidad del individuo. Esto no implica teleología de ninguna especie porque no hay parámetros fijos de perfección ni para el hombre ni para la natura (de aquí que la metáfora sea en esencia diafórica y que recombine diversos rasgos de cada objeto para literalmente fortalecerlo, lo cual también incide en la hipotiposis, pues le da una gran multivocidad, como se aprecia, v.gr., en los retratos poéticos de entonces). Dicho de otro modo, la pregunta por el principio último de la realidad, asunto propio de la filosofía, es irrelevante para la creación poética no porque ésta no se cure de expresar las determinaciones del ser sino porque concibe lo que es en su inmanente vaivén de presencia y ausencia más que como el fenómeno que oculta una esencia perceptible sólo para la razón. Conforme más disímbolos se muestran dos objetos, mayor es el empeño del ingenio en *conceptualizarlos*, lo cual significa que no existe la diferencia absoluta: el hombre, el único ser que ha roto con

⁸⁸ HIDALGO-SERNA, EMILIO, *Op. Cit.*, p. 153.

la unidad natural, halla su imagen justamente en aquello que más lo niega, v.gr., se representa a sí mismo como animal o antropomorfiza los poderes que concibe divinos. El sentido, ya lo comentamos, conserva siempre su dualidad original entre lo sensible y lo significativo, lo cual tiene por consecuencia que no hay conocimiento total de ningún objeto porque si así fuera, las posibilidades del mismo tendrían que agotarse en una definición. A fin de cuentas, *saber* es un verbo donde lo gustativo siempre se manifiesta junto con lo intelectual (decimos que el alimento "nos sabe" o que tal idea "no nos gusta"), por lo que conocer algo es en gran medida crear diafóricamente una correspondencia con él. En resumen, el *concepto* y la metáfora son maneras de informar la realidad y no simples elementos retóricos.

La concepción poética del lenguaje y el esfuerzo consecuente que una obra que por él se guía nos impone, hace indispensable que hablemos, aunque sólo sea de manera tangencial, de un tema que comentamos en el inciso anterior y que ahora enriquecerá nuestra reflexión sobre el *concepto*, a saber, la disputa sobre la *obscuridad* y sus vínculos con un fenómeno afín, el de *dificultad*, pues ambos atañen precisamente a la poesía culta y al uso irrestricto de la metáfora que hemos visto que la caracteriza⁸⁹. Por principio -según una distinción crítica que se ha desarrollado con posterioridad y que debemos precisar-, la *obscuridad* se refiere a las complicaciones estilísticas (vocabulario, sintaxis, etc.), en tanto que la *dificultad* remite a las propias del pensamiento que informa la obra artística. Una vez más, sin embargo, los escritos teóricos de los Siglos de oro sobre la poesía arrojan luz en el tema que nos ocupa, pues nos permiten discernir tres grandes tipos de *obscuridad*: la doctrinal, inherente al asunto de la obra (y que se puede identificar con la *dificultad* que acabamos de mentar); la *conceptuosa*, que se deriva del modo en que el ingenio articula el tema; y la *idiomática*, que más que nada afecta al vocabulario (cultismo) y al orden sintáctico (hipébaton) que el poeta establece. En este aspecto, las preceptivas más relevantes -que ya analizamos en el primer inciso aunque ahí con intención de desentrañar el concepto de poesía que transmiten- son: la *Filosofía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano, el *Libro de la erudición poética* (1611) de Luis Carrillo y Sotomayor, el *Discurso poético* (1624) de Juan de Jáuregui y, por último, el *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662) de Juan de Espinosa Medrano.

En el primero de estos trabajos, dice el Pinciano: "hay tres maneras de *obscuridad*, las dos artificiosas y virtuosas, y la tercera, mala y ruda. La primera de las artificiosas es cuando un poeta, de industria, no quiere ser entendido por todos (...). La otra *obscuridad* artificiosa es causada de la mucha lección y erudición, en la cual no tiene culpa el poeta, sino el lector, que, por ser falto de ellas, deja de le entender (...). La tercera *obscuridad* es mala y viciosa, que nunca buen poeta usó, la cual nace por falta de ingenio de invención o de elocución, digo, porque trae *conceptos* intrincados y difíciles, o dispone, o, por mejor decir, confunde los vocablos de manera que no se deja entender la oración". En sí, esta tripartición es más confusa que aclaratoria, pues la primera de sus divisiones no corresponde a una cuestión artística sino psicológica y la tercera mezcla dos criterios, el *conceptuoso* y el *idiomático*; con todo, es útil para descubrir la original actitud reprobatoria

⁸⁹ En los siguientes párrafos, haré un abundante uso de la información que viene Rosa Perelmutter Pérez en el capítulo I de su libro *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el "Primer sueño"*, pp. 19-35. Las referencias a los textos de los Siglos de oro, las tomo de ahí, aunque mis interpretaciones se ajustan al tenor de mi estudio y disienten un tanto de las de la autora.

hacia las complicaciones relativas a los *conceptos* y al lenguaje en que se expresan. El Pinciano acepta que la temática de una obra sea oscura a los ojos de los necios pero rechaza que el artista recurra a la retórica para generar problemas de lectura adicionales a nivel de la expresión.

Por su parte, Carrillo y Sotomayor sólo reprueba la obscuridad conceptual mientras acepta las otras dos siempre y cuando no caigan en el absurdo: "es noble, en cambio, y alejada de lo vulgar la que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que parta de lo usual". El poeta ha de evitar los *conceptos* enigmáticos, "pues la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables"; por lo demás, es factible que al tratar asuntos elevados, la poesía parezca oscura a quienes carecen de la suficiente discreción para comprenderlos. Lo interesante en este caso es la aceptación de un cierto grado de obscuridad inherente a la obra poética y la exigencia de un equilibrio por parte del autor, equilibrio que recibe el nombre de perspicuo para distinguirlo de lo absolutamente claro que, como ya dijimos, es imposible de alcanzar en el arte (o sea, el desciframiento de cualquier gran poema es por definición un ejercicio infinito que enriquece el texto original con una serie de comentarios que ya existen, por así decirlo, en germen en aquél): "no es ni debe llamarse obscuridad en los versos el no dejarse entender de todos, y que a la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspicuidad. Que se manifieste el sentido, no tan inmediato y palpable, sino con ciertos resplandores no penetrables a primera vista: a esto llamo perspicuo y a lo otro claro". Vale aquí también la concepción aristocrática del arte que sustenta en todo momento las creaciones del período.

El parecer de Jáuregui, como el del Pinciano, es un tanto confuso: "hay, pues, en los autores dos suertes de obscuridad diversísimas: la una consiste en las palabras (...) y en el estilo del lenguaje solo; la otra en las sentencias, esto es, en la materia y argumento mismo y en los *conceptos* y pensamientos dél. Esta segunda obscuridad, o bien la llamemos dificultad, es las más veces loable (...) Mas la otra, que sólo resulta de las palabras es y será eternamente abominable por mil razones". Como se echa de ver, la segunda clasificación confunde en un mismo rubro a las que en realidad son dos formas diferentes de obscuridad, la temática y la conceptuosa. Jáuregui, entonces, retoma la condena que de la obscuridad idiomática hace el Pinciano, aunque considera aceptable la de los *conceptos*. Este vaivén puede explicarse por la época en que se escribe el texto, cuando el pensamiento conceptuoso ha alcanzado un extraordinario desarrollo, aunque muestra también la enconada resistencia que las audacias gongorinas despertaron en re los contemporáneos (no olvidemos que Jáuregui fue autor del furibundo *Antídoto contra las 'Soledades'* que adelante comentaremos -*infra*, pp. 98-9): dicha resistencia es en última instancia un eco de aquella otra más general que apuramos en el primer apartado de este capítulo, a saber, la que concierne a la soberanía de la obra de arte al interior de una cultura aún bajo la égida de la teología y la filosofía escolásticas.

Una orientación contraria desarrolla Espinosa Medrano, como lo deja entrever desde el título de su obra, en uno de cuyos pasajes hace explícita su aprobación de la obscuridad idiomática desde el punto de vista de la sintaxis: "lo que importa advertir mucho es, que esta colocación (llámese o no latamente hipébaton) es tan genuina y natural a la numerosa fábrica del verso, que aun en el nombre de *verso* (como dice Georgio Sabino) se derivó de este revolver los términos, invertir el estilo y entreverar las voces... Tan lejos está la

inversión de las voces, tan distante de viciar los versos, que en ellas no es tropo sino alcurmia, no es afeite sino facción; no defecto sino naturaleza". Estas palabras son muy sugestivas, pues demuestran que hacia la segunda mitad del siglo XVII, la noción de obscuridad tiende a desdibujarse por lo menos en lo que toca al orden idiomático; la sintaxis poética no tiene por qué ajustarse a las necesidades del lenguaje común, al revés, éste es el que ha de seguir a aquélla. Otro tanto podemos decir de la dificultad, que es una forma particular de la obscuridad, lo cual prueba que para la época el criterio poético ha alcanzado mayor relevancia que el lógico en la determinación de las formas plausibles de creación artística. Carrillo y Sotomayor, v.gr., acepta que el poeta aluda a figuras mitológicas o a noticias provenientes de diversas áreas de la cultura, aunque resulten incomprensibles para el lector. De esta guisa, la reflexión acerca del arte rompe lanzas contra cualquier concepción realista del mismo y lo impone como puro artificio sin más, lo cual, como ya hemos advertido, no tiene nada que ver con las formas postrománticas de esteticismo, pues no se asienta, como éste, en la escisión entre la creación poética y el orden de la realidad que explica el pensamiento conceptual (escisión reductible a la de lo subjetivo y lo objetivo) sino en la potenciación diferenciadora del lenguaje; o sea, los artificios de la agudeza son las herramientas idóneas para la comprensión⁹⁰.

Ahora bien, todo lo que hasta aquí hemos dicho sobre el *concepto* y la metáfora, se hace por completo explícito a la luz de una cosmovisión dinámica que durante los Áureos Siglos llegó a su perfección y que dio pie a las grandes creaciones artísticas de la época. Si por un lado los creadores plásticos y literarios contaban con la noción de un mundo bajo el imperio de leyes absolutas (fuesen resultado de una supuesta voluntad divina o de la simple operatividad natural), por el otro tenían clara consciencia de la relatividad del saber. Como sobre esto abundaremos en el siguiente capítulo, de momento solo apuntamos la relación entre el exhaustivo empleo de la metáfora como expresión conceptuosa en la literatura y la concepción metamórfica de la realidad. La coincidencia histórica de ambos fenómenos no fue casual, fue causal y se vinculó con acontecimientos de muy diversa índole (religiosos, políticos, etc.). En suma, los recursos conceptuosos no jugaron un papel accesorio u ornamental en las obras del período, se inscribieron más bien en "el sentimiento de una fluencia y transición perpetuas, en un sentimiento tan intenso de la inestabilidad de las cosas, que lo único que es posible captar de ellas es su relación recíproca y siempre cambiante (...). El metaforismo era el producto de un relacionismo, es decir, de una concepción del mundo en que todo era comparable con todo y todo sustituible por todo"⁹¹.

¿Cuál es el principio que gobierna este metamorfismo? ¿hasta qué punto es conciliable con la cultura de las Áureas Centurias? La respuesta a semejante cuestión tenemos que darla en dos momentos diferentes, pues justo la poesía del período es la línea sagital que atraviesa entre dos grandes formas de interpretar el principio que hasta las postrimerías del siglo XVI ha cohesionado la imagen del mundo y del hombre: la

⁹⁰ Cfr. CARRETER, FERNANDO LÁZARO, *Op. Cit.*, pp. 32-43. La segunda parte de este excelente ensayo consiste en un acucioso examen del celeberrimo soneto de Quevedo "En el mundo hay un fondo común conceptuoso aunque el lenguaje personal sea inconfundible". De ahí que el autor concluya su análisis del siguiente modo: "hemos señalado, ateniéndonos literalmente a la definición de creación, que el *concepto* fue un rótulo puesto a todo acto que consistiese en trabar relaciones entre los diversos objetos", por lo cual fue la basa indiscutible de la(s) poética(s) de los Áureos Siglos.

⁹¹ HAUSER, ARNOLDO, *Op. Cit.*, p. 59.

semejanza, según la cual todo tiene vínculo con todo". Hay cuatro grandes figuras de este principio, cada una de las cuales sirve para enfatizar diversos aspectos de la unidad universal. La primera de ellas es la *conveniencia*, que pone en contacto a los seres en un ámbito que los engloba sin límites precisos: por supuesto, tal contacto no es exterior, responde a la natura de todo lo existente el que se concatena con lo inmediato y engendre por su medio nuevas semejanzas que hacen más estrecha aún, si cabe, la unión, de modo tal que el oleaje marino se confunda con la costa o el vuelo de un ave con el azul del firmamento; conjunción omniabarcante, la *conveniencia* convierte cualquier punto del espacio en un eslabón imprescindible para que la unidad se mantenga, por lo que nada, en rigor, carece de sentido. La segunda figura de la semejanza es la *emulación*, que se distingue de la anterior en que no supone un ámbito de coexistencia universal sino se centra en la comunicación a distancia de una forma de ser, que es justamente lo que hace el objeto emulador por antonomasia, el espejo: mas no sólo él, pues, e.g., el hombre que ama a una mujer emula en cierta medida el carácter femenino para poder asimilarlo y atemperar su natural violento; en este ejemplo vemos que la emulación no abuele las diferencias (como sí hace la *conveniencia*), al contrario, las exacerba: el varón es siempre superior a la mujer y cada uno de ellos tiene su esfera de acción propia. La tercera de estas figuras es la *analogía*, que fusiona las dos anteriores porque se refiere, más que a las cosas en sí, a las relaciones que mantienen en todos los posibles ámbitos de la realidad: engendrar la sabiduría en el alma por medio de la palabra es análogo a engendrar un hijo en el cuerpo de la mujer a través del semen, y viceversa: concebir un nuevo ser es análogo a concebir una idea, o sea, la analogía es reversible y polivalente; claro está, el ser análogo por excelencia es el hombre, cuyo cuerpo "...es siempre la mitad posible de un atlas universal"⁹², pues desde él y hacia él irradia la forma de cualquier otro. La cuarta y última figura de la semejanza es dual y se compone de la oposición *simpatía/antipatía*, cuya función es asegurar la variabilidad en medio de la uniformidad cerrada que desarrollan las tres anteriores: no hay ámbitos, jerarquías o relaciones que puedan describirse de antemano, pues en cualquier instante surge lo inesperado y las circunstancias mutan hacia dos posibilidades, la mismidad de la simpatía, que de realizarse por completo acabaría por desleir cualquier diferencia posible, y la alteridad de la antipatía que le corresponde, pues cuando una cosa se funde con las demás deja de ser ella misma y sólo mantiene su identidad por oposición al resto: no hay entonces en el movimiento de la realidad una manera de llegar al desequilibrio absoluto por la acción de estas dos fuerzas, la una centrípeta y la otra centrífuga. A fin de cuentas, la semejanza impone un límite y la realidad permanece inalterable.

Justo es aquí donde notamos la radical diferencia entre la manera en que la cultura de los Siglos de oro maneja en general tal principio y como lo expresa la práctica poética, conforme con un deslizamiento de sentido bastante escabroso. Pues aunque a primera vista es viable insertar la correspondencia que delinea el *concepto* en el orden general de la semejanza (sería una forma más de la emulación), lo cierto es que, en el fondo, no hay compatibilidad entre ambas nociones. La semejanza, como acabamos de verlo, reflejo es de una realidad que, a pesar de todas las mutaciones que experimenta, permanece a la postre idéntica a sí misma gracias al balance de lo simpático y su opuesto que concluye en la mismidad. Las cosas pueden substituirse unas por otras mas siempre conforme a reglas

⁹² FOUCAULT, MICHEL, *Las palabras y las cosas*, C II, p. 26 y ss.

⁹³ *Ibid.*, p. 31.

eviternas, portadoras de un sentido universal. En cambio, la correspondencia poética, si bien "se halla entre los objetos", como dice Gracián al definir al *concepto*, depende para su articulación metafórica de la fuerza, irreductible a método alguno, del ingenio, el cual se aboca a las relaciones singulares que detecta en la realidad via el asombro. En otras palabras, la *correspondencia conceptuosa no es deducible de la semejanza* aunque, como ésta, parta de la posibilidad de parangonar todo con todo, pues la correspondencia se inscribe en una cosmovisión que se basa en la alteridad diferenciadora mientras que la semejanza afirma la mismidad diferenciada.

Un principio adicional del metamorfismo es la *signatura*, es decir, la noción de que para reconocer la semejanza es menester contar con una marca, con un signo que nos la haga evidente desde lo profundo. Lo semejante se descubre cuando se escudriña la realidad para descifrar en ella la signatura, de ahí que cada ser se manifieste como una especie *sui generis* de jeroglífico cuyo significado, si no salta a la vista, permanece a la espera del intérprete idóneo (el canto de las aves al amanecer, v.gr., es un signo de su agradecimiento a Dios por el nuevo día). El sentido tiene que desprenderse de la semejanza de las cosas entre sí (también los monjes cantan al Creador durante el alba); más aún, la signatura es la cosa en cuanto significativa. Esto último hace evidente que la signatura puede substituir una cosa por otra porque hay un sentido que las precede a ambas. En cambio, la correspondencia poética se funda en un acto donde el sentido lo crea la forma; o sea, el nivel en el cual el poeta formula el *concepto* no es el de la signatura porque no equivale al reconocimiento del orden ya dado sino al del posible merced al ingenio. Al orden de la signatura, en efecto, la poética de la época le opone el de la escritura, cuya unidad se sustenta en las agudezas ingeniosas y en la función diafórica; la correspondencia no es objetiva sino tensora, pues involucra una totalidad de posibilidades en relación.

Estos dos principios que hemos comentado nos permiten entender por qué "al poner como enlace entre el signo y lo que indica la semejanza (...), el saber del siglo XVI se condenó a no conocer nunca sino la misma cosa y a no conocerla sino al término, jamás alcanzado, de un recorrido indefinido"⁹⁴. Lo anterior le confiere a este saber (cuya defensa y propagación corrió a cargo sobre todo de la autoridad eclesiástica que, al menos en el caso del Imperio hispanoamericano, aseguró su omnímodo control del pensamiento intelectual) un carácter contradictorio, pues si por un lado se prolonga en las re combinaciones de lo semejante y da la impresión de revelar lo nunca antes visto, por el otro sólo gravita en torno a lo *mismo* que aparece bajo distintos aspectos sin dejar de ser nunca él. De ahí la relevancia para este saber de la arcaica noción de microcosmos que desde el Renacimiento el humanismo había reivindicado como una insustituible herramienta para comprender la realidad y que durante la época a la cual nos referimos jugó una doble función en la cultura: la de *categoría del pensamiento* (cada dominio de la realidad que se estudie tendrá su correlato en otro, superior o inferior, y así en el cielo se sublimará el orden terreno) y la de *configuración general de la natura* (establece con claridad los límites extremos de la realidad y el sitio que en ella ocupa el ser humano). La relación del microcosmos con el

⁹⁴ *Ibid.*, p. 39. Conviene vincular estos comentarios con la referencia a la literatura emblemática que hicimos líneas atrás (*supra*, p. 37), pues el emblema, en líneas generales, responde a la semejanza. Por ello, además, el sentido de las investigaciones de José Pascual Buxó sobre el influjo de la emblemática en *Primero sueño*, debe enfocarse de acuerdo con el principio que ya he mentado en varias ocasiones a saber, que la obra de arte reformula siempre los elementos que toma de las diversas corrientes culturales que le informan (*infra*, p. 83).

macrocosmos -sobre la cual abundaremos en el próximo capítulo aunque desde una perspectiva poética-, a pesar de su complejidad, se define punto por punto, ya que todos los seres se ubican en el lugar que el sentido universal les asigna. Las firmas que desembozan las semejanzas que unen a cada elemento consigo mismo y con el resto de la realidad. Frente al riesgo de una proliferación incontenible de las semejanzas, el microcosmos establece una orientación para el conocimiento que, de otro modo, naufragaría en el juego de las firmas. Por ello la del microcosmos es una idea conciliable con la magia (coincidencia sobre la cual también nos explayaremos en los apartados que siguen), ya que ésta busca apoderarse de las claves que rigen las virtudes de todos los seres, y con la autoridad, pues el desciframiento de la natura es una empresa que sólo bajo la égida de un gran maestro se puede acometer, lo cual explica el decisivo papel que juega, en este saber, la erudición, que es a su manera otra forma de magia, ya que vivifica los textos del pasado y demuestra que su sentido está en todo acorde con el de las firmas. La realidad se convierte así en un gran texto para el cual sólo existe una lectura posible. Sobre esto volveremos (*infra*, II, b y c).

Muy otro es el saber de la correspondencia y la realidad que le es inherente. El conocimiento conceptual, como perspectiva de relación total con el objeto, supera de entrada la mismidad en que la semejanza se detiene: si la realidad y el lenguaje se corresponden, no hay regla válida para indicar de que modo; si es el hombre un ser que como todos los demás se encuentra bajo la determinación de las circunstancias, puede metamorfosearlas gracias a la agudeza, que también le abre a lazos con sus semejantes de los cuales nada puede anticiparse con exactitud; el hombre es un microcosmos porque tiene que dotar de sentido a lo que lo rodea y no porque lo reproduzca como el espejo a la imagen -lo cual explica, sin lugar a dudas, la fascinación de los Áureos Siglos por los espejos; mas como la significatividad no es fruto del arbitrio sino de la potencia del ingenio, la cual se nutre de las relaciones concretas con el mundo, la creación de nuevos sentidos responde a un *arte de ingenio* que nos lleva a contemplar un mundo dinámico pero no caótico. He aquí la más profunda función del desengaño como rector del arte, el cual ahora se muestra en su auténtica dimensión, la poética y no la moral, ya que no es lo más importante la consciencia de que todo pasa o de que la muerte acecha y el mal asecha sino la de que en una multifacética realidad todo es dable si se *sabe* encontrar la manera o, mejor dicho, la *manera* para lograrlo: "de este modo, cuando la norma aristotélica de la *imitatio*, que prevalece desde su época hasta el final del Renacimiento, es sustituida por otra nueva, la de la *inventio*, se da una situación artística completamente distinta: en vez de limitarse a ser una copia de la naturaleza, la obra de arte responde a la idea que el artista tiene de la naturaleza. El artista ya no imita a la naturaleza tal como es, sino siguiendo su propia 'manera' individual. Por eso trata de representar 'correspondencias' entre realidades aparentemente desvinculadas entre sí, expresándolas de una manera insólita que producirá *admiratio* en su público"⁹⁵. El desengaño, entonces, en forma paradójica, no substituye la realidad circunvalante por alguna otra idealizada ni mucho menos "subjetiva"; lejos de ello, se abisma en lo fugitivo de las apariencias y a partir de ellas define el *concepto* más agudo posible, cuya comprensión exige la actividad no menos ingeniosa del lector.

⁹⁵ WARDROPER, BRUCE, "Temas y problemas del barroco español" en Francisco Rico (Editor), *Historia y crítica de la literatura española*, v. 3, p. 14

Pasamos así al segundo momento en el que se nos presenta el metamorfismo. El primero arraigó en un saber que con base en la semejanza hace que todo sea la cifra de todo y que la verdad se absolutice en lo real que apunta a un sentido transcendente. El segundo momento, el que se genera desde la gran aventura poética de los Siglos de oro, aunque también se enraice en lo semejante, termina por defenestrarlo con la correspondencia verosímil que hace que la realidad se metamorfosee en el vaiven de la ausencia y la presencia y establezca una distancia que es justamente la obra de arte que como forma de expresión adquiere plena autonomía.

Antes de concluir, es menester que recapituemos para que lo que hemos discurrido a lo largo de este capítulo adquiera unidad. Vimos en el primer inciso que por el enfrentamiento entre el humanismo proveniente de Italia y un modelo de saber bajo la égida de la escolástica, a mediados del siglo XV se plantea por vez primera en España la necesidad de justificar a la poesía; el análisis de los varios autores que ahí comentamos nos permitió detectar dos criterios principales de comprensión de lo poético: el primero, que esgrimen sus detractores con base aún en la cultura medieval, lo subordina al campo de la retórica y le niega valor como forma de conocimiento, concenándolo además por empañar la nitidez de la verdad revelada; el segundo, en cambio, que definen sus apologistas, lo define como la forma por antonomasia de conocimiento, donde se funden el saber en torno a la inmanencia y el concomitante placer que provoca; esta vertiente, sin embargo, poco a poco se transforma y concede mayor importancia al placer sobre el conocimiento. En el siguiente inciso apuramos el significado de la estructura poética más importante de las Áureas Centurias, el *concepto*, y vimos en qué se distingue de lo que la lógica entiende por este término; asimismo, advertimos que allende las diferencias en su articulación estilística (que engloba a escritores tan disimilares como Góngora, Quevedo o Lope), determina el modo de expresión de la época. Por último, a lo largo de este inciso estudiamos la metáfora como expresión conceptuosa que se insiere en una realidad que se define a la medida del ingenio humano y entonces nos *parece*, según las palabras de Góngora,

aun a pesar de las tinieblas bella,

aun a pesar de las estrellas clara.

A) LAS RECTRICES DEL POEMA.

Al abismarnos en la experiencia poética de los Siglos de oro, hemos constatado que a través de ella la cultura hispanoamericana de entonces se abre a una multivocidad y pluralidad ausentes en otros terrenos, en particular en el del pensamiento científico (observación, sin embargo, que conviene matizar, pues, por más limitado que haya sido en España y sus posesiones el desarrollo de la ciencia tal y como la concebimos hoy en día, cierto es que nunca desapareció del todo la impronta del humanismo que llevó a cuestionar el saber tradicional hasta bien entrado el siglo XVI y que incluso produjo diversos brotes durante el siguiente -uno de los cuales constituye justo el objeto de nuestro análisis-, los cuales adquirieron nuevos bríos conforme la censura clerical cedió ante el empuje de realidades mucho más decisivas, a saber, el resquebrajamiento del Imperio en Europa⁹⁶). Aparte de la dinámica apertura que realiza en el resto de las manifestaciones culturales, incluyendo la religiosa, donde el *concepto* tiene una importancia excepcional en la oratoria sagrada y en la misma devoción, hay otro rasgo de tal experiencia que debemos mentar, o sea, que si bien en cualquier momento histórico es dable observar notables diferencias entre cada uno de los creadores que en él destacan, lo cierto es que una de las características definitorias de las Áureas Centurias es la absoluta excentricidad que manifiesta cada escritor respecto a los demás, a quienes opone su propia manera de manejar la palabra; desde la base común del *concepto*, encontramos un trabajo sobre el lenguaje tan disímbolo como el de Góngora respecto a Quevedo o, si vamos allende la poesía, el de este último frente a Cervantes; otro tanto se aprecia en el teatro, cuya pasmosas realizaciones oscilan entre personalidades tan diversas como Lope de Vega y Calderón de la Barca. Más aún, cada escritor produce en ocasiones, como si intentara disfrazarse o contradecirse, obras que a primera vista parecen haber salido de la pluma de otro, lo cual genera no pocos intrínquilis para los eruditos actuales que pretenden fijar con precisión el *corpus* de la obra de un artista, pero que por entonces le dan a la creación una comunicabilidad insólita y le permiten ejercer un influjo que a duras penas podemos imaginar, más notable incluso por la extrema complejidad con la cual se reviste y que ya hemos apurado⁹⁷. Por lo que toca a este punto, Góngora es sin lugar a dudas el ejemplo más claro de lo que decimos, en cuanto muchas de sus audacias tanto semántico-sintácticas como de vocabulario llegan a adquirir carta de ciudadanía en el

⁹⁶ Cfr. sobre este punto en concreto los siguientes libros: PAZ, OCTAVIO, *Op. Cit.*, pp. 42-67; TRABULSE, ELÍAS, *Historia de la ciencia en México (versión abreviada)*, pp. 48-80, y *El círculo roto*; LÓPEZ PIÑEIRO, JOSÉ MARÍA, "Trayectoria de la ciencia moderna en España" en RICO, FRANCISCO (EDIT.), *Historia y crítica de la literatura española*, v. III, *Siglos de oro: barroco*, pp. 116-121; BAUMER, FRANKLIN L., *El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas, 1600-1950*, pp. 39-68.

⁹⁷ En su breve pero substancioso estudio *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Antonio Rodríguez-Moñino demuestra que la difusión de las creaciones poéticas durante este período dista mucho de ser tan amplia como tendemos a suponer; por ejemplo, en 1588, con la excepción de Fernando de Herrera y de Pedro de Padilla, ningún poeta español había publicado sus obras en vida; 40 años más tarde, la situación no era mejor, lo cual obligaba a que los poemas se copiaran a mano con las eventuales confusiones que podemos imaginar: "el libro, el volumen impreso con la obra lírica de un autor, es excepción en los grandes poetas de los siglos de oro" (p. 24). Mas tampoco pensemos que los manuscritos abundaban, pues el costo del papel y la lentitud de la reproducción no lo permitían. O sea, el conocimiento que un artista de entonces tenía de la obra de sus contemporáneos era más bien fragmentario, por lo que las plausibles influencias hay que tomarlas con pinzas. Como apoyo a estos comentarios, cfr. el prólogo de Elías L. Rivers a *Poesía lírica del Siglo de Oro*, pp. 13-20.

habla común; empero, dista mucho de ser el único, pues todos, en mayor o menor medida, influyen en el devenir de la lengua con una potencia que ningún escritor posterior ha igualado. La poética de los Siglos de oro tiene, pues, un principio, el *concepto*, del cual irradian muchísimas líneas cuyos fulgores impiden ubicar el núcleo de donde emergen, generando de esta guisa un literal descentramiento que si por un lado constituye el límite extremo de la herencia renacentista (en cuanto tal herencia gira en torno a la individualidad y a la inmanencia), por el otro adquiere visos que corresponden a un modo muy distinto de pensar, que bien podemos llamar "moderno"⁹⁸.

Las dos características que hemos mentado, el dinamismo y la excentricidad, se presentan en realizaciones de tal magnificencia, que no podemos menos que preguntarnos de qué modo se informó la intensidad de la lengua o, mejor dicho, de las lenguas que las engendran. Pues si bien todos escriben en español, acabamos de ver que los recursos de cada quien poca relación guardan con los ajenos, lo cual hace que el propio acto creador se revele al unísono como interrogación acerca del sentido del idioma. No hay, en efecto, manifestación artística en los Áureos Siglos que no implique una consciencia de su propia singularidad y que no obligue por ello a poner en la liza cuál es la natura de la poesía y, yendo al fondo de la cuestión, del lenguaje mismo que se vive. Una vez más se hace explícito aquí el legado del Renacimiento pero en otra tesitura, pues no sólo se trata de retornar a la pureza de las lenguas de los antiguos sino de desentrañar y con ello engrandecer la natura de la propia, es decir, el castellano. En otros términos, la preponderancia de la creación se traduce en un denodado interés por el lenguaje que, a pesar de inquisiciones y censuras, se impone como la primera cuestión e invade todos los ámbitos. Huelga decir que mucho de ello tiene que ver con el carácter imperialista de España que aflora desde la unificación de la Península y al cual aludimos en el capítulo anterior (*supra*, p. 4). Amén de consolidarse como nación, la Península se convierte por una serie de sagaces matrimonios dinásticos en la potencia europea por antonomasia, desde los albores del siglo XVI hasta las primeras décadas del siguiente; si a ello añadimos el descubrimiento y conquista de América, tendremos los ingredientes indispensables para columbrar, aunque sea en una palidísima imagen, lo que debió ser la experiencia a la cual nos referimos. Para los contemporáneos, el idioma se constituye en la marca, en la signatura del poder hispánico sobre el orbe y en su más honda posibilidad de duplicarlo en un "nuevo mundo". En los motivos de orden socio-histórico reside, sin embargo, sólo la mitad de la cuestión. El resto tiene que ver con factores mucho más difíciles de precisar, que en conjunto integran la manera en que el Imperio enfrenta la serie de radicalísimas transformaciones en la cosmovisión occidental que sacude el siglo XVI, v.gr., la Reforma o, en el plano del pensamiento, la obra de Copérnico y de sus epígonos. Aun así, el avasallador poderío de la lengua quedará sin explicación satisfactoria si pretendemos deducirlo de las condiciones ajenas a la esfera del arte, por más decisivas que hayan sido, pues lo cierto es que la poesía y, en general, la literatura del período no obedecen al curso de los acontecimientos sociales o de otra índole, sino se les imponen desde la contundente

⁹⁸ Cfr. VILLORO, LUIS, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, C. I, pp. 13-23. Recurro a las comillas porque el sentido del concepto "modernidad" es muy amplio y se asocia, por lo común, con el triunfo de un paradigma cientificista que no es, sin embargo, el que yo le doy aquí. Por otra parte, estas observaciones sugieren también que el *concepto* puede aplicarse a la plástica aunque ahí deba estudiarse de acuerdo con otros patrones (*supra*, pp. 54-55).

afirmación de la realidad como perpetua posibilidad que sólo la palabra decide. Sin caer en los esteticismos que ya hemos combatido en los incisos previos, es menester entonces valorar la aguda consciencia que tiene la época del poder del lenguaje para transtornar y reconstituir la realidad humana, tal y como aparece ya en el prólogo de *La Celestina*, la creación de seguro más importante de la literatura española después del *Quijote* y con la cual se rompe de tajo con la cosmovisión medioeval: “y pues es antigua querella y visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha sido instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad”⁹⁹. La obra se justifica porque pretende aleccionar, cuando lo cierto es que ella misma prueba a las claras que la apología del orden moral o religioso no le importa en absoluto, como se hace evidente a lo largo de la acción y en las palabras de Calisto cuando su criado Sempronio, escandalizado por sus excesos, le pregunta si no es cristiano: “¿yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo”. Verdad es que tras el delirio amoroso el orden se restablece, mas sólo es para volver a desaparecer, devorado por una palabra transgresora y blasfema que a cada línea exhibe con orgullo su filiación con la Antigüedad que el humanismo ha hecho renacer. Y así, cuando la propia alcahueta pretende ganarse la buena voluntad de Pármeno, el otro criado de Calisto, no resulta extraño que invoque a Séneca mientras aconseja entregarse a los placeres de toda laya porque la vida del hombre es breve y más le vale aprovechar el gozo si la ocasión se lo ofrece. Hay, entonces, en *La Celestina* una fascinación ante el poder del verbo que se convierte, por un lado, en invitación al placer y, por el otro, en temor por la osadía que transmite y que defenestra los valores morales, con lo cual lleva a todos los personajes a la desgracia. Esta ambivalencia se percibe en lo que le dice Melibea a Pleberio, su padre, a punto ya de precipitarse desde lo alto de una torre: “algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, colegidas y sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandabas leer; sino que ya la dañada memoria con la gran turbación me las ha perdido...” Motivo de perdición y lazo entre los hombres, la palabra que se bebió en las obras de los antiguos se olvida tal cual pero sus efectos perduran en la obra de arte que desquicia el mundo circunvecino.

Es, pues, la conformación de una realidad tan avasallante como el amor al margen de las interdicciones morales y religiosas lo que le da en su génesis a la lengua de los Siglos de oro su poderío, igual que unos cuantos años más tarde se lo dará otro tipo de pasión, la de aclimatar en castellano las formas poéticas provenientes de Italia, empresa en la que una vez más juega un papel decisivo el humanismo y que ha de significar una ruptura no menos violenta, esta vez al interior del lenguaje, pues por vez primera el poeta tiene la consciencia de su singularidad frente a la tradición: “a fines del siglo XV y hasta los umbrales mismos del XVI, la poética española aún no había sentido el desgarramiento moderno de la discontinuidad cultural”¹⁰⁰, desgarramiento que experimentará con Boscán y Garcilaso, para quienes la labor del poeta no sólo varía desde el punto de vista del estilo o del vocabulario, es decir, volverse a la tradición italiana no equivale a una mera innovación retórica o métrica, sino implica el descubrimiento de una especificidad para la creación artística que antes no existía (especificidad que anticipan los desafueros de *La Celestina*, obra también ella de un amante

⁹⁹ Prólogo de Fernando de Rojas, edición de Bruno Mario Damiani, p. 47.

¹⁰⁰ COLOMBÍ-MONGUIÓ, ALICIA DE, “Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la consciencia humanista en la poesía española”, *N.R.F.H.*, XL, n. 1, p. 149.

de las letras antiguas). En lo sucesivo, el poeta habrá de concebirse por fuerza desde la excentricidad, al margen del orden absoluto que la religión revela y que todos comparten, y en la discontinuidad, contra la perenne tradición que instaura un sentido inamovible para las palabras, tras la cual rebalsa en la búsqueda de un supuesto origen en la Antigüedad o en la poesía de los italianos. Esta unidad del acto y de la consciencia que lo informa se da ya íntegra en uno de los más hermosos sonetos de Garcilaso, el que principia con los archiconocidos versos:

Escrito está en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo,
vos sola lo escribistes; yo lo leo
tan sólo, que aun de vos me guardo en esto.

Si la dama inscribe su gesto en el alma del poeta, éste a su vez lo transforma en palabra y adquiere con ello la realidad del amante que, de otro modo, se le escaparía. Aquí lo significativo es la precaución, la literal suspicacia que media entre la lectura de su alma por parte del propio artista y su correspondiente verbalización, pues parece que sus palabras se conjugan unas con otras a medida que conjuran un peligro inicial, justamente el de la factible pérdida de sentido ante la desmesura de la belleza que intenta expresar, la cual, por otro lado, es una obra ajena, justamente de la dama inalcanzable. Este cuarteto nos permite ver sin equívoco alguno que sólo es real lo que se expresa en palabras en medio de un juego donde el límite entre creación y error es casi imperceptible y hay que ubicarlo al interior de la obra misma.

Huelga decir, por cierto, que podríamos pensar que este fenómeno de desbordamiento y ruptura radicalmente lingüísticos también traspasa el cuerpo de los otros idiomas europeos (la cuestión del lenguaje, como lo vimos al analizar el *Tratado de la lengua vulgar* de Dante, se plantea en Italia con tres siglos de anterioridad), por lo que no es España la única en experimentarlo. Empero, aun sin desconocer ese hecho obvio, hay un motivo esencial que sobre todo atañe a la cultura ibérica y que convierte a la palabra en una forma de realidad peligrosa a la vez que admirable: el descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo. Tal vez en ningún otro momento de la historia occidental haya sido tan palpable como entonces el poder creador de lenguaje, cuando la realidad se muestra al unísono heteróclita y extrañamente articulable. A diferencia de cualquier otro acontecimiento anterior o posterior, la aparición de América plantea la necesidad de preguntarse hasta las últimas consecuencias por las posibilidades de la palabra para dar razón de una realidad que hasta ahí pareció perfectamente comprensible inclusive en sus aspectos más aberrantes pero que a partir de esa aparición se manifiesta monstruosa e indomeñable. Para intentar comprender de alguna manera esto, hagamos un parangón y pensemos en el papel que los mitos y más tarde la religión y la filosofía jugaron en la cultura grecorromana para explicar la violencia de la realidad y de la contradictoria forma de ser del hombre, siempre a la sombra de dioses que en cualquier instante podían destruirlo sin tener que responder por ello; el caos titánico y los horrores del inframundo estuvieron presentes a cada paso pero el mismo los hizo inteligibles, de ahí que la palabra poseyera un carácter sagrado, pues permitía acceder a realidades que de otro modo permanecerían ocultas. Semejante naturalidad del lenguaje fue también el fundamento de la asimilación de la cultura antigua por parte del cristianismo, el cual tuvo a su favor el supuesto de que Dios es el Creador del mundo y el Verbo encarnado; doble vínculo, la palabra entonces

brotó de lo alto como espíritu de salvación y también de designación y clarificación. Y ya que hablar era gozar de un don divino, había que precisar de la mejor manera posible el lenguaje para mantenerlo en su sentido original, tarea por excelencia de la hermenéutica medioeval que, en el fondo, se transmitió como preocupación a los primeros humanistas, cuyo objetivo inicial fue volver a las lenguas madres allende la barbarie de la escolástica para así restaurarlas en su verdadero grandeza: en todos estos procesos, sin embargo, se mantuvo incólume la absoluta confianza en las palabras pues se sabía que correspondían a la única realidad existente. Esto fue justo lo que cambió con la aparición de América, pues de pronto se desgarró la figura de lo real y hubo literalmente que volver a conquistarla como si nunca antes se hubiese conocido. No fue, claro está, un proceso bajo la égida de la lógica o de la religión sino de una guerra que se desarrolló al mismo tiempo en dos planos, en el de los hechos y en el de las palabras, más que nunca rebeldes al hombre, quien descubrió que el muro de contención entre él y lo aberrante, había desaparecido: si los antiguos llamaron bárbaros a quienes no dominaban su lengua, por lo menos supieron cómo designarlos y ubicarlos en la realidad como su aspecto negativo; en cambio, los europeos en general y en particular los conquistadores españoles tuvieron que recurrir a la noción de "salvajes" para designar no a quienes no hablaban como ellos sino a quienes no tenían simple y sencillamente posibilidad de que se hablara de ellos con sentido; salvaje fue, pues, la realidad rebelde a la palabra y a la que ésta se empeñó en asimilar o, mejor dicho, en someter.

No es de extrañar, reiteramos, que el castellano, el idioma de los hombres que vieron por primera vez una realidad tan heteróclita, haya entrado a partir del descubrimiento de América en un proceso desaforado de transformación que defenestró todas sus estructuras previas y que fue, sin lugar a dudas, uno de los motivos principales en el orden del lenguaje del fenómeno poético de los Áureos Siglos. Con independencia de cualesquier causas sociales o políticas, el castellano tuvo que hacer las veces de lengua madre de toda la realidad como en su oportunidad lo hicieron el hebreo, el griego o el latín. Ello explica por qué el idioma se elevó en manos de los creadores a la altura de los antiguos y por qué más de un apologista emprendió la hazaña, verdaderamente sobrehumana por lo absurda, de probar que el español era la lengua que hablaron Adán y Eva en el paraíso, es decir, anterior a la confusión babilónica. El descubrimiento y la conquista de América exigieron trasvasar los dos mundos en un solo idioma, pues los españoles, aunque en lo personal los guiasen la codicia y la ambición, llevaron siempre en alto la idea religiosa y cultural de evangelización, o sea, de reabsorción de sus propias creencias en la forma de ser del salvaje y viceversa, en un proceso que se desarrolló más en el idioma que en otro campo¹⁰¹.

Es lógico por lo anterior que la lengua castellana se preñe de realidades violentas y asombrosas a la par, donde las realizaciones del hombre se miden por la magnitud de los

¹⁰¹ Un hermoso estudio que sigue esta línea de pensamiento es *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes* de José Durand, donde el lector advierte cómo los europeos llegados al Nuevo Mundo hubieron de informar lo que observaban a través de sus propias estructuras culturales, v.gr., la mitología clásica, y así diéron origen a un tipo de percepción y de expresión que, a falta de otro término, podemos llamar americana, donde lo europeo y lo indígena se fusionan por completo. Algo similar apunta Paz, *Op. Cit.*, pp. 23-8. al porfiar en la especificidad de la Conquista española frente a la anglosajona: "dos palabras definen a la expansión hispánica: conquista y evangelización. Son palabras imperiales y, asimismo, palabras medievales (...) Incluso la 'sed de oro' de los conquistadores corresponde a las ideas de botín y pillaje de los guerreros musulmanes y cristianos" (*idem*).

horrores que desatan, como lo expresa fray Bartolomé de las Casas, que no era literato sino misionero, al comenzar su *Brevisima relación de la destrucción de las Indias* con el siguiente pasaje: “todas las cosas que han acaecido en las Indias, desde su maravilloso descubrimiento (...) han sido tan admirables y tan no creíbles en todo género a quien no las vido, que parece haber añublado y puesto silencio y bastantes a poner olvido a todas cuantas, por hazañosas que fuesen, en los siglos pasados se vieron y oyeron en el mundo”¹⁰². El esfuerzo por darle voz a la realidad hasta en los aspectos más sombríos o crueles, recae en los primeros conquistadores y cronistas, quienes muy poco después hallan un eco entre los poetas que en la Península intentan a su vez asimilar los desarrollos de la cultura grecolatina e italiana (la histórica entrevista de Boscán y Navagero tuvo lugar justo en 1526, cuando el proceso de consolidación imperial estaba en su fase más efervescente). Doble conquista, la americana y la europea encuentran su espacio común en el idioma; y si a ello añadimos la lucha contra el Islam que culmina mucho más tarde en Lepanto, donde se pone en juego también el sentido global de Occidente frente a Oriente, entenderemos que la porfía de los Siglos de oro en que sus creaciones rebasan las de cualquier otra época, no es un simple giro retórico, es mejor dicho un reflejo del movimiento centrípeto que se realiza en torno al Imperio y que acabará por hacer estallar su unidad continental cuando el cúmulo de energías que se desatan sobrepase con creces el estrecho receptáculo institucional y cultural que pretende contenerlo. Por eso, cuando Cervantes blasona en el prólogo de la parte II del *Quijote* de haber quedado manco “...en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros”, sintetiza en una frase el formidable proceso de verbalización de la realidad al cual se abocan los áureos escritores de Fernando de Rojas en adelante.

Ahora bien, si el sentido primordial del dilatado paréntesis que hemos hecho sobre la identidad entre la lengua y lo real (identidad que, como ya dijimos, explica por qué a los artistas de entonces les es ajena por completa nuestra ya canónica oposición entre lo subjetivo y lo objetivo), no fue otro que recordarnos que el desafuero y la armonía son las dos basas de una experiencia poética que se gesta en el vértigo ante el descubrimiento de una realidad indomeñable en principio, el paréntesis en sí tuvo una intención adicional, a saber, la de servir de marco de referencia general para introducirnos a una obra personal que nos pasma por muchos motivos: en primer término, por su altura y riqueza, en las cuales se acrisola más de un siglo de desplazamientos y recomposiciones artísticos e idiomáticos; en segundo, por la manera en que, al echar mano de múltiples conceptos, pone en contacto formas de saber en apariencia muy disímbolas, v.gr., el cultivo de las letras y el interés por la matemática; en tercero, por los enigmas que circundan la existencia de su autora, quien hubo de vivir en carne propia la contradicción abisal que constituye el núcleo de la poesía, informar lo que en principio desborda de significación y hacerlo comunicable. Como es evidente, no hablamos de otra que de sor Juana Inés de la Cruz, en quien confluyen todas las grandes tendencias que dan sentido a la palabra de los siglos XVI y XVII y quien encarna, por así decirlo, la contradicción que aquélla pretende superar, contradicción que hasta aquí hemos desentrañado.

Piélagos de tinta se han vertido en torno a la figura de sor Juana, y con razón, pues la suya es una de las biografías donde lo heroico se delinea con nitidez de principio a fin. Ya por su origen, la poetisa es un ser excéntrico: criolla y bastarda, el nacer en un lugar

¹⁰² Edic. de Andrés Saint-Lu, p. 65.

perdido en la inmensidad del Imperio no le impide labrarse un camino a través de la inteligencia y la sagacidad hacia las esferas más altas del poder virreinal, la corte y la Iglesia (el otro gran bastión, la universidad, es el único que queda fuera de su alcance). Dama de compañía en palacio, cambia su en apariencia brillante estado por el humilde de religiosa, aun sin tener auténtica vocación, con tal de asegurar una relativa libertad para dedicarse al cultivo de la poesía y al estudio autodidacta de esos temas escolásticos que son una de las mayores pasiones de cualquier letrado que se precie de serlo. Consagrarse como el artista de mayor renombre de la Nueva España y lograr que en la Metrópoli se impriman en dos tomos sus *Obras completas* que la dan a conocer por todas partes, es una proeza de la cual ningún otro escritor de la Colonia y, en general, de los Siglos de oro, puede vanagloriarse. Tras todo ello, sin embargo, cuando parece que está en el pináculo, abandona de súbito el ejercicio de la poesía y se entrega con un fervor sospechoso a las delirantes prácticas de devoción en que muchos de sus contemporáneos se regodeaban, cosa que hasta ese momento no había hecho. Sus últimos dos años los pasa en ese arrebatado pseudo-sacrificial, que sólo a condición de traicionar el sentido de los vocablos puede parangonarse con una "conversión" de índole espiritual, para morir "de caritativa", cuidando a sus compañeras de claustro durante una epidemia.

Sí, basta un mínimo repaso por la vida de sor Juana para convencerse de que en ella se realiza un destino en toda la extensión de la palabra, es decir, la existencia de un ser humano donde aun en los mínimos rasgos se percibe la determinación de un ideal, en este caso, el de alcanzar el conocimiento más comprensivo de la realidad y comunicarlo de la manera más eurítmica posible. Como es obvio, no todos los grandes creadores engendran una vida memorable, así como no todos los grandes destinos, los que en verdad pueden apasionarnos, se traducen en una obra. Es menester que en la realización de la personalidad haya un elemento agonístico, de resistencia y metamorfosis ante las circunstancias, para que la vida de un individuo concreto seduzca y ofrezca material para la idealización (en este sentido, el antípoda de la poetisa es justamente el otro gran escritor novohispano, Juan Ruiz de Alarcón, cuya existencia se informa por el afán de consolidar una buena posición burocrática en la metrópoli y nada más). Tal elemento fue desde el principio la estrella de sor Juana, y por eso su figura histórica da tanto de qué hablar y escribir. A pesar de ello, entre la vida y la obra literaria hay una diferencia que, por alguna peregrina razón, tiende a desdenarse en el caso específico de la poetisa, por más que sepamos que "la vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica a la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendedura. Hay algo que está en la obra y que no está en la vida del autor; ese algo es lo que se llama creación o invención artística y literaria"¹⁰³, y que yo he intentado condensar en torno a la experiencia poética de los Áureos Siglos, que es el horizonte o pliegue -noción que adelantamos al inicio del capítulo anterior- donde se desenvuelve la producción sorjuaniana.

Es muy claro que en el prurito de los últimos lustros por dilucidar la biografía de la poetisa tiene no poca parte el espléndido libro de Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, uno de los más hermosos, sin lugar a dudas, que sobre ella existen, el cual es un parteaguas en los estudios de los sorjuanólogos justo por la amplitud de los registros que maneja; en efecto, equidistante de las interpretaciones académicas y de los ensayos de mera crítica literaria, Paz teje, en la mejor vena humanística, alrededor precisamente de esa

¹⁰³ PAZ, OCTAVIO, *Op. Cit.*, p. 13.

hendedura que es la creación para realizar una doble restitución, la de sor Juana a la Nueva España y la de nosotros, sus lectores de hoy en día, a esa sociedad que, en cuanto paradigma de la colonización española, es una clave decisiva de nuestro ser como hispanoparlantes. El excepcional alcance de sus observaciones, junto con la erudición de la que echa mano y la belleza con la cual los plasma, le dan a este libro el merecido lugar que ocupa; no obstante, y a pesar de que la intención de su autor es contribuir a desmitificar la imagen de la poetisa, lo cierto es que ha dado pie para convertir la comprensión de la biografía de la monja en un tema tanto o más interesante inclusive que la obra, fenómeno que no se repite en el caso de ningún otro escritor de los Siglos de oro, y cuya desmesura nos ha obligado a tomar distancia de él de modo explícito, para concentrarnos en lo que el propio Paz señala como el objetivo fundamental: la elucidación de la manera en que sor Juana traza en el cuerpo del idioma una serie de insólitas posibilidades expresivas y problemáticas; esto último atañe, por supuesto, no a la poetisa en cuanto sujeto histórico sino en cuanto referencia autoral de una obra literaria que transita por varias trayectorias en prosa y en verso.

Con base, pues, en lo anterior, nos abocaremos a partir de ahora a la obra capital de sor Juana en el terreno de la lírica, *Primero sueño*, poema sin el cual, en paráfrasis de Gaos, la historia de la literatura en lengua española, allende incluso los Áureos Siglos, se empobrecería en forma substancial¹⁰⁴. Muchas son las dificultades que obstaculizan el acercamiento a esta obra, y todas ellas se derivan, a mi juicio, de la que supone discernir en su composición entre lo filosófico y lo poético en sentido estricto, cuestión que en cierto modo nos invita a reflexionar en torno a la conformación del pensamiento occidental en su conjunto y que le otorga a este poema un valor excepcional. No olvidemos, en efecto, que el primero en hablar de la realidad en las comunidades antiguas es siempre el poeta (o su parónimo el profeta), y que en la génesis helénica de Occidente su palabra es la única portadora de la “verdad” inconcusa, la *alétheia* que nadie puede discutir¹⁰⁵; no olvidemos, por otro lado, los esfuerzos posteriores de Platón y Aristóteles por definir su propio quehacer frente al del poeta, de los cuales ya también hablamos al tratar de la diferencia entre el concepto y el *concepto* (*supra*, p. 20 y ss.). La elucidación de este punto resulta axial para Platón y Aristóteles en virtud de que, por ejemplo, Parménides y Empédocles eligieron el verso como molde de su pensamiento y de que en los aforismos de Heráclito abundan los giros propios de la poesía (circunstancia apreciable en los demás presocráticos), pese a lo cual ninguno de ellos puede estudiarse como un artista del lenguaje sino como filósofo; de manera similar, que Homero y Hesíodo describan con lujo de detalles el absoluto imperio de los dioses sobre la realidad humana y a partir de ello articulen una cosmovisión, no los convierte en filósofos, ni siquiera en pensadores más o menos consistentes, sino en poetas. Y no nada más en la Hélade hallamos tal situación, pues a lo largo del tiempo más de un filósofo ha recurrido a la poesía (según lo prueba Lucrecio en *De la natura de las cosas*, obra que por su parte tiene una vena artística propia, lo cual no sucede, v.gr., con el poema de Parménides, excepto, quizás, en el proemio) y más de un poeta ha entreverado el pensamiento filosófico en sus creaciones (el caso más ilustre es el de Dante en la *Divina comedia*). Por lo que hemos visto en éste y en los incisos previos, la cuestión cobra nueva relevancia del Renacimiento en adelante, en virtud del designio de la época de reivindicar el pensamiento de los antiguos con sus correspondientes

¹⁰⁴ Cfr. “El sueño de un sueño”, *Historia mexicana*, 37, p. 71, *passim*.

¹⁰⁵ Remito una vez más al excelente libro de Marcelo Dietienne que cité en la nota 15.

formas de expresión, designio que está presente en mayor o menor medida en todos los letrados y artistas de los siglos XV y XVI y que desde ellos va a seguir nuevos derroteros en la historia de la cultura. Como sobre esto volveremos adelante, de momento es menester que nos concentremos sólo en *Primero sueño* para ver de qué manera se informan en él los contenidos de índole filosófica¹⁰⁶.

Por principio de cuentas, hay que considerar que *siempre que aparece un concepto filosófico en la obra, se le entrevera en un 'concepto' poético a cuyo sentido responde ('concepto' que, sin embargo, informa la realidad y no es nada más un elemento retórico)*. Sírvannos de apoyo a lo que acabamos de decir dos pasajes del poema que después volveremos a apurar con mayor detalle: el primero, que abarca los versos 252-266, recurre, modificándola un poco, a la teoría aristotélico-tomista de los sentidos interiores para describir cómo transitan del estómago al cerebro los vapores que exhalan los cuatro humores básicos:

Ésta, pues, si no fragua de Vulcano,
templada hoguera del calor humano,
al cerebro enviaba
húmedos, mas tan claros los vapores
de los atemperados cuatro humores,
que con ellos no sólo no empañaba
los simulacros que la estimativa
dio a la imaginativa

.....
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas.

Este pasaje se insiere entre otros dos de un tenor muy diferente, en el primero de los cuales se describe, por medio de metáforas de corte mecánico o mejor dicho maquínico, la coordinación estomacal que permite que a todas las partes del cuerpo lleguen las sustancias nutricias que requieren para su adecuado funcionamiento (vv. 234-251); el segundo, que comienza en el mismo verso 266 y se prolonga hasta el 279, interrumpe la

¹⁰⁶ De las fuentes que conozco, creo que la única que apura de manera explícita la distinción entre filosofía y poesía en *Primero sueño* es el perspicaz libro de Octavio Castro López *Sor Juana y el 'Primero sueño'*, el cual comienza justo con una reflexión al respecto (pp. 9-13), que tomo como base de mis propias observaciones. Un texto que sin detenerse tal cual en el punto, permite un acercamiento muy interesante entre lo filosófico y lo poético a partir de *Primero sueño*, es el artículo de Oscar González que se titula "Una lectura de *El sueño*" (*Memoria del Coloquio internacional sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, pp. 141-157), donde leemos: "el *Primero sueño*, vale la pena recordarlo, es un poema; fue concebido y realizado como tal. Por tanto no es un discurso lógico, epistemológico o metafísico, si bien -y esto no puede ignorarse- por sus temas y por su desarrollo, trata un asunto que además de abstracto es claramente el objeto de estudio de la filosofía: comprender el universo en su conjunto o al menos en alguna de sus partes" (p. 149). Tal es, en general, mi propia posición ante la obra, pues considero que, sin confundirse jamás con lo que llamamos poesía, el pensamiento filosófico puede tomar como objeto de reflexión el lenguaje del arte.

Ahora bien, con independencia de lo anterior, quiero mencionar que la edición del poema que manejo es la que publicó Alfonso Méndez Plancarte en 1951 con introducción y notas y que se reprodujo sin la introducción correspondiente en el tomo I de las *Obras completas* (pp. 335-59) ese mismo año. Dado que el texto en ambas es idéntico, en lo sucesivo sólo citaré el número de verso sin mayor precisión, aunque cuando miente un número de página en concreto me refiera a la edición aislada y no a las *Obras completas*.

alusión a la gnoseología tomista para referirse a un mito de origen arábigo-medioeval según el cual el faro de Alejandría poseía en su cúspide un espejo desde donde era dable observar aun las naves más remotas que surcaban los mares; lo que continúa del verso 280 en adelante, en vez de retomar la teoría de los sentidos interiores que ha quedado 14 versos atrás sin mayor desarrollo, se vuelve a la actividad informadora de la fantasía pero la presenta con un ímtil proveniente de la plástica: la "pintora que, con artificio o naña", con "las imágenes todas de las cosas" para "luz de las almas". Así, pues, el concepto filosófico que aquí se utiliza, no se explica como tal sino en relación con el devenir del poema, es decir, no hay por parte de sor Juana interés alguno en definirlo con el rigor indispensable. El complejo fragmento que hemos apurado de modo somero, consiste en esencia en una serie de descripciones (del funcionamiento del estómago, del del cerebro a través de las sustancias nutricias que la digestión le aporta y del de la fantasía) y de alusiones míticas y artísticas que nada tienen en común con los conceptos que un pensador maneja¹⁰⁷.

El otro pasaje al cual conviene que nos refiramos se extiende en concreto del verso 575 al 599 y echa mano una vez más de un concepto aristotélico-tomista, ahora el de las categorías como géneros supremos del ser, en un intento que más bien se desecha de antemano por alcanzar el saber absoluto que hasta ese instante no ha conseguido el alma. La poetisa tacha de "mentales fantasías" a la categorización, con lo cual parece poner en tela de juicio su efectividad como herramienta de conocimiento o, por lo menos, reducirla a un nivel estrictamente psicológico (vv. 583-592)¹⁰⁸:

reducción metafísica que enseña
 (los entes concibiendo generales
 en sólo unas mentales fantasías
 donde de la materia se desdena
 el discurso abstraído)
 ciencia a formar de los universales,
 reparando, advertido,
 con el arte el defecto
 de no poder con un intüitivo
 conocer acto todo lo criado...

No huelga señalar que la introducción a este fragmento (vv. 560-574) consiste en una metáfora que convierte el fracaso del alma que la obliga a buscar otra opción para satisfacer su afán de conocimiento, en el naufragio de una nave al cual le sigue la correspondiente reparación; o sea, la alusión a las categorías se inscribe en un *concepto* que da pie a interpretaciones de mayor alcance sobre la metáfora del saber como una travesía que puede acabar en naufragio, etc. Por otro lado, lo que sigue a este pasaje del verso 600 en adelante,

¹⁰⁷ Una oportuna nota de Méndez Plancarte al v. 267 vincula la alusión al faro de Alejandría con el comentario de santo Tomás *Del sueño* de Aristóteles (edic. citada, p. 88), lo cual refuerza mi interpretación de que sor Juana reutiliza el saber filosófico para sus propios objetivos artísticos. Sobre esto abundaremos en el próximo inciso. Cfr., por lo pronto, la siguiente observación: "lo que asimismo aleja a sor Juana de un procedimiento científico moderno, es su manera de practicar paralelamente el recurso a la experiencia y a la relación metafórica" (BENASSY-BERLING, MARÍA CECILIA, *Humanismo y religión en sor Juana Inés de la Cruz*, p. 120). En otras palabras, lo que importa en el *Primero sueño* es la estructura artística; la cuestión de las fuentes filosóficas o de otra índole queda al margen.

¹⁰⁸ Lo cual le reprocha Méndez Plancarte en una nota a los vv. 581 y ss. (p. 94).

en lugar de abundar sobre la categorización de la realidad, se explaya en los deseables frutos que, en caso de ser factible, le proporcionaría tal “reducción metafísica” al entendimiento humano, cuya debilidad se menciona más para corresponder al sentido de la metáfora de la nave que ha encallado y requiere que se le calafatee, que para mostrar el significado del concepto “categorías”. El poema presenta vívidamente la satisfacción -hasta ese instante sólo ambicionada- del entendimiento al llegar a la “honrosa cumbre” del saber, mas no intenta ni de lejos adquirir un tono filosófico. En una palabra, la definición se suple con la descripción y con la narración.

A través de estos dos pasajes se hace, pues, transparente que si en *Primero sueño* hay un continuo recurso a diversas proposiciones filosóficas, lo cierto es que éstas siempre cumplen una función poética; “frente a la filosofía son neutras: no la afectan, porque no hay un interés teórico en establecer su verdad. Es preciso verlas más bien como la expresión literaria de una experiencia¹⁰⁹, en este caso, la de conocer, experiencia que por fuerza es individual, concreta y absoluta, en cuanto implica la fusión de lo intelectual con lo volitivo y aun con lo moral por medio de la actividad ingeniosa. Aquí está justo el quid de la cuestión: en el primer fragmento, la fantasía copia la realidad inmanente sin que ello sugiera que imita sino todo lo contrario, ya que relaciona “mañosa” o *ingeniosamente* sus imágenes para mostrárselas al alma; en el segundo, la categorización aristotélica sirve de pretexto para introducirnos a una sección del poema donde el motivo esencial es preconizar la disposición del ánimo que permite embarcarse en la empresa del saber aun a sabiendas de los peligros que involucra. Ambos pasajes se inscriben, pues, en una poética que hunde sus raíces en el pensamiento de Gracián, según el cual el ingenio nunca opera en lo intelectual como un campo al margen de los demás, sino que afecta también a otras esferas de la relación del hombre con la realidad (*supra*, p. 33). Para concluir, es cierto que en *Primero sueño* la poesía articula los conceptos filosóficos sin pretender explicarlos, pero no lo es menos que lo poético, tal como lo entienden las Áureas Centurias, responde a la necesidad de revelar la verdad vía la agudeza: “en cuanto potencia específicamente humana, el ingenio se convierte en fundamento de lo cognoscitivo, de lo estético y de lo moral-práctico, entendida esta última actividad como saber agudo o arte ingenioso del comportamiento personal”¹¹⁰. Una vez más, conviene tomar en cuenta que la antítesis actual entre lo poético y lo filosófico remite a la de lo subjetivo y lo objetivo, y que ésta es ajena al horizonte de los Siglos de oro en general y de sor Juana en particular.

Así, no interpretaremos *Primero sueño* como un texto donde se borran las diferencias entre el arte y la filosofía, cual si se tratara de una especie de “meditación metafísica” en verso o cual si lo más importante fuese determinar hasta qué punto influyen en su composición el tomismo, el neoplatonismo o el hermetismo, por no hablar de otras tradiciones de pensamiento (v.gr., el cartesianismo)¹¹¹. Lejos de ello, tendremos presente

¹⁰⁹ CASTRO LÓPEZ, OCTAVIO, *Op. Cit.*, p. 12.

¹¹⁰ HIDALGO-SERNA, EMILIO, *Op. Cit.*, pp. 15-6.

¹¹¹ Defensor a ultranza del tomismo como clave explicativa del poema es Méndez Plancarte y vale la pena reproducir su opinión en vista de sus excepcionales contribuciones a la comprensión de sor Juana: “ni es sólo el ‘Acto Puro’ y ‘Motor Inmóvil’ de la natural Teodicea, sino además -en íntima identidad- el Dios de la Revelación Cristológica, éste en el que culmina su ascensión del *Primero sueño* (...) A esto la remontaban, de consuno -tal como a Dante-, las dos alas mentales de la Filosofía y de la Teología católica y el ímpetu vital de todo su corazón religioso...” (edic. citada, introducción, pp. XXIX-XXX). En ello le sigue Alejandro Soriano Vallés en su por demás penetrante ensayo “La invertida escala de Jacob: filosofía y teología en *El sueño* de

siempre que nos encontramos ante una obra de arte en cuya urdimbre se entreveran tesis filosóficas que se hacen significativas sólo en la medida en que contribuyen al desenvolvimiento del sentido conceptual del poema. Claro que los dos pasajes que comentamos líneas atrás nos exigen una explicación que debe contemplar el peso de los términos filosóficos que contienen y que, si acaso es dable, podemos establecer una relación consistente entre tales conceptos (o sea, hacer una lectura en clave tomista o neoplatónica); no obstante, eso a lo sumo probaría que tal o cual filosofía aparece en el poema y nada más, pero dejaría de lado la comprensión global del *espacio* que aquél crea como obra en el lenguaje, espacio donde se comunican elementos filosóficos, artísticos, religiosos, etc. En efecto, tales elementos se deslizan por un ámbito onírico donde, hasta donde se me alcanza, no se privilegian los términos filosóficos o, por mejor decir, la interpretación filosófica de los mismos; "alma", por hablar del más importante, es un concepto que se maneja en muchos tipos de discurso y que se hace inteligible en *Primero sueño* únicamente cuando lo apuramos de modo poético (es curioso que desde este punto de vista, la obra se ubique en el extremo contrario de las *Soledades*; mientras que se tiende a negar a éstas cualquier contenido de índole conceptual -lo cual es justo, siempre y cuando se les conceda una estructura conceptual-, al poema sorjuaniano se le quiere imponer una articulación filosófica a como dé lugar. En los dos casos estamos ante la misma circunstancia: el desconocimiento del sustrato conceptual, que, según veremos un poco adelante en este mismo inciso, permítele a sor Juana vincularse en forma explícita con Góngora).

sor Juana Inés de la Cruz", texto al cual tendremos oportunidad de referirnos adelante, donde el autor afirma: "parece necesario adscribir *Primero sueño* a la línea de pensamiento reinante en el mundo intelectual de sor Juana: el tomismo aristotélico" (p. 30). El neoplatonismo y el hermetismo los ha tomado como fundamento de su interpretación Octavio Paz: "a mí me tocó atar los cabos y mostrar que la tradición hermética de la que es parte esencial la visión del alma liberada en el sueño de las cadenas corporales, llegó hasta sor Juana a través de Kircher y, subsidiariamente, de los tratados de mitología de Cartario, Valeriano y otros" (*Op. Cit.*, pp. 476-77). Tal punto de vista lo comparte, con ciertas reservas, José Pascual Buxó, quien lo ha enriquecido de manera substancial al mostrar los nexos entre la tradición neoplatónica y hermética con el humanismo renacentista y con el pensamiento que sustenta la emblemática contemporánea de la poetisa: "como bien sabemos, para la cultura humanística y científica de los siglos XVI y XVII, las tradiciones platónicas y aristotélicas eran puntos de referencia indispensables; de manera que toda reflexión en torno a las imágenes que contemplamos durante el sueño habría de relacionarse tanto con el fenómeno de la visión en sí mismo considerado, es decir, con la naturaleza de las imágenes directamente percibidas por el ojo, como con su representación por medio del arte... o por medio de los sueños. Sor Juana no podía ser ajena a los presupuestos humanísticos que configuran y determinan toda su producción intelectual no menos que la índole de su fantasía poética" ("El arte de la memoria en el *Primero sueño*", *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, p. 320); a pesar de lo anterior, tanto Paz como Buxó, sobre todo este último, han hecho hincapié en el carácter artístico del poema. El cartesianismo, en fin, encuentra su primer indagador en Francisco López Cámara, cuyo artículo "El cartesianismo en sor Juana y Sigüenza y Góngora" (*Filosofía y letras*, XX, 39, pp. 107-131), señala que "en el *Primero sueño* de sor Juana se ha querido encontrar una referencia directa a la tercera regla del *Discurso del método* de Descartes. Difícil es, si no fuera retorciendo demasiado el texto, hallar en las silvas de que se compone el poema, tal semejanza. Es indudable -y ya lo advertí antes- que el rasgo más característico de la influencia, no tanto del propio Descartes como de toda la modernidad incipiente, es esa preocupación por los caminos auténticos del conocimiento" (p. 127). Una opinión similar a ésta y más cercana al unísono a la de Méndez Plancarte y Vallès, la sostiene Emilio Carilla en, "Sor Juana: ciencia y poesía (sobre el *Primero sueño*)", *La literatura barroca en Hispanoamérica*, p. 182: "la posible novedad de Descartes -señalada por Abreu Gómez, Gaos y otros- no me parece fundada. El almacén más rico (...de ideas...) se lo ofrece -sin duda- la escolástica, sobre todo a través de san Buenaventura y santo Tomás".

Ahora bien, el principio hermenéutico general que acabamos de mencionar, el *concepto*, debemos concretizarlo para que nuestra lectura de *Primero sueño* se haga consistente; o sea, es menester enlazar las diversas metáforas y alusiones que contiene el poema en torno a un núcleo, el *concepto* rector, que vamos a denominar PRECIPICIO porque en este vocablo se funden, al igual que en la palabra “sueño”, dos dimensiones o sentidos en un solo ámbito temporo-espacial¹¹². Hilo conductor de nuestra interpretación, el precipicio consiste en un abismo que de súbito aparece en un espacio discursivo continuo (que en el poema es el equivalente del acto de conocimiento como soñar) y por donde el alma que es la protagonista de la obra se despeña sin asideros posibles en virtud del asombro que le provoca la abrupta interrupción de la continuidad onírico-discursiva y el vislumbre de lo que en lo hondo aparece. Prestemos atención al siguiente pasaje que viene inmediatamente después de aquel otro que analizamos con anterioridad, en donde aparece la operación de los sentidos interiores: Ahora la poetisa nos habla del alma que ha recibido “las imágenes todas de las cosas” que le presenta la fantasía (vv. 292-296):

La cual, en tanto, toda convertida
a su inmaterial ser y esencia bella,
aquella contemplaba,
participada de alto Ser, centella
que con similitud en sí gozaba.

En vez de que se nos describa luego la visión del “alto Ser” o, por lo menos, lo que el alma experimenta ante Él, el poema da un brusco giro y pone ante nosotros una imagen muy diferente del v. 303 en adelante, la del alma que considera o estudia -según prosifica Méndez Plancarte- el curso de los astros desde

...la eminente
cumbre de un monte a quien el mismo Atlante
que preside gigante
a los demás, enano obedecía.

Este monte, que se menciona en los vv. 310 y ss., es una realidad vertiginosa que irrumpe en el orden del sueño y defenestra la visión del alto Ser, la cual de pronto queda literalmente en el aire sin que sepamos bien a bien por qué. El v. 309 dice que el alma está “puesta, a su parecer...” a cumbre, y estas palabras que subrayamos no carecen de importancia pues señalan un vaivén significativo asaz enigmático, vaivén que se repite en varios momentos del poema, como veremos en su oportunidad.

Así, el precipicio involucra, junto con el abismo insondable, la caída del alma desde “la región primera de su altura” (v. 327) hasta “los caracteres del estrago” (v. 810) y una

¹¹² El vocablo “precipicio” lo utiliza sor Juana en un poema en endechas de métrica muy peculiar (*O. C.*, 81), que a la letra dice (vv. 11-15, subrayado mío):

Apenas de tus ojos
quise al sol elevarme,
cuando mi *precipicio*
da, en sentidas señales.
venganza al fuego, nombre a los mares.

En la nota correspondiente, Méndez Plancarte precisa el sentido del término: “no el despeñadero (sentido actual), sino la caída; y alude a la de Ícaro, cuyas alas de cera se fundieron por *elevarse al Sol* y cuya muerte *dio nombre* al mar Icario, en el Mediterráneo” (*Ibid.*, I, p. 482). Así, pues, el “precipicio” alude a una experiencia fundamental que, en el caso de Ícaro, concede la inmortalidad.

fascinación ante lo que parece deseable *en el fondo* aunque *en apariencia* se muestre como peligroso. La distancia entre el fondo y la apariencia se recorre en la agitación del vértigo y también *en apariencia* somete el fluir del tiempo a la fuerza del deseo. ¿Y en qué fenómeno se pueden conjuntar un tiempo y un espacio aparentemente infinitos (aunque *en el fondo* no lo sean), si no es justo en el sueño? Según esto, el poema de sor Juana, sin poder confundirse jamás con la filosofía, da voz a un peculiar acto e ingenioso de soñar, donde el personaje central, el alma humana, se precipita en busca del saber (en los dos sentidos del verbo “precipitarse”, el de caer y el de actuar sin reflexión de por medio, que aquí a su vez designa el abismo, fundiendo de esta guisa lo verbal con lo sustantivo y al alma con la realidad que sueña). Quizás el fragmento donde mejor se explica este *concepto*, sea la descripción del despeño de la vista ante la altura y fulgor de las pirámides de Egipto (vv. 351-368, subrayado mío):

...Que en nivelada simetría
su estatura crecía
con tal disminución, con arte tanto,
que (cuanto más al Cielo caminaba)
a la vista, que lince la miraba,
entre los vientos se desaparecía,
sin permitir mirar la sutil punta
que al primer orbe finge que se junta,
hasta que fatigada del espanto,
no descendida, sino despeñada
se hallaba al pie de la espaciosa basa,
tarde o mal recobrada
del desvanecimiento
que pena fue no escasa
del visüal alado atrevimiento.

Tres líneas expresivas confluyen en este fragmento: la portentosa elevación de las pirámides, el tremendo esfuerzo de la vista ante ellas y su vertiginoso despeño; la aclaración que se hace en el verso que subrayamos no deja lugar a dudas acerca de la violencia que obliga a la vista a desistir en su ascensión. Ahora bien, la desenfrenada caída es la consecuencia de un literal desafuero, que aquí se identifica con la osadía de volar tras la “sutil punta” que sin mostrarse tal cual (pues la luz no deja verla), finge unirse con un orbe superior; en otras palabras, el sentido decisivo en el pasaje atraviesa un espacio vertical (al cual se alude desde los primeros versos del poema y cuyos extremos son una realidad se reduce a la aparente o fingida unión con el orden, y el irrealizable deseo de verla), además de establecer una causalidad entre ascensión y precipicio. La apariencia se corresponde con un fondo en esencia invisible en la misma forma que el vuelo con el precipicio.

Por otro lado, si, de acuerdo con Gracián, el *concepto* consiste en “un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” y si el entendimiento cuando opera en su nivel superior, que es el ingenio, echa mano de metáforas para que la revelación de la verdad sea idéntica a la de la belleza, resulta lógico que el sueño se perfila como una experiencia poética donde el hombre puede hacerse uno con la realidad a través del lenguaje. De ahí que el soñar se despliegue en la vigilia y viceversa, en un ciclo donde ambos se alternan y se alteran mutuamente: el alma despierta, no sin ofrecer

resistencia, en el preciso instante en que sueña con mayor profundidad (junto con el resto de la realidad, según se lee al comienzo del poema). Este despertar, sin embargo, a pesar de la luz que le sale al paso, es precisamente lo contrario de una iluminación y, aunque parezca que la vigilia triunfa, a la noche volverá el alma a caer en poder del sueño; así, el poema se aleja de una concepción dialéctica del ciclo de vigilia/sueño, en cuanto en vez de conducir al saber como superación de la nesciencia, arroja al alma a un acto sin fin, a un precipicio que es el propio sueño. La vigilia no resuelve las aspiraciones del soñar como tampoco éste las de aquélla; cuantimás, hay entre ambos una aparente diferenciación que en cualquier instante se desdibuja; la diferenciación, a pesar de todo, resulta axial en el conocimiento porque "...alas engendra a *repetido* vuelo, / del ánimo ambicioso"(vv. 805-806, subrayado mío). La correspondencia de los ciclos naturales no es infinita, al contrario, es diferenciada por la fuerza de voluntad que a pesar de la derrota, vuelve a empeñarse en comprender. La repetición del vuelo, entonces, impide que se acceda al desencanto¹¹³.

Lo anterior se hace más obvio al recordar que en castellano se da una peculiar ambigüedad en la palabra "sueño", la cual puede entenderse por lo menos de dos maneras distintas: como el acto de dormir y como lo que durante ese acto se contempla o se vive, que por extensión se aplica a las ilusiones que se tienen durante la vigilia. Esta ambigüedad se debe a que en nuestro idioma se integran dos palabras que en latín tienen un significado específico: *somnus* (el dormir) y *somnium* (el soñar), que en cambio en inglés y en francés cuentan con traducciones diversas (*somnus* equivale a *sleep* en inglés y a *somme* o *sommeil* en francés, mientras que *somnium* se vierte en forma respectiva por *dream* y *rêve* o *songe*)¹¹⁴. Por su significado común, el vocablo "sueño" nos abre una doble perspectiva donde si bien impera un orden natural inexorable al cual todos deben someterse ("el sueño todo, en fin, lo poseía", reza el v. 147), no por ello desaparecen las posibilidades de experimentarlo desde una multiplicidad de formas de ser que se corresponden unas con otras. *Primero sueño* se inscribe así en una poética diferenciante y potenciadora que ya está

¹¹³ En varias ocasiones anteriores me he referido al problemático sentido del desencanto en la poesía del siglo XVII, y he externado mi total desacuerdo con cualquier interpretación "negativa" o "moral" de este fenómeno cultural, que a mi juicio no tiene nada que ver con la parafernalia pseudo-trágica donde se le insiere. Por lo que toca a *Primero sueño*, ya el protobiógrafo de sor Juana, el P. Diego Calleja, al hacer la síntesis del poema, lo enfoca como la narración de un empeño frustrado: "la Madre Juana Inés no tuvo en este escrito otro campo que éste: *siendo de noche me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el Universo se compone; no pude ni aun divisar por sus categorías, ni a un solo individuo. Desengañada, amaneció y desperté*" (cito la "Aprobación" de Calleja tal como se reproduce en Benassy-Berling, María Cecilia, *Op. Cit.*, pp. 441-50. El pasaje está en la p. 447; yo modernizo la ortografía). Creo que la "impotencia" que Calleja le adscribe a la poetisa debe, en principio, predicarse no de ella sino del protagonista del poema, es decir, del alma humana (aunque él indica que fue la propia sor Juana la que le comentó lo anterior, con lo cual da a entender que el poema es la narración de un sueño que efectivamente tuvo su autora, parecer que, aunque tenga base biográfica, no deja de ser incidental); además, *la obra en su conjunto no debe juzgarse sin considerar lo que media entre el dormir y el despertar* (o sea, el sueño mismo), por lo que el desencanto es mucho más complejo de lo que parece a primera vista. Un reparo similar se le puede hacer a Soriano Vallés aunque él sí marca la distancia entre la autora y el alma y da pie con ello para conceptualizar el poema de otro modo: "la protagonista de *Primero sueño* se halla cada vez más cerca del *des-engaño*, es decir, de comprender que lo que intentó durante su aventura onírica fue el producto de un *engaño*; engaño consistente en creer que el conocimiento *absoluto* le era posible"(Op. Cit., p. 97); el problema en el caso de este autor es la subordinación del material poético a la sistematización filosófica en detrimento del carácter de la obra que se analiza.

¹¹⁴ Cfr. Sabat de Rivers, Georgina, "El 'Sueño' de sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad", p. 33, y Paz, *Op. Cit.*, pp. 471-2.

presente en el pensamiento de Gracián y de otros grandes tratadistas de los Áureos Siglos, donde la noción de correspondencia, lejos de equivaler a la mismidad, se identifica con la alteridad y el dinamismo (*supra*, p. 70).

Esta ambigüedad de la experiencia onírica que comentamos la enriquecen muchos artistas anteriores a sor Juana, y conviene que repasemos sus obras para ver de qué modo entienden los diversos sentidos del soñar a partir de la irrupción en nuestras letras de la corriente italianista que preconizan Garcilaso y Boscán¹¹⁵. Este último dedica uno de sus más hermosos sonetos a equiparar el sueño con las ilusiones amorosas, preferibles en su engaño a la ineluctable brevedad del placer. La nota melancólica de los primeros ocho versos se resuelve ya en los tercetos, en la superioridad de la mentira respecto a una verdad literalmente injusta que nos asalta al despertar:

¡Oh sueño, cuánto más leve y sabroso
me fueras, si vinieras tan pesado,
que asentaras en mí con más reposo!

Durmiendo, en fin, fui bienaventurado,
y es justo en la mentira ser dichoso
quien siempre en la verdad fue desdichado.

Garcilaso, en cambio, concibe en la *Égloga I* (vv. 113-126) al sueño como el vehículo de revelación de una verdad que anticipa un mal futuro, dándole al tema amoroso de Boscán un giro más sombrío, pues en este caso el padecimiento ante la traición de la amada es ya irremediable:

¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta,
reputándolo yo por desvarío,
vi mi mal entre sueños, desdichado!
Soñaba que en el tiempo del estío
llevaba, por pasar allí la siesta,
a abreviar en el Tajo mi ganado;
y después de llegado,
sin saber de cuál arte,
por desusada parte
y por nuevo camino el agua se iba;
ardiendo yo con la calor estiva,
el curso enajenado iba siguiendo
del agua fugitiva.

En la *Égloga II* (vv. 113-118) se presenta un nuevo sentido para el sueño, el de inducir al hombre a confiar en una realidad ficticia; establécese así un claro vínculo entre el sueño y la locura:

¿Es esto sueño, o ciertamente toco
la blanca mano? ¡Ah, sueño, estás burlando!
Yo estábate creyendo como loco.
¡Oh cuitado de mí! Tú vas volando

¹¹⁵ Salvo variantes en los fragmentos y en los respectivos comentarios (variantes que explican que las incluya aquí para delinear el sentido poético del sueño en los Siglos de oro), casi todas las obras que a continuación cito, aparecen en el libro de Sabat de Rivers que acabo de referir, pp. 34-51. El resto de los ejemplos (v.gr., Cervantes y Alarcón) lo aporéo yo.

con prestas alas por la ebúrnea puerta,
yo quédome tendido aquí llorando.

En el mismo poema Garcilaso contempla al sueño como imagen de la muerte,
anticipando uno de los motivos predilectos de Quevedo (vv. 778, 794-795):

Camila es ésta que está aquí dormida;

.....
¿Qué me puede hacer? Quiero llegarme;
en fin, ella está ahora como muerta.

Una quinta variante, muy distinta de las anteriores, la aporta fray Luis de León en una oda de las que escribió a Felipe Ruiz de la Torre y Mota, donde el sueño se presenta como la forma de deleite propia del auténtico sabio, que en lugar de batallar por las riquezas materiales, se entrega al ocio y al descanso (vv. 21-25):

¿Qué vale el no tocado
tesoro, si corrompe el dulce sueño?
¿Si estrecha el nudo dado?
¿Si más enturbia el ceño
y deja en la riqueza pobre al dueño?

Fray Luis también abunda en el símil del sueño y la muerte aunque le da una profundidad que no tiene para Garcilaso; En *Noche serena*, el poeta deplora que en lugar de que el hombre atienda a su destino ultraterreno, se entrega a los placeres del mundo que lo desvían de su auténtico fin, que se contiene en la "celestial eterna esfera". Por ello, las siguientes estrofas son en cierto modo una respuesta a los tercetos de Boscán que arriba citamos (vv. 21-30):

El hombre está entregado
al sueño, de su suerte no cuidando;
y con paso callado
al cielo, vueltas dando,
las horas del vivir le van hurtando.
¡Ay, despertad, mortales!
Mirad con atención en vuestro daño.
¿Las almas inmortales,
hechas a bien tamaño,
podrán vivir de sombra y solo engaño?

Un sentido muy diferente lo expresa fray Luis en la oda a Francisco Salinas, donde la música arrebató al alma hasta las más altas esferas para contemplar ahí a Dios, "el gran maestro", que a través de una cítara celestial despierta en el poeta el recuerdo de la verdadera gloria. Sin que se le mencione de manera explícita, el sueño juega en este poema un papel salutífero al ser el vínculo para la anamnesis literalmente mística. Los ecos de Platón se convierten en la imagen de un cosmos obra de un Dios benévolo que da la vida eterna (vv. 36-40):

¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
¡Durase en tu reposo,
sin ser restituído
jamás a aqueste bajo y vil sentido!

En este mismo poema encontramos otro sentido para el soñar, el de convertir, por vez primera dentro de la tradición poética hispánica, a la realidad onírica en la única valedera. De ahí que el "dulce olvido" consista en última instancia en un recuerdo esencial, revelador de la bienaventuranza que no está presente en lo inmediato y que podría parecer falsa, lo cual es sin embargo absurdo, pues si bien el alma duerme, lo que ve no es una mera ilusión sino un recuerdo (vv. 31-35):

Aquí la alma navega
por un mar de dulzura y, finalmente,
en él así se anega
que ningún accidente
extraño o peregrino oye o siente.

La canción de Fernando de Herrera *Al sueño*, presenta a éste como una deidad mitológica que vuela por dondequiera con "alas perezosas" pero que se niega a favorecer al poeta, quien le pide que le proporcione algún descanso en las penas que le provoca el amor:

Sueño amoroso, ven a quien espera
descansar breve tiempo de sus males.

No está de más señalar que en sus anotaciones a las obras de Garcilaso, Herrera le dedica al tema del sueño más de siete páginas, donde recoge las ideas de varios de los más venerados autores de la Antigüedad respecto a las causas del mismo; por ello, Herrera es el origen de una serie de artistas de los Siglos de oro que va a echar mano de una cada vez mayor erudición para apoyar su producción o sus comentarios sobre la de otros.

Un nuevo avance en la identificación del sueño con la muerte y con la idea de que él iguala a todos los hombres y los libera de cualquier ambición desafortunada, por lo que gracias a su auxilio se vive sin los engaños del mundo y en paz, nos lo proporciona una conocida canción de Lope que concluye con la siguiente estrofa:

Ni temo al poderoso
ni al rico lisonjeo,
ni soy camaleón del que gobierna,
ni me tiene envidioso
la ambición y el deseo
de ajena gloria ni de fama eterna;
carne sabrosa y tierna,
vino aromatizado,
pan blanco de aquel día,
en prado, en fuente fría,
halla un pastor con hambre fatigado,
que el grande y el pequeño
somos iguales lo que dura el sueño.

Un poeta menor, Luis Martín de la Plaza, tiene un soneto donde el sueño se enlaza a los engaños de la noche que hacen creer al poeta que su desdeñosa amada viene a su encuentro; este tema se desdobra en los tercetos en una alusión al sueño que se vive dentro de ese otro sueño que es la vida misma:

Así burlado, digo: "¡Ah falso engaño
de aquella ingrata, que aún mi mal procura!
Tente, aguarda, lisonja del tormento".

Mas ella en tanto por la noche obscura
huye; corro tras ella. ¡Oh caso extraño!
¿Qué pretendo alcanzar, pues sigo al viento?

En la *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrada se retoman algunos de los motivos que hemos considerado pero se les da un giro especial, v.gr., cuando se equipara al sueño con la brevedad de la vida, no tanto para invitar a gozarla sino para deplorar que se pierda tras afanes sin sentido de los cuales hay que "recordarse", es decir, despertar (vv. 66-72):

¿Qué es nuestra vida más que un breve día
do apenas sale el sol cuando se pierde
en las tinieblas de la noche fría?

¿Qué más que el heno, a la mañana verde,
seco a la tarde? ¡Oh ciego desvarío!

¿Será que de este sueño me recuerde?

Mención aparte amerita Quevedo, de cuyo poema más famoso sobre el sueño nos ocuparemos adelante; por ahora, sólo quiero citar un pasaje de la *Epístola satírica y censoria* (vv. 55-57) donde aparece un sentido peculiar para el sueño, a saber, el de premio de los nobles que durante la vigilia se dedicaban a defender a España durante la Reconquista:

Y debajo del cielo, aquella gente,
si no a más descansado, a más honroso
sueño entregó los ojos, no la mente.

Hasta aquí llega nuestro repaso de los significados que la tradición poética de los Áureos Siglos le da al sueño. Según hemos visto, el tema sirve para aludir a otros varios, algunos de ellos contradictorios entre sí (el amor, las quimeras del deseo, la acechanza de la muerte, la aspiración a la sabiduría, etc.), y conforma de esta guisa uno de los núcleos conceptuosos más ricos de la lírica a partir del Renacimiento. Lo que más llama la atención en el desarrollo de este tema es la complejidad de las experiencias que engloba incluso en sus orígenes (ya Boscán opta por soñar antes que enfrentar las adversidades de la vigilia, mientras que en nuestro último ejemplo la existencia se somete por completo al poder del sueño aunque se anticipe la esperanza del "recuerdo") y el énfasis que en mayor o menor grado pone en el papel mediador del artificio onírico para llevar adelante la vida en medio de una realidad donde la confusión está a la orden del día.

Por supuesto, el sueño como tema cumple una función esencial allende la esfera de la poesía y se proyecta a todas las manifestaciones artísticas del período, incluyendo las de la plástica (aunque aquí, como es lógico, adquiera características muy diferentes a las de la literatura). De entre el abigarradísimo campo que nos ofrecen la novelística y la dramaturgia, espigaremos sólo dos obras que permiten comprender la relevancia literaria de lo onírico. La primera de ellas no puede ser otra que el *Quijote*, donde las alusiones al sueño son recurrentes desde el inicio y sazonan muchas de las peripecias que suceden, aunque se convierten prácticamente en el hilo conductor del capítulo LXVIII de la parte II, que principia contraponiendo el breve sueño de don Quijote con el inexpugnable de Sancho que duraba "desde la noche hasta la mañana". Ya que el caballero quiere velar, despierta a Sancho para que, tras cumplir con la penitencia que debe para liberar a Dulcinea, se ponga a cantar con él, lo que provoca un entusiasta panegírico de Sancho al sueño que le han

interrumpido y que no desea abandonar: "sólo entiendo que en tanto que duermo, ni tengo temor, ni esperanza, ni trabajo, ni gloria; y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita el hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío, frío que templará el ardor, y, finalmente, moneda general con que todas las cosas se compran (...) Sola una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia". Tras una ridícula aventura que interrumpe el diálogo entre ambos, don Quijote acepta que Sancho vuelva a dormir pues para ello nació, mientras que él se recrea cantando un madrigal cabe un árbol¹¹⁶. Este pasaje podría parangonarse con el célebre episodio de la cueva de Montesinos que se narra en la misma parte II, cc. XXII-XXIII (durante el cual el caballero se encuentra con Dulcinea, quien, supuestamente, es víctima de un hechizo, patraña que Sancho inventa y que sin embargo en el sueño adquiere realidad), para apreciar la diferencia que Cervantes establece entre el sueño como dormir, propio de los simples o ignorantes, y el sueño como visión que únicamente se halla al alcance de los amantes de las letras, quienes, por otro lado, también pierden por fuerza el juicio. Así, entre el sueño y la locura hay una clara relación, equiparable a la del dormir y el sentido común, que marcan una antítesis fundamental al interior de la novela, la cual va a resolverse de una manera asaz enigmática en el capítulo LXXIV, el último de la obra, donde el héroe recobra la cordura merced precisamente al sueño: "rogó don Quijote que le dejasen solo, porque quería dormir un poco. Hiciéronlo así y durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas (...) Despertóse al cabo del tiempo dicho, y dando una gran voz, dijo: (...) Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías". Si el sueño es el vehículo del delirio, el dormir lo es de la auténtica clarividencia.

El otro pasaje que conviene mencionar es la deliciosa escena del acto III de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina (vv. 413-668) en que Madalena, harta de esperar a que el tímido Mireno le declare su amor, decide fingir que duerme para decirle que ella también lo ama: "mas tiene que ser de modo / que, diciéndoselo todo, / le he de dejar más confuso"¹¹⁷. El lúdico artificio entre el sueño de alcanzar la mano de la dama, que Mireno no osa expresar, y el de Madalena, que pretende soñar para descubrir sin hacerlo el amor que también siente, hace que ambos personajes entren en una atmósfera donde la ilusión lleva la voz cantante y provoca un literal enredo en las esperanzas del mancebo, que cuando escucha a la falsamente dormida decir que corresponde su amor, se niega a aceptar su fortuna: "aunque tengo por más cierto / que yo solamente soy / el que soñándolo estoy; / que no debo estar despierto". Un poco más tarde, cuando él ya está convencido y Madalena aparenta despertar, la dama prolonga el enredo al dejar en suspenso la confirmación de lo que dijo durante su supuesto sueño: "don Dionís, no creáis en sueños, / que los sueños, sueños son". La doble significación del soñar que apuntamos arriba, hace de esta escena una de las más logradas no sólo de la producción de Tirso sino del teatro clásico español en su conjunto. Aquí el hombre halla que a mayor claridad durante la vigilia, menos puede creerse en ella, mientras que cuando el sueño es más confuso, la verdad por fin se desemboza.

¹¹⁶ Cito la edición de Justo García Soriano y Justo García Morales, pp. 1551-1554.

¹¹⁷ Edición de Juana de Ontañón, pp. 56-60.

Lo que hasta ahora hemos apurado muestra que cuando sor Juana vuelve los ojos al sueño para informar con él su poema, se halla con una tradición que ha hecho de este motivo literario un auténtico *concepto* por medio del cual entran en relación órdenes de la realidad en apariencia muy distantes entre sí, v.gr., las aspiraciones a lo alto con las quejas por la ingratitud del ser amado. Otra observación importante que se desprende de nuestros ejemplos es que la dimensión onírica por antonomasia es la vertical, que se contrapone a la horizontalidad del cuerpo durmiente: quien sueña, se eleva hasta los límites de la *inmanencia* (aun los autores que, como Fernández de Andrada, deploran el estado actual del hombre, muestran con descripciones y enumeraciones muy entusiastas que la única realidad que les interesa es la inmanente). También podemos señalar que el sueño, al disolver sus diferencias respecto a la vigilia, da pie para hablar de un incesante tránsito entre la visión interior y las varias formas de ser ajenas al soñador: los éxtasis que el propio fray Luis de León refiere son al unísono fruto del delirio y de la percepción más aguda. En consecuencia, *los sueños tienen un valor de verdad* que hace forzosa su interpretación no para descubrir en ella las claves de la conducta personal a partir de la introspección sino las leyes de la realidad más profunda, la que se revela sólo de manera aparente. Por último, el sueño se reviste de un aspecto amenazador o hasta ominoso, pues se vincula por un lado con la locura y por el otro con la muerte, experiencias ambas de desarraigo que ponen en jaque la identidad de cada quien (por más que la muerte se inscriba en una cosmovisión religiosa que la explica a la perfección, no cesa de concebirse como un mal necesario).

El título, entonces, del poema, *Primero sueño*, resulta el primero de los *conceptos* que contiene la obra y ha dado mucho qué pensar, sobre todo porque en el único lugar en que sor Juana lo menciona, varía: “demás, que yo no he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman *El sueño*”, reza un archiconocido pasaje de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*¹¹⁸. ¿Acaso el ordinal “primero” es un mero agregado del editor de las *Obras completas* y carece por ende de mayor significación? No es muy probable, si atendemos al comentario que tras el título se contiene: “que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”. El título tal como nos ha llegado responde a un designio personal de la autora, quien en su autobiografía dice que son otros y no ella quienes utilizan la forma abreviada. Así, “primero” cumple una doble función dentro de la obra: la enlaza con el mayor poeta lírico del siglo, pues hace recordar las *Soledades*, pero también sugiere una sucesión dentro de la cual habría espacio para nuevos poemas -de cuya composición no tenemos el menor indicio, a pesar de que sor Juana debió concluir la obra hacia 1685, o sea, una década antes de morir¹¹⁹, lo cual le dio un amplísimo margen para iniciar, de haberlo deseado, alguna zaga; dado que está no es así, la hipótesis que vamos a manejar es que *el título completo sirve para fundamentar al sueño como una posibilidad cíclica -en cuanto se extiende a través de la noche y se interrumpe durante el día- de emprender la aventura que en él se nos narra*¹²⁰.

¹¹⁸ O. C., IV, pp. 470-1, ll. 1264-7.

¹¹⁹ PAZ, OCTAVIO, *Op. Cit.*, p. 469.

¹²⁰ No resulta en modo alguno excesivo apurar el título, dado el énfasis del comentario en que así lo decidió sor Juana. Parecería que el título abreviado era el más conocido y ella quiso corregirlo por razones muy válidas, al menos de acuerdo con mi interpretación. Por otro lado, conviene tomar en cuenta que “...en una poesía tan cuidada, aun los pormenores pueden ser significantes” (*Soledades*, edición de Juan Beverly, introd., p. 10). Antonio Alatorre, quien también ha apurado esta cuestión, opina que la poetisa “...quiso anunciar, en el

Recordemos que al explicar por qué el *concepto* rector del poema se puede denominar "precipicio" (*supra*, p. 84), mencionamos la súbita aparición de una discontinuidad en el sueño que provoca asombro al alma y la obliga a abandonar el horizonte onírico donde se encuentra (es decir, la contemplación del Alto Ser a través de sí misma) para lanzarse a una dimensión vertical donde se funden el vuelo y la caída. También dijimos que en el precipicio no hay dialéctica, es decir, no hay superación consciente de una circunstancia a través de la contradicción (el alma termina sumida en la perplejidad más que aleccionada por lo que le ha sucedido, lo cual indica que no trasciende el soñar -por ello, su antípoda es el alma de fray Luis, de quien dice éste en la oda a Francisco Salinas que "y como se conoce / en suerte y pensamientos se mejora" (vv. 11-12)); en otras palabras, el precipicio plantea la necesidad de enfrentar la realidad siempre desde la misma perspectiva, la cual, sin embargo, en cuanto se proyecta hacia arriba o hacia abajo, nos coloca a distinta altura y amplía o disminuye nuestro punto de vista (tal como acontece en el pasaje de las pirámides que citamos). Así, "primero" designa la identidad que media entre el hombre y lo real, o sea, el sueño, pero también califica lo que el poema va a contar: *el sueño es la posibilidad original y cíclica del saber en acto*. Según esto, la serie que el ordinal inaugura no comprende presumibles obras que, hasta donde sabemos, la autora nunca intentó componer, sino la posibilidad de infinita variación que dentro de un ciclo inexorable existe para soñar (noche a noche debemos dormir mas no sabemos lo que soñaremos o si acaso lo recordaremos al despertar; día a día hay que esforzarse por penetrar en la natura, sin que el principio último que la rige se revele más que como "de un concepto confuso / el informe embrión... (vv. 548-49), embrión que, sin embargo, *parece* armónico reflejo de un orbe unitario cuando la luz del sol restablece el orden de la vigilia)¹²¹.

título mismo, que la competencia no era esta vez con Pérez de Montoro o con Polo de Medina, sino con el gigante de la Poesía", ya que *Primero sueño* hácese eco de *Primera soledad* ("Notas al *Primero sueño* de sor Juana", *N.R.F.H.*, XLIII, 2, pp. 380-1). En otro lugar, el mismo erudito observa que "el adjetivo *primero*, en el siglo XVII lo mismo que en el XX, se apocopa cuando va antepuesto al sustantivo ('*primer momento*', '*primer hombre*'...). El título 'debió' haber sido '*Primero sueño*'. Si sor Juana se decidió por '*Primero sueño*' fue, obviamente, para acentuar el parecido con '*Primera Soledad*'. Y añade adelante que "en tiempos de sor Juana seguía siendo Góngora el poeta número uno. Y los lectores más aptos del *Sueño* eran los que tenían más presentes en la memoria los dos grandes poemas gongorinos (...) El gongorismo del *Primero sueño*, digo yo, no es una cobertura sustituible por otra, sino parte de su esencia misma. Fondo y forma son aquí una sola cosa" ("Lectura del *Primero sueño*" en Sara Poot Herrera (Edit.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 103-4 y 111). Un parecer contrario -y, según yo, errado- es el de Juan Carlos Merlo: "pese a la afirmación de quien puso título al poema, no hay en él, pues, ni imitación consciente ni reminiscencias muy notables de las obras de Góngora", tesis que el autor propone porque considera que el poema es la narración de un sueño real: "la obra parece haberse gestado durante uno de los sueños de sor Juana" (Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras escogidas*, introducción, pp. 257-263). Véase al respecto la nota 113 y la que sigue a continuación.

¹²¹ Mi interpretación es conciliable con la de Octavio Paz, otro de los exegetas que se han detenido en el título del poema. Al comenzar su análisis del poema, menciona que "es difícil que el editor se hubiese atrevido a añadir el adjetivo *primero* sin mediar una indicación de la autora (...) Algunos críticos piensan que el poema es una totalidad autosuficiente y que ni necesita una segunda parte ni sor Juana tuvo intención de escribirla: el adjetivo *primero* es una intromisión impertinente de los editores. No lo creo y más adelante diré por qué" (*Op. Cit.*, p. 469). Hasta aquí, su parecer es idéntico al mío (de hecho, fueron sus reservas las que me dieron pie para reflexionar sobre el sentido del título). Ahora bien, al responder a la cuestión, Paz toma en cuenta factores que fortalecen la filiación que él postula en el poema sorjuaniano y la tradición hermética que desde el Renacimiento permea la cultura occidental; así, con base en esa tradición que se manifiesta de múltiples modos y prohija un saber esotérico difuso, establece un vínculo entre *Primero sueño* y el grabado

Ahora bien, en un poema de la riqueza y precisión de *Primero sueño*, el empleo de una forma tan singular como la silva no puede ser arbitrario y tiene que hallarse en concordancia con el contenido de la obra, pues, como dijimos en el capítulo anterior, el *concepto* engloba ambos aspectos, forma y contenido, para determinar su significado. Esto nos lleva por fuerza a estudiar con cierto pormenor qué papel juega la silva dentro de la poesía de los Áureos Siglos, en particular en la del XVII, cuyas creaciones, en virtud de su abrumador volumen, no han recibido la misma atención que las del XVI¹²². De hecho, la relevancia de la silva no se comprende sino sobre el telón de fondo de la cuestión de los géneros poéticos que es una de las más candentes para los letrados y artistas de la época (Cascales, por ejemplo, el último de los autores que apuramos en el inciso A) del capítulo anterior, dedica una gran parte de sus *Tablas poéticas* a la elucidación del tema), pues a partir de la introducción de la corriente italianizante gracias a Garcilaso y Boscán, las formas poéticas hispánicas conocen una auténtica revolución, la cual va desde un nuevo modo de tratar las tradicionales, v.gr., el romance, a la aclimatación de otras que provienen de Italia, como el soneto. Además de la forma en sí, se desarrollan nuevas temáticas que terminan por consolidarse en géneros diversos y que establecen identidades entre lo puramente formal y el contenido: lo amoroso se expresa en sonetos, canciones o madrigales, mientras que lo epistolar recurre a los tercetos o a los versos sueltos¹²³. Ello se enlaza con una incesante imitación de los modelos italianos sobre los cuales proliferan infinidad de variantes que continúan o no la vena original (lo elegíaco puede devenir satírico con el correspondiente cambio de forma, etc.), lo cual hace que alrededor de unos cuantos motivos se trabaje con asombrosa fecundidad y a que una y otra vez se reelaboren los textos. Si a esto añadimos que las obras rara vez se compilan y circulan en copias sueltas, manuscritas o impresas, veremos que los géneros y las formas por entonces varían mucho, lo cual le da a cada obra en concreto una individualidad muy acusada, más notable incluso por la voluntaria sujeción a la autoridad de los modelos que se desea imitar. En ocasiones, por ejemplo, obras que a primera vista se englobarían dentro de un cierto género, se clasifican como pertenecientes a otro. Esto también explica por qué, aparte de proliferar de manera inverosímil, la palabra poética adquiere una relevancia que jamás ha vuelto a tener con posterioridad. Al redefinir los géneros poéticos casi con cada obra, el artista le da a sus creaciones la posibilidad de difundirse con mayor rapidez entre los lectores deseables, o sea, clarividentes y eruditos (esto sin desconocer lo que ya comentamos sobre el escaso papel de los impresos en la propagación de la poesía durante las Áureas Centurias)¹²⁴.

Melancolía I de Alberto Durero, para concluir que ambas "...son obras que, aunque formalmente completas y acabadas, se abren hacia lo inacabado y que aún no tiene nombre. Son obras que, espiritualmente, colindan con lo infinito. Lo no dicho es parte esencial de su misteriosa seducción (...) La figura que dibujan las dos obras es la misma: la interrogación" (*Ibid.*, pp. 506-7). Por ello, de acuerdo con él, lo que sor Juana intenta plasmar de modo poético no es tanto el conocimiento como el resultado de un proceso sino justamente como el acto por medio del cual el hombre se comunica con la realidad. Esto, a su vez, tiene apoyo en la teoría graciana de la agudeza, por un lado, y con lo que el resto de la obra de sor Juana nos permite comprender sobre su relación con el saber. Así, aunque yo también creo que el poema es una unidad sin necesaria continuación, pienso que su contenido remite a un esquema de pensamiento cíclico.

¹²² RIVERS, ELÍAS L., *Op. Cit.*, p. 17, *passim*.

¹²³ La información que vierto al respecto, proviene del artículo de Elías L. Rivers "Géneros poéticos en el Siglo de oro", *N.R.F.H.*, XL, pp. 251-264.

¹²⁴ El caso de Quevedo es paradigmático desde esta perspectiva, pues sus poemas se clasifican de muy diversa manera. Por ejemplo, los *Salmos* adoptan a veces la forma del soneto (como el celeberrimo "Miré los muros

Si respecto a lo anterior atendemos en concreto a sor Juana, es admirable su interés por encontrar nuevas formas de expresión poética, lo cual la lleva a una continua experimentación métrica y estrófica que se aprecia en particular en algunas liras y endechas o en las muchas series de villancicos que escribió, cuyos estribillos combinan versos de muy diversa medida y ritmo con las más insospechadas referencias conceptuosas (el primero de los que dedica a san José en 1690 es un buen ejemplo de ello¹²⁵). Hay poemas donde las audacias abundan, no siempre con el resultado deseable (como el artificioso *Laberinto endecasílabo* 63, cada uno de cuyos versos puede leerse completo o en partes), aunque son los menos. En algunos casos, las complicaciones que plantea la forma alcanzan su perfección justo por la belleza que le transmiten al contenido (como sucede en el memorable romance decasílabo 61 que describe a la condesa de Paredes, donde el esfuerzo por iniciar cada uno de estos versos de tan peregrina medida con una palabra trisílaba esdrújula, dota a la composición de una extraña sensualidad). Encontramos, por último, poemas que se burlan de los recursos poéticos que la autora emplea en los otros y que echan mano de una forma que se identifica con una diferente (tal es el caso de los ovillejos 214 que retratan a Lisarda y que toman su nombre de un tipo de composición que no tiene nada en común con ellos).

Aboquémonos tras esta digresión a la silva, la forma poética sin duda más difícil de vincular con un tipo específico de contenido durante los Áureos Siglos, lo cual quizás se explique por sus raíces históricas¹²⁶. Su origen más remoto se encuentra en un libro del poeta latino Estacio, contemporáneo de Séneca, que contiene 32 poemas en hexámetros, en endecasílabos falecios y en estrofas alcaicas o sáficas, que el autor confiesa haber escrito de manera improvisada y cuyo único rasgo común dentro de su heterogeneidad es la descripción artificiosa (es de notar que una de estas composiciones, la cuarta del libro quinto, consiste en una descripción de la noche silenciosa en la que todo duerme menos el poeta que, insomne, suplica al dios del sueño que se apiade de él y le otorgue el descanso que algún amante desdeña¹²⁷). Después de Estacio, la silva cae en desuso por largos siglos y no es sino hacia 1482 en que el humanista Ángelo Poliziano, miembro del círculo de letrados y poetas de la corte medicea, redacta cuatro obras que concibe como iniciación a la lectura de poetas antiguos como Homero y Virgilio, a las cuales bautiza con el nombre de silvas porque las escribe sin apenas retocarlas; casi al unísono, Lorenzo el Magnífico compone en octavas un poema, la *Selva de amor*. Algunas décadas más tarde, en 1527, Teófilo Folengo publica en Venecia un poema que titula *Caos del Triperuno in selve tripartito*, donde la novedad reside en que en vez de enfatizar el carácter improvisado de la obra, se hace hincapié en el caos que describe y que se refleja en los metros que utiliza.

de la patria mía”) y a veces la de la silva. Otras composiciones reciben nombres muy extraños (tal es el “soneto” o *Sermón estoico de censura moral* que principia “¡Oh corvas almas, oh facinorosos / espíritus furiosos!”), el cual más bien se estructura como silva, o el *Himno a las estrellas* que también se considera silva aunque por su división en estrofas regulares más parece una lira), los cuales nada tienen en común con los que usualmente se les dan.

¹²⁵ O.C., II, 290, p. 125.

¹²⁶ Sobre la historia de la silva, he consultado las siguientes obras: Carlos Vossler, *La poesía de la soledad en España*, pp. 99-104; Mauricio Molho, “Soledades”, *Semántica y poética*, pp. 43-9; Eliás L. Rivers, “La problemática silva española”, *N.R.F.H.*, XXXVI, n. 1, pp. 249-260; y el ya aludido ensayo de “Géneros poéticos en el Siglo de oro”.

¹²⁷ SABAT DE RIVERS, GEORGINA, *Op. Cit.*, p. 25.

Durante la primera mitad del siglo XVI, los poetas italianos comienzan a ensayar composiciones donde los heptasílabos alternan con los endecasílabos y la rima es irregular, es decir, muy diferentes respecto a formas tan determinantes como el soneto. De Italia, el vocablo *silva* transita a España, donde en 1550 se edita en Zaragoza una *Silva de varios romances*; en el mismo año, Pedro Mexía publica un libro que se llama *Silva de varia lección*, el cual incluye anécdotas y reflexiones sin hilación precisa. En 1583 aparece la *Silva curiosa* de Julián de Medrano, quien porfia en que el título se debe a que el contenido recuerda la vegetación inordinada de los bosques, imagen de la abigarrada colección de fragmentos, sentencias y versos que integran el libro. Un poco más tarde, en 1596, se da a la luz en Salamanca la traducción de las *Silvas* de Poliziano con un comentario del Brocense, donde se afirma que hay una relación entre este tipo de obra y el silencio y soledad que reina en los bosques. “Según esto podrían atribuirse a la palabra ‘silva’ múltiples significados: bosque, silencio, soledad selvática -materia (*hyle*), acopio de materias, miscelánea, revoltijo - improvisación, raptó, entusiasmo - forma desarticulada y también combinación de versos distintos, poco más o menos al modo de los madrigales y ‘madrigaloni’ italianos o la lira de Garcilaso. Parece que más tarde se designaron también ocasionalmente como silvas los poemas anacreónticos en versos cortos...”¹²⁸

Aunque todavía en 1605, al editarse la primera parte de las *Flores de poetas ilustres de España* al cuidado de Pedro Espinosa no se incluyen en ellas silvas, en 1607 Juan de Jáuregui, el autor del fulminante *Antídoto contra las ‘Soledades’*, hace pública en Roma su traducción en heptasílabos y endecasílabos con pocos versos rimados de la *Aminta* de Torcuato Tasso (traducción que no se imprime sino hasta 1618 en Sevilla) y con ello da un fuerte impulso al desarrollo de esta forma, que ya desde unos cuantos años antes emplean poetas que proceden de la misma capital de Andalucía, v.gr., Juan de Arguijo, el mismo Espinosa y Francisco de Rioja, quienes la ocupan en composiciones de corte bucólico (célebre es la que este último dedica a la rosa y que Menéndez y Pelayo incluyó en *Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana*). En poco tiempo, la *silva* adquiere una gran popularidad, al punto de que la segunda parte de las *Flores...*, que Agustín Calderón ordena en 1611, contienen varios ejemplos de esta forma, de los cuales cinco son de Quevedo, entre las que se cuentan la que dedica al pincel, a una fuente, al reloj de campanilla y al de arena, que finaliza con este *concepto*:

Bien sé que soy aliento fugitivo;
ya sé, ya temo, ya también espero
que he de ser polvo, como tú, si muero,
y que soy vidrio, como tú, si vivo.

La más famosa de entre las silvas quevedianas que ahí aparecen es, sin embargo, la que el poeta compone -en obvia imitación de Estacio- al sueño, y amerita que nos detengamos en ella para hacer un breve análisis de su contenido¹²⁹. Principia con el clásico apóstrofe al sueño por haberse olvidado de proporcionarle descanso, y le dice que sólo lo busca porque es “muda imagen de la muerte”. Menciona la irritación de sus ojos por estar siempre abiertos y por el llanto que derraman y añade una descripción de cómo, al caer la noche, el sueño acoge a todos los seres excepto al poeta, cuyos gemidos quebrantan por fuerza el

¹²⁸ VOSSLER, CARLOS. *Op. Cit.*, pp. 101-102.

¹²⁹ Cfr. Elías L. Rivers, “La problemática...”, pp. 252-3, donde se mienta hemerografía sobre este poema. Con todo, la interpretación que presento es mía.

“silencio santo” que los demás guardan. Vuelve a impetrar un poco de reposo para consolarse de los tormentos que le causa el amor y parangona su situación con la de los villanos y los soldados que, a pesar de sus preocupaciones y trabajos, pueden dormir. A esto le sigue un nuevo reproche y una súplica de que le dé por lo menos lo que otros desprecian, v.gr., el avaro que deja de dormir por ver su tesoro, el amante que vela por estar con su amada, el ladrón que aprovecha la noche para robar, etc. El autor ni siquiera le pide al dios que se ocupe en serio de él; bastará que pase por sus ojos hacia otro lado para que lo reconforte. Los versos finales burilan un *concepto* muy del gusto de Quevedo, maestro en el uso de las paradojas:

Quítame, blando sueño, este desvelo,
o de él alguna parte,
y te prometo, mientras viere el cielo,
de desvelarme sólo en celebrarte.

Mucho antes, pues, que sor Juana eche mano de él, otro gran poeta ha vertido en el molde de la silva el tema del sueño y sienta con ello un precedente que la poetisa no podrá menos que tener en cuenta en la elaboración de su propio poema. Quevedo recurre a varios de los sentidos que ya hemos analizado al hablar de la importancia del tema para la poesía de la época: el sueño como imagen de la muerte, como consuelo para las desdichas amorosas, inclusive como ley universal de la natura que sólo se quebranta en el caso del artista; además, es evidente de principio a fin que lo que en verdad pretende es retomar a Estacio más que inventar nuevas asociaciones de acuerdo a su ingenio, lo cual, por supuesto, no le quita un ápice de originalidad sino realza su pertenencia a una tradición; lo que resulta muy interesante en su poema es el hecho de mezclar tantos sentidos de lo onírico a la vez, lo cual prueba que cuando escribe su silva, esta forma se emplea con mucha mayor libertad que cualquier otra -junto, por supuesto, con el soneto, con la diferencia de que la brevedad y concisión que éste demanda, obliga a que se le ocupe para desarrollar un solo *concepto* mientras que la silva, por la indeterminación de su longitud, permite eslabonar varios. En otros términos, *la silva abre la puerta de entrada a muchas interpretaciones posibles, en cuanto nada circunscribe su uso a una temática específica*; de ahí, una vez más, que resulte problemática al desarticular las convenciones que ligan a una obra con un cierto tipo de lectura¹³⁰. Según nos permiten ver las innovaciones de Garcilaso y Boscán, hasta bien entrado el siglo XVI el afán de la poética hispánica (al igual que el de la italiana; que es su modelo) consiste en implantar los géneros de los antiguos en las lenguas romances; llevarlo a efecto, implica la necesidad de distinguir bien entre una oda y una epístola, no sólo por la forma sino por el contenido, con el fin de que éste se pueda interpretar con la mayor claridad. Mas en los albores de la siguiente centuria, las cosas varían de manera substancial y, bajo el empuje de los propios artistas, que se espolean unos a otros, se buscan formas donde el contenido no pueda precisarse con tanta facilidad. Sin lugar a dudas, esto es el resultado de una cada vez más vasta aplicación del *concepto*; lo cierto es que en este movimiento juega un papel decisivo la silva, la cual se perfila de esta guisa como la punta de lanza de una empresa muy consciente de transformación del lenguaje. Los múltiples sentidos que se le dan a la silva muestran que en ella se da el punto de encuentro entre dos visiones del quehacer poético, la signada por el respeto a la autoridad de los antiguos y al sistema de formas expresivas que ellos manejaron, y otra, en la cual el *concepto* trastoca las

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 249-50.

asociaciones convencionales forma/contenido. Esto se encuentra ya en germen en la espontaneidad que desde Estacio se asocia con la silva, pues en ella el ingenio encuentra un campo amplísimo para ejercitarse; otra característica que se halla en consonancia con el espíritu de los Siglos de oro es la relación entre la silva y la hipotiposis, una función axial de la poesía que se desprende del apasionado interés por la realidad inmanente (*supra*, p. 51 y ss.). Un último rasgo es la imprecisión temática de esta forma, que engloba contenidos muy distintos. Todo ello nos permite comprender la conceptuosidad que le es inherente, pues igual abarca una descripción de la noche que el lamento por el desamor. Lo interesante es ver cómo un tema lleva por fuerza al otro, y esto sólo es posible merced al *concepto*. En suma, “la ‘silva’ es la manifestación lírica de la tendencia de los poetas del siglo XVII a buscar formas poéticas que de manera sistemática se desenvuelven hacia complicaciones en términos de estructura y estilo”¹³¹.

Ahora bien, si las 36 silvas que Quevedo escribió son un hito en el desarrollo de esta forma, no cabe duda de que quien la lleva a su perfección última y aun la trasciende, es Góngora. A duras penas es dable imaginar el desconcierto de sus contemporáneos ante las *Soledades*, la primera de las cuales comienza a circular en copias manuscritas allá por 1613. Mucho se ha hablado del escándalo que provocaron el reiterado uso de cultismos, de alusiones y metáforas y de una sintaxis de inverosímil complejidad; no obstante, el mayor motivo para el alboroto en el ámbito literario, que hizo que de inmediato se tomara partido a favor o en contra de ambos poemas, lo hallamos en un nivel mucho más profundo, como bien se transparenta a través del encono y la extensión del *Antídoto* que Jáuregui redactó para persuadir a Góngora de que había errado de principio a fin y de que era mejor que se dedicara a cualquier cosa menos a la poesía¹³². En efecto, si reducimos la argumentación del *Antídoto* a un solo punto, creo que éste consiste en la absoluta imposibilidad de precisar por los criterios tradicionales el sentido del lenguaje que Góngora maneja. El título mismo le parece a Jáuregui deplorable, pues nada hay más lejano de la soledad que el mundo de las *Soledades*, donde pulula una infinidad de seres entre los cuales el hombre se confunde con el entorno, arrebatado como él por la belleza. Un motivo de particular irritación para Jáuregui (y de seguro para sus contemporáneos) es el hecho de que el peregrino que aparece en los poemas surja literalmente de la nada, sin que se le puede adscribir a los héroes poéticos con una identidad que se define en razón de sus acciones; o sea, no hay aquí una persona cuyo deambular sea inteligible por un fin a realizar a lo largo de la obra; esto se debe justamente a que, como observa Jáuregui (aunque sin darse cuenta del alcance de sus propias palabras), el peregrino “no sirve sino de mirón y no dice cosa buena ni mala ni despega su boca”, por lo que no hay en el fondo ninguna proeza que narrar y el poema se limita a describir lo que la absorta mirada contempla (dicho sea de paso, el peregrino sí habla, por poco o circunstancial que sea lo que expresa). El resto del *Antídoto* abunda en el rechazo del léxico y de la disposición sintáctica así como del hecho de ocupar un lenguaje tan elevado para hablar de asuntos tan humildes como la boda de unos pastores. Con todo, el motivo esencial para considerar a las *Soledades* un fracaso es que “casi no tiene Vm. frase que no se pueda entender de catorce o quince maneras”. En las formas poéticas

¹³¹ NANFITO, JACOBA CLARA, “*El sueño: the spatialization of a poetic text*”, tesis doctoral de filosofía, p. 110 (en todos los casos, las traducciones de esta fuente son mías).

¹³² El texto puede consultarse en JOINER GATES, EUNICE (EDIT.), *Documentos gongorinos*, pp. 84-140. Yo modernizo la ortografía.

tradicionales, la multivocidad se rige por un sistema interpretativo que sin empobrecer la belleza de la expresión, permite ubicarla dentro de una temática. En las silvas anteriores a las *Soledades*, como hemos visto, esto resulta problemático pero existen recursos como el título o las alusiones eruditas que facilitan la tarea. Lo más desconcertante de estos dos poemas es que inclusive tales herramientas se ponen en jaque porque no hay una identidad precisa alrededor de la cual fijarlas, no hay un héroe que cohesionese lo que a su alrededor acontece; hay, cuantimás, un “peregrino”, “extranjero”, “forastero” o “náufrago”, que de todas estas maneras y otras más igual de elusivas se refiere Góngora a la mirada que avanza por el mundo sin permitirse más que en breves instantes separarse de la realidad con la cual se confunde (*infra*, p. 185). Sin origen preciso, la mirada se embebe en sus objetos y se asimila con ellos por la emoción que la transporta; más aún, esa mirada es una síntesis de todas las percepciones que en conjunto integran una imagen de la realidad, lo cual, lejos de hacerla abstracta, la dota de una sensualidad contagiosa, humana en el sentido más profundo de la palabra; por ello no hay aquí, *stricto sensu*, una anécdota, pues, lo que sucede es actualidad pura, el instante de la visión; tal saturación de los sentidos nos la comunica Góngora por medio del peregrino que se goza ante un grupo de serranas que desciende por la montaña (*I*, 274-77):

De una encina embebido
en lo cóncavo, el joven mantenía
la vista de hermosura, y el oído
de métrica armonía.

Es cierto, por otro lado, que el poeta retoma el arcaico molde petrarquesco del amor para darle algún sentido a la mirada (el peregrino va por el mundo en una especie de destierro que ha decretado la imposibilidad de que le corresponda la mujer que ama); sin embargo, sólo en dos momentos aflora el recuerdo y la causa del errante mirar se explica. El primero es cuando al conocer a la novia montañesa cuyas bodas se celebran, el personaje revive el rostro de la amada y está a punto de ponerse a llorar cuando lo distrae la música que inunda la escena (*I*, 754-761):

Víbora pisa tal el pensamiento,
que el alma por los ojos desatada
señas diera de su arrebatamiento,
si de zamponas ciento
y de otros, aunque bárbaros, sonoros
instrumentos, no, en dos festivos coros
vírgenes bellas, jóvenes lucidos,
llegaran conducidos.

El segundo pasaje donde el recuerdo obnubila la mirada es el canto que entona el peregrino para consagrar a la mar su vida puesto que ya ha cinco años que vaga sin encontrar consuelo en parte alguna (*II*, 132-136):

Tuya será mi vida,
si vida me ha dejado que sea tuya
quien me fuerza a que huya
de su prisión, dejando mis cadenas
rastros en tus ondas más que en tus arenas.

A pesar de estos dos fragmentos en los cuales se afirma la identidad del peregrino como la de un amante en busca del olvido, en las manos de Góngora se quiebra el molde que ha forjado la lírica tradición para hacer del amor la forma por antonomasia de la heroicidad. Por eso dijimos que, en última instancia, aquí no hay obra, es decir, el personaje no realiza ideal alguno que lo enaltezca o lo demerite; sólo mira, mas con esto basta y sobra, pues gracias a él, dentro de las *Soledades* se actualizan por completo los poderes de la natura que se desborda en una plétora de seres que van y vienen por el campo visual, descentrando, como ya dijimos, la figura del hombre, no sólo la del peregrino sino la de todos los demás. Esto nos permite comprender por qué, a pesar de la sensualidad que lo preside, “el universo de Góngora no tiene nada de humano: nos encontramos con ideas, con entes de razón, tan incorpóreos como los objetos que la mirada del poeta fija, fuera de la experiencia, en la luz glacial del mito”¹³³.

Otra piedra de escándalo que hallamos en las *Soledades* es su desmesurada extensión: de 1,098 vv. la primera y 979 la segunda, rebasan amplísimamente los límites que la época considera idóneos para una forma lírica fruto en apariencia de la espontaneidad (la más extensa de las silvas de Quevedo que hemos mentado, *Al pincel*, sólo cuenta con 157 vv.; la más célebre, *Al sueño*, con 97). Esta audacia en un artista de la talla de Góngora implica mucho más que un mero capricho o un dejarse llevar por las palabras; lejos de ello, sabemos que el poeta era a tal punto exigente, que sometió su obra al dictamen del humanista Pedro de Valencia con el fin de que resultara lo más armoniosa posible, por lo que debe haber una razón de peso para darle semejante extensión, a riesgo incluso de disolver su unidad (error que según sus adversarios, cometió). Tal razón, creo, yace en la necesidad de abarcar con la mirada la realidad en su multitudinoso devenir. Un poema breve mal podría englobar una experiencia tan rica como la que Góngora describe; mas al prolongar las *Soledades*, el poeta no sólo transtorna el sentido mismo de la poesía lírica frente a la épica, sino que *abre plaza a una posibilidad expresiva inédita en castellano, ya no sujeta a la identidad de un protagonista o al valor de sus actos sino a la de la multivocidad del lenguaje*. Todos los recursos de Góngora (cultismos, acepciones insólitas en términos castizos, alusiones eruditas y complicaciones sintácticas) se ponen al servicio de la palabra. Por ello puede decirse que en sus manos, la silva alcanza su perfección y concluye por metamorfosearse en otra forma, a la cual el propio poeta bautiza desde un principio como “soledad” (*I*, vv. 1-4):

Pasos de un peregrino son errante
 cuantos me dictó versos dulce Musa
 en soledad confusa,
 perdidos unos, otros inspirados.

¿Cuál es el sentido poético de la “soledad”? El desarrollo de ambos poemas muestra que presentar una nueva dimensión de la mirada, la de un ser libre por completo de identidad y cuya visión, en consecuencia, pueda asimilarse a la de cualquier otro, siempre y cuando éste se metamorfosee también, lo que se hace factible merced al mito, el cual establece una comunidad entre el hombre y su entorno; de ahí que líneas arriba hayamos dicho que en las *Soledades* no hay una mirada estrictamente humana aunque sí sensual. La transmutación a la que aludimos se realiza en medio de la soledad que se identifica con la selva, o sea, con un lugar donde la natura triunfa por completo y a donde quien penetra encuentra silencio y

¹³³ MOLHO, MAURICIO, *Op. Cit.*, p. 41.

solaz (aquí hay una oscilación entre el término “selva” y el vocablo “bosque” que es la traducción más común de la expresión latina original). Por otro lado, entre selva y silva hay una inequívoca paronimia, de modo tal que la silva (forma) se hace una con la soledad (contenido); de ahí que los pasos del poeta sean también los versos que escribe mientras avanza por la soledad “confusa”, es decir, sin el orden que determina otras formas poéticas¹³⁴. Así, entre el artista y el peregrino hay una continuidad que, por supuesto, se articula de modo conceptuoso alrededor del poema mismo y cuyo fin último es liberarlo de cualquier referencia a una identidad absoluta, creadora o protagonista. De ahí, una vez más, la “confusión”, que no es sino una forma de expresar la ausencia del poeta. Tal es, en efecto, el mayor mérito de Góngora, abolir el “yo” como categoría articuladora de la palabra (que, en cambio, preside las silvas de sus antecesores, justo en la medida en que son el resultado de la espontaneidad individual): “si con sus apóstrofes el discurso de la silva estaciana (quevedesca, riojana) se basaba en la retórica de la presencia del yo lírico, la nueva silva o soledad gongorina cultiva una retórica de la ausencia (...para la cual...) el lenguaje mismo es el protagonista”¹³⁵.

¿Qué queremos decir con “retórica de la ausencia”; mejor dicho, con “poética de la ausencia”? La estructura conceptuosa que permite basar el poema en la agudeza del ingenio y no en el desenvolvimiento de una anécdota. Ya que el peregrino carece de origen y su interioridad se reduce a un atisbo que al instante se deslía en la percepción, su mitificación es dable en términos de pura mirada verbalizada. Más aún, al defenestrar la identidad del personaje, Góngora se ve en la necesidad de seguir la línea de fuerza que ha liberado y que ahora dirige hacia el motivo del amor. Líneas atrás mentamos que él quiebra el arcaico molde erótico petrarquesco y ahora puntualizamos que el desbordamiento de la natura es tal que el amor deja de ser una experiencia humana y se convierte en una forma de ser de la realidad. No sólo en las bodas de los serranos de la *Soledad I* o en el canto alterno de Lícidas y Micón en la *II*, sino a cada instante el amor se enseñorea de la realidad en su conjunto. Son incontables los pasajes donde aun los seres inanimados se dejan llevar por un sentimiento de afinidad que les despierta el poder de la palabra. Ya en la estrofa con la cual comienza la *Soledad I*, vemos que cuando el peregrino está a punto de ahogarse, sus “lagrimosas de amor dulces querellas” conmueven al mar y al viento y se salva de morir (vv. 10-14); un poco adelante, tras reponerse en la playa, ofrece la tabla que lo rescató a una roca, y ésta lo acepta con beneplácito: “que aun se dejan las peñas / lisonjear de agradecidas señas”(vv. 32-33). Estos dos ejemplos bastan para mostrar que desde el inicio el amor a tal punto desborda en la natura que es absurdo concebirlo desde la óptica del hombre, mejor dicho, como una experiencia moral entre dos personas. Y esto no es nuevo: en la *Fábula de Polifemo y Galatea* hallamos el mismo imperio erótico sobre todos los seres (vv. 153-176), lo cual prueba que Góngora lo considera una piedra de bóveda dentro de su concepción de lo que es la poesía. En sí, la tendencia aristocrática que tantas veces se ha señalado en su obra, es una glorificación del amor que embarga a la natura (octava 21, vv. 161-164):

Arde la juventud, y los arados
peinan las tierras que surcaron antes,
mal conducidos, cuando no arrastrados
de tardos bueyes, cual su dueño errantes.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 51, *passim*.

¹³⁵ RIVERS, ELÍAS L., *Op. Cit.*, pp. 258-9.

La errancia, que en las *Soledades* se convierte en un peregrinaje, libera a hombres y a animales de sus obligaciones, sin que ello, por otra parte, genere el caos, al contrario: en la medida en que se rinden a la adoración de Galatea, las distintas especies armonizan unas con otras, al punto que la misma ferocidad cumple su función en un ciclo vital perenne (vv. 171-174):

Bala el ganado; al mísero balido,
nocturno el lobo de las sombras na
Cébase; y fiero, deja humedecido
en sangre de una lo que la otra paze.

Así, el amor, como aparece en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y en las *Soledades*, es decir, como una mítica ley de afinidad natural, resulta un haz paralelo al de la pérdida de identidad individual que preside los dos últimos poemas. Por ello deja de ser una experiencia moral para alcanzar un nivel poético donde la identificación personal es impensable; por ello también tenemos que integrar ambos aspectos, universalización erótica y falta de identidad, con un tercer aspecto de la “poética de la ausencia”, a saber, la unificación conceptuosa del erotismo y la creación artística. En otros términos, Góngora transmuta el acto amoroso en poético y viceversa, por medio de un elemento común a ambos: la pluma, que permite a la mano atravesar el espacio en blanco de la página igual que al amante volar hacia el ser amado; a su vez, en virtud de la rima que liga “pluma” con “espuma”, el poeta explica en un *concepto* el vuelo del amor que va tras la belleza, Venus que nace de la mar. En tal sentido se pueden interpretar los versos finales de la *Soledad I* (1096-1098):

Que, siendo Amor una Deidad alada,
bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor campo de pluma¹³⁶.

De esta guisa, la empresa gongorina alcanza su culminación al *hacer de la palabra el órgano de la mirada*, sí, mas no para contemplar una realidad absoluta y perfecta sino para regodearse en el avasallamiento de la natura por la belleza. La sensualidad tan característica del poeta no tiene nada que ver, como ya hemos señalado en varias ocasiones, con el esteticismo o con una “huida ante la realidad”. Lejos de ello, Góngora se propone despertar “...una agitación y un enriquecimiento del ánimo, esencialmente teórico, una intuición, espiritualmente multiplicada, de la existencia natural...”¹³⁷, intuición que le lleva a enriquecer su lenguaje con cuantos expedientes encuentra, desde tomar a las lenguas antiguas como modelo del castellano (mejor dicho, expoliarlas para integrarlas a este último) hasta agudizar su ingenio en los *conceptos* más artificiosos. Con él, la silva como forma adquiere una función que antes no tenía, a saber, la de constituirse en reflexión sobre el propio acto creador. Pero entendámonos: tal reflexión siempre ha de ser “confusa” o, por

¹³⁶ Debo estas observaciones a la nota de Juan Berberly a los versos correspondientes en la página 120 de su edición, la cual, de hecho, continúa la que hizo a los vv. 25-6 de la misma *Soledad I*: “cabe añadir que <pluma-espuma> es también una metonimia por el poema mismo (acto de humanizar y suavizar la *soledad del mísero peregrino*): pluma = escritura / espuma = página blanca)” (p. 77). De la relevancia de la pluma también se hace cargo Lezama Lima: “la pluma, que en la *Primera soledad*, se alejaba en el orgullo de su levitación, queda ya en el resto del poema como el tema de la pluma pez, la pluma sumergida en hostil elemento” (“Sierpe de don Luis de Góngora” en *Esferaimagen*, p. 40). Esto ya habíalo mentado al analizar el espléndido pasaje del río que contiene el poema (*supra*, p. 51).

¹³⁷ VOSSLER, CARLOS, *Op. Cit.*, p. 154.

mejor decir, dificultosa, ya que exige abrirse paso en una literal "selva" de significados verbales, en un peregrinar cuyo norte lo dan la inteligencia y la sensibilidad a la par. La dificultad, claro está, no equivale a falta de nitidez o de exactitud, sino a la posibilidad de articular los conceptos en múltiples niveles de comprensión. De ahí el vínculo en la *Fábula* y en las *Soledades* entre la falta de identidad, una cierta visión del amor y la poesía, vínculo sobre el cual, hasta donde se me alcanza, no se ha reflexionado a profundidad, y sin cuya consideración es casi imposible abstraerse a las manidas afirmaciones de que Góngora es un poeta ajeno al conceptismo, cuando es, sin lugar a dudas, su máximo representante; de ahí también que más que de una "retórica", hablemos de una "poética de la ausencia", pues no aludimos nada más a las reglas de la composición sino a la teoría que de ellas se desprende.

A pesar de las observaciones anteriores, aún falta que precisemos cuál es la contribución capital de la "poética de la ausencia" al lenguaje de los Siglos de oro, a saber, dar pie a una nueva comprensión de la obra de arte, libre ya por completo de la necesidad de justificarse frente al sistema de saber imperante. Al romper los lazos con la identidad (sea la del personaje o la de la historia que nos narra), *Góngora funda la moderna consciencia de la poesía como el modo de expresión idóneo para el hombre*. Esto es a tal punto decisivo en el desarrollo de su obra, que aun en el *Panegírico al duque de Lerma*, poema que se ubica dentro del género cortesano y laudatorio y que para colmo quedó inconcluso, el lenguaje, sin alcanzar el vuelo de la *Fábula* o de las *Soledades*, triunfa sobre un asunto tan poco propicio como es redactar la biografía de un valido. La "ausencia" de identidad equivale al espacio en blanco de la página sobre el cual se desliza la pluma y a la posibilidad de verter sobre él los *conceptos* del ingenio. En cuanto tal, el vacío al que cualquier creador se enfrenta es para Góngora la oportunidad de abordar la herencia de la Antigüedad y de la lírica italiana no para prolongarla sino para subvertirla. El mismo poeta corrobora nuestra interpretación cuando responde a su anónimo detractor en la epístola que ya hemos citado, donde, tras confesar que se corre de no saber mucho sobre el antiguo testamento a pesar de ser clérigo, añade: "no van en más de una lengua las *Soledades*, aunque pudiera, quedando el brazo sano, hacer una miscelánea de griego, latín y toscano con mi lengua natural, y creo que no fuera condenable"¹³⁸; o sea, Góngora convierte la erudición y la etimología en recursos poéticos de primer orden. Quizás ello explique que una inteligencia de la talla de la de Gracián se vuelve una y otra vez a Góngora cuando intenta explicar de qué modo la poesía coordina sus *conceptos*.

Tras lo anterior, es lógico que el de Góngora sea el influjo capital en la poesía del siglo XVII y no sólo en la Metrópoli, pues en los territorios ultramarinos del Imperio se leyeron con entusiasmo sus obras y se las imitó hasta la saciedad. Lo más curioso es que en la mayoría de los casos los contemporáneos atendieron a los aspectos retóricos y no a los poéticos propiamente dichos del gongorismo. ¿A qué nos referimos? A la unidad que Góngora establece entre la creación poética y la transmutación de la realidad a través de la mirada. Hemos visto, por ejemplo, cómo retoma un motivo esencial en el desarrollo de la tradición lírica, el amor, y le da un giro radical: el erotismo ya no es una experiencia moral o biográfica sino mítica (en el caso de la *Fábula*) o estética (como sucede en las *Soledades*). Esta capacidad de *mostrar* la natura a una nueva luz (que no es otra cosa sino el acto poético mismo), se margina por absurdo que parezca en la absorción que de Góngora hace

¹³⁸ *Soledades*, edic. de Juan Berverly, apéndice, p. 173.

su época, para reducir su figura a la de un enhebrador de palabras muy sonoras pero sin substancia o a un malabarista de la sintaxis, como lo expresa el único genial de sus detractores, Quevedo, en el soneto que principia: "quien quisiere ser culto en sólo un día, / la jeri (aprenderá) gonza siguiente". El satírico uso del hipérbaton en estos dos versos junto con lo que sigue en el poema, prueba que aun Quevedo fue incapaz de penetrar en la intención artística de Góngora, quizás a causa no sólo de su diferente concepción de cómo utilizar la herencia grecolatina sino por el peso que en él tienen el estoicismo, el cristianismo y la angustiante consciencia apocalíptica del derrumbe del Imperio, asuntos que en cambio apenas si despiertan un eco en la obra de Góngora.

Por ello, cuando tras el título de *Primero sueño* se nos enfatiza su filiación gongorina, hay que pensar un momento en el sentido del comentario, sobre todo porque en la tradición poética novohispana del siglo XVII hay un exhaustivo uso de los recursos poéticos de Góngora, que si bien en ocasiones se utilizaban en un nivel puramente retórico, en otros, y no escasos, tenían un trasfondo mayor: en efecto, "el gongorismo novohispano no fue producto de una imitación abúlica o casual, de unas circunstancias políticas adversas al cultivo de la inteligencia, sino -todo lo contrario- el resultado de un esfuerzo muy consciente por alcanzar una poesía de extremada y difícil belleza"¹³⁹. Tal esfuerzo cuaja, v.gr., en la aceptación de cultismos verbales como "canoro", "purpúreo" o "sacro" o cultismos semánticos como el verbo "ser" con el significado de "servir" o "causar"; de hipérbatos, por supuesto, y de fórmulas estilísticas que Góngora prodiga de manera continua y que se pueden reducir a enunciados como "no A sino B": "católico Numa impera, / no en uno, sino en dos mundos" rezan unos versos de Mateo Ramírez, poeta colonial. Además de ello, abundan la perifrasis, las alusiones, metáforas e imágenes de insospechada hermosura, como ésta de Sigüenza y Góngora que designa la potencia vital de la primavera: "pisando estrellas vistes del sol rayos", nítida evocación de aquella espléndida de la *Soledad I* (vv. 583-586):

Donde la Primavera,
calzada Abriles y vestida Mayos,
centellas saca de cristal undoso
a un pedernal orlado de Narcisos.

Así, cuando sor Juana confiesa en la *Respuesta* que la única obra que ha escrito *motu proprio* es *Primero sueño* y cuando en la edición del segundo tomo de sus *Obras completas* vincula de manera explícita el poema con Góngora, lo que a mi juicio debemos entender no es tanto la reivindicación de una retórica sino de una poética específica, la que le permite al lenguaje constituirse en el auténtico objeto del artista. Góngora es el origen de un nuevo género, la "soledad", y sor Juana inscribese en él para continuarlo en cuanto representa una nueva relación con la palabra, como lo puntualiza Carlos Vossler: "un único caso -no sólo grandioso, sino harto elocuente- me es conocido de continuación evolutiva de la poesía gongorina de la soledad: el gran poema onírico *Primero sueño*..."¹⁴⁰ De esta guisa, sor Juana hace con Góngora exactamente lo mismo que él con los antiguos: lo convierte en su guía para dejarlo atrás. Esto lo realiza al elegir como rector de su poema una experiencia que Góngora subordina al tratamiento del amor: el sueño. Comprender la articulación de lo onírico en las *Soledades* nos lleva a estudiarlo en una obra anterior que, pese a sus

¹³⁹ BUXÓ, JOSÉ PASCUAL, *Góngora en la poesía novohispana*, p. 112.

¹⁴⁰ *Op. Cit.*, p. 152.

diferencias, no es menos decisiva para la asimilación de la “poética de la ausencia”. En efecto, basta una somera lectura de la *Fábula de Polifemo y Galatea* para corroborar que en ella el sueño tiene un papel secundario que se explica en función del gran tema erótico que ahí se despliega, lo cual, sin embargo, lo hace todavía más importante en el significado conceptual general del poema. En la octava 22, por ejemplo, que citamos ya en el presente inciso, Góngora enfatiza el arrebato que Galatea provoca en los habitantes de Sicilia al presentar aun al perro de los pastores olvidado de sus obligaciones (vv. 169-170): “mudo la noche el can, el día dormido, / de cerro en cerro y sombra en sombra yace”. En la siguiente octava el sueño vuelve a aparecer, haciendo presa esta vez a Galatea, quien se tiende a dormir cabe un laurel, lo cual da pie a una metáfora espléndida (vv. 181-184):

Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor al otro, y dulcemente
al sueño da sus ojos la armonía,
por no abrasar con tres soles el día.

Mientras ella descansa, llega Acis y comienza la escena central de la *Fábula*, durante la cual él se finge dormido para cautivar a la ninfa que lo observa ya despierta. Góngora dedica cinco octavas (33-37) a describir el júbilo y la sorpresa de Galatea al contemplar la hermosura de Acis sin saber que él no le quita los ojos de encima; el apasionante juego de miradas se desarrolla entre los sonidos de la natura y el profundo silencio que ella guarda para no interrumpir el falso sueño de Acis. Así, el dormir en cuanto fingimiento hace factible el contemplar la belleza o, mejor dicho, el que la belleza se refleje y se transmute, a través de la poesía, en deseo de sí; tal le acontece a Galatea, encarnación de la belleza que se rinde a la de Acis en un pasaje que es, quizás, el más sensual de toda la poesía de los Áureos Siglos (vv. 273-280):

De sitio mejorada, atenta mira,
en la disposición robusta, aquello
que, si por lo suave no la admira,
es fuerza que la admire por lo bello.
Del casi tramontado sol aspira
a los confusos rayos, su cabello;
flores su bozo es, cuyas colores,
como duerme la luz, niegan las flores.

El sueño, pues, aun sin ser cierto, es el vehículo del enamoramiento y también de la contemplación de la belleza perfecta; recordemos, por otra parte, que cuando Acis llega, es Galatea quien duerme y que en este caso el sueño es real. Hay, pues, un vaivén peculiar entre verdad y engaño que recorre el motivo del sueño y que sirve de espacio al cruce de miradas que unifica belleza y deseo. El sueño es así la anticipación del encuentro erótico al que, sin embargo, Góngora apenas tres octavas (40-42), o sea, dos menos, que a la descripción anterior. La atención recae sin lugar a dudas en el acto de mirar que disuelve la identidad de la belleza para comunicarla a la realidad; el resultado del acto, es decir, la unión de los amantes, oscila entre el sueño y lo que viene a continuación, el prolongado canto del cíclope, como si fuese un paréntesis entre una visión pletórica de sensualidad y la expresión del sufrimiento, paréntesis donde son otros y no la vista los sentidos que se privilegian: el oído (“el ronco arrullo al joven solicita”), el tacto (“entre las ondas y la fruta, imita / Acis al siempre ayuno en penas graves: / que, en tanta gloria, infierno son no breve, /

fugitivo cristal, pomos de nieve”) y, por último, el gusto (“...al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesies”); o sea, el sueño exalta la vista mientras pospone el ejercicio de los demás sentidos. Este privilegio de lo visual, si bien corresponde con la tradición occidental en su conjunto, se preña de una sensualidad que por contenida se hace más pungente y que hace de la *Fábula* un poema donde se explora a profundidad el vínculo entre lo sensible y el deseo.

Vayamos a las *Soledades*, donde el sueño tiene una función prácticamente accesoria, pues sólo sirve para enhebrar la sucesión de los días que abarcan ambos poemas. Góngora se refiere en tres pasajes de la *Soledad I* al sueño, y siempre lo interpreta en el mismo sentido: como mero reparo de las fuerzas. En primer lugar, el peregrino descansa en el albergue de los cabreros (vv. 176-181); después, el grupo de serranos que va a las bodas hace un alto en el camino para dormir (vv. 342-350); por último, todos duermen la noche de ese día (vv. 694-695), que es el de la boda misma. Esta identidad entre sueño y descanso implica también la realización del amor en la noche que media entre la *Soledad I* y la *II*, que los novios pasan en el lecho nupcial; tal sueño, sin embargo, sólo se desarrolla fuera de la obra en sí, como un límite que se desplaza allende la palabra. En la *Soledad II* persiste el significado que ya hemos mentado, en el único pasaje que alude al sueño (vv. 674-676), aunque en este caso se le opone al amor, cuyos rigores se atenúan al dormir. En otros términos, Góngora concibe siempre al sueño como un olvido sobre el cual hay que pasar en silencio; para él, la visión siempre se da durante la vigilia, y por ello el despertar es también una forma de recordar:

Durmió, y recuerda al fin cuando las aves,
esquilas dulces de sonora pluma,
señas dieron süaves
del alba al sol...

dice del peregrino en el primero de los pasajes que acabamos de referir, cuyo verbo principal, “recordar” (en la acepción de “despertar”) también aparece un poco después del segundo de nuestros fragmentos (vv. 705-8):

Recordó al Sol no de su espuma cana
la dulce de las aves armonía,
sino los dos topacios que batía,
orientales aldabas. Himeneo.

Los comentarios que hasta aquí he hecho a los máximos poemas gongorinos sirven para calibrar su influjo en *Primero sueño* (sin descontar el de la *Fábula* que, hasta donde sé, ningún estudioso ha vinculado con la silva sorjuaniana a pesar de su relevancia en la producción de su autor y de que, como he intentado probar, en ella la visión sólo es posible a través del sueño que aplaza la consumación del deseo); sobre este punto, tomemos en cuenta además que, por extraño que parezca, no resulta tan fácil precisar en qué sentido se reconoce sor Juana imitadora de Góngora. En cuanto a los aspectos retóricos, por cierto, no le debe tanto como se ha señalado; en efecto. “la filiación Góngora/sor Juana y, dentro de ésta, *Soledades/Primero sueño* (que de ningún modo se puede negar) ha sido exagerada...”¹⁴¹, si atendemos a cuestiones como los cultismos (casi 300 de los que emplea la poetisa nunca los usó Góngora); por lo que toca a la sintaxis, también hay divergencia, ya que “...los períodos de sor Juana son a veces mucho más largos que los de Góngora; es un

¹⁴¹ PERELMUTER PÉREZ, ROSA, *Op. Cit.*, pp. 177-178.

mundo más racionalmente articulado”¹⁴². De ahí que inclusive se pueda afirmar, que entre ambos artistas casi no hay similitudes, ya que “lo que en Góngora fue imagen es aquí imagen-concepto; lo que en Góngora fue estructura fantástica es aquí pensamiento; lo que en Góngora fue metáfora se convierte aquí en paradoja de la razón”¹⁴³.

¿Dónde localizar, pues, la línea que enlaza, según pensó su autora, *Primero sueño* con Góngora? A mi juicio, no en el nivel retórico sino en el poético, de acuerdo con el sentido original de este concepto: “la tentativa poética de Góngora consiste en substituir la realidad que vemos por otra, ideal; el poeta andaluz no pone en duda a la realidad: la transfigura. La poetisa mexicana se propone describir una realidad que, por definición, no es visible. Su tema es la experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos. Góngora: transfiguración verbal de la realidad que perciben los sentidos; sor Juana: discurso sobre una realidad vista no por los sentidos sino por el alma”¹⁴⁴. Según mi parecer, sor Juana literalmente ahonda o interioriza la mirada que en la *Fábula de Polifemo y Galatea* y en las *Soledades* fusiona durante la vigilia a todos los seres en el deseo por la belleza. El “ahondamiento” del mirar es el resultado directo del sueño y sirve a un fin específico que ya Góngora anticipó: la desarticulación de la identidad, no para hacerla estallar en fragmentos inconexos sino al contrario, para multiplicarla de acuerdo con una armonía conceptuosa. Ese fin, como vimos, Góngora lo alcanza a través del amor, ideal que le lega una tradición que viene del Medioevo y que él supera merced a las posibilidades expresivas que aprende en sus lecturas de los autores grecolatinos. La “poética de la ausencia” encuentra su raíz en la absorción idiomática y conceptuosa de la poesía antigua, mediada por la lírica erótica. En cambio, sor Juana echa mano del sueño como un ámbito conceptuoso del cual ella extrae recursos para a su vez defenestrar no la identidad del individuo o del discurso amoroso sino *la identidad del saber metafísico-escolástico*. Es en la inequívoca voluntad de integrar en el poema elementos que aporta la tradición cultural dominante (que en el caso de la poetisa se resume en el sistema conceptual de la escolástica) para darles un sentido estrictamente conceptuoso, donde se aprecia en realidad el vínculo de Góngora y sor Juana y donde la “poética de la ausencia” deviene “poética del precipicio”. De ahí que parezca un sí es no es cuestionable aseverar que “...lo que no es conjetural, sino paladino, es la absoluta disimilitud del *Sueño* a las *Soledades* en todo lo que pasa de la superficie estrófica de los poemas y de algunos muy generales rasgos y recursos de la poesía del barroco”¹⁴⁵; lejos de ello, la similitud entre el poema de sor Juana y los de Góngora no está en la superficie sino en el fondo: el paso de la vigilia al sueño es el del tema erótico al filosófico o, si se quiere, el de la mirada que se tiende por el entorno al de la mirada que se ahonda en lo interior hasta llegar a un límite, la no-visión: “y por mirarlo todo, nada vía”, reza el enigmático verso 480 de *Primero sueño*, estableciendo una antítesis entre dos formas de visión que deberían por principio corresponderse (en cuanto las dos se desenvuelven durante el sueño).

¹⁴² RIVERS, ELÍAS L., *Op. Cit.*, p. 259.

¹⁴³ XIRAU, RAMÓN, “Sor Juana: *Primero sueño*. La dialéctica del conocer”, en *Lecturas. Ensayos sobre literatura hispanoamericana y española*, pp. 27-8.

¹⁴⁴ PAZ, OCTAVIO, *Op. Cit.*, p. 470. Por lo que toca a los aspectos retóricos del influjo de Góngora sobre sor Juana, cfr. el estudio de Eunice Joiner Gates *Reminiscences of Góngora in the works of sor Juana Inés de la Cruz*, exhaustivo rastreo de los ecos del cordobés en la novohispana.

¹⁴⁵ GAOS, JOSÉ, *Op. Cit.*, p. 69.

Esto nos lleva a considerar que “cuando se acompañan, como es habitual en la autora, por el deseo, la seducción o el asombro, las operaciones de la vista suelen también entrañar un conflicto con instancias reflexivas del entendimiento basadas o manifestadas en el discurso...”¹⁴⁶, conflicto que en modo alguno se resuelve como tal aunque parezca quedar en suspenso a la salida del sol; esta falta de una auténtica solución (según apreciaremos en los siguientes incisos) hace posible que el conflicto vuelva a estallar una y otra vez (de ahí la circularidad de lo onírico a la cual aludimos *in extenso* líneas atrás, la cual se corresponde con el “repetido vuelo” del v. 806). *El carácter cíclico, pues, de la natura*, que Góngora despliega en su obra por medio del amor que prolifera (*Fábula*, vv. 295-296: “que en sus paladiones Amor ciego, / sin romper muros, introduce fuego”) y que sor Juana presenta en *Primero sueño* como el imperio onírico omniabarcante (“el sueño todo, en fin, lo poseía; / todo, en fin, el silencio lo ocupaba”, vv. 147-148), *es el lazo de unión entre ambas poéticas, la de la ausencia y la del precipicio*. No un vocabulario, no una sintaxis, no un recurso a la Antigüedad, una idéntica concepción de la poesía es lo que ponen de relieve Góngora y sor Juana, sólo que en dos niveles diversos de la mirada, el de la vigilia y el del sueño¹⁴⁷.

Ahora bien, si el mayor timbre de gloria para Góngora consiste en haber informado una obra que es al unísono lámina y reflejo del acto creador (en cuanto las *Soledades* son el origen de un género donde el lenguaje rompe con las clasificaciones que los Áureos Siglos heredan de la Antigüedad y con ello obliga a repensar el sentido global de la poesía), el de sor Juana no puede ser menor: integrar en *conceptos* el acto de conocer y poner en jaque el sistema conceptual de la escolástica, lo cual exige un doble esfuerzo en virtud de la materia misma, pues “...las más, que para su *Sueño* la madre Juana Inés escogió, son materias por su naturaleza tan áridas, que haberlas hecho florecer tanto, arguye maravillosa fecundidad en el cultivo. ¿Qué cosa más ajena de poderse decir con airoso numen poético que los principios, medios y fines con que se cuece en el estómago el manjar, hasta hacerse substancia del alimentado? ¿Lo que pasa en las especies sensibles desde el sentido externo al común, al entendimiento agente, a ser intelección? Y otras cosas de esta ralea, con tan mustio fondo, que causa admiración justísima haber sobre ella labrado nuestra poetisa primores de tan valiente garbo”¹⁴⁸. Si Góngora es con toda certeza el primer poeta ibérico moderno por la manera en que verbaliza la sensibilidad (lo cual explica su flagrante resurrección en este siglo a través de la Generación del 27), sor Juana es el primer artista americano moderno porque basa la creación en el gusto que proporciona y nada más. Así, la frase de la *Respuesta* que hemos comentado resulta mucho más que una simple confesión anecdótica, pues es el índice de una consciencia inédita del arte en la cultura hispanoamericana¹⁴⁹.

¹⁴⁶ CHECA, JORGE, “Sor Juana Inés de la Cruz: la mirada y el discurso”, en Sara Poot Herrera (Edit.), *Op. Cit.*, p. 127.

¹⁴⁷ Cfr. nota 113.

¹⁴⁸ BENASSY-BERLING, MARÍA CECILIA, *Op. Cit.*, *Aprobación del P. Calleja, idem*.

¹⁴⁹ Cabe hacer al respecto algunas observaciones acerca de la modernidad no sólo de los contenidos sino de la actitud hacia la creación que manifiestan Góngora y sor Juana. Ya hemos visto que al ponderar la poetisa el gusto como motivo de la creación, rompe con la determinación personal o biográfica que la liga con el poema (aquí entra en juego el que ella lo escribiera sin otra necesidad que dar expresión a una vivencia ideal y no para narrar un hecho pasado, es decir, aunque la referencia textual sea el afán de conocimiento en lo que de personal tiene, no puede interpretarse la obra como si de un sueño real de un sujeto histórico concreto, sor Juana Inés de la Cruz, se hubiese tratado -cfr. las agudas puntualizaciones de José Pasucal Buxó acerca de las interpretaciones psicologizantes del poema en el ya referido ensayo “El arte de la memoria en *Primero*

Esto se echa de ver en la otra silva que sor Juana escribió, el *Epinicio gratulatorio al conde de Galve*¹⁵⁰, una obra que, al igual que el *Panegírico al duque de Lerma* de Góngora, encumbra su intención laudatoria y cortesana gracias a una serie de recursos poéticos (sintaxis, metáforas y alusiones eruditas) que convierten su lectura en una auténtica proeza. El *Epinicio* adopta la forma silva por dos motivos esenciales: primero, por rendir homenaje al tercer apellido del conde de Galve, Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza, a quien se dirige al inicio; segundo, por el desarrollo del poema en sí, que dedica apenas 23 de sus 142 versos a celebrar la victoria de la armada de Barlovento sobre los franceses que en 1691 intentaron apoderarse de Santo Domingo. El resto de la obra, es decir, 139 vv., consiste en realidad en una enfática ponderación de las dificultades que rodean a la creación artística, las cuales se expresan a través de *conceptos* muy elaborados que hacen hincapié en la imposibilidad de dar voz a los poderes que inspiran al poeta (vv. 53-62):

Que así el humano pecho
-aunque gustoso sea, aunque siñave-,
a ardor divino estrecho
viene; y el que no cabe,
no sólo en voces sale atropelladas
del angosto arcaduz de la garganta,
pero, buscando de explicarse modos,
lenguas los miembros todos
quiere hacer, con acciones desmandadas,
que a copia sirvan tanta.

Este epinicio, entonces, muestra que el recurso a la silva no es casual, pues si se trata de comunicar la esencia del acto poético como una victoria sobre la resistencia del lenguaje (lo que lo convierte a los ojos de la poetisa en paradigma de los triunfos bélicos), lo más lógico es utilizar una forma cuyo propio nombre recuerda lo intrincado de la realidad: la silva no es sino la selva donde el poeta, que parece extraviarse, va trazando sendas pletóricas de

sueño", *Op. Cit.*, pp. 311-20, donde rebate las exégesis de Ezequiel A. Chávez y Luis Pfandl. Otro tanto hace Paz en *Las trampas de la fe*, y por ello es innecesario porfiar en que el poema no alude a un hecho sino a una posibilidad experimentable por cualquiera, la del conocimiento en acto.

Por otro lado, hay que detenerse en las palabras de Juan Navarro Vélez, uno de los censores que aprobaron la publicación del segundo tomo de las *Obras* de sor Juana, quien dice: "en fin, es tal este *Sueño* que ha menester ingenio bien despierto quien hubiere de descifrarle, y me parece no desproporcionado argumento de pluma docta el que con la luz de unos comentarios se vea ilustrado; para que todos gocen los preciosísimos tesoros de que está rico"(BENASSY-BERLING, MARÍA CECILIA, *Op. Cit.*, apéndice D, p. 436). La dificultad del poema, junto con su obscuridad, temas que ya analizamos, obliga a que tanto en el caso de Góngora como en el de sor Juana sea indispensable una relación mediada con el texto en sí; o sea, no hay acceso posible al sentido sin una crítica que clarifique lo que la obra silencia a los ojos del común; aquí la labor del comentarista adquiere toda su importancia, como lo expresa el primero de los exegetas sorjuanianos, Pedro Álvarez de Lugo Usodemar en su inacabada glosa del poema: "y así, lector curioso, sin que leas primero muchas veces este *Sueño* y entiendas claramente que no lo has entendido o que es para ti muy claro lo más de lo más obscuro. no pases a ver las notas con que quiso dar luz a sus tinieblas la escasa luz de mi ingenio, por que no te parezca más escasa y, muy fácil de juicio. lo juzgues todo muy fácil"(SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS, *Para leer 'Primero sueño' de sor Juana Inés de la Cruz*, p. 58). La crítica, pues, se alía a la creación y coloca de esa guisa al lenguaje en el centro de la reflexión, permitiendo que el "arte de ingenio" alcance su perfección. En el último inciso de este capítulo ampliaré estas observaciones.

¹⁵⁰ O.C., I, 215. Alatorre lo cree contemporáneo de *Primero sueño*.

sentido no sin que para ello tenga que recurrir a una extrema violencia para domeñar el tropel de vocablos que le salen al paso, tropel que, por su parte, recuerda las salvas que resuenen para los vencedores en la guerra. De ahí que las "acciones desmandadas" lo sean más aún porque son vehículo de la belleza y deben contenerse en una forma determinada. Así, estas variaciones *sui generis* de la teoría de los furores divinos que tanta relevancia adquiere en la poética de los Áureos Siglos, termina por defenestrar el platonismo que obviamente la fundamenta. Sor Juana se interesa mucho más por el esfuerzo que le demanda la obra al artista que por la narración encomiástica de una batalla entre tantas. En una palabra, su concepción de lo poético, en la mejor vena gongorina, apunta vía el *concepto* a la exaltación de la capacidad creadora del hombre.

B) EL ORBE ONÍRICO.

Henos aquí, por fin, a punto de introducirnos en la urdimbre conceptuosa de *Primero sueño*. Antes, sin embargo, de adentrarnos en ella, es menester que señalemos ciertas características generales del poema que nos permitirán comprender mejor el sentido de mi interpretación. En otros términos, vamos a precisar la *estructura artística* de la obra, la cual, según mi parecer, se asienta en tres basas: *la discontinuidad sintáctico-temática, la reiteración semántica y la cíclica unidad expresiva que impone un yo-creador que aparece de modo esporádico*; fijado que hayamos tal estructura, podremos desglosar los *conceptos* que sobre ella se desarrollan. Así, en realidad, este inciso tendrá dos partes, el análisis estructural y el análisis conceptuoso, cada una de las cuales nos remitirá a la otra.

Por principio de cuentas, tornemos a una cuestión que ya hemos comentado, a saber, la discontinuidad que preside las referencias del poema a diversos órdenes discursivos, v.gr., la filosofía o la teología (*supra*, p. 81); según vimos en dos pasajes concretos, no hay a lo largo de la obra un desarrollo explícito de ninguna tesis para demostrarla con rigor, sino, más bien, un concepto filosófico o de otra clase aparece como el mero pretexto para la elaboración de un *concepto* cuya complejidad, sin excepción, rebasa a la de aquél; es decir, una proposición se adelanta pero no se prueba sino que se integra en el hilo narrativo del poema, por lo que su validez en última instancia se subordina a su efectividad poética, lo cual en cierta forma equivale a una discontinuidad en la estructura argumentativa. Más aún, tal discontinuidad no se manifiesta sólo en el terreno conceptual, ya que su auténtica importancia se percibe en varios niveles, el primero de los cuales es el de la sintaxis, donde la incesante utilización del hipébaton dista mucho de ser un aspecto meramente retórico; en efecto, "...la complejidad a nivel sintáctico sirve para subrayar rasgos semánticos (...pues...) en un poema como éste, en el que el hipébaton es la norma, el orden 'lógico' se convierte también en recurso estilístico"¹⁵¹. De hecho, el hipébaton cubre dos dimensiones en el cuerpo de la obra, la horizontal y la vertical: desde versos donde la alteración de la frase es muy sencilla (v.gr., el 794: "que intento baste a remover segundo" en vez de "que baste a remover segundo intento"), hasta versos donde el entrecruzamiento se vuelve mucho más complejo (como el del 272: "las que distantes lo surcaban naves" por "las distantes naves que lo surcaban"), los hipébatos hacen énfasis en ciertos elementos de la línea que sin el trastocamiento pasarían desapercibidos (en los dos casos anteriores, el correspondiente adjetivo que en el primero subraya el esfuerzo que se reitera y en el segundo la magnitud del ámbito marino que surcan las naves); mas también se cumple esa función hiperbática en sentido vertical, por ejemplo, en los vv. 774-5: "de Atlante a las espaldas agobiara, / de Alcides a las fuerzas excediera" por "Agobiara a las espaldas de Atlante, / excediera a las fuerzas de Alcides" (aquí, en cambio, el nombre del personaje aludido queda en primer plano para hacer más enérgico el recuerdo de sus proezas); un caso extremo de semejante recurso es el de los vv. 472-3, donde el sentido exige hacer incluso una doble regresión, vertical y horizontal, para penetrar con mayor facilidad lo que nos dicen las dos líneas ("de diversas especies conglobado / esférico compuesto" por "esférico compuesto / conglobado de diversas especies). De esta suerte, porfío, el hipébaton, más que obstaculizar la lectura por el cúmulo de transposiciones, abre un abanico de

¹⁵¹ PERELMUTER PÉREZ, ROSA, *Op. Cit.*, pp. 109 y 111. De esta fuente tomo la información que sobre el uso del hipébaton vierto.

significaciones que el orden común de la frase impide descubrir. o sea, revela a los ojos del lector realidades que no percibe de acuerdo con la manera de ver usual.

Junto con el hipérbaton, la discontinuidad sintáctica se hace palpable con la proliferación de paréntesis que desde el v. 6 hasta el 962, que es donde se cierra el último -según la puntuación de Méndez Plancarte-, sirven por lo menos para dos fines: primero, para remarcar alguna característica del ser que en ese instante se menciona (tal sucede en el paréntesis que enlaza los vv. 129-130: "de Júpiter el ave generosa / -como al fin Reina-...", donde la idea de imperio se destaca merced al hiato); segundo, para interpolar un comentario que si en principio apoya lo que se dice, sugiere consideraciones cuyo sentido puede llevar a lecturas más difíciles de precisar; esto se evidencia en aquellos pasajes donde dentro de un paréntesis se abre otro, como en los vv. 151-65, donde para hablar de la fatiga de los miembros, se hace una pausa para mencionar que no sólo el trabajo cansa sino hasta el deleite hasta cuando es continuo, pausa dentro de la cual se abre otra para comentar que la regularidad natural no parece ir acorde con el deseo humano; o en los vv. 454-475, donde por subrayar la imposibilidad que experimenta el entendimiento de ver el universo en su conjunto, se abren varios paréntesis, uno de los cuales sirve para exaltar la luminosidad del sol y a su vez, dentro de otro paréntesis, para aludir al desastrado fin de Ícaro. Tal proliferación, entonces, le da notable independencia a los núcleos significativos que engloba sin que llegue a quebrantar su relación con el resto de la frase donde se intercalan; a su vez, corrobora que no hay en el poema intención de demostrar la validez de teoría alguna, sea filosófica o no, ya que el paréntesis, si bien enriquece la expresividad, interrumpe el hilo argumentativo. Así, v.gr., en el pasaje que recién menté, por medio del vínculo que establece la referencia al sol entre la cósmica visión y la mítica alusión a Ícaro, nos adentramos en una línea interpretativa que se resuelve según privilegiemos uno u otro de los motivos que la integran (sea el papel punitivo del sol o la temeridad de Ícaro). La multivocidad se desprende, pues, de la discontinuidad, como se hace aún más obvio si consideramos que, de hecho, los paréntesis menudean en las secciones centrales de la obra, que son precisamente donde se echa mano de ideas abstractas, la determinación de cuyo significado atañe a la filosofía, a la ciencia o a la teología; en cambio, durante los primeros 150 versos y los últimos cien, cuya función es mucho más descriptiva que de otra índole, las interrupciones son siempre incidentales y prácticamente fungen como elementos adjetivales o adverbiales (v.gr., en los vv. 6: "-exentas siempre, siempre rutilantes-", 135-6: "...el cálculo pequeño -despertador reloj del leve sueño-, 909-910: "-las más robustas, veteranas lumbres / para la retaguardia reservando-" ó 922-3: "(diestros aunque sin arte, / trompetas sonoros)"). Si parangonamos estos ejemplos con el que cito en el siguiente párrafo, luego veremos que el paréntesis es el recurso con el cual se abren líneas de comunicación entre diversas formas de pensamiento, líneas que no podemos llamar sino conceptuosas (y cuyo sentido, por ende, ya no descansa en el sistema original del cual provienen, antes bien, se deriva de la significación que contribuyen a desplegar en la obra).

Otro de los rasgos que singularizan a la sintaxis del poema lo anticipé en el inciso previo, cuando dije que una de las diferencias entre Góngora y sor Juana es la consciente elongación que esta última realiza de las oraciones y cláusulas, elongación que se detecta a cada paso (*supra.* n. 142); ahora añado que este recurso es, quizás, el que mayor complejidad le confiere a la estructura sintáctica de la obra y que, incluso, en algunas

ocasiones parece poner en riesgo su coherencia¹⁵²; mas salvo los dos o tres fragmentos en que eso sucede, lo cierto es que la elongación se complementa a la perfección con los paréntesis y el hipérbaton para dar la impresión de un orden sintáctico ajeno al que preside el lenguaje de la vigilia. Hay un fragmento donde esta complementariedad se aprecia sin equívoco alguno, y es el que Méndez Plancarte bautizó como “*intermezzo* de las pirámides”, que en realidad no es sino un dilatadísimo paréntesis que va del v. 340 al 434, es decir, su extensión constituye casi una décima parte del número total de líneas del poema. El *intermezzo* interrumpe la narración del sueño justo en el instante en que, a través de un parangón con el vuelo del águila, la poetisa encarece la inconmensurable altura del monte en cuya cumbre parece encontrarse el alma; por su parte, el hilo narrativo se retoma en el v. 435 como si no tuviese que ver de manera inmediata con lo que se nos dice en el *intermezzo* y se limitara a proseguir lo que quedó cien versos atrás, lo cual, según veremos en su oportunidad, es sólo aparente, ya que la serie de alusiones que este paréntesis contiene cumple un fin poético de primer orden, el de informar el vuelo del alma a través de las imágenes piramidales y las menciones mitológicas e históricas que implican. Mas la cuestión no se detiene ahí, ya que el *intermezzo* se fragmenta por su lado para dar cabida a no menos de diez paréntesis que introducen otros tantos motivos adicionales. Además, si atendemos a que la primera mención de las pirámides como sujeto gramatical está en el v. 340 (“las pirámides dos -ostentaciones...”) y que el verbo que le corresponde aparece en el v. 400 (“las Pirámides fueron materiales / tipos solos...”), veremos que entre ambos elementos de la oración hay 60 líneas de distancia, líneas pletóricas de digresiones que se sostienen en un hipérbaton que es, de seguro, uno de los más audaces de obra poética que se haya escrito en idioma alguno.

La discontinuidad sintáctico-temática, pues, abarca un triple aspecto: primero, transgrede el orden usual de la frase para enfocar tal o cual elemento, no siempre el más importante desde el punto de vista lógico (como sucede con aquellos versos donde se privilegia el epíteto sobre el sustantivo o en donde el nombre de un personaje mitológico suplanta a quien en ese instante actúa, sea o no el alma); segundo, introduce vía los paréntesis un caudal de temas adyacentes que defenestran cualquier interpretación psicológica o, mejor dicho, biográfica del poema, colocando lo que en éste nos dice la autora en el nivel que auténticamente le corresponde, el artístico (en efecto, las recurrentes digresiones rompen con la hipótesis de que el poema narra un sueño personal de sor Juana); tercero y último, elonga la frase hasta el punto en que parece perder su sentido y, con ello, refuerza la impresión de una experiencia ajena a la vigilia, experiencia que revela sus raíces poéticas en el sentido más profundo de la palabra. *La discontinuidad, así, es la condición indispensable para que en el ámbito onírico se den cita órdenes de la realidad que fuera de*

¹⁵² Cfr. los comentarios de Méndez Plancarte a diversos lugares del poema donde la elongación llega a su límite (Introducción, pp. XLI-XLII). Por su parte, Antonio Alatorre mienta tres pasajes donde la extraordinaria prolongación del período hace tambalear el orden sintáctico (“Notas al *Primero sueño* de sor Juana”, *NRFH*, XLIII, 2, 1995, pp. 386-7, vv. 152-166, 234-252 y 382-399). El primero de estos pasajes lo glosa Álvarez de Lugo en esta forma: “quériendo, pues, soror Juana, con demostración más clara de lo que aquí son sus versos, expresar lo suspenso de todos los sentidos corporales (en el sueño), dejó el sentido de la oración suspenso. Dejó de unir de intento los dos versos (...) para expresar con demostraciones patentes a la vista lo que la de su ingenio, águila en todo, alcanza” (Andrés Sánchez Robayna, *Op. Cit.*, pp. 123-4). Huelga decir que semejante comentario sólo es concebible en un autor plenamente imbuido de la poética inherente a la obra.

él se disocian; esta función sintetizadora o, mejor dicho, conceptuosa, que de modo paradójico se asienta en la dislocación consciente de la sintaxis, se refleja a cada paso en el orden semántico, sea en las alusiones míticas y de otros tipos (filosóficas, religiosas) sea en el uso de un vocabulario donde la originalidad de la autora vuelve a palpase, ya que a lo largo de los 975 versos del poema interpola una y otra vez diferentes tipos de discurso (filosófico, religioso, científico, moral, etc.), ajustando el sentido de cada uno a la propia estructura de la obra. En efecto, sor Juana echa mano de poco más o menos 828 términos que pueden considerarse cultos, los cuales provienen sobre todo de dos fuentes poéticas: Fernando de Herrera (en cuyas obras ya aparecen aproximadamente 400 de los cultismos de *Primero sueño*, 50 de los cuales los tomó sin mediación de él sor Juana) y Góngora (que, por extraño que parezca, nunca usó casi 300 de tales voces, precisamente las que atañen al terreno del conocimiento, lo cual indica que entre su vocabulario y el de la poetisa existe bastante disimilitud)¹⁵³. Además, hay que aclarar que del número total de cultismos, poco más de 300 son epítetos (de los cuales se repiten con mayor frecuencia, por ejemplo, “leve”, “claro”, “natural”, “dulce”, etc.) y que entre los de uso más original se hallan vocablos que aluden a lo gnoseológico (“céntrico”, “empírico”, “equivoco”) o a lo mitológico (“apolíneo”, “Elíseo”).

¿Qué nos indica lo anterior? Por lo pronto, que la adjetivación resulta fundamental en el lenguaje de la obra, es decir, que la autora presta mucha atención a las modalidades que despliega la experiencia onírica, más, sin lugar a dudas, que a los resultados a los cuales conduce. En otras palabras, se trata de calificar las alusiones y de concebir los conceptos desde una cierta perspectiva, la cual, al ser onírica, se vuelve multívoca. De esta guisa, la ambigüedad que, según vimos, define al término “sueño” en castellano, permite transitar, no sin resistencia, entre la vigilia y el dormir a través de los *conceptos* que el “arte de ingenio” burila. Por otra parte, el sueño sustenta las significativas diferencias que apreciamos en la utilización de los conceptos filosóficos dentro del poema. Todo esto viene a dar en que la discontinuidad sintáctico-temática se identifica con la diferencialidad potencializadora que coordina la agudeza y que marca los diversos sentidos en que cada concepto se utiliza: si la validez de una tesis en concreto queda a la postre sin demostrarse, la aparición de ésta en el sueño no es en modo alguno irrelevante, al contrario, sirve para exponer los alcances, en principio ilimitados, del ingenio, el cual hace coincidir lo poético con lo filosófico sin anular la especificidad de cada uno o, por decirlo de otro modo, *expresa de manera artificiosa el acto de conocimiento como un tránsito entre diversos órdenes de lo real, órdenes que sólo se unen en el ámbito onírico*; así, tenemos que “...el poema se determina en una realidad manifestada como ejemplo de movimiento en proceso hacia la obtención de una nueva realidad. La postulación se encuentra en el *efecto de sentido global*”¹⁵⁴. Tal efecto suple la necesidad de demostración conceptual y sostiene la estructura sintáctica pese a la discontinuidad que la determina.

¹⁵³ PERELMUTER PÉREZ, ROSA, *Op. Cit.*, p. 39 y ss. La interpretación, sin embargo, de las cifras que aporta esta erudita, es mía.

¹⁵⁴ ARROYO HIDALGO, SUSANA, *El 'Primero sueño' de sor Juana: estudio semántico y retórico*, p. 111. Aparte de la acuciosidad de la autora, el enfoque de este libro permite dejar de lado los riesgos de lecturas más “libres” o “intuitivas” del poema, aunque, justo es mentarlo, sus observaciones no eximen al crítico de una interpretación personal. Por otra parte, cfr. Georgina Sabat de Rivers, *Op. Cit.*, pp. 29-31, donde se delinea un exhaustivo esquema de los tópicos que contiene la obra, esquema que se refuerza con el libro de Perelmuter que he utilizado en este inciso y en los anteriores. En conjunto, las tres fuentes hacen énfasis en

Ahora bien, para que esto sea factible, hay que encontrar un punto de apoyo lo suficientemente sólido para que el movimiento del sueño adquiriera sentido a pesar de su carácter discontinuo. Este punto, en primera instancia, parecería hallarse en el protagonista, el alma humana, cuya identidad, sin embargo, se multiplica en las imágenes que él mismo proyecta al soñar; o sea, el alma es al unísono el sujeto y el medio del sueño, ya que ella brinda también, aunque sólo sea en apariencia, el espacio donde la imagen se realiza (vv. 429-434, s.m.):

pues su ambicioso anhelo,
haciendo cumbre de su propio vuelo,
en la más eminente
la encumbró parte de su propia mente,
de sí tan remontada, que *creía*
que a otra nueva región de sí salía.

La multiplicación o desdoblamiento del alma en sus imágenes nos obliga, entonces, a buscar un elemento más concreto donde fundamentar la unidad del sueño, y pienso que lo podemos ubicar en las esporádicas mas significativas apariciones del *yo-creador del poema*, que siempre emerge en el instante preciso para recordarnos la lucidez que gobierna el sueño en su conjunto. Por lo mismo, este creador en modo alguno debe confundirse con sor Juana ya que, por más que sea ella la autora, su función dentro de la obra debe juzgarse de acuerdo con la estructura de ésta y no con aquel dato histórico (al respecto; se puede establecer otra diferencia entre *Primero sueño* y las *Soledades* en el hecho de que en éstas sí aparece Góngora en la dedicatoria al duque de Béjar, vv. 1-2, s.m.: “pasos de un peregrino son errante / cuantos *me* dictó versos dulce musa”); cierto es que las dos últimas líneas del poema sorjuaniano parecen autorizar una interpretación biográfica (vv. 974-5, s.m.: “quedando a luz más cierta / el mundo iluminado y *yo despierta*”); empero, este yo que despierta no es el de sor Juana sino el del creador implícito en la obra y que, por ende, cumple un cometido artístico más que anecdótico y extra-literario. Tampoco podemos confundir al yo-creador con el narrador omnisciente que señala todos los matices de la acción y describe con lujo de detalles el medio en que se realiza, pues, como veremos luego, el creador no se encarga de narrar sino, aunque parezca redundante, de “decir”. Ahora bien, por lo que toca al narrador omnisciente, hay que mentar que también se actualiza en los continuos apóstrofes donde se comenta el curso del sueño o donde se emprende alguna digresión, como en los vv. 141-146, donde inclusive adelanta una hipótesis que lo desliga por un instante de lo que cuenta y lo hace visible a los ojos del lector:

¡Oh de la Majestad pensión gravosa,
que aun el menor descuido no perdona!
Causa, quizá, que ha hecho misteriosa,
circular, denotando, la corona,
en círculo dorado,
que el afán es no menos continuado.¹⁵⁵

que es imposible ir a los conceptos que maneja sor Juana sin tomar en cuenta que los insiere en un trabajo de índole poética, idea esta sobre la que volveré.

¹⁵⁵ Creo que en este punto yerra Jacoba Clara Nanfíto, pues ella identifica al yo-creador con el narrador: “en efecto, la presencia de estas determinantes en primera persona parece sugerir una progresiva interiorización

Por último, el creador debe distinguirse del protagonista, el alma (a quien siempre se nombra de manera explícita). En efecto, salvo tres excepciones, el yo-creador asume la misma forma verbal: “digo”, clave que por su reiteración se vuelve en verdad determinante de la obra. Veamos los pocos pasajes donde tal función se nos manifiesta (los subrayados son míos).

El primer fragmento donde se presenta el creador comprende los vv. 47-48: “aquellas tres oficiosas, *digo*, / atrevidas Hermanas”, en el cual se alude a la metamorfosis de las Mineidas en murciélagos; de ahí hay un salto hasta los vv. 226-27, que recuerdan la función vital del corazón y los pulmones: “estos, pues, de mayor, como ya *digo*, / excepción, uno y otro fiel testigo”; la tercera aparición está en los vv. 328-29, justo en un paréntesis que enfatiza la altura del monte donde está el alma: “(ínfima parte, *digo*, dividiendo /en tres su continuado cuerpo horrendo)”; el creador surge de nuevo en los vv. 399-401 para redondear el significado de un mito: “según de Homero. *digo*, la sentencia, / las Pirámides fueron materiales / tipos solos...”; emerge por quinta ocasión en los vv. 460-1: “contra el Sol, *digo*, cuerpo luminoso, / cuyos rayos castigo son fogoso”; su sexta aparición da un brusco giro no sólo lingüístico (vv. 617-8): “de esta serie seguir *mi* entendimiento / el método quería”, aunque a la siguiente regresa a la fórmula que ya conocemos (vv. 690-1): “el Hombre. *digo*, en fin, mayor portento / que discurre el humano entendimiento”, la cual se repite también en la próxima para realzar la irrefrenable osadía del alma (v. 795): “(segunda ambición, *digo*)”; varía una vez más cuando sitúa la perspectiva desde la cual contempla la llegada del sol en los vv. 893-4: “en el punto hace mismo su Occidente, / que *nuestro* Oriente ilustra luminoso”; de esta fórmula se retorna a la que ya conocemos (v. 947: “líneas. *digo*, de luz clara...”), aunque el nosotros se reitera con una leve variante en los vv. 967-8: “mientras *nuestro* Hemisferio la dorada / ilustraba del Sol madeja hermosa”; por último, se identifica o, mejor dicho, parece identificarse por completo con la autora al concluir el poema (vv. 974-5). “...quedando a luz más cierta / el mundo iluminado y *yo despierta*”.

Como puro *decir*, el creador le da un trasfondo artificioso al discurrir del sueño y marca una distancia respecto al narrador omnisciente pero también respecto al protagonista; su función primordial es poner de manifiesto que no estamos ante la reconstrucción de un fenómeno psicológico sino ante la expresión de las agudas posibilidades del ingenio merced a las cuales se hace evidente el acto de soñar como el único esencial para el alma, por un lado, y, por el otro, la serie de relaciones que permite coexistir a los múltiples seres que pueblan el espacio onírico. Sin excepción, el “digo” intensifica el pasaje donde aparece o lo cohesionan para que su sentido no se desdibuje en medio del cúmulo de digresiones que lo atraviesa (como acontece al apoyar en Homero la interpretación de las pirámides), revelando, porfío, la natura singular de los seres que el alma contempla en su devenir (como cuando a media referencia mitológica se introduce para acentuar que la suerte de las mineidas fue la consecuencia de su rebeldía). En cambio, las otras tres fórmulas que revelan

del espacio poemático, al punto que en los últimos versos casi ha desaparecido la distancia que al inicio se estableció entre los acontecimientos diegéticos y el narrador en tercera persona objetivo y omnisciente. según la narración poética adquiere un tono crecientemente autobiográfico. Más aún, la interpolación del indicador posesivo en la primera persona del plural (...) sirve para amplificar los parámetros espaciotemporales del cosmos poemático” (*Op. Cit.*, pp. 100-1). No, el yo-creador no revela a la autora de la obra sino a la profunda cohesión que, pese a la discontinuidad, se mantiene entre todos los elementos de la estructura artística y, desde ella, de la conceptuosa.

al creador, cumplen un fin diverso, el especificar sin lugar a dudas el sentido de lo que nos dice: “mi entendimiento (...) quería” postula que no es el pensar en abstracto el que se proyecta al soñar sino que ahí se implica la totalidad del comprender como un acto pasional y no meramente discursivo (idea que incluso repite el narrador omnisciente al referir las incertidumbres del alma en los vv. 704 y ss.:

estos pues, grados discurrir quería
unas veces; pero otras, disentía,
excesivo juzgando atrevimiento
el discurrirlo todo;

es decir, que no hay saber al alcance del hombre sin apasionamiento de por medio); por su parte, “nuestro Occidente” y su variante “nuestro Hemisferio” indican que si bien la aspiración al saber es universal, su realización sólo es dable desde una perspectiva en concreto, lo cual subraya el carácter cíclico del sueño que ya hemos comentado en el inciso previo y, aún más, lo pluraliza al incluir al lector de la obra (*supra*, p. 84); “y yo despierta”, en fin, hace explícito que el sueño fue la posibilidad personal de un sujeto histórico, sor Juana Inés de la Cruz, quien se identificaría con el protagonista del poema o con el narrador omnisciente si entre ambos no mediase justo el decir del creador; la oscilación de éste hacia tales elementos, no obstante, subsiste, y gracias a la última fórmula. “y yo despierta”, la ficción ingeniosa invade el espacio extrapoético y lo eleva a la posibilidad de ser, él mismo, proyección del sueño, proyección que, sin embargo, no termina por desembozarse, ya que el despertar se da a la luz del “orden distributivo” solar y fuera por tanto del imperio de la noche a cuyo cobijo se desarrolla el soñar como ficción (en el sentido literario y en el gnoseológico de este término). Así, entre la clarividencia del narrador omnisciente y el alma que ha soñado durante las horas de obscuridad y silencio, se cruza el decir creador que engloba también al lector y que permite que la ficción poética se conciba como la auténtica realidad. El decir resulta, en consecuencia, la piedra de bóveda de la estructura poética de la obra ya que en él confluyen autora, obra y lector en el acto humano por antonomasia, *hablar*, pues recordemos que “...ser hombre significa: ser un hablante”¹⁵⁶. Por ello, el creador no es la voz de la poetisa sólo, es también la del lector, y de esa manera las dos se integran en el poema como factores que la propia estructura artística coordina de manera diferencial a través de la distancia entre el “yo” postrero que abre los ojos en un hemisferio que “nosotros” compartimos (al respecto, debemos tomar en cuenta que a lo largo del poema ni una sola vez habla el protagonista; no hay aquí ni la “pregunta a las creaturas” del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz ni mucho menos alguno de los soliloquios que abundan en la poesía de entonces, sobre todo en la dramática -piensemos en *La vida es sueño*-, y de los cuales bien pudo echar mano sor Juana; tampoco, por supuesto, el “métrico llanto” del peregrino de las *Soledades* -quien, aunque sólo sea en dos o tres fragmentos, habla-; este silencio absoluto del alma resulta aún más abrumador al confrontarlo con el decir del yo-creador, en apariencia incidental aunque decisivo en el fondo (paradójico subterfugio cuyo objetivo primordial es, según acabo de comentar, el facilitar que el texto trascienda su calidad de tal e informe la propia experiencia del lector, quien por fuerza ha

¹⁵⁶ HEIDEGGER, MARTÍN, *Introducción a la metafísica*, p. 80.

de personalizar el decir; de ahí también que el “yo” sea por definición abierto, pese, inclusive, a que el adjetivo que lo califica esté en femenino).¹⁵⁷

Otro elemento donde se aprecian la cohesión y al unísono la discontinuidad de la estructura artística cuyo núcleo es la elusiva aunque poderosa presencia del creador, es la métrica. De los 975 versos con los que cuenta *Primero sueño*, 646 -o sea, prácticamente las dos terceras partes- son endecasílabos, dato que se convierte en el punto de partida de una línea interpretativa si reparamos en la filiación del endecasílabo con la poesía culta y viceversa (*supra*, p. 60 y ss.). En efecto, sin la incesante utilización de este metro, sobre todo en el soneto y en las octavas reales -pensemos en la *Fábula de Polifemo y Galatea*-, las creaciones de los Áureos Siglos hubieran sido inimaginables, ya que ningún otro posee la flexibilidad rítmica del endecasílabo y la consecuente expresividad que obliga, a su vez, a un manejo lo más conceptuoso posible del pensamiento; el endecasílabo, de esta guisa, fusiona la complejidad temática con la más aguda sensibilidad, y ello explica en gran medida su fulgurante éxito en nuestras letras de Garcilaso en adelante, superior, con mucho, al que habían conocido otros metros de mayor aliento como los alejandrinos que se utilizaron durante el medioevo en la cuaderna vía (los cuales, pese a su extensión, tenían en realidad un ritmo asaz fragmentario a consecuencia de su división en dos hemistiquios, por lo que bien a bien parecían heptasílabos duplicados, causa de que a la larga su declamación o su lectura fuesen un tanto monótonas). Si desde un principio el octasílabo se define como el metro castellano por antonomasia, el endecasílabo termina por aclimatarse del todo en nuestro idioma porque ofrece un ritmo unitario aunque más lento, sin que lleguen a destacarse los dos hemistiquios, lo que en cambio se hace inevitable a partir del dodecasílabo; así, la agudeza y discreción que los Siglos de oro exigen para aquilatar cualquier creación poética, hallan su realización sin lugar a dudas en el endecasílabo, cuyas variaciones a partir de cuatro tipos básicos (enfático, heroico, melódico y sáfico) no las puede igualar ningún otro metro, característica que permite individualizar a los versos que por él se miden, hasta en el caso de composiciones de largo alcance (recordemos los varios ejemplos que de esta afirmación hemos espigado en el capítulo I). El endecasílabo, en suma, propicia una reflexión por parte del artista y es por ese motivo el origen de una consciencia permanente del acto creador, propia de la tradición conceptuosa de las Áureas Centurias: “de esta manera podemos también definir a la poesía culta como la poesía que se caracterizó por el uso y exploración del endecasílabo. Acaso sea ésta una definición menos convencional, más rigurosa y comprensiva. Lo será si entendemos el acto culto como un acto de la consciencia reflexiva, como un avence en el que el sujeto humano se construye al

¹⁵⁷ Por lo que toca al nexo de la obra con su autora, comenta Gaos: “...no genéricamente humanos, sino personalmente suyos son el dormir y el despertar descritos y el sueño contado -por más que el dormir y el despertar no haya podido describirlos sino en lo que tienen de genéricamente humano”(Op. Cit., p. 56). En cambio, Paz dice que el protagonista del poema “...no tiene nombre ni edad ni sexo: es el alma humana. Hasta la última palabra del último verso (quedóse *el mundo iluminado y yo despierta*) nos enteramos de que esa alma es la de sor Juana. Esta noticia no altera la impersonalidad del poema: las almas, dijo sor Juana una y otra vez, ‘no tienen sexo’. La impersonalidad acentúa el carácter alegórico y ejemplar del poema (...) Naturalmente, la pretensión de impersonalidad se quiebra al final: el poema es, simultáneamente, una alegoría y una confesión”(Op. Cit., p. 481). Como es obvio, ambos enfoques se concilian a la luz del yo-creador y no del protagonista o del narrador.

prometerse y buscar un resultado”¹⁵⁸. Tenemos, pues, que en el recurrente empleo de endecasílabos se perfila el yo-creador cuya función unificadora estamos elucidando.

Esta identificación del endecasílabo y el creador explica que en *Primero sueño* la alternancia de heptasílabos y endecasílabos se mantenga con cierta regularidad, aunque algunos pasajes tiendan a privilegiar uno u otro metro; con todo, sólo hay dos lugares donde hallamos más de cuatro heptasílabos seguidos (el primero va del v. 392 al 397, lo cual se explica porque en su rápido fluir subraya la imposibilidad de prescindir de un solo hemistiquio de Homero; el segundo abarca los vv. 618-622 y expresa el vivo deseo del alma por ascender a través de la jerarquía de los seres hacia los grados superiores del cosmos); en cambio, son varios donde los endecasílabos se suceden de manera ininterrumpida por más de diez versos (el caso extremo es el fragmento que comprende del 408 al 422, el cual enlaza la magnitud generativa e incommensurable de la Primera Causa con la tragedia que supone para el hombre la diversidad de las lenguas, castigo de la propia soberbia humana). En general, los heptasílabos proveen de extraordinaria fluidez a los períodos mientras que los endecasílabos adensan el pensamiento, de ahí que el sabio balance que entre ambos media sugiera que los primeros son una manifestación adicional de la discontinuidad que hemos apurado líneas arriba. Por ello, si vemos la cuestión por el lado de la métrica, la unidad de la estructura del poema, sin resentirse, da pie para la movilidad de todos sus elementos, lo cual se halla en perfecta concordancia con la conceptuosidad ínsita a la silva, verdadera selva idiomática donde el sentido se oculta no por desaparecer sino por revelarse de improviso a los ojos del lector¹⁵⁹.

Es necesario también que veamos esta discontinua unidad en el persistente empleo de un gran número de recursos estilísticos y retóricos, los cuales, al igual que la métrica, multiplican las perspectivas sin defenestrar el sentido¹⁶⁰. Entre esos recursos podemos enumerar:

- ◊ el oxímoron (vv. 56-7: “solos la *no canora* / componían *capilla* pavorosa” - contraposición sustantivo/adjetivo);
- ◊ el quiasmo (v. 203: “muerto a la vida y a la muerte vivo” -entrecruzamiento semántico entre los términos);
- ◊ la evidencia (vv. 903-4: “su frente *mostró* hermosa / de *matutinas luces* coronada” - alusión a realidades que ilustran lo que se dice);
- ◊ la anáfora (vv. 726-727: “*cuando* montes y selvas transtornando, / *cuando* prados y bosques inquiriendo” -reiteración de un vocablo en el mismo lugar del siguiente verso);
- ◊ la aliteración (v. 368: “*visual alado* atrevimiento” - repetición de un mismo sonido para enfatizar el significado);

¹⁵⁸ DORRA, RAÚL, *Op. Cit.*, p. 101. Cfr. también el dilatado análisis que Méndez Plancarte hace de la métrica de *Primero sueño* en la introducción al poema, pp. XLVI-LIV, donde muestra que aun los versos que a primera vista parecen duros al oído, revelan una perfecta adecuación entre su ritmo y su significado (v.gr., el 404, “que como sube en piramidal punta”, parece, comenta el mismo editor, reproducir en su rispedez la violencia con la cual se eleva una llama).

¹⁵⁹ Cfr. Eñás L. Rivers, *Op. Cit.*, pp. 257-8, donde se refiere un análisis similar al actual, el que llevó a cabo Nadina Ly de las *Soledades*. Las diferencias en particular en lo que atañe al yo-creador, dejan ver que Góngora y sor Juana le asignan valores muy concretos que podrían parangonarse en un estudio que se dedique a ello.

¹⁶⁰ La información que vierto sobre tales recursos, procede del libro de Jacoba Clara Nanfity, en especial, p. 141 y ss.

- ◇ la anadiplosis (vv. 436-37: “gozosa mas *suspensa*, / *suspensa* pero ufana” -reiteración del vocablo con que finaliza un verso al inicio del siguiente);
- ◇ la diácopa (vv. 945-46: “de *mil* multiplicados / *mil* veces puntos, flujos *mil* dorados” -repetición de un vocablo con uno o varios diferentes de por medio);
- ◇ la epanalepsis (vv. 105-106: “*depuesta* la fiereza / de unos, y de otros el temor *depuesto*” -reiteración al final del verso o de la oración de la palabra con la cual principia el verso anterior);
- ◇ la epizeuxis (vv. 186-87: “desde la que el Danubio undoso dora, / a la que junco *humilde*, *humilde* mora” -repetición inmediata de la misma palabra);
- ◇ la conduplicación (vv. 1-2 y 9: “Piramidal. funesta, de la tierra / nacida *sombra*... (...) la pavorosa *sombra* fugitiva” -reiteración de un vocablo uno o varios versos después para reforzar el sentido de la cláusula en su conjunto);
- ◇ el políptoton (vv. 681-2: “la que Águila Evangélica, sagrada / visión en Patmos vio...” -repetición de vocablos con la misma raíz mas con distinta desinencia);
- ◇ el isocolon o paralelismo sintáctico, el cual sirve para reforzar un contenido semántico; dadas las posibilidades expresivas e interpretativas que despliega, conviene que dividamos este recurso en cuatro clases: 1) el isocolon sinónimo, donde el segundo miembro reproduce el pensamiento que manifiesta el primero (v. 199: “lánguidos miembros, sosegados huesos” o v. 440: “la vista perspicaz, libre de antojos”¹⁶¹); 2) el isocolon antitético, cuyo segundo miembro niega al primero (v. 480: “y por mirarlo todo, nada vía” o v. 746: “candor al alba, púrpura al aurora”); 3) el isocolon sintético, donde la segunda parte complementa la primera (v. 148-150: “todo, en fin, el silencio lo ocupaba: / aun el ladrón dormía; / aun el amante no se desvelaba”); por último, 4) el isocolon climático, cuyo segundo miembro magnifica o, por el contrario, demerita el significado del primero (vv. 350-353: “las que, porque a su copia enmudecía, / la Fama no cantaba / Gitanas glorias, Ménficas proezas, / aun en el viento, aun en el Cielo impresas”; en sentido opuesto, vv. 180-87);
- ◇ la digresión (que he comentado *in extenso* en los primeros párrafos de este inciso);
- ◇ la hiperbole (vv. 309-312: “puesta, a su parecer, en la eminente / cumbre de un monte a quien el mismo Atlante / que preside gigante / a los demás, enano obedecía” -ponderación desproporcionada de la magnitud de un objeto por medio de su comparación con otro que se considera insuperable).

En casi todos estos recursos, salta a la vista una nota en común: la *reiteración diferenciante del significado*. Una expresión se reafirma o se contradice de inmediato o líneas adelante, y ello permite que sea el propio giro repetitivo la clave para extraer el significado más coherente de la obra, pues nos lleva a descubrir matices o alusiones que en la fórmula original no se presentan (como se observa en la enumeración que acabamos de hacer). *Es la modalidad del acto de conocer en cuanto constituye el potencial ser del hombre, que analizamos atrás al hablar de la adjetivación, la que el poema busca desentrañar con la mayor intensidad*, y ello en todos los niveles, comenzando en el vocabulario y concluyendo en el yo-creador que engloba al propio lector a través de la emoción. Una vez más corroboramos que el movimiento del sueño no es progresivo, pues su resultado final dista

¹⁶¹ Sobre este verso, cfr. Alberto Pérez Amador Adam, “Aportaciones para corregir cuatro erratas en la edición de Méndez Plancarte de *Primero sueño* de sor Juana”, *Literatura mexicana*, VI, 2, 1995, pp. 427-430.

mucho de poder concretizarse en un solo concepto; tal movimiento es cíclico, discontinuo y conceptual porque al instante en que la línea expresiva retorna, enlaza otros sentidos que habían quedado al margen con anterioridad. Consideremos, v.gr., la distancia que hay entre las dos primeras menciones del alma en el poema: del v. 192 (“el alma, pues, suspensa”) hasta el 291 (“y al alma las mostraba”, donde se alude a las imágenes que forma la fantasía), cuando vuelve a mentársele, hay 99 líneas en que la descripción del cuerpo dormido se realza con la referencia al funcionamiento de algunos de los órganos más importantes y a la coordinación de los sentidos interiores, los cuales ofrecen al alma la materia indispensable para las visiones oníricas. El tema del dormir corpóreo, entonces, media entre las dos primeras apariciones del alma; esto, según mi parecer, tiene el propósito de convertir en asunto poético la fisiología y la anatomía de ciertos órganos y al unísono para tomarlas como punto de partida hacia otras consideraciones, en este caso, la contraposición entre el sueño del cuerpo y la actividad anímica durante él, contraposición que sugiere, por lo menos, que el alma es una entidad autónoma; en otros términos, al retomarse la mención del alma, ésta se deslinda sin dificultad de la disposición y del funcionamiento corporales (*infra*, p. 158). De esta guisa, la función reiterativa a lo largo de la obra balancea la discontinuidad sintáctico-semántica y sirve también de apoyo a la unidad rectora del yo-creador, aunque su rasgo esencial consiste en impedir que el lector le imponga al sueño en su conjunto un esquema explicativo teleológico, como si el objetivo de toda la parafernalia onírica fuese la demostración de alguna tesis metafísica acerca del hombre o de la naturaleza del saber. Lejos de ello, y como lo veremos en este mismo inciso, el poema concluye en puntos suspensivos si nos atenemos a las ideas que sobre el ser humano o el conocimiento se vierten, mientras que su articulación en el plano conceptual es perfecta: “como una creación artística, el *Sueño* funciona de modo semántico como un fénix poético que, cuando acaso se enfrenta a su ‘muerte’, o al término de su lectura, engendra, sin embargo, otro fénix. En virtud del dinamismo de sus imágenes que se saturan en forma dialéctica, el texto poético reberbera en la mente de aquellos que han contemplado el impresionante paisaje de su universo, provocador del pensamiento”¹⁶².

Tal es, en efecto, según mi punto de vista, uno de los motivos esenciales del poema: el despertar la admiración ante el incansable deseo de conocer que se actualiza de modo recurrente en el sueño, más que llegar a una conclusión definitiva sobre los alcances de la naturaleza humana, lo cual se percibe también en el peculiar tratamiento que se le da a la temporalidad verbal durante el curso del sueño, factor donde el eurítmico balance entre la discontinuidad y la regresión rinde uno de sus mejores frutos¹⁶³. Analicemos, para comenzar, los pasajes iniciales. Los primeros 24 versos, que trazan la célebre imagen de la noche como una sombra piramidal que se eleva a los cielos, contienen verbos que se conjugan sin excepción en copretérito (1-4 y 19-24, s.m.):

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo *encaminaba*
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas

¹⁶² NANFITO, JACOBA CLARA. *Op. Cit...* p. 207. Debo aclarar que disiento de la interpretación a mi juicio excesivamente “evolutiva” que esta exegeta hace de la obra, por las razones que desarrollo adelante.

¹⁶³ *Ibid.*, c. VI, p. 222 y ss. Nanfíto, a diferencia de mí, utiliza la categoría de “espacialización” para juzgar el sentido temporal de la obra como progresivo, en tanto yo lo considero cíclico e intempestivo.

.....
y en la quietud contenta
de imperio silencioso,
sumisas sólo voces *consentía*
de las nocturnas aves,
tan oscuras, tan graves,
que aun el silencio no se *interrumpía*.

El tiempo verbal cambia, empero, sin transición a partir del v. 25, que es donde principia la referencia a Nictimene, la cual concluye en el v. 38; los verbos de este fragmento están en presente (vv. 25-27, s.m.):

Con tardo vuelo y canto, del oído
mal, y aun peor del ánimo admitido,
la avergonzada Nictimene *acecha*.

En un nuevo salto, la temporalidad parece desbordarse en el pasaje que viene a continuación, donde el presente se mezcla con el copretérito y aun con el pasado, que ya había aparecido al final de la alusión a Nictimene (vv. 36-38: "...que el árbol de Minerva / de su fruto, de prensas agravado, / congojoso *sudó* y *rindió* forzado"). Ahora, al hablar de la metamorfosis de las mineidas, se utilizan tres diversos tiempos verbales (v. 39 y ss., s.m.):

Y aquellas que su casa
campo *vieron* volver, sus telas hierba

.....
segunda *forman* niebla,
ser vistas aun temiendo en la tiniebla,
aves sin pluma aladas:

.....
éstas, con el parlero
ministro de Plutón un tiempo, ahora
supersticioso indicio al agorero,
solos la no canora
componían capilla pavorosa,
máximas negras, longas entonando.¹⁶⁴

La alternancia en los tiempos conjugacionales resulta en principio muy desconcertante, según podemos apreciar, aunque su sentido se aclara si prestamos atención al dinamismo que le da a la narración de lo que acontece durante la noche, incluyendo el soñar (los versos que acabamos de citar anteceden al comienzo del sueño en sí): es evidente que si el día establece un ritmo inequívoco y sucesivo para el tiempo, la noche lo trastoca y abre vías de comunicación entre las diversas dimensiones temporales, lo cual viene a dar en que se desdibuja la linealidad del tiempo diurno. Más aún, si prestamos atención al uso de cada tiempo verbal, caeremos en la cuenta de que sus funciones son específicas y distan mucho de utilizarse por puro capricho o casualidad. Detengámonos, por ejemplo, en el copretérito, que al situar la acción en un pasado indefinido, termina por convertirla en un arquetipo: la sombra piramidal que al cielo se encamina puede hacerlo en cualquier instante y resulta, por

¹⁶⁴ Cito el verso 58, "máximas negras, longas entonando", según la corrección que propone Alberto Pérez Amador Adam, *Op. Cit.*, p. 431-2.

lo mismo, imagen de la noche en general. He aquí otro pasaje donde se observa la misma función prototípica (vv. 147-150):

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

Este fragmento nos muestra que el copretérito también permite describir de manera simultánea las varias acciones que realizan seres de muy diversa índole, como las fuerzas nocturnas y los sujetos que las obedecen; o como los órganos corpóreos, cuya función parece contradictoria a primera vista, porque mientras el corazón y los pulmones afirman la vitalidad del cuerpo que duerme, los sentidos los desmienten al no estar en operación (vv. 226-230, donde se interpola el yo-creador en presente):

estos, pues, de mayor, como ya digo,
excepción, uno y otro fiel testigo,
la vida aseguraban,
mientras con mudas voces impugnaban
la información, callados, los sentidos.

Un uso adicional del copretérito consiste en desplegar a través de él las fluctuaciones del ánimo, fluctuaciones que el lector asimila como propias (vv. 781-84):

Otras -más esforzado-
demasiada acusaba cobardía
el lauro antes ceder, que en la lid dura
haber siquiera entrado.

En todos estos casos, el copretérito engloba una diversidad que sin bien se realiza en el pasado, no puede datarse con precisión, por lo que en vez de pretender ser objetiva, se convierte en mítica; incluso, la ficción poética en su conjunto se ubica en esa dimensión imprecisa aunque pretérita que no es sino el tiempo del origen, al cual se debe volver una y otra vez; en otras palabras, lo que comunican los verbos que se conjugan en copretérito a lo largo del poema no es un hecho determinado por una sucesión cronológica, es una posibilidad recurrente que, por la misma razón, sostiene la narración de principio a fin; de ahí que con este tiempo verbal concluya la obra (vv. 987-975):

Mientras nuestro Hemisferio la dorada
ilustraba del Sol madeja hermosa,
que con luz judiciosa
de orden distributivo, repartiendo
a las cosas visibles sus colores
iba, y restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a luz más cierta
el mundo iluminado y yo despierta.

El pasado, en cambio, indica una sucesión causal definida (como en los primeros versos del pasaje de las Mineidas, cuya metamorfosis castigo fue de su desobediencia); o una circunstancia de cuya estabilidad depende el curso del sueño (vv. 166-169 y 172):

Así, pues, de profundo
sueño dulce los miembros ocupados,

quedaron los sentidos
del que ejercicio tienen ordinario

.....

si privados no, al menos suspendidos;

o el significado preciso que adquiere una alusión (vv. 399-403):

según de Homero, digo, la sentencia
las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del Alma intencionales;

o la necesidad de aceptar una limitante para el deseo (vv. 575-582):

que, en su operación misma reportado,
más juzgó conveniente
a singular asunto reducirse,
o separadamente
una por una discurrir las cosas
que vienen a ceñirse
en las que artificiosas
dos veces cinco son Categorías;

o, por el contrario, la potencia de un impulso en lucha con otro (vv. 936-42, que hablan de la Noche que huye ante la llegada inminente del Sol):

Ronca tocó bocina
a recoger los negros escuadrones
para poder en orden retirarse,
cuando de más vecina
plenitud de reflejos fue asaltada,
que la punta rayó más encumbrada
de los del Mundo erguidos torreones.

Ahora bien, esta última función también la cumple, y con mayor efectividad, el presente en el pasaje que es, sin lugar a dudas, el más intenso del poema (vv. 796-810):

Ni el panteón profundo
-cerúlea tumba a su infeliz ceniza-,
ni el vengativo rayo fulminante
mueve, por más que avisa,
al ánimo arrogante
que, el vivir despreciando, determina
su nombre eternizar en su rüina.
Tipo es, antes, modelo:
ejemplar pernicioso
que alas engendra a repetido vuelo,
del ánimo ambicioso
que -del mismo terror haciendo halago
que al valor lisonjea-,
las glorias deletrea
entre los caracteres del estrago.

Los verbos del fragmento contraponen dos tipos de acciones: por un lado, las que expresan una desaforada afirmación de la voluntad y del deseo (moover, determinar, ser, engendrar, lisonjear); por el otro, las que intentan, sin éxito, poner un coto a las anteriores (avisar, deletrear). El triunfo de las primeras sobre las segundas se obtiene con una enorme violencia de por medio, violencia que acusan los substantivos (panteón, tumba, ceniza, rayo, ánimo, ruina, terror, estrago) junto con los correspondientes epítetos (infeliz, vengativo, fulminante, arrogante, pernicioso, ambicioso). Lo que el tiempo, pues, nos *presenta* es un acto intempestivo que defenestra la resistencia que le sale al paso como el aviso de un mal futuro; el presente, así, se proyecta al porvenir *sin que éste llegue a resolverse*, ya que si bien subsiste como amenaza, lo cierto es que el ánimo parece no conocer barrera alguna que lo desvíe de su curso. De ahí que el tiempo verbal del siguiente pasaje sea el pospretérito, es decir, el adecuado para enunciar una posibilidad que, de realizarse, involucraría un daño aun mayor (v. 811 y ss.):

O el castigo jamás se publicara,
 porque nunca el delito se intentara:
 político silencio antes rompiera
 los autos del proceso

 sin que a popular vista
 el ejemplar nocivo propusiera:
 que del mayor delito la malicia
 peligra en la noticia,
 contagio dilatado trascendiendo.

Entre el presente y la acción del ánimo hay, pues, una identidad instantánea que en cualquier momento futuro podría desaparecer aunque sólo para retornar con más fuerza; la amenaza de la muerte, el peor de los males, se convierte en el reflejo de la belicosidad del ánimo, belicosidad que, a pesar de todo, es igual a la clarividencia, pues incluso en el estrago se esfuerza por deletrear la gloria. Lo que esto nos permite colegir en relación con la temporalidad que rige el poema, es que no hay ni progreso lógicamente determinable hacia el futuro ni tampoco afirmación desde lo pasado que se manifiesta a través de los avisos del orden natural; hay, sí, un proceso permanente de irrupción de fuerzas, de interpenetración de las dimensiones temporales, que se pueden diferenciar en el lenguaje por medio de la adjetivación. En suma, “en *Primero sueño*, aunque el tiempo nunca pierde por completo su carácter fundamentalmente diacrónico, adquiere una resonante dimensión mítica, más evidente a nivel formal en la estructuración de la obra sobre procesos naturales o estados físicos/fisiológicos que son sucesivos y, de ese modo, cíclicos”¹⁶⁵.

¹⁶⁵ NANFITO, JACOBA CLARA, *Op. Cit.*, p. 228. Un análisis muy interesante de los vínculos entre el tiempo y la poesía de los Áureos Siglos, lo emprende Daniel L. Heiple en *Mechanical imagery in spanish golden age poetry*, pp. 111-125, donde afirma: “todos los conflictos del Renacimiento y el barroco con el tiempo se pueden ver como manifestaciones de la dicotomía básica de la concepción mental del tiempo estático como opuesto al tiempo fluido y en permanente tránsito de la experiencia. Los poetas del Renacimiento constapusieron el irracional flujo de los sucesos con dos conceptos de tiempo estático, o el pacífico de los ciclos de la natura regenerativa o el absoluto descanso de la eternidad. El poeta barroco incluso enfoca la inestabilidad del mundo a su alrededor, pero en el terreno del tiempo, hace siempre mayor énfasis en su velocidad y en cómo destruye la existencia terrena”(traducción mía, al igual que en cualquier otra cita de esta obra).

El carácter perspectivístico, fragmentario, de la temporalidad se extiende, por otro lado, a la espacialidad del poema, la cual, como dije líneas arriba, se desenvuelve también a través de un ciclo que se cierra y se abre en forma intempestiva: *el hemisferio*. Si en las primeras 150 líneas el dominio de la sombra piramidal es omnímodo (“el sueño todo, en fin, lo poseía; / todo, en fin, el silencio lo ocupaba”, rezan los versos 147-8 que citamos atrás), se percibe, sin embargo, un continuo desplazamiento en el curso de la noche, desplazamiento que resulta axial en la interpretación del poema en su conjunto, pues se desprende de la discontinuidad que hemos comentado *in extenso* en este inciso. Por lo que toca a la sombría imagen que rige en la obra hasta la llegada triunfal del Sol, hay que destacar que el primero de los adjetivos que la califica es, precisamente, “piramidal”, lo que le otorga de entrada movilidad y, más todavía, destructividad y violencia, cualidades que se enlazan de modo paradójico con los arcanos de la Antigüedad y con el poder creador que éstos transmiten; es decir, la sombra, pese a la inicial connotación negativa que la signa (es funesta y belicosa), también se vincula con una civilización arcaica y poseedora de una sabiduría milenaria: Egipto¹⁶⁶. Mas donde el carácter dinámico, contradictorio y hasta cierto punto pernicioso de la sombra se hace evidente, es en las cuatro ocasiones en que se le considera “fugitiva” (yo subrayo): en el v. 9: “la pavorosa sombra *fugitiva*”; en los vv. 883-4: “la sombra *fugitiva*, / que en el mismo esplendor se desvanece” (la primera de estas dos líneas le da incluso título al presente estudio); en los vv. 934-36: “a la *fuga* ya casi cometiendo / más que a la fuerza, el medio de salvarse, / ronca tocó bocina”; y en los vv. 959-60: “consiguió, al fin, la vista del Ocaso / el *fugitivo* paso”. La sombra, imagen de la noche, ejerce un imperio absoluto aunque siempre abierto a la posibilidad de su abrupto fin; o sea, la hemisférica alternancia entre el dominio de la sombra y el de la luz no es un proceso al que gobiernen leyes armónicas sino todo lo contrario, es una guerra que no concluye con la victoria de la justicia sino con la nueva irrupción de la hostilidad, irrupción en la que juega un papel determinante la reiteración diferenciante del sentido (vv. 959-966):

Consiguió, al fin, la vista del Ocaso
el fugitivo paso,
y -en su mismo despeño recobrada
esforzando el aliento en la ruina-,
en la mitad del globo que ha dejado
el Sol desamparada,
segunda vez rebelde determina
mirarse coronada.¹⁶⁷

¹⁶⁶ SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS, *Op. Cit.*, p. 62, comentario de Álvarez de Lugo: “la sombra, pues, que la tierra hace (porque el sol entonces se halla debajo de su globo terrestre), es llamada, de los que tratan de la natural filosofía, sombra *piramidal*, como aquí sor Juana. Porque *pyr* en lengua griega es lo mismo que fuego, y la forma que guarda una pirámide (de quien se deriva el adjetivo *piramidal*) es parecida a una llama”.

¹⁶⁷ El intérprete que repara en la determinación hemisférica de la obra es Alejandra Luiselli: “...sor Juana Inés de la Cruz (a pesar de narrar un poema que puede tener, y de hecho tiene, repercusiones de carácter universal, dado que relata un acontecer de orden intelectual susceptible de ser experimentado por cualquier persona que pretenda, como ella, acceder al conocimiento), nunca intentó narrar ni ‘El Sueño Universal del Mundo’ ni ‘El Sueño del Cosmos’ ni tampoco ‘El Sueño del Mundo’, sin embargo, sí intentó narrar el sueño del *Hemisferio*” (*El sueño manierista de sor Juana Inés de la Cruz*, p. 200). puntualización que a juicio de Soriano Vallés es irrelevante (*Op. Cit.*, p. 35). Yo, no obstante, creo que subrayar la determinación parcial o alternante de la universalidad onírica, dista mucho de ser una exquisitez erudita, ya que permite hacer más intensa aún, si

Por ello, aunque la idea de hemisferio implique una sucesión ordenada entre los dos ciclos que integran la totalidad del proceso, lo cierto es que la alternancia entre cada uno de los soberanos que gobiernan el orbe, el Sol y la Sombra, se manifiesta como una usurpación por parte de las fuerzas nocturnas que invaden el dominio solar, usurpación que se reitera al infinito sin que esto convierta a la sombra en la armoniosa contraparte de su antagonista o sugiera alguna clase de postrer conciliación entre ambas. Lo anterior permite concluir, como ya dije, que *en el poema no hay dialéctica alguna porque no existe superación de ningún tipo sino replanteamiento de una misma circunstancia que, pese a reiterarse, se muestra a cada instante como si fuese la primera ocasión en que se presentara*: la “segunda vez” vuelve a ser la primera, pues, bien a bien, “todo elemento periódico del discurso en verso, se trate de una línea, de una estrofa o de una vasta unidad lírica, debe, necesariamente, ser tomado como una palabra única. Así, cuando pronunciamos la palabra ‘sol’, no damos a luz un significado fijo -sería un aborto semántico-, sino que vivimos una realidad cíclica original”.¹⁶⁸ Nosotros, de hecho, hemos asumido por completo esta recurrencia que signa a la obra, y la hemos localizado ya en el título mismo, donde el adjetivo “primero” no apunta a continuaciones posibles, señala la intempestiva actualidad del sueño (*supra*, p. 92 y ss.).

Existe otra característica del espacio en el poema que también responde a la discontinuidad que aquí se expresa como fuga, a saber, la oposición entre la determinación espacial que por medio de la geometría se hace rigurosa y los imprecisos límites inherentes al sueño. Recordemos que la imagen de la sombra, la más importante de la obra, es piramidal y que se magnifica a lo largo del *intermezzo* merced a una serie de metáforas que adelante hemos de apurar; recordemos, por otro lado, que la posibilidad de una visión omnicomprendiva se da en virtud justamente de esta forma geométrica que asume la sombra, forma que se reitera en otra de las imágenes, la del Faro de Alejandría, metáfora de la actividad de la propia fantasía que anhela copiar todos los seres, igual que el espejo que, de acuerdo con la leyenda, permitía observar desde el faro la suerte de todas las naves que surcaban los mares (vv. 266-279):

Viéndose claramente
en su azogada luna
el número, el tamaño y la fortuna
que en la inestable campaña transparente
arregadas tenían.

La agudeza visual que proporciona el faro se refleja en la que alcanza el alma sobre la “mental pirámide” donde se sueña, desde cuyo vértice (vv. 440-445):

la vista perspicaz, libre de anteojos,
de sus intelectuales bellos ojos.
(sin que distancia tema
ni de obstáculo opaco se recele,
de que interpuesto algún objeto cele),
libre tendió por todo lo criado.

ello es dable, la enemiga de la noche contra el sol, y no sólo eso: fragmenta y hace dinámicos todos los órdenes de la estructura artísticas del poema.

¹⁶⁸ MANDELSTAM, OSIP, *Op. Cit.*, pp. 21-22.

Hay, de esta guisa, una correspondencia entre el espacio que define la geometría y la visión libérrima y omnicompreensiva que es la aspiración del alma; tal correspondencia, sin embargo, se interrumpe en primera instancia por lo sombrío de la pirámide que impera en la noche y porque el espacio que ella misma proyecta es una pura sucesión de apariencias que se desdibuja a cada momento; en segunda, por la multitudinosa variedad de lo que el alma, ya sumergida en el sueño, contempla. De esta guisa, la pirámide que acabamos de mencionar, en un pasaje anterior se presenta como un monte en cuya cima el alma cree encontrarse (vv. 309-12):

Puesta a su parecer, en la eminente
cumbre de un monte a quien el mismo Atlante
que preside gigante
a los demás, enano obedecía.

O sea, el espacio muta de forma y significación y entonces el rigor geométrico que orienta la comprensión onírica, se pierde en la sucesión de metamorfosis y recomposiciones que disuelve la espacialidad bien definida y defenestra la posibilidad de una visión coherente¹⁶⁹. Y aquí es donde la apariencia juega su más relevante función, en tanto que no permite discernir con nitidez el ser que se contempla en ese instante. ¿Dónde está el alma: en un monte o en una pirámide? ¿Cómo impera la sombra si se halla en perenne fuga? ¿De qué modo la harmónica proporción de la piramidal figura de la noche concluye en una visión desproporcionada? Estas interrogantes sólo es dable responderlas si de antemano consideramos la singular contraposición entre la delimitación geométrica y la en principio infinita recomposición espacial onírica. Esta contraposición es factible porque se asienta en la forma misma de la obra, la silva, que así se revela como más que un simple género poético y pasa a constituirse en una estructura artística idónea para reformular de la manera más audaz el pensamiento que en ella se vierte. En efecto, una comprensión de la poesía que se rige a tal punto por el *concepto* (como vimos en el inciso anterior que aconteció con la silva ya desde Quevedo pero sobre todo con Góngora), por fuerza ha de poner el mayor énfasis en la medida de la expresión para hacerla siempre más potente. Y la medida, que párrafos atrás hemos analizado como métrica, aquí se materializa como geometrización del espacio. Justo al usurpar el dominio solar, la sombra arrasa con los órdenes esenciales que lo condicionan e inaugura la discontinuidad de las apariencias. Lo más extraño es que estas últimas no se descalifican como falsas, antes bien, como lo real en su movimiento de la luz a la sombra y viceversa:

Cuya mansión sombría
ser puede noche en la mitad del día.

¹⁶⁹ Cfr. HEIPLE, DANIEL L., *Op. Cit.*, p. 11 y ss., donde se analiza la afinidad que existe entre la "geometrización del espacio" que es uno de los frutos de los nuevos paradigmas científicos que con dificultad se abren paso durante el siglo XVII y una serie de recursos poéticos que por entonces se ponen en boga en Europa, en particular en países como Inglaterra, donde se gesta la poesía metafísica. Ciertamente es que en España y sus dominios, la ciencia de la que hablamos no tuvo una difusión institucionalizada, ya que las universidades se aferraron a un modelo escolástico de conocimiento; empero, es innegable -como lo demuestran mejor que nadie sor Juana y Sigüenza y Góngora- que a nivel individual se tuvieron noticias de la revolución en el pensamiento allende las fronteras y que esas noticias se reflejaron de varios modos en las creaciones contemporáneas. Así, "incluso aunque se conozca a los poetas del siglo XV por la natura abstracta de sus poemas, su intelectualización es más retórica y de aquí que difiera de la del poeta del siglo XVII, cuyas abstracciones tienden a basarse en imágenes concretas, si no en nociones geométricas y científicas" (*idem*).

Estos dos versos (101-102) dan pie para comprender que las apariencias oníricas no niegan tal cual las definiciones propias de la vigilia porque ya en éstas se encuentra la posibilidad de ser tan vagas como los nocturnos contornos. En otros términos, la usurpación espacial de la sombra amenaza en cualquier instante el avasallador triunfo del sol porque pone en fuga la exacta visión que engendra la geometría, visión que en sí misma se reviste de un aspecto funesto en cuanto la sombra es piramidal (no en vano este primer adjetivo provoca desconcierto en el lector); es como si desde su entraña, la perfección de la pirámide -en cuanto por su raíz etimológica recuerda la contradictoria potencia del fuego, que tanto crea como destruye- consumiera el orden al cual pertenece y abriera el camino hacia la indeterminación. La usurpación es dable, entonces, por la acción de las apariencias que velan la realidad, las cuales, por otro lado, son la única vía de acceso a ella: "...la apariencia no sólo hace aparecer el ente tal como propiamente no es, es decir, la apariencia no sólo disimula el ente del que la apariencia es, sino que también se encubre a sí misma en tanto apariencia, en la medida en que se muestra como ser".¹⁷⁰ O sea, en lo aparente encontramos un forma de ser idónea para la expresión del ingenio, toda vez que el fin de éste consiste en "exprimir la correspondencia que se halla entre los objetos"; lo aparente es el tránsito de un objeto a otro en el cual ambos se muestran como son en su relación con los demás y no en la identidad abstracta que los define por separado; recordemos las observaciones que hicimos sobre el sentido de los *conceptos* y advertiremos que sólo merced a la apariencia son definibles como tales. En el caso de la sombra, las proliferantes imágenes que la integran se sobreponen a la piramidal nitidez no para contradecirla sino para afirmarla como su natural proyección, es decir, que el orden geométrico en que tal imagen descansa, se multiplica y da cabida a los seres míticos que al unísono cohesionan y alteran el curso de la sombra; esto se debe más que nada al carácter funesto, usurpador, de la noche que se ha de manifestar ya en su desaforado intento por invadir el dominio estelar; así, la visión global del espacio "en el mismo esplendor se desvanece" para confundirse en lo más recóndito de la selva donde el alma se halla: la silva, que ofrece el espacio indispensable para que las identidades se correspondan unas con otras según las agudezas del ingenio.

No en balde hallamos a lo largo del poema la reiteración de la apariencia en todos los niveles: el león, por ejemplo, monarca del reino animal, simula velar cuando lo cierto es que duerme a pierna suelta (vv. 111-2); otro tanto puede decirse del cuerpo, que semeja "un cadáver con alma, / muerto a la vida y a la muerte vivo" (vv. 292-293); el alma, por su parte, cree haberse separado del cuerpo y por ello se lanza al sueño (vv. 297... 305 y 309 y ss., s.m.):

y juzgándose cada dividida
de aquella que impedida
siempre la tiene, corporal cadena
.....
puesta a su parecer, en la eminente
cumbre de un monte...

Más de cien líneas adelante descubrimos una expresión casi idéntica, cuando se nos dice que el alma ascendió a tal punto "...que creía / que a otra nueva región de sí salía"(vv. 433-4); o cuando en el "*intermezzo* de las pirámides" nos encontramos que la altura de éstas es tan portentosa "que al primer orbe finge que se junta"(v. 361). Es, por ende, la apariencia la

¹⁷⁰ HEIDEGGER, MARTÍN. *Op. Cit.*, p. 103.

condición *sine qua non* del soñar o -por decirlo con mayor precisión aún- del *ser*, en este caso, del ser del alma donde todos los demás se reflejan; de ahí el que la omnipresente posibilidad de que el ciclo onírico se reinicie, lo proporcione la fugacidad de las apariencias, fugacidad que por otro lado explica el irrealizable empeño del alma por desentrañarla; en efecto, al ser la sombra metáfora del alma misma, su fugitivo carácter se predica también de ésta, la cual, por tanto, debe emprender una y otra vez la nocturna aventura que el poema nos narra.

La elucidación del fundamental papel de las apariencias en la constitución del sueño nos conduce a la del último factor que incide en la estructura artística de la obra, a saber, el movimiento de la luz¹⁷¹. La luz es, sin duda alguna, el símbolo por antonomasia de todos los procesos espirituales o anímicos, como lo prueba el hecho de que el lenguaje contenga múltiples expresiones donde el carácter dinámico de la interioridad se pone de manifiesto a través de la luz: *iluminar, clarificar, ilustrar, arrojar luz sobre algo, dilucidar, etc.*, expresiones que si bien son metafóricas, han alcanzado carta de ciudadanía como plenamente literales, máxime durante los Siglos de oro, época que ya en su nombre recoge el motivo de la luminosidad junto con el del valor supremo del metal. Semejante preponderancia simbólica se da porque la luz posee, inclusive como simple fenómeno físico, tres características esenciales: primera, es el vehículo de la visibilidad; segunda, proporciona calor, lo cual la identifica con el fuego y por medio de este con la vitalidad; tercera, se propaga con rapidez por dondequiera; a estas características podemos agregar una cuarta, a saber, que siempre se vincula con lo alto, que es hacia donde tiende el fuego. De ahí que la luz devenga en forma prácticamente natural un símbolo muy complejo y que en el campo del conocimiento implique no sólo la posibilidad de definir con nitidez los objetos de estudio sino, con mayor profundidad, de entusiasmarse por ellos al contemplarlos (idea que recorre una y otra vez los *Diálogos* de Platón, en particular los que tienen que ver de manera directa con el amor, v.gr., el *Fedro* y el *Banquete*, donde la sabiduría se alcanza en el apasionamiento). Ahora bien, a despecho de la visibilidad que genera, la luz, cuando es excesiva, produce justo el efecto contrario, es decir, ciega, y por ello, en cuanto símbolo, concluye por relacionarse con la obscuridad, sobre todo para formas de pensamiento iniciáticas o herméticas (¿acaso no pondera el misticismo, en concreto el de san Juan de la Cruz, la “dichosa ventura” que es para el alma adentrarse en la obscuridad de la noche?); esto es válido inclusive en el caso de aquellos tipos de pensamiento que, sin ser en rigor herméticos, defienden a su modo el valor de lo oscuro en la expresión de la realidad; tal es el caso de todas las manifestaciones poéticas de los Áureos Siglos, donde el *concepto* sólo se desemboza a los ojos del docto y del discreto, según vimos al analizar el proceso que llevó a la final apología de la obscuridad idiomática por considerarla indispensable para la obtención del placer estético.

Creo que es en la raíz de ese proceso simbólico, cuya influencia se extiende a la cultura en su totalidad, donde se halla la última explicación del singularísimo tránsito de la luz en *Primero sueño*. Si bien en las líneas iniciales se afirma sin equívocos la potencia de las luces estelares (“exentas siempre, siempre rutilantes”), no queda claro si son ellas las que iluminan la noche en la esfera sublunar, ya que se menciona que el “atezado ceño” de ésta impera por todos lados. Si la sombra mata la luz estelar, como yo en lo personal

¹⁷¹ Para los comentarios sobre este tema, echo mano del ya citado estudio de Felipe Wheelwright, pp. 117-125.

sostengo, entonces el fulgor de las estrellas no llega a la tierra y lo que en el poema acaece se desarrolla, si no en la obscuridad absoluta, sí en medio de una extraña luminosidad que es propia de la sombra. Esto se echa de ver en los dos primeros mitos que se mientan, los de Nictimene y las mineidas: aquélla se introduce a los templos

y sacrílega llega a los lucientes
faroles sacros de *perenne* llama,
que *extingue*...

Subrayo las dos palabras que en estos versos (32-34) me parecen axiales para entender hasta dónde llega la animosidad pero también la fuerza de la sombra; la esfera sublunar ha de quedarse a obscuras mas ello no significa que no haya visibilidad, al contrario, ya que nos topamos con que las mineidas “segunda forman niebla, / ser vistas aun temiendo en la tiniebla”(vv. 44-45), o sea, que hay una peculiar visión que la noche misma hace factible, no tanto la de los objetos en su identidad aislada (la cual se difumina en la niebla), sino en su relación con los demás; y aunque es probable que estas líneas tengan un valor más hiperbólico que de otra índole, recordemos, primero, que los recursos expresivos tienen un valor semántico axial en el poema y, segundo, que la sombra es metáfora del alma y que las imágenes que ésta ve durante el sueño se forman “de mentales, *sin luz*, siempre vistosas / colores...” (vv. 283-4, s.m.), enigmática declaración que recuerda las diversas teorías sobre la natura de la luz que circularon en el medio cultural europeo gracias al neoplatonismo; en concreto, estas líneas son eco del interés que la comprensión de la luz despertó en uno de los autores que sor Juana cita y a quien de seguro leyó con fruición, el P. Atanasio Kircher, cuyas “...reflexiones sobre la naturaleza de la luz y de la sombra impactaron el estudio de estos fenómenos, lo cual se reflejó en la filosofía, la física y la literatura”¹⁷². Según Kircher, el estudio óptico contribuye en forma decisiva a la formulación de una imagen del cosmos donde se evidencia la armonía que en él ha puesto su Creador. Y es en este punto donde se manifiesta lo esencial de los pasajes que acabamos de citar y de otros similares, es decir, en la porfía con la cual reiteran que la visibilidad -aun como aspiración si no ha de realizarse- sólo es dable para el alma al margen de la luz celestial, sea la de las estrellas, sea, más aún, la del sol, cuyo resplandor, sin excepción, produce ceguera (vv. 460-3):

...el Sol, digo, cuerpo luminoso,
cuyos rayos castigo son fogoso,
que fuerzas desiguales
despreciando, castigan rayo a rayo.

Y así, para que el alma pueda al menos vislumbrar algo, debe buscar el cobijo de la noche, “sirviendo ya -piadosa medianera- / la sombra de instrumento”(vv. 510-11). La sombra, que en el primer verso se califica de “funesta”, ahora aparece como el instrumento idóneo para la visibilidad, pues se acompasa con la potencia del alma mientras que el sol la excede por completo (por más que, a pesar de todo, la visión nunca se alcance). Por ello, el poema concluye con la llegada del sol, a cuya “luz judiciosa” es dable restituir el orbe a su inamovible natura, la cual, sin embargo, no es propicia en lo más mínimo a las agudezas del

¹⁷² OSORIO ROMERO, IGNACIO, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, p. XLI. Cfr. también Octavio Paz, *Op. Cit.*, pp. 488-9: “el pincel de la fantasía es invisible precisamente porque está hecho de la luz interior que ilumina las visiones de nuestros sueños”.

ingenio; y es aquí donde el tránsito de la luz, al no resolverse en un solo sentido, contribuye a la *dificultad*, por no decir que a la plena *obscuridad*.¹⁷³

Hasta aquí, pues, el análisis de los principios rectores de la estructura artística de *Primero sueño*, la cual se desarrolla a partir del yo-creador que vincula la discontinuidad y la reiteración. Según he probado, el objetivo fundamental de tal estructura es el acto de *decir* en su significación más original, a saber, la de hacer partícipes a los demás del esfuerzo por penetrar en la realidad; por ese motivo, el *decir* se identifica con el *conocer* en cuanto éste supone el desentrañamiento de las apariencias que el sueño de la cosmovisión genera, desentrañamiento que es un proceso poético y no lógico y en el cual interviene un sinnúmero de voces, las de los posibles lectores. *Por ello, el acto de conocer no aparece en el poema como operación intelectual sino como la auténtica forma de ser para el hombre.* Lo que ahora nos resta es el estudio de los *conceptos* que integran la obra, para lo cual tendremos por fuerza que dividirla, aun a sabiendas de que la vertiginosa fuga de la sombra defenestrará de antemano cualquier intento por escindir su unidad, pues el sentido se metamorfosea conforme lo atraviesa el ímpetu de la noche en medio del sueño; la división, de esta guisa, será una simple herramienta que habremos de desechar una vez que la hayamos utilizado para retornar a la totalidad de nuestra interpretación.

De hecho, los exegetas del poema no se han puesto de acuerdo sobre el número de secciones que lo componen (el párrafo anterior explica por qué), y vale la pena que nos detengamos en la respectiva propuesta de algunos de los más ilustres para distinguirla de la que yo aquí desarrollo. El P. Calleja, el protobiógrafo de sor Juana, marcó, sin duda alguna, un precedente, cuando discernió tres partes esenciales: el dormir, el soñar y el despertar.¹⁷⁴ Empero, y ya en este siglo, las opiniones al respecto han variado muchísimo. Carlos Vossler afirma que “el poema discurre sin perceptibles divisiones -puede decirse que casi sin puntuación-, como un verdadero sueño (...) El lector queda tan preso dentro de este tejido maravilloso que, ora adelantándose, ora retrocediendo en este laberinto, se ve privado de toda capacidad de movimiento...”¹⁷⁵. La renuencia del germánico hispanista a dividir la obra se explica porque la considera, según él mismo dice, la narración de un sueño real de sor Juana, parecer contra el cual he polemizado durante este inciso, pues creo que no tiene fundamento en el horizonte conceptual rector de los Áureos Siglos (por otro lado, ya menté que la autora no es asimilable de manera inmediata ni al yo-creador ni al narrador ni al protagonista, pues su existencia histórica rebasa la estructura artística que acabamos de delinear).¹⁷⁶

¹⁷³ Aquí en definitiva me separo de la interpretación de Soriano Vallès, quien declara “sor Juana nos habla de un *oscurecimiento* inicial que, apoderándose del mundo y de ella misma, produce un sueño (...) que se sueña como pletórico de luz y posibilidades cognoscitivas; sueño en el que, sin embargo, lo soñado, a pesar de hallarse ‘presente’ ante quien lo sueña, se aleja de él en cimas y abismos de incomprehensibilidad; sueño en el que la luz y las posibilidades no son sino soñadas y, por tanto, con el avance de la verdadera luz, reconocidas como insubstanciales”(Op. Cit., *idem*). Semejante punto de vista desconoce la incesante ponderación de las potencias nocturnas (a cuyo cobijo sueña el alma) y el negativo papel que, en cambio, juega la luz solar. No se trata, claro está, de invertir en forma simple ambos contrarios sino de ver los desplazamientos que entre ambos se dan.

¹⁷⁴ Cfr. *supra*, n. 113. p. 86.

¹⁷⁵ “La décima musa de México, sor Juana Inés de la Cruz”. *Escritores y poetas de España*, p. 115.

¹⁷⁶ Mucho más biográfico podría resultar el romance II de las *Obras completas*, donde la poetisa refiere sus febriles delirios durante una enfermedad; sin embargo, como ha demostrado José Pasucal Buxó, incluso ahí interviene una estructura que impide leer el texto sin tomar en cuenta su conceptualidad (“El otro sueño de sor

En su célebre estudio del poema, José Gaos discierne cinco secciones: la media noche, el dormir, el sueño, el despertar, el amanecer. Y añade: "se trata de una composición de una simetría perfecta en torno a un centro: en los dos extremos, la medianoche y el amanecer; el dormir y el despertar, entre los extremos y el centro; en éste, el sueño. Esta estructura resulta reforzada por el número de versos de las cinco partes: 150 la noche, 115 el dormir, 560 el sueño, 59 el despertar, 89 el amanecer"¹⁷⁷. Esta quintuple división también la adopta Juan Carlos Merlo, editor de sor Juana, siguiendo a Pfandl, aunque el nombre de cada sección y el número de versos que le asigna varía respecto al que propone Gaos:

- El hechizo del sueño (vv. 1-191),
- la teoría del sueño (vv. 192-291),
- la vivencia del sueño (292-826),
- el tránsito del umbral (vv. 827-886) y
- el nacimiento del sol (vv. 887-975).¹⁷⁸

Idéntico número de partes establece Alejandro Soriano Vallès, sólo que él considera como criterio divisorio el movimiento de la sombra a través del sueño; según esto, las cinco secciones son:

- La ascensión de la sombra externa (vv. 1-191),
- la ascensión de la sombra interna (vv. 192-266),
- el acto onírico (vv. 266-826), la cual se subdivide en
 - la intuición (vv. 266-592) y
 - la deducción (vv. 593-826),
- la caída de la sombra interna (vv. 827-86) y
- la caída de la sombra externa (vv. 887-975).¹⁷⁹

Como vemos, estos tres estudiosos discrepan en la delimitación de cada parte, y ello se debe más que nada a las ideas que rigen su personal interpretación.

A diferencia de los anteriores exegetas, Alejandra Luiselli propone una séptuple partición, cada una de cuyas secciones se divide a su vez hasta formar 65 incisos (de hecho, esta resulta la más exhaustiva división de la obra de entre las que yo conozco). Los nombres de las partes y el número de versos que comprenden son:

- La sombra (1-79),
- el dormir del hemisferio (80-150),
- el dormir del cuerpo (151-191),
- el desprendimiento del alma (192-291),
- el sueño (292-830),
- el despertar del cuerpo (830-886) y
- la luz (887-975).

El motivo de la detallada partición que aquí sólo mentamos en líneas generales, nos lo aclara la autora del siguiente modo (y bien vale la pena reproducir el período en su totalidad

Juana (lectura barroca de la poesía)", *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, pp. 205-229). Acerca de este tema, cfr. las siguientes palabras de Daniel L. Heiple: "...la función de las imágenes en la poesía de los siglos XVI y XVII no es evocar sentimientos y reproducir la experiencia personal del poeta como de continuo se da en la poesía romántica y moderna, más bien significa y define de una precisa manera, reforzando el tema en cuestión el contenido de la obra" (*Op. Cit.*, p. 19).

¹⁷⁷ *Op. Cit.*, pp. 56-7.

¹⁷⁸ *Obras escogidas*, introducción, pp. 259-260, *passim*.

¹⁷⁹ *Op. Cit.*, p. 34, *passim*.

porque señala una orientación que no he cesado de reivindicar a lo largo de mi propio análisis): “*Primero sueño* no es un texto reductible a unos cuantos apartados, sino que es un poema que exige o la gran lectura total, emprendida, como ya se subrayó, por pocos lectores del poema, o la fragmentación minuciosa. El poema es infinitamente más rico que lo que las simplificaciones esquemáticas señalan. Sor Juana no se preocupó solamente por narrar, en su sueño, el enfrentamiento del método aristotélico y el método platónico de conocimiento; este solo objetivo hubiese dejado fuera a un significativo número de versos. La monja jerónima se propuso narrar ese tópico, sí, y también algunas reflexiones más: reflexiones sobre los mitos, sobre el gobernar, sobre el deleite y el cansancio, sobre la ciencia, sobre la dubitación, sobre la cosmografía, sobre el curso de las fuentes y el aroma de las rosas, sobre la osadía y el atrevimiento, sobre la lucha de antípodas...”¹⁸⁰ En este caso, la consideración poética de la obra obliga a que su división sea lo más compleja posible con el fin de no imponerle al texto criterio alguno proveniente del discurso filosófico o de algún otro, pues, como lo menciona Luiselli, una cosa es que el poema aborde cuestiones propias de la filosofía y otra muy distinta es que se le pueda interpretar haciendo a un lado lo que en esencia es: una creación artística¹⁸¹

Otra división séptuple es la de Jorge H. Tavard, quien la estructura como sigue:

La llegada de la noche (1-79),
 la noche y el dormir del universo (80-233),
 el origen de los sueños (234-291),
 la descripción de un sueño en especial (292-780),
 las reflexiones sobre el sueño (781-826),
 el despertar (827-886) y
 el retorno del día (887-975).

Comenta este intérprete: “uno podría discutir con todo detalle si el sustento filosófico de *Primero sueño* es platónico o aristotélico. La filosofía de Juana fue ecléctica y ella fue más poetisa que filósofa. A través del poema corren temas platónicos y neoplatónicos: la liberación del alma del cuerpo; los óbices que el cuerpo impone a la ascensión del alma (...) Hay también temas aristotélicos: las diez categorías de Aristóteles son herramientas en la ascensión de la segunda pirámide, según el alma sube por la escala del ser”¹⁸². Según acabo de decir en el párrafo anterior, comulgo por entero con estas observaciones, porque reconocen la presencia de elementos filosóficos sin imponerlos a la naturaleza de la obra.

La partición, empero, que en más secciones ha dividido *Primero sueño* es la de Méndez Plancarte, la cual se impone, como es natural, a cualquier lector que consulte las

¹⁸⁰ *Op. Cit.*, pp. 203-4.

¹⁸¹ Antonio Alatorre finaliza su crítica a las interpretaciones de Octavio Paz y de un grupo de exegetas feministas con unas palabras que expresan una idea similar: “...sor Juana deslumbra a los lectores con lo mucho que sabe (...) y, lo que es más importante, los fascina con su *manera* de decirlo, su lenguaje eficaz, su arte inventivo, su sentido de la hermosura; en una palabra, su genio” (“Lectura del *Primero sueño*” en Sara Poot Herrera (Editora), *Op. Cit.*, p. 126). Otro tanto sostiene José Pascual Buxó: “...si lo importante de un tratado filosófico-alegórico es la sustancia conceptual que manifiesta a través de la dorada píldora de las alegorías, el *Sueño* es también -formal y substancialmente- un poema lírico, cuyo poder semántico y cuya gracia evocativa reside principalmente en los términos ‘alegorizantes’, esto es, en aquel despliegue de elegantes metáforas, alusiones recónditas y alegorías misteriosas...” (Soriano Vallès, *Op. Cit.*, introducción, pp. 14-15).

¹⁸² Cfr. *Juana Inés de la Cruz and the theology of Beauty: the first mexican theology*, pp. 15-16. Sin excepción, yo traduzco al citar este texto.

Obras completas o la edición universitaria conmemorativa del supuesto tricentenario del natalicio de la poetisa (edición que es, como ya aclaré, la que yo utilizo por contar con una introducción que no aparece en la otra). Las 12 divisiones que Méndez Plancarte propone son:

- La invasión de la noche (1-79),
- el sueño del cosmos (80-150),
- el dormir humano (151-266),
- el sueño de la intuición universal (266-339),
- el *intermezzo* de las pirámides (340-411),
- la derrota de la intuición (412-559),
- el sueño de la omnisciencia metódica (560-616),
- las escalas del ser (617-703),
- la sobriedad intelectual (704-780),
- la sed desenfadada del saber (781-826),
- el despertar humano (827-886) y
- el triunfo del día (887-975).

Esta división tiene un indudable mérito (aparte de la autoridad del propio editor como profundo conocedor de la tradición poética occidental en su conjunto), y es que, a diferencia de la de Gaos y de quienes como él buscan determinar una absoluta simetría en la composición, le da al poema una mayor flexibilidad, más acorde, creo, con los principios que rigen su estructura según mi análisis.

Ahora bien, otros eruditos han optado por recurrir a la original división tripartita de Calleja y le han dado un giro de acuerdo con su peculiar interpretación, como lo hace Emilio Carilla: "...quiero señalar las -a mi modo de ver- tres partes del poema (*considerándolo siempre como <poema> -poema singular, es cierto, pero poema al fin- y no como tratado científico*). Existe (...) una gradación fácil de percibir en el poema, aunque sor Juana no se preocupó de marcar las partes: un momento intermedio, el del sueño propiamente dicho (versos 147-886) que ocupa -es explicable- la mayor parte de la obra, precedido por una introducción de notorio predominio mitológico (versos 1-146). El final, la descripción del amanecer, cierra -también brevemente (versos 887-975)- el poema.¹⁸³ A mi juicio, el problema de esta partición está en el límite de la primera y la segunda secciones, pues inclusive los vv. 147-150 forman un clarísimo epítome de todo lo que hasta ahí se ha dicho, por lo que deberían integrarse al primer segmento.

Otra división tripartita es la de Georgina Sabat de Rivers, quien, con base en la participación de Méndez Plancarte, estructura la suya de la siguiente manera:

- Prólogo: noche y sueño del cosmos (1-150),
- el sueño intelectual del hombre (151-886), que se subdivide en
 1. el dormir humano (151-291),
 2. intuición neoplatónica (292-494),
 - A) esfuerzo intuitivo (229-339),
 - B) las pirámides (340-411),
 - C) intuición derrotada (412-494),
 3. raciocinio neoplatónico (495-826),
 - A) entendimiento discursivo (495-616).

¹⁸³ *Op. Cit.*, pp. 179-180, s.m.

- B) dialéctica última (617-826),
 - a) confianza (617-703),
 - b) cobardía (704-780),
 - c) atrevimiento (781-826),

4. el despertar humano (827-886) y
epílogo: triunfo del día (887-975).

Las razones de esta participación se originan, como en el caso de Gaos, en la necesidad de destacar una estructura simétrica en la obra: “no todo, pues, es sueño en el *Sueño*. La narración empieza con una descripción de la llegada de la noche y de cómo duermen todos los animales. Esta descripción constituye una especie de prólogo al sueño humano propiamente dicho (...) Luego empieza a despertarse el hombre. Llega el día, y se despierta del todo (...) Una visión intelectual del mundo queda enmarcada entre procesos naturales y fisiológicos. Sólo el sueño, imagen de la muerte, permite la liberación espiritual del alma”¹⁸⁴.

Idéntica división, mas con una clave por completo personal, lleva a cabo Octavio Paz:

- El dormir (1-266)
 - el dormir del mundo (1-150),
 - el dormir del cuerpo (151-266),
- el viaje (266-826)
 - la visión (266-559),
 - las categorías (560-703),
 - Faetón (704-826) y
- el despertar (827-975)
 - el despertar del cuerpo (827-886) y
 - el despertar del mundo (887-975).

Y añade: “hay una perfecta correspondencia entre la primera sección y la séptima, entre la segunda y la sexta: el dormir y el despertar respectivamente del mundo y del cuerpo humano. En el interior de esta suerte de reloj de arena que forman estas cuatro partes, el viaje del alma traza un triángulo: el ascenso del alma y su visión, su caída y su tentativa por trepar la pirámide del conocimiento peldaño tras peldaño, sus dudas y el ejemplo del héroe Faetón”¹⁸⁵. Según vemos, Paz analiza el poema conforme a su propuesta exegética que lo desprende del pensamiento hermético en boga dentro de ciertos círculos intelectuales durante el siglo XVII, el cual lo recibió como una herencia de los humanistas del Renacimiento; lo más interesante de su comentario radica, en mi concepto, en el énfasis que hace en el problema de la discontinuidad que preside el empeño del alma por conocer, todo lo cual viene a dar a la referencia a la figura mítica de Faetón.

Por su lado, el erudito que quizá le ha dedicado a *Primero sueño* el mayor número de ensayos, José Pascual Buxó, en cuyas interpretaciones hemos abrevado más de una vez, también retoma la división tripartita aunque la presenta como sigue:

- La noche (1-291),
- el sueño (292-826) y
- el despertar (827-975),

¹⁸⁴ *Op. Cit.*, p. 129.

¹⁸⁵ *Op. Cit.*, pp. 483-484.

y la basa en una idea muy diversa respecto a las que hasta ahora hemos pasado revista: "...las tres partes del *Sueño* responden a un modelo tripartito del hombre y del mundo, en cuanto que éste se concibe dividido en tres orbes o esferas (la de la tierra, la del sol y los planetas, la del Empíreo) de las que resultan ser homólogas las partes del cuerpo humano; al mismo tiempo -y en consonancia con lo anterior-, en el discurso de cada una de esas partes se 'enredan' tres 'intenciones' o sentidos diferentes pero compatibles, es decir, se articulan tres niveles de significación que -siguiendo a León Hebreo- podemos llamar 'literal' (o 'natural'), 'moral' y 'teológico'"¹⁸⁶. Un poco adelante, Buxó adelanta una división mucho más minuciosa de la primera de estas tres partes, la noche, donde integra cinco incisos, cada uno de los cuales se subdivide por su cuenta. Desafortunadamente, este análisis no prosigue con las otras dos parte y se detiene ahí.

La última división que quiero presentar es la de Carlos Pereda, cuyas tres partes son:
Soñar, soñar (1-266),
andar a la deriva (266-826) y
desolado despertar (827-975).

Tal partición se explica porque, según Pereda, "en este poema se dramatiza el deseo de saber confundido como tentación de la certeza -'soñé que de una vez quería comprender todas las cosas'- y su previsible resultado, la tentación de la ignorancia -'no pude'- y de la impotencia -'desengañada'-". Mi propuesta: uno de los verdaderos contemporáneos de sor Juana fue Descartes. En efecto, más iluminador que una lectura de textos paralelos entre el *Primero sueño* y, por ejemplo, el *Polifemo*, sería, creo, una lectura de ese tipo llevada a cabo con respecto al *Primero sueño* y las *Meditaciones* de Descartes. Pese a sus múltiples diferencias en ambos textos se busca saber desde la tentación de la certeza..."¹⁸⁷ Aunque concuerdo en que los temas que se abordan en la obra son axiales para el pensamiento filosófico y, en concreto, para el moderno, discrepo en que la modernidad de sor Juana haya de mensurarse por la de Cartesio. justo porque entre ambos media la respectiva especificidad de la poesía y la filosofía y la de dos orbes culturales muy diferentes, el francés y el novohispano; creo, por ende, que el auténtico sentido de una lectura como la que Pereda nos sugiere -y en ello reside su indudable interés- no sería corroborar la común pertenencia a la modernidad por parte de sor Juana y Cartesio sino, más bien, una doble diferencia: la que enfrenta dos versiones de la visión moderna de la realidad (noción esta última asaz problemática) y la que separa a la poesía de la filosofía. No podemos, en efecto, pasar por alto que Cartesio contribuyó, allende inclusive el terreno de la filosofía, a fundamentar una forma de concebir el fenómeno poético de acuerdo con la cual el fin de éste sería "...proporcionar un ornato que podría ser agradable para la fantasía sin que el juicio le reconociese relación alguna con la 'realidad'"¹⁸⁸.

¹⁸⁶ "El *Sueño* de sor Juana: alegoría y modelo del mundo", *Op. Cit.*, p. 135.

¹⁸⁷ "Desengaño barroco y coraje moderno: a propósito de los 'textos del pensar' de sor Juana" en Bolívar Echeverría (Comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, 'ethos' barroco*, p. 41.

¹⁸⁸ WILLEY, BASILIO, "Poetry and the cartesian spirit" en *The seventeenth-century background*, p. 83. El mismo autor cita una carta de Rousseau que a la letra dice: "he escuchado decir con frecuencia a Despréaux que la filosofía de Cartesio había cortado la garganta a la poesía, y es cierto que lo que ella toma prestado de la matemática corrompe el espíritu y la acostumbra a una justeza material que no tiene nada que ver con la justeza metafísica, si así se puede decir, de los poetas y de los oradores" (*ibid.*, p. 85). Traduzco ambos textos del respectivo original inglés y francés.

Llega, pues, el momento de presentar mi propia división de la obra, la cual coincide en lo general con la de Sabat de Rivers por lo que toca al número de versos de cada una de las tres partes esenciales, aunque yo las nombro, mejor dicho. las conceptualizo de otra manera en atención -más que a los sucesivos paradigmas gnoseológicos a los cuales recurre sor Juana, aunque sin dejarlos. por supuesto, de lado- al movimiento de la luz y de la sombra y al modo en que ambos influyen en el sentido global poético -más que filosófico- del sueño del alma, sentido que, como veremos, consiste en el paso de la *vista* o *visión* a la *mirada* a través de la revelación del ser creador del hombre. Por paradójico que parezca, me he percatado que todos los críticos del poema interpretan los pasajes finales como si refiriesen la apoteosis del sol y con ello asegurasen una coherencia lógica que se instaura de modo progresivo, sin parar mientes en que *a partir del verso 887 lo que se nos describe no es tanto el triunfo del astro rey sino la batalla que entabla contra él la noche y la postrera reafirmación de su contumacia* (lo cual hace de inmediato relativo el “orden distributivo” diurno). De hecho, aunque se entronice el sol, no logra derrotar por completo a la sombra; lejos de ello, ésta todavía tiene los arrestos suficientes como para, tras su expulsión de *nuestro* hemisferio, volver a declarar la guerra. O sea, el resultado del enfrentamiento de ambos contendientes dista mucho de ser un éxito rotundo para las huestes solares. Escuchemos (vv. 959-968, s.m.):

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,*
mientras nuestro Hemisferio la dorada
ilustraba del Sol madeja hermosa.

Estos versos muestran a las claras que la victoria de la luz solar no es absoluta sino parcial, pues se realiza de manera simultánea con la reinstauración del imperio nocturno, todo ello en consonancia con el carácter fragmentario y al unísono reiterativo y diferenciante del pensamiento que se contiene en el poema, a cuya comprensión hemos dedicado varios de los párrafos iniciales de este inciso; más aún, la contradicción entre la contumacia de la sombra y la victoria de su antagonista al otro lado del orbe, se acopla punto por punto con una de las tendencias fundamentales de la cultura del siglo XVII: *el descentramiento* (que en modo alguno tiene que coincidir por fuerza con la modernidad filosófica, cartesiana o de otra clase). En efecto, a través de un largo proceso y contradictorio que, en lo esencial, se echó a andar con un impulso renacentista y que en cierta medida culminó durante la época que nos ocupa, “...el ‘mundo’ percibido por los sentidos se transformó en un vasto ‘universo’ espacialmente infinito, infinitamente populoso, sin ningún centro”.¹⁸⁹ Tal descentramiento se nos indica de muchas maneras en la obra. v.gr., con la discontinuidad sintáctica o con la diferenciación semántica que hace posible la adjetivación o, incluso, con la significativa repetición del carácter fugitivo de la sombra: sin embargo, creo que la prueba más contundente de su fundamental papel dentro de la estructura de la obra reside en

¹⁸⁹ BAUMER, FRANKLIN L., *Op. Cit.*, p. 60.

la muy tardía aparición del protagonista, el alma, a quien, como ya dije, apenas se le menciona por primera vez en los vv. 192-3 (“el alma, pues, suspensa / del exterior gobierno...”), aunque sólo entra propiamente en acción a partir del v. 292:

La cual, en tanto, toda convertida
a su inmaterial ser y esencia bella,
aquella contemplaba,
participada de alto Ser, centella
que con similitud en sí gozaba.

O sea, el protagonista queda fuera durante poco menos de la tercera parte del poema, la inicial, y tampoco aparece a partir del v. 827, que es donde principia a referírsele el proceso corpóreo del despertar, lo que arroja un número aproximado de 350 líneas. Aun si sólo fuese por esto, creo que convendría someter a crítica el supuesto de que *Primero sueño* posee una estructura simétrica por completo, pues a los anteriores datos conviene añadir, precisamente, la descripción de la realidad que el alma ve cuando se encumbra sobre sí misma y, más aún, la actitud con la cual la percibe (vv. 446-453, s.m.):

cuyo inmenso agregado,
cúmulo incomprehensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprensión no, que -entorpecida
con la sobra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia-,
retrocedió cobarde.

La incomprendibilidad del universo, en el sentido original del término, es una consecuencia de la forma en que la fuga de la sombra arrasa con la geometrización que implica la pirámide y que ya hemos dilucidado. Lo que ahora quiero enfatizar es que el descentramiento se refleja también en la multitudinosa o -más que eso- caótica realidad que se le presenta al alma. En lugar de que la abundancia de los seres que colma el universo se traduzca en una cosmovisión harmónica donde se palpe el trasunto de algún Creador perfecto o de una Inteligencia absoluta hacia la cual todo gira como a su centro, lo que se nos presenta es una “inmensa muchedumbre” donde no se percibe orden de ninguna clase. Estas observaciones, claro está, hay que matizarlas, pues en el poema, al hablar de la altísima dignidad del hombre, se afirma de modo taxativo la existencia de un Dios creador y benévolo (vv. 671-676):

Fin de Sus obras, círculo que cierra
la Esfera con la tierra,
última perfección de lo criado
y último de su Eterno Autor agrado,
en quien con satisfecha
Su inmensa descansó magnificencia.

No obstante, la “Sabia Poderosa Mano” que asegura la coherencia de la realidad, no hace por ello inteligible al universo, como lo prueba el hecho de que la mención de Dios se da en medio del sueño de la omnisciencia progresiva y metódica, sueño que, como veremos, queda sin realización concreta. En efecto, y pese a Dios, la realidad, más que plétórica o dinámica, se muestra extrañamente ominosa en su infinitud, lo cual nos lleva a la

conclusión de que “es imposible confundir el mundo de *Primero sueño* con el de la cosmografía tradicional. En sus descripciones del espacio celeste (...sor Juana...) no alude nunca a los descubrimientos de la nueva astronomía (...pero...) su mundo no tiene contornos claros ni límites precisos (...) Por último, rasgo moderno entre todos: su mundo carece de centro y en sus espacios deshabitados el hombre se siente perdido”.¹⁹⁰ Esta consciencia de desarraigo es por completo impensable para un autor que no haya dudado jamás de la concepción cristiana de Dios, o sea, para quien la realidad tenga un centro definido (pensemos en la reacción de fray Luis de León ante la visión del cielo estrellado y su plena certeza de que sobre la “cárcel baja, oscura” y “la vana sombra, el bien fingido” hay una “morada de grandeza, / templo de claridad y hermosura”, lo cual indica que se puede tomar en cuenta lo contradictorio de la realidad sin poner en ningún momento en jaque la confianza en la posibilidad de penetrar el sentido del cosmos en su totalidad; por el contrario, en *Primero sueño* ni siquiera la esfera sublunar es comprensible como unidad). Es lógico entonces que la reacción del alma ante el universo sea el vértigo y no tanto el asombro (en el sentido filosófico de la palabra), ya que este último suspende y al unísono traza líneas hacia la comprensión; en cambio, el vértigo provoca un sentimiento de rechazo e impide la esencial compenetración con la realidad que se descubre.

Por todas estas razones, mi división de la obra, aunque coincide con la de Sabat de Rivers, tiende (al igual que la de ella pero por otras razones) a reivindicar la de Méndez Plancarte en cuanto ésta no precisa una absoluta simetría entre las secciones del poema sino se deja llevar por un hilo narrativo y descriptivo mucho más acorde, inclusive, con el intempestivo movimiento onírico y con la discontinuidad implícita en él (y, como lo veremos, con la contumacia de la sombra en los pasajes finales, contumacia sin cuya consideración es muy fácil imponerle al texto una lectura “lógica”).¹⁹¹

Las partes, pues, que discierno en *Primero sueño* son las siguientes:

- I. El imperio de la sombra (1-150), que incluye
 - A) Los poderes nocturnos (1-79)
 - B) La escala de los elementos (80-150)
- II. El ser del hombre (151-886), que comprende
 - A) Preámbulo: el dormir del cuerpo (151-266)
 - B) El sueño.
 - 1) La *visión* divina (266-559)
 - 2) De la *visión* a la *mirada* (560-780)
 - a) La *visión* categorial (560-703)
 - b) La *mirada* ingeniosa (704-780)
 - 3) *El precipicio* (781-826)
 - C) Epílogo: el despertar del cuerpo (827-886)
- III. La cíclica contienda de la sombra y el sol (887-975).

Debo aún hacer cuatro precisiones sobre esta división antes de iniciar su análisis propiamente dicho: primero, entre los dos tipos de visión, la *visión* y la *mirada*, media la

¹⁹⁰ PAZ, OCTAVIO, *Op. Cit.*, pp. 502-3.

¹⁹¹ Creo que la búsqueda de una estructura simétrica en la obra se debe al influjo, por un lado, de la visión moral del sueño (cuyo primer defensor es Calleja), la cual lo lleva a concluir en el desengaño, y; por el otro, del pensamiento conceptual que supone que en el poema se trata de demostrar de modo taxativo una cierta postura acerca del ser humano.

ambigüedad inherente a la palabra "sueño". pues una se refiere a las visiones que en efecto tiene el alma durante el dormir del cuerpo (o sea, la de un universo que desborda su capacidad de comprenderlo) y otra a las acciones que se proyectan hacia un futuro que implica, al menos en principio, la identificación del alma con un mundo metamórfico a partir no de las categorías de raigambre aristotélico-tomista sino (y en esto ningún estudioso ha reparado) de los *conceptos* del ingenio. Segundo, el eje de mi interpretación es asimétrico, pues se encuentra en la subdivisión que he llamado "el precipicio", que es, a mi juicio, la que coordina el resto del poema. Tercera, la división no responde a un sentido conceptual sino -hasta donde he podido articularlo- a uno conceptuoso; de ahí que si bien su análisis conlleva el de los elementos que toma de la filosofía o del saber en boga en el mundo cultural de sor Juana, el sentido que opera en la obra se define de acuerdo con el yo-creador que se enuncia como *decir*. Cuarta, he prescindido de las subdivisiones en la sección tercera no porque considere que no son necesarias sino porque al momento de apurar los *conceptos* que contiene, subrayaré los desplazamientos en el significado que en lo concreto presenta.

La primera parte se centra en la descripción de la noche con base en dos motivos fundamentales: la obscuridad y el silencio, motivos que a su vez nos llevan, por medio de ciertos mitos de la Antigüedad grecolatina y egipcia, a varias consideraciones sobre la natura de la realidad y el tipo de conocimiento que de ella puede ser alcanzado, lo cual anticipa el fundamental parangón entre saber y transgresión que encontraremos adelante; en el segundo inciso de esta misma parte, recorreremos los diversos elementos del universo junto con los habitantes de cada uno. La segunda sección se divide en tres incisos: en el primero presento la clase de conocimiento a la cual aspira el alma (y por eso la he llamado "el saber divino") pero que se ha de revelar como inalcanzable; en el segundo ("el saber humano") discierno dos unidades básicas: la referencia a las categorías aristotélicas como método de conocimiento, referencia que queda sin aplicación, y el método ingenioso, donde se abre la posibilidad de comprender la realidad mas ya no como una cosmovisión; en el tercero llevo al terreno de la antropovisión los resultados de los dos incisos anteriores. Por último, la tercera parte insiere el sueño en el enfrentamiento de la luz solar y la sombra y recapitula su significado en un nivel astronómico para culminar de esta guisa el ciclo nocturno y onírico. Estas tres partes las voy a apurar en dos momentos: la primera de ellas la estudiaremos en lo que resta del presente inciso de nuestro estudio, y las otras dos en el siguiente. Para evitar una confusión innecesaria, mencionaré, sobre todo en el análisis de la segunda parte, en qué inciso o subinciso nos encontramos en ese momento.

Aclarado que he lo anterior, despleguemos, pues, nuestro objetivo y vayamos a las líneas iniciales, donde encontramos la primera sorpresa (vv. 1-4):

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas.

Por lo común, los fenómenos que implican la mengua de luz natural durante el día se asocian con verbos que se refieren a un movimiento descendente ("cae la tarde", "cae la noche", "se pone el sol", etc.); aquí, en cambio, la sombra pretende subir, lo cual podría

considerarse una inversión del sentido usual del lenguaje con valor puramente retórico;¹⁹² empero, la descripción que nos sale al paso se remite a una de las autoridades máximas en la tradición intelectual de la época, Plinio, en cuya *Historia natural* se afirma que la noche es una sombra que emerge de la tierra y proyecta una figura similar a la de un trompo;¹⁹³ así, lo que en verdad inquieta del pasaje se encuentra en otro elemento y no en el que la sombra ascienda en vez de caer, o sea, en la necesidad de recalcar la belicosidad con que la sombra intenta subir a la región estelar y el desprecio con el cual las luces superiores la contemplan, pues aunque es cierto, en general, que para el pensamiento escolástico la región terrestre distaba mucho de ser un lugar armónico, la animosidad de la noche se subraya en forma tal que nos percatamos que ahí reside el sentido del fragmento en su conjunto; los adjetivos que se aplican a la sombra o a su desafortada ambición son muy elocuentes y hacen hincapié en un empeño avasallador y en esencia imposible de satisfacer. El recurso, pues, a Plinio, sirve a un designio plenamente poético: darle a la sombra que asciende un carácter transgresor, convertir un fenómeno natural en un enfrentamiento personal entre dos contendientes poderosos: por ello, si las estrellas desdeñan “la tenebrosa guerra” que la sombra les declara, ésta desquita su impotencia imponiendo un dominio tiránico sobre los seres que tiene a su alcance, a quienes obliga a permanecer en silencio. Hay un límite insalvable para el asalto de la sombra, a saber, la región sublunar (vv. 11-18):

...su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba
del orbe de la Diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta,
quedando sólo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba.¹⁹⁴

De entrada, pues, se nos define en forma inequívoca los alcances de la sombra y su carácter ominoso que contrasta con la hermosura de los cuerpos celestiales. Ahora bien, lo extraño es que la piramidal figura de la sombra (metáfora aquí de la noche) también ha de aplicarse a la disposición del alma hacia el conocimiento a lo largo del sueño (vv. 399-403):

Según de Homero, digo, la sentencia,
las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores

¹⁹² Así lo interpreta Méndez Plancarte en su prosificación del pasaje (s.m.): “una Sombra funesta (o fúnebre) y piramidal, que *parecía* nacer de la tierra...” (p. 3). En el texto poético no se dice que la sombra parezca nacer sino que nace simple y llanamente.

¹⁹³ Información que le debemos a José Pascual Buxó (*Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su ‘Sueño’*, p. 38). Por su parte, Soriano Vallès remonta las consideraciones relativas al carácter negativo de las emanaciones terrestres al estagirita (*Op. Cit.*, pp. 37-40). Cfr. también las fuentes que cita Eduardo Serrato en “Juegos de ingenio y erudición en *Primero sueño*”, *Literatura mexicana*, VI, 2, p. 442.

¹⁹⁴ Conuerdo del todo con Antonio Alatorre, quien corrige la aseveración de Paz de que el poema se desarrolla en los espacios interestelares, cosa que desmienten estos versos: “el *Sueño* no es, en modo alguno, un poema astronómico: no narra ninguna peregrinación por las esferas supralunares (la de Mercurio, la de Venus, etc.), ningún viaje por los espacios siderales (...) Los quince versos iniciales son lo único ‘astronómico’ que nos ofrece el *Sueño*” (*Op. Cit.*, p. 105). Esta observación la corrobora Rocío Olivares: “...el eclipse lunar no sucede cabalmente en el *Sueño*, sino que el ‘atezado ceño’ de la sombra que proyecta la tierra no llega a tocar la Luna” (“El *Sueño* y la emblemática”, *Literatura mexicana*, VI, 2, p. 381).

de las que, dimensiones interiores,
especies son del Alma intencionales.

En otros términos, la actitud con la cual el alma busca conocer la realidad reproduce punto por punto la que muestra la sombra en estos pasajes: el deseo de transgredir un orden y la consecuente animosidad ante la imposibilidad de satisfacerlo. Sombra y alma, entonces, son dos realidades que se identifican merced a la imagen piramidal, la que, como es obvio, resulta de esta guisa el primer *concepto* que debemos dilucidar, cuya definición se enriquecerá con varios sentidos adicionales que corresponden a otros tantos elementos del poema. Por lo pronto, consideremos otra función de la sombra: la de imponer silencio, un fenómeno que permite justo que todos los seres que avasalla la noche caigan profundamente dormidos (o casi todos, ya que hay en esto significativas excepciones). En principio, es contradictorio que la sombra batalle contra las alturas -lo cual supone un tremendo alboroto- y al unísono obligue a sus súbditos a callar; empero, aparte de que con ese rasgo se refuerza la brutal tiranía que ejerce, el silencio tampoco es impenetrable, ya que se desarrolla a partir de los apagados cantos de las “nocturnas aves” que, sin bien no lo interrumpen, le dan una consistencia peculiar, la de un cuerpo literalmente desproporcionado y siniestro; el silencio no es algo etéreo o inconsútil, tiene una densidad amenazadora que substituye el escándalo propio de la batalla que la sombra libra contra la luna y las estrellas. Pululan así en el silencio sonidos que son el eco de la “pavorosa sombra” que simboliza la noche y le permiten multiplicarse en un cortejo de seres mitológicos que se presenta a continuación; o sea, las alusiones a los mitos de la Antigüedad se dan a propósito de una forma de silencio que contradice la claridad del canto de las aves durante el día y también, por qué no mentarlo, la de la música de las esferas que no se puede escuchar a consecuencia precisamente del apagado sonido (razón por la cual no se menciona). El silencio se convierte de esta manera en algo más que un recurso descriptivo, es un factor que impide que se perciba en la esfera terrestre la armonía que reina en las regiones a donde la sombra no puede llegar y es, por otro lado, un índice de la natura metamórfica de la sombra que en su fuga deforma una y otra vez su propio aspecto piramidal.

La conceptuosa imagen metafórica de la sombra tiene, pues, tres significados desde el inicio del poema: metafísico (asimila el alma a la noche misma), moral (la enemiga de la pirámide contra las Estrellas es trasunto de la arrogancia que tienta al alma a través del sueño) y gnoseológico (la obscuridad imperante en el hemisferio se metamorfosea en una disposición anímica hacia el saber, disposición que evidénciase en el hecho de que es por la noche cuando se hace factible el despertar del alma); estos tres significados se engloban merced a la identificación que la sombra establece entre un ciclo cósmico y uno psicológico. Como vemos, el *concepto* “sombra” es la matriz del poema y funge como el indispensable contrapeso del “precipicio” que adelantamos en el anterior inciso (*supra*, p. 84). Ambos marcan, por ende, los dos sentidos de un movimiento de transgresión que se define por completo como un sueño recurrente -aunque, a mi juicio, sea el giro de retorno que supone el precipicio lo que muestre sin lugar a dudas la originalidad del poema.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Soriano Vallès también subraya el papel de la sombra como imagen del alma pero, dadas las premisas de su exégesis -o sea, que en el poema encontramos una alegoría del conocimiento que se hace inteligible a la luz del tomismo aristotélico-, concluye que el sueño se encamina al despertar bajo la luz judicativa del sol (*Op. Cit.*, pp. 27-30).

No es de extrañar, entonces, que la hipotiposis de la sombra dé paso durante el resto de la primera sección de la obra -es decir, hasta el verso 150- a un peculiar procedimiento descriptivo donde se disciernen con claridad dos líneas: la constante alusión a personajes mitológicos y la pormenorizada enumeración de los dominios de la natura que la noche avasalla. En esencia, ambas líneas tienden al mismo fin, o sea, presentarnos una realidad dinámica lo más rica posible en detalles donde, al unísono, se perciba a cada momento el antagonismo insito a la sombra; tal es, en efecto, la nota común a las imágenes que integran esta sección, la identificación entre la posibilidad metamórfica de todos los elementos de la realidad y el carácter transgresor que tal metamorfosis implica. Y para ello no hay mejor expediente que el mito, ya que a través de éste se explican en forma poética los fenómenos naturales -como lo declaran mejor que nadie los comentaristas de los Siglos de oro (*supra*, p. 10). En otros términos, la mitología no posee en *Primero sueño* un valor incidental o retórico, al contrario, por medio de ella se desarrollan las tensiones inherentes a la realidad, ya que “para la visión mítica el mundo es un mundo de fuerzas, un juego de fuerzas y poderes, un entrecruzamiento de energías y dinamismos. Estas energías pueden ser cósmicas, meteóricas, chtónicas, infraterrestres; pueden ser divinas o antropológicas, sociales o personales, químicas y físicas, etc. Estas fuerzas no son cosas u objetos; es algo fluído entre ellos. La captación de estas fuerzas es el objeto cognoscitivo del ‘pensamiento’ mítico”.¹⁹⁶ La profusa utilización de los mitos de la Antigüedad grecolatina por parte de los artistas de los Áureos Siglos (y no sólo en el campo de las letras), junto con la reivindicación del valor de la poesía como herramienta gnoseológica, prueban a las claras que el mito es un artificio ingenioso de primer orden donde se descubre una visión de la realidad en movimiento. La misma etimología del vocablo apoya lo que digo, pues uno de los significados de *mythos* en griego es justamente el de “palabra”; no cualquier palabra, por supuesto, sino la que es portadora de una eficacia que se hace evidente en la transformación de las cosas; de ahí que en los mitos siempre se explique la realidad a través de la acción del hombre sobre ella y viceversa; en el mito, así, el reino de lo natural y de lo humano coinciden por principio aunque no de modo inmediato (el vínculo lo establece la efectividad de la palabra); más aún, lo real se reviste de un carácter literalmente agonístico donde se palpan contradicciones que resultarían insuperables si no fuese justo por la palabra (esto último también explica por qué en una cultura bajo la égida del humanismo y de su preocupación por el lenguaje, el mito tenía que constituirse en una importante vía hacia el conocimiento, entendido como un acto personal que involucra la totalidad de las facultades del hombre; o sea, el mito se acopla a las mil maravillas con el “arte de ingenio”).

Todo lo anterior nos indica que el mito sí pretende desentrañar la realidad pero que no la entiende de modo estático, la entiende a partir de su dinamismo. Por ello tiene tanta relevancia en el mito la figura humana, sobre todo la de la individualidad transgresora que pone en primer plano las posibilidades aún no concebibles de acción. A medida que desafía un límite preciso (v.gr., la división entre la esfera sublunar y la de las estrellas), el personaje mítico da voz a las fuerzas desconocidas de la natura y permite comprenderlas, adecuar la propia conducta a su devenir; no es extraño, entonces, que en cualquier mito hallemos un desbordamiento que hace presa en los individuos y los lleva a realizar actos que destruyen su relación previa con la realidad, destrucción que acarrea un castigo pero también la

¹⁹⁶ ACEVEDO M., CRISTÓBAL, *Mito y conocimiento*, p. 118. En vista de la importancia del mito como formalización del *concepto*, en los siguientes párrafos acudiré a este libro.

asunción de una forma de ser distinta, más poderosa y allende la moral; de ahí que en el mito se porfíe en las cualidades que hacen destacar a un ser frente a los demás y que, al unísono, revierta a la cósmica unidad de todos.

Una razón adicional del uso de los mitos durante el Siglo de oro (y, en particular, en un poema como *Primero sueño*) nos la vuelve a proporcionar la etimología: “parece que el término *mythos*, en griego, se gesta a partir del verbo antiguo *myo* o *myein* (cerrar, ocultar; emparentado con el término latino *mutus*: mudo); éste, a su vez, generó posteriormente el verbo *myeo* (iniciar). Rastreando, pues, los significados de esa evolución podríamos decir que se trata de un introducir al escucha en lo recogido y reservado”.¹⁹⁷ El mito es un pensamiento prácticamente iniciático, ininteligible a todos aquellos que no posean la clave para descifrarlo, tal como el *concepto* es impenetrable a los necios. Por ello es menester que el mito refiera una determinada ficción, una anécdota, pues con ello regala a los lectores ignorantes y exige a los verdaderamente discretos un esfuerzo adicional para asimilar su sentido (Macrobio, en su comentario al *Sueño de Escipión* -una obra que de seguro sor Juana leyó-, afirma que el mito es una ficción bajo la cual se refieren cosas verdaderas). Y aquí se vuelve a dar un terreno común para el mito y el *concepto*, toda vez que si en éste se trata de captar la correspondencia que se halla entre los objetos, en aquél se trata de hacer entender vía el deleite que proporciona la ficción. En ambos casos, el fin no es demostrar, es mostrar simple y sencillamente la potencia de lo real al seguir una relación en todo su despliegue, incluida la metamorfosis postrera, sea o no un castigo (tarea que lleva a cabo en primera instancia la metáfora en la medida en que diafóricamente transmuta un ser en otro). *La expresión de la totalidad en su dinamismo*: he ahí el punto de encuentro del mito y el *concepto*, y lo que hace tan compleja la interpretación de ambos (tal complejidad, como es obvio, no equivale a carencia de rigor sino a una precisión lingüística que conlleva una lectura acuciosa).

Las observaciones que acabamos de hacer a propósito del mito subrayan el papel fundamentalmente conceptuoso de las alusiones mitológicas en las diversas manifestaciones poéticas de los Áureos Siglos tanto a nivel de creación como de reflexión, ya que los mitos permitieron la reducción de la inabarcable variedad de la realidad a un conjunto de fórmulas enlazadas por las agudezas del ingenio. En otras palabras, el mito hizo factible la *conceptualización* de la natura según un sistema fijo de referencias cuyo origen está en las *Metamorfosis* de Ovidio, obra que desde el Renacimiento dio pie para colocar todos los objetos del mundo en coordenadas específicas.¹⁹⁸

Ahora bien, por lo que toca a *Primero sueño*, tenemos que apurar la manera en que cada uno de los personajes míticos que se nombran amplifica los tres sentidos básicos que ya hemos detectado en el *concepto* que engloba la sombra con el alma, tomando en cuenta lo que acabamos de decir, o sea, que “la forma artística, y ante todo, el arte verbal, recibe del mito el modo de realizar generalizaciones y abstracciones mediante imágenes sensibles y concretas...”¹⁹⁹ En concreto, en la primera sección del poema aparecen diez personajes mitológicos -aunque tres de ellos sólo se mencionan de paso en relación con algún otro-: Selene, Nictimene, Minerva, las mineidas, Baco, Ascálafo, Harpócrates, Almone, Acteón y

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 148.

¹⁹⁸ ALONSO, DÁMASO. *Góngora y el 'Polifemo'*. v. I. pp. 143-4. Cfr. también la p. 113 y ss. de la introducción de Alexander A. Parker a la *Fábula...*, que he citado en el c. I.

¹⁹⁹ BUBNOVA, TATIANA. “En busca de una poética del mito”. *Acta poética*, 7, p. 95.

Júpiter; de ellos, cinco son divinidades (cuatro de las cuales provienen del panteón grecolatino y una, Harpócrates, del egipcio) y los otros cinco (si consideramos a las mineidas como unidad) son el resultado de una metamorfosis, castigo de su impiedad. Una nota que se reitera en varios (en Nictimene, Almone, Acteón y en el águila que representa a Júpiter) es que sor Juana los presenta con bastante originalidad, o sea, no los toma simplemente del caudal de referencias mitológicas que fertiliza las ingeniosas creaciones de los Siglos de oro, sino les agrega rasgos que no aparecen en ningún otro autor, v.gr., la pedrecilla que sostiene el águila (lo cual se repetirá en las siguientes dos secciones). Esta característica es sin lugar a dudas una prueba de la especialísima consciencia con la cual se escribe *Primero sueño* y de los vínculos que mantiene con sus fuentes literarias.

Ahora bien, el primero de los personajes mitológicos, la Luna, aparece en los vv. 13-15 como símbolo del límite insalvable para el desafuero de la sombra; el rasgo que sor Juana elige para describirla (“...la Diosa / que tres veces hermosa / con tres hermosos rostros ser ostenta”), hace hincapié en el cíclico movimiento y eurítmico propio de los cuerpos celestes según la astronomía tradicional y lo contrapone al desatentado dinamismo de la esfera sublunar que encarna en la sombra; así, el dinamismo de la obra desde los primeros pasajes alude a una periódica transformación que se simboliza en la trifásica luna, la cual, sin embargo, no actúa, se limita a rielar, indiferente a los infructuosos empeños de la pirámide nocturna; si vemos las cosas desde este ángulo, la luna en apariencia cumple una función secundaria frente a su antagonista, la sombra, aunque si nos ubicamos en una perspectiva general, su mención cobra una gran relevancia: es el índice de que el poema sólo versa sobre la realidad inmanente y que no se cura de lo que acaece en las esferas superiores. Si hay un rasgo de inequívoca modernidad en la obra, creo que es justo el que comentamos, ya que, por un lado, recupera el interés por la natura característico del Renacimiento y, por el otro, se aleja de cualquier tipo de elucubración ultraterrena (en el sentido espacial de este último vocablo pero también en el temporal).

Hay, además, en la mención de la luna un aspecto asaz significativo: es su luz, junto con la de las estrellas, la que baña lo que acontece durante la noche; sor Juana hace mucho hincapié en que la enemiga de la noche es impotente para opacar las luces celestiales, pues éstas destacan “exentas siempre, siempre rutilantes” por sobre el “atezado ceño” de la sombra. La contraposición entre luz y obscuridad a partir de este pasaje será, sin duda alguna, uno de los pilares del poema, aunque se revestirá de significaciones muy precisas conforme al fragmento donde se localice.

Similar es el sentido de la siguiente alusión mitológica, la cual, sin embargo, se dibuja sobre el fondo del silencio que comentamos líneas atrás: Nictimene, la lechuza, quien “con tardo vuelo y canto” destiempla el oído y el ánimo de los demás seres mientras se encamina a los cerrados templos a donde se introduce de manera subrepticia para profanarlos (vv. 32-35):

y sacrílega llega a los lucientes
faroles sacros de perenne llama,
que extingue, si no infama
el licor claro...²⁰⁰

²⁰⁰ Cito el v. 35 según la corrección que propone Antonio Alatorre (“Notas al *Primero sueño* de sor Juana”, *NRFH*, p. 383. Notemos, además, el políptoton entre “sacros” y “sacrílega”).

El significado conceptual de este fragmento es obvio, ya que reitera la animosidad de la noche; hay, empero, una diferencia muy importante, y es que Nictimene sí logra su objetivo, introducirse al ámbito sagrado, mientras que la sombra sólo consigue exacerbar su furia ante su impotencia. Esto explica por qué a Nictimene se le coloca en un lugar tan señalado, como la primera personificación mitológica de los poderes nocturnos. Si a ello añadimos que, de acuerdo con la tradición emblemática, la lechuza representa la prudencia y discreción inherentes a la sabiduría (recordemos que fue Minerva la que salvó a Nictimene de la muerte que la amenazaba por haber cometido incesto con su padre), veremos que aquí hay en juego mucho más que un elemento decorativo: Nictimene es un *concepto* porque identifica la transgresión y la clarividencia con el silencio (su canto es prácticamente inaudible); pero entonces la sombra -de quien la lechuza es una metáfora-, lejos de ser tiránica tan sólo, se apoya en una clase de saber hermético y heterodoxo por no decir sacrílego; así, este mito sirve para vincular el imperio nocturno con la posibilidad más radical de conocimiento, la que se realiza durante el sueño tras quebrantar el orden fundamental de la natura, en este caso, el que se desprende de las esferas celestiales -o, según la historia personal de Nictimene, el que se rige por la sangre, que ella viola con el incesto.²⁰¹

En el siguiente pasaje se prolonga este primigenio significado transgresor al fundirse dos referencias mitológicas: la de las tres hijas de Minias, a quienes Baco transformó en murciélagos en castigo por haber preferido contarse una a la otra historias amorosas en vez de rendirle culto al dios, y la de Ascálofo, el satélite de Plutón, a quien Perséfone convirtió en búho en venganza por haberla delatado. En ambos casos, la falta que provocó la transformación fue un *decir* sacrílego o temerario: las mineidas, aparte de profanar las bacanales, negaron con sus mofas la divinidad de Baco; Ascálofo, por su parte, ocasionó que Perséfone tuviera que casarse con Plutón contra su voluntad. Lo más interesante del fragmento que comentamos es que, de acuerdo con la tradición emblemática, el murciélago es símbolo de los filósofos que se engrién con su saber: “este ave (...) en primer lugar, simboliza a los de mala fama, que se esconden y temen el juicio ajeno. Y también lo mismo a los filósofos que, mientras investigan las cosas celestes, están ofuscados y sólo ven falsedades”.²⁰² Otro tanto podría afirmarse de Ascálofo, “supersticioso indicio al agorero”, cuyos ojos poseen legendaria belleza y penetran aun la noche más oscura (recordemos las líneas que le dedica Góngora en la *Soledad II*, vv. 886-901 y 974-979 -de hecho, con su mención finaliza el poema-, donde pondera el “oro intuitivo” de las pupilas del búho); así, la simbiosis entre conocimiento y transgresión encarna en los personajes que marcan el ritmo de la noche con un “triste son intercadente” que obliga a los demás a dormir; ello aparte, en ambos tipos de seres nocturnos hallamos una visión que bien podemos llamar

²⁰¹ La noticia sobre la interpretación emblemática de Nictimene la tomo de Rocío Olivares. *Op. Cit.*, pp. 385-6. Por su parte, Álvarez Lugo comenta que la creencia en que la lechuza se bebe el aceite de las lámparas, tiene su origen en una conseja popular (Andrés Sánchez Robayna, *Op. Cit.*, p. 74), lo cual refuerza el carácter conceptual de la imagen (funde el saber docto con el vernáculo). Otro análisis muy sugestivo de esta figura lo desarrolla Alejandra Luiselli, quien considera a Nictimene un retrato de la propia sor Juana (*Op. Cit.*, pp. 175-177). Por último, Jacoba Clara Nanfito interpreta el pasaje en clave bíblica y coincide en que representa un saber heterodoxo, más aún, pecaminoso: “el paralelo más notable entre Nictimene y el alma es la voluntaria determinación de adquirir un mayor conocimiento (...) que es una violación o transgresión del espacio” (*Op. Cit.*, p. 184).

²⁰² Andrés Alcíato, *Emblemas*, cita de Álvarez de Lugo (Andrés Sánchez Robayna, *Op. Cit.*, p. 162).

sacrílega porque engendra una palabra irreverente, a saber, la de las mineidas que se burlaron de Baco y la del propio Ascálafo, quien vio lo que no debía; por ese motivo las primeras representan a los pseudo-filósofos y el segundo las mendaces profecías de los agoreros. Por si fuera poco, lo singular de este fragmento también reside en el extraño papel que juega en él la música, contrario en todo al que la tradición poética de los Áureos Siglos le adscribía con base en un pensamiento de raigambre neoplatónica.²⁰³ Según tal tradición, la música es en esencia una actividad espiritual cuya finalidad consiste en elevar al alma a las regiones superiores del cosmos, como lo dice mejor que nadie fray Luis de León en las espléndidas líras *A Francisco de Salinas*:

A cuyo son divino,
mi alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida.
de su origen primera esclarecida.

No es de extrañar que un autor como fray Luis zanje la disputa entre los defensores de la música especulativa y los que reivindicaban la práctica o instrumental, ya que la armonía de las regiones celestiales ha de reflejarse en la terrestre y el medio óptimo para ello es precisamente la música, que serena el ánimo y lo lleva al Empíreo, la morada de Dios. No habla, pues, el poeta únicamente de la música en su materialidad sino de sus efectos en el alma y más aún, en el cosmos, los cuales se traducen en una visión cuasi mística que abarca al universo en su conjunto y que permite el paso de un sentido al otro, es decir, del oído a los ojos:

Ve cómo el gran Maestro,
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.

Basta el ejemplo de estas líras para que nos hagamos cargo de inmediato de cuán diferente es la manera en que se presenta la relación entre la música, el conocimiento y la visión en *Primero sueño*. Por principio de cuentas, tanto el canto de Nictimene como el de la “capilla pavorosa” de las Mineidas y Ascálafo embota en vez de engendrar clarividencia: como resultado de ello, induce a una suerte de ceguera física y al unísono moral -la que se simboliza en la profanación de los templos que los deja a oscuras y en la mención de los agoreros que confunden a quienes los consultan-. ceguera que ha de considerarse el marco donde se desarrollará todo lo que sigue en el poema y que en ese sentido prefigura lo que le sucede a la propia alma más tarde; por último, la música desatentada sirve para reafirmar la tiranía de la noche pero también el conocimiento que durante ella puede obtenerse (el cual, pese a su connotación ominosa, es hasta cierto punto reivindicable, al menos dentro del sueño).²⁰⁴ De ahí que en última instancia la música, por más desconcertante que resulte, se asimile al sosiego y al silencio.

²⁰³ Acerca de este punto, cfr. Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, pp. 179-188.

²⁰⁴ Cfr. el comentario de Soriano Vallès sobre el efecto obscurecedor del sueño “...el engaño del alma consiste en hacerla creer que no sólo no está ofuscada por el sueño, sino que es él quien le permitirá realizarse al máximo” (*Op. Cit.*, p. 51).

Y es precisamente el silencio el motivo que se destaca en la referencia mitológica que se presenta a continuación, la de Harpócrates (vv. 72-76):

y al reposo los miembros convidaba,
el silencio intimando a los vivientes
-uno y otro sellando labio obscuro
con indicante dedo-,

Harpócrates, la noche, silencioso.

La figura de Harpócrates ya la había mentado sor Juana en el *Neptuno alegórico*, identificándola con la del dios de las aguas según una interpretación bastante tendenciosa: "...también honraban con silencioso recato a Neptuno en el supuesto de Harpócrates, dios grande del silencio (...a quien...) veneraban los griegos con el nombre de Sigalión".²⁰⁵ En *Primero sueño*, en cambio, lo convierte en metáfora de la noche, o sea, de la sombra piramidal y, por su conducto, de un tipo específico de saber, justo el que se obtiene por medio del silencio y, más aún, del secreto. Todos estos detalles subrayan un rasgo conceptuoso fundamental: la correspondencia del conocimiento que el sueño proporciona con una sabiduría supuestamente antiquísima cuyo origen, según la tradición, se hallaba en los arcanos círculos de los sacerdotes del Egipto faraónico o incluso prefaraónico; a su vez, la alusión a dicha sabiduría pone en contacto al poema con dos formas de pensamiento cercanas aunque no idénticas que a su modo se proclamaban herederas de la sapiencia egipcia: el hermetismo y el neoplatonismo renacentistas.²⁰⁶ En esencia, ambos movimientos filosóficos y culturales postulaban que el auténtico saber es por fuerza esotérico y sólo se alcanza merced a una iniciación no apta para todos. Con esta idea por delante, se hacían también eco de una actitud que ya está presente en el mismo Platón, es decir, que el misterio es la otra faz de la verdad.²⁰⁷ Platón, en efecto, decidió adaptar a los fines de su filosofía el culto místico que se desarrollaba en los festivales de Eleusis, e hizo del acto de filosofar una especie, la más sublime, de iniciación; en este cometido, el mito de eros le dio pie para reformular los rituales populares y orgiásticos en términos de ascensión al Bien a través de la Belleza; así, convirtió al misterio en un recurso literario-filosófico con un claro objetivo intelectual. Cuando, empero, siglos más tarde, Plotino y sus discípulos retomaron esta doctrina iniciática, no tuvieron dificultad alguna en darle una interpretación mágica acorde con la poesía y cuyo fin era indiscutiblemente moral. De esta guisa, en el misterio, tal como lo conceptualizan el hermetismo y el neoplatonismo, se confunden tres sentidos, el ritual, el literario y el mágico, y todos ellos se ponen de manifiesto en las obras

²⁰⁵ *Obras completas*, IV, pp. 360-1. Para un análisis de esta obra, cfr. Paz. *Op. Cit.*, pp. 217-9. En cuanto al significado emblemático de Harpócrates, cfr. Rocío Olivares. *Op. Cit.*, *idem*.

²⁰⁶ Por lo que a esto toca, aparte de las observaciones de Paz que acabo de mentar, cfr. Elías Trabulse, "El hermetismo y sor Juana Inés de la Cruz". *El círculo roto*, pp. 75-91, así como lo que indico en la nota 111. En cuanto al hermetismo en sí, cfr. Hermes Trismegisto, *Tres tratados. Poimandro. La llave. Asclepios*, en particular la introducción de Francisco de P. Samaranch, pp. 4-22. Ahí se nos dice que los textos herméticos "...pretendían fundarse sobre una revelación, no sobre la observación empírica, y adoptaban el cariz o actitud de una ciencia oculta"(p. 11). Como es obvio por todo lo que he dicho, no pretendo que el hermetismo sea la clave interpretativa del poema sino uno de los órdenes que su estructura retoma. Una posición más radical al respecto es la que adopta Susana Arroyo Hidalgo: "los resultados de significación en el vocabulario del poema, no permiten lucubraciones de tipo esotérico ni del hermetismo tantas veces mencionado..." (*Op. Cit.*, p. 170).

²⁰⁷ Los datos que vierto, los tomo de la introducción al fascinante libro de Édgar Wind *Los misterios paganos del Renacimiento*, pp. 11-25.

de los grandes humanistas del Renacimiento, quienes de modo unánime porfiraron en el significado artístico e intelectual del saber oculto y viceversa, o sea, en el secreto sentido que la poesía y la filosofía poseen: una expresión enigmática guarda la debida reverencia a las realidades que sólo desemboza a los ojos de los iniciados. No resulta, pues, extraño, que se preconizara el lenguaje metafórico como el idóneo para hablar de la verdad; de ahí a la apología de la obscuridad expresiva hay sólo un paso, y ese lo dieron, al menos en lo que toca al ámbito cultural iberoamericano, los artistas y letrados de los Siglos de oro. El saber más elevado debe restringirse para impedir su tergiversación (lo cual, según mi punto de vista, explica que la palabra “discreto” se usara por entonces como sinónimo de docto o de agudo). Y si hay un símbolo de la discreción y el silencio es precisamente Harpócrates, el dios a quien siempre se le representaba con un dedo sobre los labios (gesto que también se le aplicaba a Hermes trismegisto) y que era mudo pues había nacido sin lengua. El silencio, entonces, puede trocarse en la expresión más elocuente siempre y cuando se le escuche con la disposición propicia, la que un hombre zafio e ignorante jamás alcanzará. En suma, para que la palabra no traicione el secreto y para que sólo lo revele a los ojos indicados, los del iniciado, es indispensable hacerla enigmática, tanto como puede serlo el silencio.

Al glosar dos versos del *Cántico espiritual*, aquellos que rezan “la música callada / la soledad sonora”, dice san Juan de la Cruz que en medio de la noche el alma recibe la iluminación de Dios y encuentra que todas las creaturas se corresponden una a otra con una admirable eufonía musical que, sin embargo, no se percibe por el oído: “y llama a esta música *callada* porque, como habemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces, y así se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio; y así dice que su Amado es esta *música callada*, porque en Él se conoce y gusta esta armonía de música espiritual. Y no sólo eso, sino que también es *la soledad sonora*”.²⁰⁸ Ciertamente es que no hay vínculo alguno entre la noche mística de la cual habla el santo y la beligerante y ominosa que hasta ahora hemos presenciado en *Primero sueño*; no obstante -y por ello la cita- cada una de ambas ejemplifica un extremo diferente de la misma tradición, la que adscribe al silencio el depósito del saber.

Hay, además, una función poética de primer orden en el silencio y es su identificación con la silva, la forma idónea a los ojos de los Áureos Siglos para expresarse de modo conceptuoso. “Recuérdese a este respecto la etimología que proponía Sánchez de las Brozas: <silva dicitur a silendo>; en virtud de la medida trisilábica (*sil-u-a*) en Virgilio y Horacio. El sentido de base que el étimo SILERE revela (...es...) el silencio de la *selva*, al que se opondría en seguida el no-silenció del poema...”²⁰⁹ La silva, según esto, es un molde perfecto para publicar lo que por definición debería callarse; hay, por ende, en esta forma una agudísima consciencia de la función transgresora del lenguaje poético y del esfuerzo que entraña su comprensión, todo lo cual lo recuerda sor Juana cuando, tras haber aludido a Faetón, señala el riesgo que corre la palabra por romper el silencio, sin aparentemente darse cuenta de que ella misma se expone a tal peligro al escribir (vv. 811-14 y 819-820, s.m.):

O el castigo jamás se publicara,
porque nunca el delito se intentara:

²⁰⁸ *Obras*, edición de Gabriel de la Mora, p. 302.

²⁰⁹ MOLHO, MAURICIO, *Op. Cit.*, p. 66. No está de más recordar el comentario de Dámaso Alonso acerca del papel del sonido en las *Soledades*: “¡soledades rumorosas de voces, de músicas, de alborozadas danzas! bella armonía sobre la que resalta, más limpio y musical, el silencio” (Edic. citada, introducción, p. 23).

político silencio antes rompiera
los autos del proceso

.....
sin que a popular vista
el ejemplar nocivo propusiera.

Todo lo anterior demuestra la enorme relevancia de la figura de Harpócrates y también permite entender la porfía de sor Juana en el silencio nocturno, triunfante, por paradójico que parezca, gracias a los raucos y destemplados cantos de Nictimene, las Mineidas y Ascálafo, quienes producen una clase de música que tiene un efecto narcótico sobre los demás seres. Así, al hacer un alto en lo que hasta ahora hemos dicho, veremos que estas alusiones mitológicas forman un conjunto de *conceptos* que organizase en torno al problemático vínculo del silencio con la visión a oscuras y, por supuesto, con el decir. Es Harpócrates quien recapitula los diversos sentidos que han abierto los personajes que lo preceden y ordena callar, sí, aunque para ver con mayor claridad en medio de la impenetrable noche; es él, por otro lado, quien unifica en su persona el panteón helénico y el egipcio, por lo que le da a la sección en su totalidad el peso de la autoridad de los antiguos: no hay conocimiento sin enigma de por medio y sin el ingenio y las noticias indispensables para desentrañarlo. Como vemos, la estructura conceptuosa hace hincapié en la indudable importancia de Harpócrates sin que ello nos exija imponerle al poema una lectura en clave hermética; lo que el texto nos muestra es, más bien, una preocupación por el lenguaje y su vínculo con el conocimiento, no al revés, es decir, sor Juana no desprende el saber del modo en que se expresa, enigmático en el silencio. La unidad de la serie de alusiones que abarca a la sombra y a las aves siniestras descansa, pues, en el callado gesto de Harpócrates, donde justamente se delinea el paradigma de saber agudo y erudito que ponderan los Siglos de oro a través de su máximo apologista, Gracián. A su vez, la estructura artística que analizamos en las primeras páginas de este inciso, también remite al silencio, no sólo por la forma poética de la obra sino por la discontinuidad sintáctico-semántica: “en el universo poemático de este texto, junto con el espacio perceptivo, o la esfera de las experiencias senso-perceptivas individuales y concretas, existe un espacio universal y abstracto que no cristaliza ni se cimenta en la palabra poética, sino más bien se sugiere en los silencios recurrentes y en las imágenes ‘de umbral’ que lo constituyen”.²¹⁰

La mención de Harpócrates es el eje alrededor del cual giran los dos incisos de esta primera división; hasta aquí hemos hablado del conocimiento y el secreto, ahora vamos a recorrer el universo junto con el silencio, auténtico hilo conductor de todos estos pasajes (de hecho, incluso el viento teme hacer “aunque poco, sacrilego rüido, / violador del silencio sosegado”, líneas que llaman la atención porque reiteran el vínculo de lo que acontece durante la noche con el sacrilegio -recordemos que Nictimene también lo comete aunque en otro sentido). A partir del v. 113 y hasta el 150 -que es donde concluye la primera parte, según mi punto de vista-, nos vamos a encontrar con una peregrina enumeración de los seres que habitan en los diversos elementos del orbe; dicha enumeración responde a una clara jerarquía que va de las aguas a las regiones aéreas, la cual se identifica por completo con un género que floreció durante el Siglo de oro, la *cornucopia*, o sea, “...la sistemática relación, de un modo más o menos pausado, de una multitud de diferentes productos naturales y creaturas, tales como animales, flores y

²¹⁰ NANFITO. JACOBA CLARA, *Op. Cit.*, p. 163.

frutas”²¹¹, cuya finalidad primordial consistía en provocar en el lector una sensación de asombro o, en los casos extremos, de vértigo; en sí, la cornucopia puede concebirse como una concretización del descentramiento de la realidad que estudiamos páginas atrás, ya que al presentar una imagen multitudinosa de la natura, facilita el percibirla en perpetuo dinamismo. Veámoslo en el texto (vv. 86-89 y 92-96):

El mar, no ya alterado,
ni aun la instable mecía
cerúlea cuna donde el Sol dormía;
y los dormidos, siempre mudos, peces
.....
mudos eran dos veces;
y entre ellos, la engañosa encantadora
Almone, a los que antes
en peces transformó, simples amantes,
transformada también, vengaba ahora.²¹²

Este fragmento destaca por varios motivos: en él se mienta por vez primera en el poema al sol (v. 88), introduciendo así en el absoluto imperio hemisférico de la sombra un poder contrario; en él se prolonga el silencio que caracteriza a la noche, sólo que ahora trasladado al ámbito marino (con lo cual se convierte en base de lo que en el capítulo anterior llamamos una “imagen transelemental”, o sea, un recurso conceptuoso para que dos ámbitos diversos se correspondan); además, en el fragmento aparece una figura que se vincula también con el saber y la transgresión o, mejor dicho, con la traición, Almone, quien recibe un castigo donde se evidencia el carácter cíclico de la natura y, más que ello, la tiranía con la cual somete a todos los seres. Esta última parece atemperarse en las siguientes líneas, cuando se nos describe el sueño de los animales, incluyendo al rey de todos, el león, en una descripción que sirve para someter de nuevo el discurso “científico” al significado que le da el poema (el dato de que el león duerme con los ojos abiertos lo toma sor Juana de Plinio) y para que pasemos al segundo de los elementos que integran el cosmos, la tierra; empero, aun en medio de la imagen de universal abandono en la que todos los animales parecen identificarse, el énfasis vuelve a recaer en los peligros que se ocultan en la penumbra, peligros que se refieren a través del mito de Acteón, quien, como Ascálafo, vio lo que no debía.²¹³ Tal personaje nos interesa además por una característica que no se ha mentado hasta este momento: él, a diferencia de los otros seres, no duerme a profundidad, ya que (vv. 116-120):

con vigilante oído,
del sosegado ambiente
al menor perceptible movimiento

²¹¹ WOODS, M. J., *Op. Cit.*, p. 83. Cfr. *supra*. p. 56 y ss.

²¹² Cito el v. 94 según la corrección de Manuel Corripio Rivero (“Una minucia en el *Sueño* de sor Juana: ¿Almone o Alcione?”, *Ábside*, XXIX. 4. pp. 472-479), pues creo que Méndez Plancarte no tuvo razón al seguir la enmienda que de este verso hizo Vossler; basta conferir estas líneas con su respectiva prosificación para darse cuenta del yerro: “y no muy lejos de ellos, igualmente dormían los Pájaros Marinos, como Alcione...” Huelga decir que tales “pájaros” no aparecen en el poema por ningún lado, y que el editor hubo menester de introducirlos al prosificar para que cuadrara el texto con su interpretación de esta mítica figura.

²¹³ Sor Juana mienta a Acteón como rey pero eso no lo afirma la tradición literaria, según nos dicen las notas de Méndez Plancarte (pp. 80-1) y de Álvarez de Lugo (*Op. Cit.*, p. 103).

que los átomos muda,
la oreja alterna aguda.

Acteón, así, sólo disfruta de un sueño ligero a causa de la inquietud que nunca lo abandona, en contraposición con los pájaros que duermen en las copas de los árboles sin que los altere preocupación alguna. Y es justo ese “leve sueño” el que va a ligar este *concepto* con el que viene a continuación, donde se nos describe el alerta dormir del águila -moradora del tercer elemento, el aire y símbolo, en cuanto ave de Júpiter, del fuego que es el atributo de él-, la cual, por no faltar a la ley que ordena a todos descansar, dormita más que duerme con una pedrecilla en una pata para que la despierte en caso de perderse en el sueño (vv. 129-136).²¹⁴ Ahora se delinean dos clases de sueño que a lo largo del poema seguirán presentes: el *leve*, propio de los seres que tienen a su cargo el gobierno (al águila se le llama “de Júpiter el ave generosa / -como al fin reina-...”) o de los que deben permanecer en vela para esquivar algún peligro, v.gr., Acteón, y el *profundo*, en el cual caen los demás. Esta diferencia resulta axial en la obra, ya que permitirá establecer un paralelismo entre las dos clases de sueño: el leve incluirá al alma y será equiparable a la vigilia de los seres míticos que ya hemos apurado; el profundo será propio del cuerpo y de los animales a los que avasalla la noche. Ambas clases de sueño, como es obvio, son reales, aunque en el leve hay un sesgo artificioso muy peculiar, pues al final se disolverá en la nada (vv. 868-872):

Y del cerebro, ya desocupado,
las fantasmas huyeron
y -como de vapor leve formadas-
en fácil humo, en viento convertidas
su forma resolvieron.

Aun así, es éste, y no el profundo, el sueño que le da título al poema, ya que en él se pone de manifiesto la voluntad -del águila, del alma- de no ceder ante una ley que marca un límite preciso (como la que ordena descansar). No en balde, líneas adelante será el águila el símbolo del empeño por ascender al sol mismo a despecho del daño que esto pueda ocasionar (vv. 330-333):

...el veloz vuelo
del águila -que puntas hace al Cielo
y al Sol bebe los rayos pretendiendo
entre sus luces colocar su nido.

Por esta causa, el *concepto* que se desarrolla con base en el sueño leve del águila, se redondea con una de las escasísimas intervenciones del narrador omnisciente del poema (que, como ya dijimos, no se confunde con el yo-creador), el cual, tras hacer hincapié en la gravedad de la vigilancia que la Majestad mantiene sobre sus dominios, aventura que a ello se debe que la corona, imagen del poder, sea circular (vv. 141-46): Tal circularidad, por supuesto, funge aquí también como imagen de la recurrencia con que la sombra avasalla al orbe y con el correspondiente empeño del alma por conocer: más aún, en ella se refleja el orden geométrico que hemos visto que determina a la sombra y al cual ésta defenestra en su fuga. Y así el *concepto* va a dar a la conclusión global de la primera parte de mi división de que el poder que en la sombra se afirma y que alienta al alma a seguir a despecho de su

²¹⁴ Méndez Plancarte recuerda que, conforme a la leyenda, no es el águila sino la grulla la que duerme así (pp. 81-2), lo cual confirma que sor Juana retoma cuantos elementos le ofrecen sus fuentes pero transforma su sentido cuando así lo desea.

fracaso, es mayor aun que la ambición de riquezas o el arrebató del amor, justamente porque es onírico -aunque a través de su levedad parezca similar al orden de la vigilia, cuando lo cierto es que en todo momento lo subvierte (vv. 147-150):

El sueño todo, en fin, lo poseía;
todo, en fin, el silencio lo ocupaba:
aun el ladrón dormía;
aun el amante no se desvelaba²¹⁵.

¿Cuál es, entonces, ya para finalizar, la imagen que de la natura nos da el poema a través del mito, imagen que hará posible o no el conocimiento de la realidad en lo que resta de la obra? La respuesta se resume en dos vocablos: *metamorfosis mítica*. En efecto, el mito "...es utilizado por sor Juana pra subrayar que existen varios planos de realidad: el paisaje no sólo es el paisaje, es también el arte contenido en ese paisaje, la mitología; y la mitología no es sólo la mitología, es decir, el arte más apreciado por el gusto cortesano, sino que entraña el señalamiento de que la realidad no es tan elemental como a simple vista percibimos, la realidad entraña *metamorfosis*".²¹⁶ Esta observación, sin embargo, no basta para comprender la cuestión; hay que añadir la belicosidad que cada elemento manifiesta en su tránsito hacia diversas formas de ser y que se magnifica en la tiranía de la sombra, tiranía que será el eco de la rebeldía del alma.

²¹⁵ Al leer estos versos, no puede uno menos que recordar un hermoso pasaje de las *Metamorfosis* que bien podría haber inspirado a sor Juana: "un profundo silencio reinaba sobre la Tierra: los hombres, los pájaros, las bestias salvajes, todo gustaba de la dulce tranquilidad del sueño. Ni de los árboles ni del viento se siente el más leve ruido. Hay una serenidad absoluta y los astros brillan en el cielo"(VII. III, Trad. de Federico Carlos Sainz de Robles, Espasa-Calpe, pp. 127-128).

²¹⁶ LUISELLI, ALEJANDRA, *Op. Cit.*, p. 182.

C) EL PRECIPICIO.

Las alusiones mitológicas que tejen la urdimbre conceptuosa de la primera parte del poema, se substituyen durante la segunda por el recurso a varios órdenes discursivos, según el fluir de la obra lo exige; de hecho, la posibilidad de hacer una división lo más coherente que sea dable, se asienta justo en la unidad que cada uno de estos órdenes manifiesta. Vamos, pues, a seguir la partición que hice con anterioridad para apreciar la manera en que el contenido de las dos últimas secciones se despliega. La segunda, que llamamos “el ser del hombre”, comprende tres incisos, el primero de los cuales constituye una suerte de preámbulo al soñar en sí y se extiende del v. 151 al 266; en este inciso, el interés recae de modo exclusivo en la descripción del cuerpo dormido, y es quizá por ello que en vez de recurrir a figuras mitológicas, sor Juana echa mano de otro tipo de imágenes para elaborar los correspondientes *conceptos*; tales imágenes las va a delinear la poetisa con base en una serie de términos mecánicos y técnicos cuyo sentido último habremos de dilucidar.

La segunda parte de nuestra división se inicia al fijar el instante en que el sueño comienza a desarrollarse (vv. 151-152): “el conticinio casi ya pasando / iba, y la sombra dimidiaba, cuando...” Esta precisión no tiene un significado tan sólo cronológico o incidental, ya que sirve para enlazar toda esta parte con la primera, como advertimos al recordar que “dan a la medianoche los latinos este nombre *contitinio* porque más comúnmente en esa hora están todos callados; que del verbo *conticio*, que es callar, justamente se deriva”.²¹⁷ Es decir, la totalidad del soñar, al dar principio en el instante en que el silencio nocturno es absoluto, responde al gesto de Harpócrates que preside el hemisférico imperio de la sombra y, por ende, al mutismo que el dios intima a los seres a los cuales aquélla tiraniza; además de eso, en el conticinio se ponen de manifiesto los nexos que el propio Harpócrates implica respecto al saber, los cuales valen para el alma a lo largo de su sueño; callar será entonces la puerta de entrada al conocimiento (tal puede ser el motivo de que el alma no despegue literalmente los labios en ningún momento y que el dramatismo del poema recaiga en el narrador omnisciente). Los dos versos que acabamos de citar, hacen así las veces de lazo entre el avasallante imperio de la noche y el “profundo / sueño dulce” en el cual se halla el cuerpo, cuya descripción empieza justo con un recordatorio de la fatiga que lo asedia incluso cuando se entrega al placer; en estos pasajes, el cuerpo aparece como una realidad sometida al poder de la natura, poder que semeja el que la sombra impone (vv. 160-165, s.m.):

Que la Naturaleza siempre alterna
ya una, ya otra *balanza*,
distribuyendo varios ejercicios,
ya al ocio, ya al trabajo destinados,
en el *fiel infiel* con que gobierna
la aparatosa máquina del mundo.

Si paramos mientes en este fragmento, advertiremos que él se percibe un tono que hasta entonces no ha aparecido en *Primero sueño*; como ya dije, en lugar de que sea un mito el

²¹⁷ SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS. *Op. Cit.*, glosa de Álvarez de Lugo, p. 119. El mismo comentador observa que *conticinio* puede referirse a otros momentos del día y no sólo a la medianoche. Sobre el vocablo en sí, cfr. también Rosa Perelmuter Pérez. *Op. Cit.*, p. 59.

recurso conceptuoso, lo que ahora enfatiza el carácter en apariencia ordenado pero en el fondo desaforado de la realidad natural, es una imagen de carácter mecánico que se elabora a partir de los vocablos que subrayé; dicha imagen se inscribe en una de las vertientes más originales de la poesía del siglo XVII, aquella que sin llegar a involucrar complejas nociones científicas, sí utiliza el nombre de diferentes herramientas y máquinas para expresar un contenido artístico concreto; de esta guisa, el vocabulario poético de la época se enriquece con términos que hasta finales del siglo XVI se consideraron ajenos por completo a la esfera de la creatividad -entre los cuales, por cierto, no sólo abundaron los de dispositivos mecánicos sino también los de conceptos de índole matemática-.²¹⁸ El empleo de tal léxico en obras literarias muestra que, a despecho de la limitadísima difusión que en la Península y sus dominios se hizo de las doctrinas y descubrimientos intelectuales más importantes de entonces allende las fronteras, lo cierto es que hubo una permeación subterránea que dio noticia de ellos a unos cuantos y que, sobre todo en el caso del arte, coadyuvó a modificar la manera de expresar conceptos abstractos; después de todo, hasta las últimas décadas del siglo XVI, España fue una auténtica pionera en el campo de la técnica aplicada al campo de la navegación, la ingeniería y la guerra, lo cual, por fuerza, se reflejó en la búsqueda de un modo práctico de plantear los problemas científicos, modo que desde principios de la siguiente centuria quedó en el olvido por influjo de las instituciones rectoras de la cultura, la Iglesia y las universidades, que reivindicaron el ya para entonces anacrónico escolasticismo. A lo anterior debe añadirse la verdadera revolución en el campo de los estudios humanísticos, revolución cuyo huellas en el terreno de la poesía hemos rastreado en el primer inciso del presente trabajo. Más aún (y esto muestra la originalísima utilización de semejante vocabulario técnico por parte de sor Juana), esta nueva tendencia artística, al contrariar el secular menosprecio de los iberoamericanos por las actividades mecánicas o empíricas, propias de los plebeyos y opuestas a las liberales que los aristócratas cultivaban, por fuerza provocó en el lector contemporáneo un gran asombro. Además de ello, existe una razón muy poderosa para los artistas que los llevó a recurrir a este léxico, y es que permite escapar a un cada vez más asfixiante sistema de referencias que, sobre todo al tratarse de poesía erótica, se había convertido en norma inamovible. Ello explica por qué, allende las similitudes superficiales, la poesía del siglo XVII difiere mucho de la de la centuria anterior; en efecto, “los parangones del siglo XVI con frecuencia apelan tan sólo a los sentidos, mientras que los del siglo XVII también funcionan en un nivel intelectual, combinando el atractivo sensual y el pensamiento filosófico”.²¹⁹ En otros términos, la conceptuosidad insita a la época sirve de base para esta vertiente y a su vez se nutre con los descubrimientos que ella permite hacer a los poetas: el contenido del *concepto* bien puede ser una imagen sensible mas el molde en el cual se vierte involucra también la labor del ingenio para su comprensión (lo cual se aprecia con notable claridad, v.gr., en la literatura emblemática).

Volvamos al fragmento de *Primero sueño*, el primero de este inciso que, según ya dije, se fundamenta en el recurso al léxico técnico. De hecho, este recurso ya se anticipó en la primera sección de la obra al describirnos a la sombra como piramidal y al aventurar una

²¹⁸En las líneas que siguen, haré un constante uso del libro de Daniel L. Heipie que cité en el inciso anterior, n. 169, pp. 1-14. Una fuente adicional es el artículo de José María López Piñero que menté en la n. 96.

²¹⁹*Ibid.*, p. 11. Entre los ejemplos que de sus interpretaciones aporta este erudito, se encuentran, precisamente, *Primero sueño* y otras composiciones de sor Juana.

hipótesis para explicar la circularidad de la corona que representa el poder de los seres cuyo sueño es leve y, en consecuencia, vía para el conocimiento; ahí, sin embargo, no tuvo la relevancia que va a cobrar en la descripción del cuerpo. la cual se inscribe en una visión de la natura que parte de la imagen de la balanza, un convencional símbolo poético de la justicia que, no obstante, recibe un tratamiento muy peculiar ya entre los poetas contemporáneos de sor Juana, puesto que mientras algunos de ellos reivindican el valor tradicional de la balanza pero lo desarrollan con base en las propiedades mecánicas de ésta, otros dejan de lado cualquier simbolismo y sólo ocupan el instrumento como ilustración de sus ideas (de hecho, la balanza, como derivación de sus significados moral y metafísico, también tiene un sesgo religioso muy recurrente en la iconografía cristiana del juicio final). En esta mutación, como en tantas otras del lenguaje poético de los Áureos Siglos, la impronta del humanismo se deja sentir, ya que uno de sus objetivos como movimiento cultural fue la reivindicación de la experiencia directa en vez de la búsqueda de apoyos en la autoridad; de ahí la secularización de antiguos símbolos o, por mejor decir, su actualización de acuerdo con intereses immanentes, como se aprecia en el pasaje de *Primero sueño* que ahora analizamos: el oxímoron entre “fiel” e “infiel” tiene, es obvio, una resonancia metafísica que prolonga la belicosidad de la sombra que campea en la primera parte; sin embargo, aquí el sentido más bien se desprende del vínculo concretísimo que existe entre la balanza y las actividades humanas que requieren el concurso del cuerpo (vv. 170-1): “-trabajo en fin, pero trabajo amado / si hay amable trabajo-”. La vigilia es un tiempo durante el cual triunfa la vitalidad corpórea pero es también un tiempo bajo las restricciones de la necesidad natural más elemental, la de sobrevivir; por eso, los miembros corporales quedan “oprimidos” por la fatiga del trabajo y, más todavía, por la del deleite; por eso, también, la ironía de los versos anteriores, la cual va a servir para oponer la agobiadoras actividades del cuerpo a las libérrimas del alma.

El *concepto*, claro está, no se ha definido por completo, pues el cuerpo no sólo remite a las constricciones naturales sino a las jerarquías sociales que se organizan bajo una doble autoridad, pontificia e imperial, autoridad cuya legitimidad reside en el orden natural que ella pondera, ya ejemplificado con la previa mención del águila que apenas duerme por no descuidar su misión regia y pastoral;²²⁰ es la segunda ocasión en la obra en que se mienta la simbiosis de la autoridad política con la religiosa, simbiosis que en el mundo cultural de los Áureos Siglos tiene un trasfondo intelectual de primera magnitud; lo que llama la atención es que en ambas ocasiones, la referencia tiene una connotación muy extraña que no puedo llamar sino transgresora y que en el pasaje que nos ocupa se desprende del flagrante triunfo del sueño sobre la autoridad, triunfo que refleja el que previamente obtuvo sobre el cuerpo (vv. 188-191, s.m.):

Y con siempre igual vara
 (como, en efecto, imagen poderosa
 de la *muerte*) Morfeo
 el sayal mide igual con el brocado.

En la única alusión mitológica de todo el inciso, la personificación del sueño como Morfeo avasalla a quienes representan la soberanía diurna y se asimila de ese modo al gesto

²²⁰ Mi anterior explicación del águila, más que ligarla a la autoridad (de hecho, casi la contrapuso a ésta), la consideró metáfora del “leve sueño”. Creo que ambas lecturas son aceptables, siempre y cuando se tome en cuenta el respectivo fragmento de la obra en que se insieren.

harpocrático anterior que ordena guardar silencio para que el auténtico saber, el de la noche, se revele. La infidelidad del fiel que esgrime la natura, viene a concluir entonces en que el orden que al día sustenta, se subordina a la irrupción de las fuerzas nocturnas y al del conocimiento que ellas proporcionan vía el mutismo literalmente iniciático, en un pasaje donde la discontinuidad sintáctica llega a su límite a causa de la elongación del período.²²¹

Para resaltar lo inerte del cuerpo y de la autoridad frente al sueño, a estos versos les sigue la inmediata y fugaz aparición del alma, en uno de los fragmentos que mayores controversias han suscitado entre los estudiosos del poema por la manera en que en él se expone la unión del alma y el cuerpo (vv. 192... 203, s.m.):

El alma, pues, suspensa
del exterior gobierno (...)
solamente dispensa
remota, si del todo separada
no, a los de *muerte* temporal opresos
lánguidos miembros, *sosegados* huesos,
los gajes del calor vegetativo,
el cuerpo siendo, en *sosegada* calma,
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la *muerte* vivo.

Antes de otra cosa, reparemos en los recursos retórico-semánticos que aquí emplea sor Juana: el quiasmo del último verso y su conduplicación con el 190 y el 198, en cada uno de los cuales aparece la palabra “muerte” (en la misma línea también hay un políptoton entre “muerte” y “muerto”, políptoton que se repite en los versos 199 y 201 entre “sosegados” y “sosegada”, vocablos todos que reiteran el mismo significado); tales recursos evidentiísimamente ligan el poder de la sombra que en Morfeo se encarna con la muerte del cuerpo, que no por temporal es menos real, y facilitan así la libérrima actividad y onírica del alma. Hasta qué punto es dable enjuiciar este fragmento para adecuarlo al pensamiento de un filósofo en concreto, sea Platón, Aristóteles o santo Tomás, resulta muy difícil de responder y dependerá, sin duda, de la habilidad del intérprete en turno; lo indudable es que el cuerpo aquí aparece como un ser inerte, animado sólo por el calor vegetativo que le da el alma; si, por otro lado, tomamos en cuenta que, según el estagirita, “...lo que tiene alma se distingue de lo que no la tiene por el hecho de vivir”,²²² o sea, que el sentido primigenio del término “alma” es el de “fuerza vivificante” (que es a lo que equivale el “alma vegetativa” de la escolástica), parece que, en efecto, la unión entre el alma y el cuerpo no se disuelve por completo aunque ello no implica tampoco, desde mi punto de vista, que sea *substancial ni mucho menos que la actividad anímica dependa stricto sensu de la que con anterioridad haya tenido el cuerpo*. Creo que en este caso hay que recordar de nuevo que *Primero sueño* no es un tratado de metafísica ni de psicología racional y que en él *no se argumenta a favor de tesis alguna sino tan sólo se muestra el ser del hombre en el acto de conocer la realidad y expresarla*.²²³

²²¹ Cfr. el cándido comentario de Álvarez de Lugo a estas líneas (Andrés Sánchez Robayna, *Op. Cit.*, pp. 123-4).

²²² *Del alma*, 413a, L. II, c. 2, p. 844 de la edición citada.

²²³ El defensor más entusiasta de la distinción substancial del alma y el cuerpo es, sin duda alguna, Octavio Paz, quien afilia a sor Juana a la tradición del neoplatonismo de raigambre humanista: “así, el alma es una prisionera del cuerpo, idea que la Iglesia siempre vio con desconfianza y que nunca aprobó. Sin embargo, la

Hay, sin embargo, dos razones muy poderosas para dudar de que el sentido axial del poema consista en afirmar la unión substancial del alma y el cuerpo. La primera de esas razones es de índole histórica, ya que “en el Renacimiento se inicia un proceso que conducirá en los siglos posteriores, de la noción del alma como substancia a la noción del alma como sujeto”;²²⁴ quienes llevan la voz cantante en este proceso son justo los humanistas uno de cuyos designios fue, recordémoslo, liberar al lenguaje y al pensamiento de los “bárbaros” moldes escolásticos; de esta manera, los humanistas, al poner al día las traducciones latinas de Platón y Aristóteles, dan pie para renovar las polémicas en torno a la natura del alma sobre todo por lo que toca a su relación con el cuerpo y a su inmortalidad; quienes se adscriben al platonismo, tienden a conceptualizar al alma como un ser inmortal; quienes se inclinan al aristotelismo, muestran sus dudas al respecto; ambas vertientes, empero, coinciden en que no hay vía racional para probar la inmortalidad del alma y que esa es una verdad que la fe lleva al hombre a aceptar. Ficino, por ejemplo, sostiene con la tradición platónica que el alma no puede perecer, pero le da a esta aseveración un giro tan sorprendente y tan sugestivo para nuestro estudio, que vale la pena citar el pasaje concreto de la *Teología platónica* donde asevera que “el alma alberga en sí las imágenes de las entidades divinas de las que depende como los fundamentos y los prototipos de las cosas infinitas, que en cierto modo crea por su propia cuenta. Es el centro del universo y en ella se cifran y condensan las fuerzas de todo”.²²⁵ Esta posibilidad creadora es la aportación humanista al platonismo antiguo y abre la puerta de entrada a una nueva relación entre el alma y el cosmos: en vez de que aquella forme parte de éste como uno más de los seres que lo integran bajo la guía de una Inteligencia perfecta asimilable al Bien, el alma ahora se postula como “el nexo y vínculo” que precisamente a través de su actividad cognoscitiva organiza a todos los seres por su cuenta; por otro lado, en cuanto se dirige a todo, el centro del cosmos que es ella misma se desplaza una y otra vez de modo infinito, por lo que el alma, al no conocer límites, deviene inmortal gracias al poder del amor que la lleva a volverse al universo entero en busca de la verdad y que hace concordar el entendimiento con la voluntad gracias al conocer, que es en lo que consiste el ser del alma; todo ello, además, implica que ésta es un ser independiente del cuerpo, el cual, a diferencia de ella, se encuentra sometido a la descomposición y a la muerte. Con semejante planteamiento, Ficino, al reiterar el núcleo de la concepción platónica del alma, reintroduce una de sus características originales que a los ojos de la ortodoxia cristiana no podía menos que resultar sospechosa si no es que francamente herética: la posibilidad de divinización del alma. Si a los ojos de Platón es dable la postrera fusión del Bien y el alma merced a la fuerza del eros, a los del cristianismo no hay forma de hacer a un lado la diferencia metafísica entre el Creador y el alma, diferencia que parece quedar en el olvido aquí.

influencia del platonismo fue tal que esta creencia jamás desapareció del todo y figura en formas más o menos atenuadas en muchos místicos y filósofos cristianos. Otra consecuencia de este dualismo: el sueño y el trance extático duplican, en forma transitoria e incompleta, a la muerte: mientras duran, el alma se libera del cuerpo y vuela. Esta es la tradición en que se inserta *Primero sueño* (*Op. Cit.*, p. 473). En el otro extremo se encuentra Méndez Plancarta y, entre los exegetas más recientes y que mejor arguyen, Soriano Vallès (*Op. Cit.*, p. 42 y ss.).

²²⁴ VILLORO, LUIS, *Op. Cit.*, p. 51. Utilizo el capítulo quinto de esta fuente para lo que digo respecto a la transformación semántica del concepto “alma” durante esta época. También me baso en el capítulo II de mi libro *Voluntad de ser*, cuya tesis central se compagina con el parecer de Octavio Paz.

²²⁵ Cita de Luis Villoro, *Op. Cit.*, p. 53, subrayado mío.

Ahora bien, me hago cargo de que entre el humanismo renacentista florentino del siglo XV y el medio cultural iberoamericano del XVII se atraviesan doscientos años de convulsiones, rupturas y recomposiciones que por fuerza nos obligan a tomar con pinzas cualquier intento de demostrar el influjo del pensamiento neoplatónico en la estructura de un poema novohispano; no obstante, justo porque uno de los campos donde la crisis golpea con mayor fuerza a nivel de las ideas es el del conocimiento, podemos tender puentes de comunicación no quizás entre el neoplatonismo humanista y una poética (en concreto, la que intento dilucidar), sino entre ambos factores y la gran interrogante por el saber y el papel que en él juega el alma. Interrogante que sin duda es una de las cuestiones más polémicas de entonces en el terreno del pensamiento (aunque éste no sea de carácter filosófico o teológico; después de todo, la poesía aún reivindicase como una forma legítima de saber). Así, la ortodoxia escolástica que férreamente mantienen las universidades en España y sus posesiones, no involucra que, a nivel individual, creadores de la talla de sor Juana no pudieran mantener contacto con otras tendencias filosóficas y que las integraran a su obra sin tener que justificarlas con el rigor de la lógica.

Más todavía, la estricta distinción neoplatónica entre el alma y el cuerpo permite darle dinamismo al inamovible orden metafísico de la cosmovisión escolástica neomedieval que las instituciones culturales iberoamericanas ponen en marcha. Ciertamente es que de acuerdo con la tesis aristotélica del motor inmóvil, el escolasticismo concibe al universo de manera dinámica, pero el movimiento de la totalidad, en este caso, tiene un solo sentido que se determina en una jerarquía vertical hacia Dios. En cambio, el neoplatonismo, sin romper, por supuesto, con la finalidad divina que justifica el movimiento de la realidad (lo cual apenas será obra de la Ilustración dieciochesca en algunos de sus representantes), la tiñe de un matiz artístico que hace proliferar los sentidos que llevan a la realización de la entelequia trascendente; la multiplicación de perspectivas, rasgo por antonomasia de las poéticas de los Siglos de Oro, halla, pues, en el neoplatonismo una fuente inagotable de inspiración: la estetización, mejor aún, la erotización del conocimiento, la radical distinción entre el alma y el cuerpo y el descentramiento dinámico de la realidad, son diversas facetas de un mismo fenómeno que en el terreno del arte se traduce en la reivindicación sin duda alguna moderna de la multivocidad de la expresión y la concomitante ruptura con el carácter mimético de la obra, que en vez de presentarse como *copia* de la realidad, se declara *creación* de la misma.

A estas razones de índole histórica cuya relevancia desborda incluso lo que toca a la poesía, se añade otra ya en el plano concreto de *Primero sueño*, esta vez de carácter plenamente artístico: *el cuerpo no tiene ninguna función decisiva durante la acción del poema, excepto para introducirnos al sueño del alma y para interrumpirlo de manera muy abrupta*; de hecho, la forma en la cual se le describe indica sin ambages que es un “cadáver con alma” sobre cuya disposición se dice lo estrictamente indispensable para dejarlo de lado y seguir hacia la narración del sueño. lo cual tampoco significa que en el devenir global del poema se pueda prescindir de lo corpóreo; más bien apunta a que ese aspecto se subordina a la exaltación de lo anímico. lo cual se echa de ver si atendemos a las peregrinas metáforas que nos dan razón de su funcionamiento y anatomía. La primera de ellas, que se aplica al corazón, es la del reloj, cuya cuerda o “volante” manifiesta la persistencia de la vida y al mismo tiempo nos lleva al que quizá sea el tema poético por antonomasia de los Áureos Siglos: la preocupación por *el fluir del tiempo*, alrededor del cual gira la sensibilidad del

período en su conjunto y que explica la recurrente alusión al engaño de las apariencias y la aspiración a una realidad eterna e inmutable donde la muerte no tiene potestad.²²⁶ ¿Y qué otro artefacto puede simbolizar mejor tal preocupación que el reloj? No resulta extraño, pues, que la descripción del cuerpo comience con una inequívoca mención del tiempo que lo avasalla y que por último lo ha de entregar a la muerte. El reloj, de esta guisa, prolonga el pasaje de la obra que lo antecede -recordemos que la pedrecilla que el águila sostiene es un “despertador reloj del leve sueño”- y contribuye a recalcar la mortalidad corpórea propia de la noche que es, en cambio, el instante en que el alma sueña; el cuerpo muere en cierto sentido cada noche como habrá de morir por completo algún día; de ahí que Morfeo sea “imagen poderosa / de la muerte”. Además, el reloj como artefacto tiene una característica muy destacable: su movimiento es el resultado de un simple mecanismo, si bien aparenta ser autogenerativo; tal el cuerpo, que si se mueve dormido es por las “tardas señas” o las “pequeñas / muestras” que da el corazón; sobra decir que el sentido de ambos epítetos dista mucho de ser favorable a la hipótesis de la unión substancial del alma y el cuerpo.

Vayamos a la siguiente metáfora, con la que se describe el proceso de la respiración; aquí el pulmón se convierte en un “fuelle” y también en un “imán del viento” mientras la garganta aparece como un “claro arcaduz blando” por donde entra el aire fresco y se expele el caliente, el cual, en venganza, hace “pequeños robos al calor nativo” que a la larga han de resultar fatales para el cuerpo. La mecanización extrema de la metáfora se imbrica así con un nuevo recurso a la beligerancia natural que impone la sombra; en la fisiología hallamos un reflejo de la animosidad que lleva a los elementos a luchar unos contra otros, cosa que se aprecia en que los sentidos, carentes de operación por el sueño, contradicen la vitalidad que el corazón y los pulmones aseguran; la lengua, en concreto, al no poder hablar, es la prueba más contundente de que el cuerpo, al menos en apariencia, se encuentra inerte. La mención específica de la lengua, con la cual finaliza el fragmento, destaca más porque la cultura de los Áureos Siglos la considera el órgano humano por antonomasia y -junto con la mano- portadora de los poderes creadores de cada individuo (consideración que pone en boga por entonces una serie de elogios a uno y a otro órgano).²²⁷ Es decir, el texto sugiere que la mayor característica del hombre, la creatividad, únicamente se predica del alma, que al mover la lengua la dota de humanidad, y no del cuerpo.

Vamos al pasaje final de este inciso, con el cual también termina la descripción corpórea; ahora le toca el turno al estómago, “centrífica oficina / pródica de los miembros despensera”, que nutre a cada órgano con el alimento idóneo para su buen funcionamiento;²²⁸ semejante concierto no debe, empero, engañarnos, ya que la digestión equivale a la enemiga entre el “húmedo radical” y el “calor natural”, lo que la convierte en una verdadera batalla cuyo perdedor siempre es el alimento que se introduce entre ambos contendientes; por otro lado, el estómago resulta “...si no fragua de Vulcano, / templada hoguera del calor humano” y de él se desprenden diversos vapores que de los cuatro humores básicos se forman, los cuales van a dar al cerebro (órgano que, en una omisión significativa, no se describe por medio de ninguna metáfora); tales vapores sirven de material para los sentidos interiores con los que, de acuerdo con la escolástica, cuenta el

²²⁶ HEIPLE, DANIEL L., *Op. Cit.* p. 109, *passim*.

²²⁷ RICO, FRANCISCO, *Op. Cit.*, p. 145.

²²⁸ Adopto la corrección que propone Antonio Alatorre de “centrífica” en vez de “científica”, que prefiere Méndez Plancarte (*Op. Cit.*, p. 389).

hombre. Y aquí nos sale al paso otro de los fragmentos que mayores controversias han suscitado entre los estudiosos de *Primero sueño*, en relación ahora a un punto muy concreto: ¿de qué modo preséntase en el poema el origen del proceso onírico-gnoseológico? Esta cuestión sólo es dable responderla a la luz de la fundamental pregunta que formulamos con anterioridad, es decir, qué tipo de unión existe entre el alma y el cuerpo según la obra. Si, como sostienen los defensores de una lectura en clave escolástica (Méndez Plancarte el primero de todos), hay que partir de la unión substancial alma/cuerpo que articula el pensamiento aristotélico-tomista, entonces todo lo que durante el sueño le acaece al alma se desprende de los datos primigenios que le han ministrado los sentidos y, en consecuencia, el saber que éstos proporcionan es el auténtico objetivo del soñar; si, por el contrario, como postulan quienes defienden una interpretación no escolástica (sea ésta hermética, neoplatónica, racionalista o de cualquier otra laya), tal unión es cuestionable, entonces lo que el alma *mira* a lo largo del sueño no mantiene correspondencia con lo que percibe en la vigilia y es más bien una manifestación de su libérrima creatividad.

Creo que para dilucidar el punto hay que hacer dos aclaraciones: primera, los pasajes donde se describe al cuerpo reiteran línea a línea el carácter inerte y, por así llamarlo, mecánico de él, lo cual contrasta flagrantemente con la osadía del alma que surca el espacio poético; segunda, creo que no se ha leído el fragmento de marras con la orientación que ha menester. En efecto, se quiere ver en él un recurso a la autoridad filosófica de santo Tomás, si no es que de Aristóteles mismo, cuando basta un análisis desprejuiciado para percatarse de que su sentido no se sustenta en la filosofía sino en el saber humanístico que es el patrimonio de cualquier hombre docto en los Siglos de oro. Y aquí sí debemos reconocer que las anotaciones de Méndez Plancarte son la más oportuna guía para desentrañar el sentido del pasaje, ya que no remiten ni al *Del alma* ni a la *Suma teológica* (los dos textos filosóficos claves para elucidar esta cuestión) sino, como es lógico, a una fuente mucho más próxima a sor Juana: la *Introducción del símbolo de la fe* de fray Luis de Granada, un libro cuya intención, como el propio autor declara de modo explícito en el prólogo, no es el análisis de ningún concepto filosófico o teológico sino fungir como un resumen o compendio de los principios de la doctrina cristiana.²²⁹ Bien supo Méndez Plancarte (cuya profunda sensibilidad frente al poema, reitero, hay que reconocer no sólo aquí) que al ser la *Introducción* una síntesis apologética y de lectura muy amena, incluso para el lector de hoy, su utilización por parte de sor Juana es prácticamente un hecho, ya que las metáforas que hasta ahora hemos apurado en cuanto a la descripción de la fisiología y de la anatomía corpóreas, ya aparecen en la *Introducción*, de donde la poetisa las toma de manera literal. Fray Luis, por ejemplo, parangona la nutrición con el imán, el corazón con un “rey en medio de nuestro pecho”, la garganta con una coladera, el pulmón con un fuelle y, por último, el estómago con un proveedor que a todos los miembros suministra el alimento idóneo o con una olla donde se cuece la comida (cc. XXV-XXVII). También presenta, en el c. XXIX, la teoría de los sentidos interiores. Y en este punto conviene ir a los textos para ver las similitudes mas también las indudables diferencias entre la doctrinal exposición de fray Luis y la poética de sor Juana. El gran escritor granadino habla primero del sentido común, que centraliza los datos de los cinco sentidos exteriores; después sigue la facultad imaginativa, que fija y conserva la información que le proporciona el sentido común; el

²²⁹ La edición que de esta obra manejo es la de José María Balcells, que sólo incluye el libro I de los cinco que escribió el autor (de hecho, modernamente sólo se ha reeditado ese libro).

proceso continúa en la facultad cogitativa (que en los animales se llama estimativa), que “puede concebir cosas que no tienen figura ni cuerpo” como qué tipo de natura es conveniente a la de uno mismo; todo ello se remata en la memoria, “depositaria de las ciencias” y “madre de la elocuencia”, merced a cuya operación aprendemos a hablar.

¿Cómo se expone el tema en *Primero sueño*? De una manera por demás peculiar, ya que sor Juana parece ajustarse a la tradición cuando lo cierto es que se aparta de ella; según lo que dicen los vv. 255-266 del poema, los vapores que el estómago enviaba al cerebro eran tan claros que no empañaban “los simulacros que la estimativa / dio a la imaginativa” y que ésta “entregó a la memoria” tras purificarlos para que los conservase,

sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas.

Como vemos, no se menciona el sentido común, se invierte el orden entre la facultad imaginativa y la cogitativa, el nombre de ésta es “estimativa” (o sea, el se aplica a su función en los animales) y, sobre todo, se dice que el proceso sensitivo interior concluye en la fantasía, que fray Luis pasa en silencio. ¿Por qué estos deslices en los que los intérpretes de *Primero sueño*, hasta ahora, no han reparado como es menester? Un análisis que desdeñe la natura poética de la obra e intente explicarla cual si de un texto filosófico se tratara, o que aun reconociendo su verdadero carácter, la enfoque conceptual y no conceptuosamente, de seguro tendrá que justificar el pasaje por medio de alguna hipótesis más o menos plausible acerca de asaz cuestionables intenciones de sor Juana de formular sus propias teorías gnoseológicas. Yo, en cambio, opto por la solución que considero más acorde con la estructura artística de la que hemos hablado, a saber, que la autora no cita con rigor a fray Luis porque *no le interesa hacer una exposición de la gnoseología escolástica sino, como es mucho más factible, presentar en forma poética el acto de conocimiento, que no es lo mismo*. Sor Juana sabe que los sentidos interiores forman parte tanto del arsenal filosófico como del humanístico de su época, y por ello los integra en el poema sin mayor precisión, aunque ello no aduce descuido de su parte, pues, como artista, le da a los términos la relevancia que la significación global de la obra le impone; después de todo, tomemos en consideración que “...la imaginería poética sorjuaniana no es un traslado más o menos fiel de las especies o fantasmas realmente contemplados en sus sueños, como han sostenido algunos críticos eminentes, sino resultado de la reelaboración erudita y artificiosa de un repertorio icónico ligado a la *ars memorativa* que practicaron los oradores de la Antigüedad tanto como los humanistas de los siglos XVI y XVII...”²³⁰

Lo que, a diferencia de otros exegetas, yo sí considero axial, son las “imágenes diversas” que informa la fantasía, pues de tales imágenes habrá de nutrirse el resto del poema; al margen, pues, de con qué postura filosófica se quiera explicar su origen, las imágenes fantásticas acusan una diversidad que le va a permitir al alma soñar como lo hace; y aquí hay otro dato en el cual tampoco se han detenido los estudiosos como lo amerita, y es que, de acuerdo con la tradición que que en la obra se recoge, los sentidos interiores corresponden a la parte sensitiva del alma, donde también tienen su asiento los afectos y pasiones; por ello, declara fray Luis: “y aunque salgamos aquí un poco de la materia principal, no dejaré de decir que la parte de nuestra ánima donde se descubre más la malicia

²³⁰ BUXÓ, JOSÉ PASCUAL. “El arte de la memoria en el *Primero sueño*”, Editor sin nombre, *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, p. 328.

del pecado original es ésta donde residen nuestros apetitos y pasiones...”²³¹ La diversidad, pues, de la fantasía remite a la proclividad del alma y viceversa, lo cual tendrá consecuencias decisivas en la concepción global del sueño, las cuales ya se anticipan en la ambigüedad de la palabra “fantasía”, que al unísono significa representación y proyección creadora.²³²

Hagamos un alto para redondear el estudio de este inciso que es una especie de vínculo entre la descripción de la tiránica sombra y la narración del soñar en sí. Hasta ahora, el poema nos ha ofrecido una visión del cuerpo donde éste aparece como prácticamente muerto y, al unísono, como una máquina compleja que se integra a partir de varios artefactos: reloj, fuelle, arcaduz y fragua. A semejante visión se añade la de la fisiología como una ininterrumpida contienda entre varios elementos antagónicos. Por las citas que hicimos de la *Introducción* de fray Luis, es evidente que en este libro se halla la raíz de las metáforas que describen al cuerpo en *Primero sueño*; empero, entre el compendio doctrinal y el poema observo dos diferencias determinantes: la primera consiste en que mientras fray Luis afirma que “...en este nuestro cuerpo hay aquella hermandad que el Apóstol tantas veces nos encomienda, porque todos los miembros y sentidos sirven unos a otros...”,²³³ sor Juana describe los procesos fisiológicos y las relaciones anatómicas como un enfrentamiento entre enemigos. La segunda diferencia es aún más decisiva: fray Luis dice que la anatomía “...es una certísima guía y maestra para llevarnos al conocimiento de nuestro Hacedor y de aquellas tan principales perfecciones tuyas que aquí andamos rastreando por medio de sus creaturas. Por lo cual con mucha razón llaman algunos a esta ciencia, y a la misma fábrica de nuestro cuerpo, ‘libro de Dios’”,²³⁴ como lo sabé cualquier lector de *Primero sueño*, nada de esto llega al poema; en él lo corpóreo ha perdido del todo el aura de sacralidad y sólo se muestra como un mecanismo, imagen que, por cierto, aunque en cierto modo recoge concepciones escolásticas anteriores, posee una expresividad tal que su significación no es sino poética, ya que tiende a reforzar el carácter cíclico de la obra que ya hemos apurado, sobre todo en el plano temporal.²³⁵

El significado, empero, del inciso en su conjunto va más allá de subrayar la inercia y mortalidad de lo corpóreo: recordémos que el propio dios del sueño, Morfeo, a quien se mienta a mitad del inciso, “gradúa por exentas / a ningunas personas”, ni siquiera a las depositarias de la máxima autoridad, pontificia e imperial, quienes durante el sueño se hallan bajo el imperio de la sombra como todos los demás seres. En otros términos, el saber que los poderes nocturnos harán posible, escapa a la potestad diurna. Es por eso que en el poema el cuerpo ya no es un “libro de Dios” ni tampoco un “mapa” -como lo define fray Luis- donde se rastrean las huellas de su omnímodo Creador; es, cuantimás, un “cadáver con alma” del cual ésta escapa por medio de las imágenes de la fantasía cuya diversidad

²³¹ *Op. Cit.*, c. XXXIII, p. 479.

²³² Al respecto, quiero mencionar que los intérpretes han pasado en silencio las diferencias que existen entre el modo en que el pensamiento tradicional expone estas cuestiones y cómo las presenta sor Juana. En particular, Soriano Vallès dedica varias páginas a explicar la posición tomista sobre los sentidos interiores, sin mentar en ningún momento que sor Juana se aparta de ella. Lo que sí aporta una de las citas que hace es que la imaginativa es la facultad de los sueños y es al unísono por donde el error se filtra al alma (*Op. Cit.*, p. 45).

²³³ C. XXV, p. 415.

²³⁴ C. XXIII, I, pp. 400-1.

²³⁵ *Supra.*, n. 165. Quien advierte el origen escolástico de la imagen del cuerpo es Georgina Sabat de Rivers (*Op. Cit.*, p. 135).

rompe con la causalidad gnoseológica del sentido y permite al alma *creerse* en un espacio de libertad absoluta que ella misma *ha creado*.

Vayamos al siguiente inciso, “el sueño”, que se divide en tres subincisos, el primero de los cuales abarca del v. 266 al 559. Este subinciso, que he llamado “la *visión* divina”, gira en torno a la posibilidad de alcanzar una visión de la realidad en su conjunto a través de las “imágenes diversas” que la fantasía despliega ante el alma; así, esta última intenta englobar al universo en una sola visión, lo que, de llevarse a efecto, la igualaría prácticamente con Dios, toda vez que el universo que así pretende ver no es sino al que su propia fantasía da ser. Y aquí reitero lo que dijimos en el capítulo anterior, o sea, que ningún poeta de los Áureos Siglos se cura de la objetividad de su lenguaje, justo porque cualquiera de ellos toma como base las correspondencias que el ingenio fija en *conceptos*; sor Juana, como es de esperarse, no es la excepción de la regla, de modo tal que al hablar de la realidad que el alma se empeña en ver, no debemos preterir el carácter literalmente fantástico que la signa. Por así decirlo (y sin sugerir en modo alguno un subjetivismo ajeno por completo a la experiencia artística de la época), no es *el mundo* lo que despierta el interés del alma sino *su mundo*, el inteligible desde la correspondencia ingeniosa: de este modo, “...la función primaria de la palabra poética se amplifica para no limitarse a la mera creación de un objeto que corresponde miméticamente a una realidad que se contempla, sino más bien para transfigurarlo o transformarlo y, en consecuencia, para dotar a la palabra con una capacidad creadora más plástica y flexible”.²³⁶

Por ello, el subinciso que vamos a apurar, principia con un mito, el del portentoso espejo del faro de Alejandría que supuestamente permitía ver cualquier nave que se hiciese a la mar, por más distante que se hallara. En esencia, el sentido conceptuoso de este mito reside en indicar *el modo* en el cual va a desarrollarse el sueño por medio de la fantasía, la cual no sólo copiaba o pintaba a las creaturas sublunares sino incluso a las

que intelectuales claras son estrellas,
y en el modo posible
que concebirse puede lo invisible,
en sí, *mañosa*, la representaba
y al Alma las mostraba.

Con toda intención he subrayado el vocablo que descubre la manera en que procede la fantasía para que no nos quede duda sobre la realidad que el sueño presenta. La fantasía actúa como un artista que, aunque copia lo que ve, lo hace con tal ingenio o maña que sus imágenes, igual que las del mítico espejo, son artificios que permiten comprender a cada uno de los seres en su circunstancia específica. Aquí, además, hay un factor muy importante, y es la capacidad de la fantasía de trascender el orden lunar para reflejar lo que por definición carecen de imagen. En otros términos, la fantasía puede, merced a sus mañas, irrumpir en la esfera estelar y más allá, con lo cual satisface en cierta medida el deseo de la sombra que al inicio del poema les declara la guerra a las estrellas; así, la mención del faro en su conjunto “...encierra cuatro motivos que se revelan determinantes de todas las demás imágenes de este grupo: el motivo de la altura, un motivo óptico, el motivo del mar y un motivo de cultura clásica”.²³⁷ El faro prolonga, pues, la línea conceptuosa que integra a los personajes míticos de la primera parte -sobre todo a Nictimene, prefiguración de la fantasía

²³⁶ NANFITO, JACOBA CLARA, *Op. Cit.*, p. 165.

²³⁷ GAOS, JOSÉ, *Op. Cit.*, p. 60.

y atributo de la diosa de la sabiduría- con el ser del alma misma, que a continuación se desemboza por completo (vv. 291-297):

La cual, en tanto, toda convertida
a su inmaterial ser y esencia bella,
aquella contemplaba
participada de alto Ser, centella
que con similitud en sí gozaba.

He de confesar que desde que leí estas líneas por primera vez, me han parecido enigmáticas: ¿qué es la “centella” que el alma contempla? ¿La imagen de Dios que en sí contiene según la Biblia? ¿La reminiscencia de un mundo supracelstial, como lo afirma el platonismo? Por ejemplo, tal es la opinión de Jorge H. Tavad: “en el contexto de la búsqueda por el saber que atraviesa el *Sueño*, la idea de san Agustín es también relevante: la certidumbre que se alcanza en la cognición implica una participación en la divina certeza bajo el impacto de una chispa -una iluminación- de la divina luz”.²³⁸ Yo más bien me inclino por una interpretación acorde con las operaciones de la fantasía que anteceden este fragmento y con la raigambre humanista que se hace evidente a cada paso en la obra: la “centella” es la potencia creadora de la propia alma a la cual ésta se vuelve en el preciso instante en que el sueño, en el sentido más hondamente poético del vocablo, da principio. El alma no se embebe en la contemplación de lo divino sino, en medio del gozo, se apresta a soñarse en el proceso mismo de la creación de la realidad. Y por ello, acto seguido, “juzgándose casi dividida” del cuerpo, se lanza a un vuelo que la lleva a través de la esfera supralunar hasta la cima de un monte tan elevado que inclusive las más altas montañas no rebasan su falda, monte que sirve para reiterar la beligerancia de la noche, pues su eminencia deja atrás al volcán que “gigante erguido intima al cielo guerra”. El doble deseo que el alma experimenta de elevarse y abarcar con la vista la totalidad, que se ha enunciado con la referencia al faro, se intensifica en esta mención del monte que supera al Olimpo, la morada de los dioses, y más todavía se recalca en la siguiente alusión que el pasaje contiene, la del águila que intenta contra todo sentido anidar entre las luces del sol y que a pesar de que no lo consigue, lleva su esfuerzo al límite, “...ya batiendo / las dos plumadas velas, ya peinando / con las garras el aire” (metafóricas expresiones que convierten al águila en una de las naves que sobre el mítico espejo del faro se reflejan). Por otra parte, recordemos que el águila también representa el sueño leve de los seres que, como el alma, se niegan a dormir sin más (*supra*, p. 153); así, en las dos ocasiones en que se le ha mentado, el sentido del ave es idéntico: exaltar la voluntad que transgrede el imperio de la necesidad o una prohibición que dicta la natura del cosmos.

El faro, el monte y el águila integran, entonces, un solo *concepto*, cuyo sentido global es indicarnos el modo de proceder del alma y el fin que persigue al soñarse capaz de ver por su solo empeño al universo en su unidad, sí, mas también en su metamorfosis a través de la multivocidad inherente a la palabra poética. Para hacer, pues, hincapié en ello, antes de continuar el hilo de la acción, el narrador omnisciente se detiene y abre el paréntesis más importante de todo el poema, el “*intermezzo* de las pirámides”, donde los sentidos de los fragmentos anteriores se sintetizan en torno a una consciencia muy *aguda* de los poderes de la palabra como forma de comprensión de la realidad. El *intermezzo*, pues, como dijimos, aunque consiste en una digresión respecto a la narración del sueño, tiene un

²³⁸ *Op. Cit.*, p. 21.

significado muy importante que justifica su desmesurada elongación (casi la décima parte del número total de versos): en él se consume la geometrización espacial que determina el sueño y que en esencia corresponde a la harmónica realidad que el alma intenta comprender aunque, al unísono, esa geometrización se consume en la beligerancia que signa a la obra; en efecto, si es verdad que “a través del tiempo, se ha reconocido a la pirámide como uno de los más profundos y enigmáticos símbolos arquitectónicos, ya que se basa en un complejo simbolismo geométrico que a su vez se funda en las ‘correspondencias’ y consecuentes relaciones entre varios modelos de organización espacial”,²³⁹ no es menos cierto que las pirámides que sor Juana nos describe son más que nada metáforas de un belicoso deseo de transgredir cualquier límite que se imponga al alma, pues su altura “...a las nubes publicaba / (si ya también al Cielo no decía)” las proezas ptolemaicas; más aún, representan

...glorias ya sean Gitanas
o elaciones profanas,
bárbaros jeroglíficos de ciego
error...

que, sin embargo, se propala por dondequiera gracias no a la Fama, que ha enmudecido ante la magnitud de lo que debe referir, sino a la osadía que en las pirámides se plasma y que ahora se manifiesta como la auténtica raíz de la expresividad creadora de la palabra. En este caso la hipérbole apoya lo que digo, ya que las pirámides, obras al fin del hombre, son mucho más persuasivas que la Fama misma; bien a bien. el *intermezzo* de principio a fin no es sino una dilatada hipérbole que da razón del esfuerzo expresivo ínsito a la poesía: las pirámides humillan a la vista que pretende recorrer su superficie a plena luz del día y la obligan a *precipitarse* (vv. 360-64):

sin permitir mirar la sutil punta
que al primer orbe finge que se junta,
hasta que fatigada del espanto,
no descendida, sino despeñada
se hallaba al pie de la espaciosa basa.

En un mundo en permanente tránsito a través de las apariencias, la vista no puede fijarse con precisión porque la realidad muta antes de que su imagen se defina. lo cual corrobora que “...las más notables características (...de la realidad que se despliega en el poema...) son sin duda su gran dinamismo y movilidad. pues sor Juana persigue no la simple unidad, sino, en forma más importante, la poética transmutación de la realidad...”,²⁴⁰ lo cual, como es obvio, modifica por completo las dos más usuales interpretaciones del sueño, que lo definen o como un fracaso del afán de saber o como un desengaño de tipo moral. Mas dejemos esto de momento y volvamos a la vista que, al precipitarse, termina por convertirse justo en su contrario: en ceguera, metamorfosis que se vincula por medio de las pirámides, “jeroglíficos de ciego / error”, con Homero, el padre de la poesía, ciego a su vez, quien, afirma sor Juana, atestigua el significado que ella les da a los monumentos egipcios: “según

²³⁹ NANFITO, JACOBA CLARA, *Op. Cit.*, p. 83. Aunque sólo sea de pasada, quiero señalar que existe un peregrino recurso a un cierto planteamiento de índole geométrico en los “sonetos de amor y de discreción”, como señala Octavio Paz, quien enumera las distintas figuras que traza la poetisa: el triángulo, el polígono, la intersección... (*Op. Cit.*, p. 372).

²⁴⁰ NANFITO, JACOBA CLARA, *Op. Cit.*, p. 62.

de Homero, digo, la sentencia, / las Pirámides fueron..." prototipos de la actitud del alma hacia el conocimiento, alusión en principio ininteligible, ya que Homero no habla de las pirámides en ningún lugar;²⁴¹ ¿Yerro, distracción? No lo creo, ya que la cita se apoya en dos consideraciones explícitas: que la obra de Homero justifica que se le incluya entre los historiadores como el más glorioso de ellos y que es más fácil vencer el poder de Júpiter que hurtar uno solo de los hemistiquios que escribió el poeta. En otros términos, la cuestión del límite y de las posibilidades de transgredirlo, que se ha manejado en el *intermezzo* desde el ángulo óptico como la oposición entre la osadía visual y la ceguera, encuentra su sentido esencial en la relación que existe entre verosimilitud y poesía: Homero merece encabezar la unión de los historiadores porque con Aquiles y Ulises ha creado el arquetipo del guerrero y del hombre sagaz de manera respectiva y no porque sea verídico lo que nos cuenta; el poder de la palabra poética es mayor aun que el de los dioses o el de los héroes como Hércules. Así, ambos aspectos, verosimilitud y expresividad, confluyen; la visión a la que el alma va a lanzarse no bien concluya el *intermezzo* se anticipa en la serie de alusiones que permiten fusionar la erudición egipcia y helénica, la labor creadora de la fantasía poética y la actitud más propia del alma (vv. 404-408, s.m.):

que como sube en piramidal punta
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta,
y a la Causa Primera *siempre* aspira.

Subrayo el adverbio porque acendra la disposición del alma hacia el saber; no olvidemos que tal disposición se expresa vía la comparación con la llama en cuya imagen se recuerda, como en la propia etimología de la palabra, la de la pirámide mas también el contradictorio poder del fuego; ahora bien, ya que el fuego es por excelencia el elemento creador y al unísono destructor, resulta lógico que se le tome por el alma que intenta ver el universo y que en esa medida debe transgredir su propia natura limitada y fluctuante en medio del devenir de las apariencias. De acuerdo con lo anterior, si bien en la vigilia el alma se distrae en los deberes a los cuales la contriñe su unión con el cuerpo, al dormirse éste ella tiene la oportunidad de convertirse "a su inmaterial ser y esencia bella" y soñarse libre para atravesar a su albedrío la esfera sublunar e incluso más allá. Es, por ende, la correspondencia entre el fuego y el ser del alma lo que explica su identificación en la pirámide, por más que en tal identificación no deje de percibirse una huella de la contradicción inherente al elemento ígneo y también a la infinita aspiración del alma que desborda su natura encarnada; recordemos, es más, que ya en el primer mito del poema, el de Nictimene, la incesante animosidad se asocia con la perenne fuerza del fuego que se transforma en luz (aunque ahí más bien se contraponen en vez de fusionarse).²⁴² No en balde, entonces, cuando líneas adelante se nos refiera el precipicio del alma como un naufragio, el motivo que ahí se destacará no es otro sino la inconstancia de la que el alma parece olvidarse al ascender como llama (vv. 560-564, s.m.):

²⁴¹ Méndez Plancarte opta por confesar tal cual su incapacidad para dilucidar el sentido de la falsa referencia; Octavio Paz intérpretilo en clave hermética como una mención del Homero fabuloso que circuló dentro de los seguidores de esa corriente de pensamiento (*Op. Cit.*, p. 491).

²⁴² Un comentario que recalca lo que digo es el de Ezequiel A. Chávez acerca de la concepción sorjuaniana del alma (*Op. Cit.*, pp. 109-110).

Las velas, en efecto, recogidas,
que fió *inadvertidas*
traidor al mar, al viento ventilante,
-buscando, desatento,
al mar fidelidad, *constancia* al viento-...

Por ahora, sin embargo, el precipicio no se avizora y el poema prosigue en un pasaje a tal punto colmado de significación que bien vale la pena citarlo *in extenso* (vv. 412... 428, s.m.):

Estos, pues, *Montes* dos artificiales
(bien maravillas, bien milagros sean),
y aun aquella blasfema altiva Torre
de quien hoy dolorosas son señales

.....
los idiomas diversos que escasean
el sociable trato de las gentes

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

Al principio, el lector se queda atónito ante el desplazamiento que por debajo del agua realiza sor Juana: en los vv. 309-10 nos ha dicho que el alma se encuentra “puesta, a su parecer, en la eminente / cumbre de un monte...” más alto que el mismo Olimpo, aunque de pronto interrumpe la narración y nos presenta sin previo aviso en el *intermezzo* a las dos pirámides; ahora invierte los términos y habla de una “mental pirámide” que se eleva mucho más allá que los “montes dos artificiales”. Así, las pirámides son el monte y viceversa, lo cual, amén de recalcar de nuevo la metamorfosis de la realidad, permite enlazar el ser mismo del alma con la altura de vértigo que tienen todas esas prominencias, ya que, bien a bien -y en esto creo que tampoco se ha reparado como lo amerita-, *el alma es al unísono el sujeto y la realidad que pretende comprender* (vv. 429-434, s.m.):

pues su ambicioso anhelo,
haciendo cumbre de su propio vuelo,
en la más eminente
la encumbró parte de su propia mente,
de sí tan remontada, que *creía*
que a otra nueva región de sí salía.

No quiero aventurar hipótesis sobre la presencia de alguna forma extrema de idealismo en el poema y, sin embargo, el fragmento demanda una dilucidación, la que creo que se fundamenta, una vez más, en el problema esencial que, a mi juicio, ventila o desarrola el *intermezzo*. a saber, la identidad entre el “...visiual alado atrevimiento” y la en principio infinita potencia expresiva de las imágenes de la fantasía que se hacen una en el alma vía el lenguaje. Así corroboramos que “el lenguaje para sor Juana no es sólo una fuente de significado, es también una fuente de ser, según deposita la palabra (*logos*) y el aprendizaje

en el corazón de la evolución como un supremo logro humano y como un instrumento para la exploración de las verdades universales e inmutables”,²⁴³ verdades que en este caso no son sino las que comprender podemos merced a la acción de la fantasía, o sea, las que se revelan por medio de un esfuerzo literalmente poético; ¿y qué verdades pueden ser sino las que se definen de manera conceptuosa, es decir, no objetiva sino artificiosamente? En consecuencia, todo lo que acaece en el resto del sueño, debemos interpretarlo a la luz de la creatividad fantástica que genera el cosmos onírico y no enjuiciarlo como si se tratase del empeño por comprender la realidad de la vigilia, en la cual, recordémoslo, no rige la “mañosa” fantasía, rige el “orden distributivo” del sol.

Vayamos al último aspecto del *intermezzo* que quiero analizar, la mención de la “blasfemia altiva Torre” de Babel, causa de la desigualdad de las lenguas y de los consecuentes conflictos entre los seres humanos. Hemos visto que al citar a Nictimene, sor Juana se refiere al sacrílego carácter del mito y enfatiza que es extensible a la sombra en su totalidad, pues se afana por extinguir los “faroles sacros de perenne llama”; ahora lo reitera sólo que en el terreno de la palabra, donde la blasfemia también indica una transgresión del orden divino que amerita castigo, justo como sucede cuando la unidad del género humano se escinde a causa de la multiplicidad de lenguas, multiplicidad que es al unísono la multivocidad de la lengua; este tema le interesó bastante a la poetisa, como lo muestra un pasaje del *Divino Narciso* donde Eco, al contar la caída de la Naturaleza Humana, varía un poco lo que nos dice el narrador de *Primero sueño* al citar la Biblia. Escuchemos:

Pero apenas respiró
del daño, cuando soberbia,
con homenajes altivos
escalar el cielo intenta,
y creyendo su ignorancia
que era accesible la Esfera
a corporales fatigas
y a materiales tareas,
altiva Torre fabrica.²⁴⁴

Sé que para la cultura novohispana, y máxime al tratarse de obras de índole religiosa como es un auto sacramental, ocuparse de la proclividad del hombre resulta lo más lógico del mundo; no obstante, *Primero sueño* no es un poema religioso sino filosófico, por lo que la bíblica referencia tiene una finalidad bien diversa, poner literalmente en alto los nexos de la palabra con el desafuero del alma que fantasea desde el pináculo de la “mental pirámide” que se transforma en la torre babilónica y que precede al vuelo en sí del alma. “...la suprema / de lo sublunar Reina soberana”. La torre, según mi exégesis, no tiene aquí el carácter moralmente negativo que juega o en el *Divino Narciso* o en general en el pensamiento de raigambre bíblica, ya que si bien es símbolo de la soberbia humana, queda incluso atrás de la eminencia a donde ahora se encuentra el alma; empero, y aquí se hace evidente el rasgo conceptuoso, la torre sirve para anticipar (junto con la ceguera a la que se acaba de aludir) el desenlace de este primer momento del sueño. Así, “el *intermezzo* de las pirámides” adquiere pleno sentido en el desarrollo de la obra en su conjunto porque se extiende como telón de fondo de la acción posterior. Los grandes temas de la metamorfosis de la realidad,

²⁴³ NANFITO, JACOBA CLARA. *Op. Cit.*, p. 164.

²⁴⁴ O.C., III. 368. c. I, e. III. vv. 487-495, pp. 37-8.

de la osadía visual que concluye en ceguera y de la natura diferenciante que signa a toda lengua, hacen de estos pasajes una magnífica síntesis de lo que viene a continuación, es decir, la puesta a prueba de la capacidad del alma para ver el cosmos en su totalidad.

En efecto, el resto del inciso, o sea, hasta el v. 559, va a consistir en esencia en el desarrollo de un solo *concepto*: la “visión divina”, omniabarcante y armoniosa, como arquetipo de la visión humana. Sor Juana principia por establecer que el alma, sin óbices de por medio, tiende desde la cumbre que es ella misma “la vista perspicaz, libre de antojos”. Este último vocablo, “antojos”, en el siglo XVII tuvo, amén de su significado más usual como sinónimo de “anteojos”, otros dos muy relevantes: o el de un deseo muy vivo pero fugaz (que todavía es común) o el de un juicio que carece de fundamento, acepciones ambas que contradicen su sentido original de instrumento para ver con nitidez,²⁴⁵ hablamos, por tanto, de un vocablo que posee un significado contradictorio, tal como el anhelo del alma por subir hasta donde no debe; sea como sea, el antojo nos indica que la vista del alma no se genera ni en un devaneo ni en una refutable opinión sino en su forma de ser constitutiva, “que a la Causa Primera siempre aspira”, y que ahora se vuelve hacia la realidad

cuyo inmenso agregado,
cúmulo incomprehensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprensión no, que -entorpecida
con la sobra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia-,
retrocedió cobarde.

La vista, pues, metáfora del alma, que se tiende al universo, deviene al instante la ceguera que ya en las pirámides se había anticipado, y queda indefensa frente al castigo del sol, justo como Ícaro en su oportunidad al caer a la mar (según notaremos adelante, es significativo que el narrador omnisciente pase en silencio que la mar a donde se precipitó Ícaro lleva su nombre y que sólo recalque conceptuosamente la correspondencia entre la salinidad marina y la del llanto), donde la perplejidad del entendimiento, la potencia del alma que aquí interviene de modo directo, se transforma en un naufragio donde “por mirarlo todo, nada vía”, no ya los elementos “perfeccionantes” de la realidad que sirven para ornamentarla, mas *ni siquiera los principios que la integran de manera proporcionada* (principios, tomémoslo en cuenta, cuya comprensión es el cometido por antonomasia de la filosofía y que a partir de ahora han de quedar fuera de las capacidades visuales del alma). Dicho de otra manera, la realidad que la vista es incapaz de soportar, defenestra tanto la cósmica imagen escolástica de una harmónica sucesión de esferas que culmina en el Empíreo como también la que ya en la época de sor Juana (aunque en otras latitudes) forjaba un nuevo tipo de pensamiento científico, a saber, la del gran libro de la natura “escrito en clave matemática”. El universo que resulta literalmente *invisible* para el alma es una realidad a tal punto deslumbrante que su visión concluye en la ceguera: ¿y qué realidad puede ser ésa si no la original y poética en el sentido más estricto del vocablo, a saber, la que se transmite al hombre por medio de los mitos? Las referencias, pues, de la primera parte de la obra (de Nictimene a Harpócrates), se actualizan aquí sólo que en sentido

²⁴⁵ *Supra*, n. 161.

inverso: si ahí las figuras míticas reafirmaban la tiranía de la sombra, aquí es la propia luz la que, al trocarse en sombra por la ceguera del alma, triunfa sobre ésta. Y por ello, el siguiente pasaje ahonda las consideraciones sobre el contradictorio vínculo entre visión y luz que ha sido axial desde los versos iniciales, para lo cual refiere que cuando uno se halla en medio de la penumbra (como el orbe donde el alma sueña con un universo irresistiblemente luminoso), la luz en exceso en vez de ayudar a ver mejor, ciega del todo, por lo que es conveniente recurrir a la tiniebla para empezar a ejercitar de nuevo la vista, “sirviendo ya -piadosa medianera- / la sombra de instrumento”. En uno de los frecuentes cambios de sentido que responden en conjunto a la discontinuidad del poema, ahora la sombra aparece como un auxiliar indispensable para la visión, lo cual viene a dar en una dilatada alusión a las virtudes salutíferas de los contravenenos y a la equívoca relación de todos los seres del universo que, al metamorfosearse unos en otros “o ya por ignoradas simpatías / o antipatías con que van obrando / las causas naturales su progreso”, impiden a la vista definirlos y la obligan a concentrarse en sí misma para recuperarse de la ceguera que la había asaltado

permitiéndole apenas
de un concepto confuso
el informe embrión que, mal formado,
inordinado caos retrataba
de confusas especies que abrazaba

.....
ciñendo con violencia lo difuso
de objeto tanto, a tan pequeño vaso,
(aun al más bajo, aun al menor, escaso).

El subinciso que hasta aquí hemos analizado finaliza con estas líneas (547... 559), a partir de las cuales da inicio otro. ¿Qué consecuencias podemos extraer del que concluye en la ceguera y la confusión del alma? Como ya lo dije al apurar el “*intermezzo* de las pirámides”, todo el subinciso se rige por la identificación semántica de varios elementos: el faro, el monte, las pirámides y la torre, a los cuales les corresponde la serie de la fantasía, la transgresión y el poder de la palabra. Estas dos series corren entre dos extremos posibles, la omnicomprendiva visión y la ceguera. Para entender el carácter punitivo de esta última, es menester hacerse cargo de que la visión en la que el alma hasta aquí se ha empeñado es la propia de un ser de infinita potencia a quien el narrador llama Causa Primera, contra el cual se insubordina el alma al querer penetrar en su esfera, y que dentro del sueño -no del que le da título al poema sino del que el alma tiene mientras el cuerpo duerme- aparece en la metáfora del Sol, “cuerpo luminoso / cuyos rayos castigo son fogoso”, lo cual no obsta para que el águila, metáfora a su vez del alma, intente anidar entre ellos. Aquí lo curioso es que el desafuero del alma se funda mucho más en la constitución del universo onírico que en una soberbia sin sentido; recordemos que las pirámides, que también simbolizan al alma, sirven de punto de unión entre los órdenes supra y sublunar en la medida en que su punta llega a tal elevación que “al primer orbe *finge* que se junta”, verso en donde el devenir de las apariencias cobra plena significación en el verbo que subrayo. No es, por ende, un irracional deseo el que guía al alma sino la *aguda* percepción de la natura de la realidad, multitudinosa y contradictoria, lo que se revela en esta derrota que experimenta en el sueño; derrota, sí, mas no en el sentido de un irremediable fracaso sino en aquella otra acepción de

la palabra que la identifica con la dirección que lleva quien se desplaza por el espacio. La altura de las pirámides precipita “a la vista, que lince la miraba”, es decir, al alma; empero, por otra parte la pirámide también representa al alma; en suma, la pirámide es el invisible objeto y es la vista que busca definir su magnitud; por ello, no hay, *stricto sensu*, la oposición sujeto/objeto que le da coherencia al pensamiento filosófico moderno a partir de Cartesio, sino, más bien, una incesante transmutación de ambos términos por medio del vínculo que el *concepto* supone entre los dos: la pirámide es el impulso del alma hacia la visión y es al unísono el motivo de su ceguera; el águila es la representante del poder divino en el orbe sublunar pero es también el ave que, de súbito, decide desafiarlo.

La interrogante, según vemos, sigue en pie: ¿a qué se debe la postrer ceguera? La pregunta es válida puesto que, si lo advertimos, es la visión del universo en su conjunto la que ciega al alma y no precisamente (como uno podría pensar) la de la Causa Primera. Por ello, pienso que la respuesta a semejante cuestión se halla en el reiterado énfasis en la belicosidad de la noche, de los seres míticos que la secundan y del “visiual alado atrevimiento” del alma que fantasea (verso que prelude la referencia a Ícaro que se hace explícita casi 100 líneas adelante, en el momento en que el alma ha quedado ciega). El alma se sueña lo suficientemente osada y poderosa como para sufrir el resplandor del universo, y ello es consecuencia de su equívoca aspiración a la Causa Primera en quien pretende transfigurarse sin tomar en cuenta su propia forma de ser, fluctuante como resultado de su unión con el cuerpo. *Tal ambición de ser pura actualidad creadora y absoluta es lo que explica la ceguera*; en efecto, “...sorprende bastante (...) el que, durante los versos centrados en la visión intuitiva, *Primero sueño* parezca aproximar la avidéz cognoscitiva a la concupiscencia descrita por la tradición judeo-cristiana”.²⁴⁶ Hay un sentido del sueño que priva por completo en todos estos pasajes, y es el de quimérica fantasía; por más que el flujo de las apariencias justifique el soñarse uno con la Causa Primera, la “facultad intelectual” ha de buscar una derrota “en tanta, tan difusa / incomprehensible especie” para rescatar al alma del naufragio. Y esa derrota, por paradójico que esto suene, la encuentra en la pía mediación de la sombra, el auténtico instrumento del saber; no, claro está, del saber que equivale a una cosmovisión perfecta y eviterna (tal la de la escolástica) sino del que, con base en el *concepto* revela desde el mito el ser del alma en correspondencia con el de sus objetos.

De esta manera glosó, entonces, el último fragmento que he citado. El “concepto confuso” al que se alude es justo el que concibe el alma como un “informe embrión” (conforme a la metáfora socrático-platónica de que el pensamiento es igual a parir ideas) que ya no retrata la imagen de una realidad eurítmica donde hasta el mal puede explicarse a la luz de las “partes integrantes” del universo; y como, por otro lado, lo que aquí sueña el alma es el fruto de la “mañosa” fantasía, es dable concluir que para la potencia creadora del alma que se plasma en el universo de lo fantástico, definir la realidad a partir de un principio perfectamente discernible y darle una coherencia conceptual absoluta, es imposible del todo -con lo cual volvemos a percibir cuán lejana se halla la obra del optimismo gnoseológico racionalista que justo por entonces (aunque no en el ámbito cultural iberoamericano) pretendía haber llevado a efecto lo que aquí se muestra irrealizable-. Ahora bien, el contraste entre esta conclusión hasta cierto punto descorazonadora y el espléndido raptó, por ejemplo, del alma en la *Noche serena* de fray

²⁴⁶ CHECA, JORGE, *Op. Cit.*, p. 135.

Luis de León -un texto que ha despertado el interés de otros varios exegetas de *Primero sueño*-, no puede ser mayor. Mientras el alma de este poema recorre uno a uno los principales astros de la bóveda celeste y se deleita en “el gran concierto / de aquestos resplandores eternos” porque tiene clara por completo la distinción entre las esferas supra y sublunar (fray Luis contrapone, sin menguar un punto la armonía de la cosmovisión que despliega en sus liras, la “inmensa hermosura” de los cielos a la “bajeza de la tierra”), el alma de *Primero sueño* carece de tal distinción ya que el movimiento ascensional y transgresor que la arrebató, tiende a borrarla. No hay para ella nada determinable, nada que escape al tránsito mítico de las apariencias (“a la admiración dando, suspendida, / efecto cierto en causa no sabida”, rezan los vv. 530-1). Estamos, pues, en una *Noche obscura* que, empero, nada tiene tampoco en común con la de san Juan, donde no hay el menor atisbo de incertidumbre porque toda la acción se desarrolla “sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía”, luz suficiente para hacer que Amado y amada sean Uno; en cambio, en el poema sorjuaniano aunque hay luz y también hay arrojó, ya no existe certeza ni filosófico-humanística (como para fray Luis) ni mística-erótica (como para san Juan) porque, a diferencia de lo que ambos describen, se ha borrado desde el inicio la distinción entre la transcendencia de la Causa Primera y la inmanencia del alma, que en los otros dos poemas sólo desaparece al final vía el raptó espiritual (y eso sin hacerse explícita, pues el alma de *Noche serena* no deja de lamentar la terrestre condición que la limita y el alma de *Noche obscura* concluye recordando la adoración que al Amado se debe). *Por todo ello, y si así es dable decirlo, el problema del alma en ‘Primero sueño’ es que carece de un mundo sagrado al cual en verdad aspirar.*

Esta última aseveración parecería insostenible a la luz de la abisal distancia que separa a la región estelar del imperio de la sombra, distancia que se reitera por medio de dos imágenes adicionales: la inconmensurable altura de las pirámides y el frustrado vuelo del águila que no logra llegar al sol, a lo cual se agrega el verso 408: “y a la Causa Primera siempre aspira”. Según todos estos factores, en el poema sí hay una profunda consciencia de la separación del universo en una realidad sagrada donde moran la Causa Primera y los astros, y una profana o, mejor dicho, sombría, donde imperan la noche y sus satélites (lo cual exige considerar, además, sólo lo que acontece en “nuestro hemisferio”, pues al otro lado del orbe gobierna el sol); en consecuencia, mi interpretación erraría de principio a fin. Sin embargo, si reparamos en que la ley que explica de íntegra manera a los seres en el poema, incluyendo al alma, es la metamorfosis, y que hasta el valor de iluminación gnoseológica que posee el sol concluye por trastocarse ante el auxilio visual que proporciona la sombra mientras aquél provoca la ceguera. caeremos en la cuenta de que *no hay, en rigor, una distinción substancial entre los órdenes supra y sublunar que el sol y la sombra de modo respectivo representan, sino un cíclico devenir que hace que todo vaya a dar a un “concepto confuso” donde lo único válido es el empeño del alma por ascender a costa de cualquier peligro.* Resulta, a mi juicio, difícil sostener de manera unívoca o global que “...en la separación del mundo en sublunar y lunar se encuentra significada la de lo humano y lo divino”,²⁴⁷ ya que esa separación se desdibuja a cada instante, sobre todo por obra de la “ambiciosa llama ardiente” que consume al alma y que hace arder junto con ella el sentido del universo entero. Sí hay un orden superior o sagrado, pero su diferenciación radical respecto a la esfera sublunar no pertenece al sueño sino al mundo de la vigilia en

²⁴⁷ SORIANO VALLÈS, ALEJANDRO. *Op. Cit.*, p. 60.

cuya fase oscura se encuentra el protagonista del poema; así, al interiorizarse tal diferenciación en el sueño gracias a la fantasía, termina por derrumbarse su fundamento y entonces lo indeterminado emerge; en otras palabras -y con esto matizo la última frase del párrafo anterior-, lo sagrado ya no está fuera del alma sino es uno de los extremos de ella misma a donde la lleva la fantasía y por donde la hace tornar al punto de partida. lo cual revela sin lugar a dudas la modernidad del poema, ya que coincide con un movimiento cada vez más potente a lo largo del siglo XVII que sacude la cultura occidental en diversos órdenes (filosofía, religión y poesía son los tres campos donde se deja sentir con mayor fuerza), de acuerdo con el cual "...el ver desde adentro, si se cumpliera, no sería una visión subjetiva, sino una visión producto de una mirada que unifica, trascendiendo lo interior y la exterioridad. Objeto y sujeto, pues, quedarían abolidos en su oposición y aun en su siempre andar separados, sin conocerse mutuamente".²⁴⁸ Por supuesto, tal movimiento se manifiesta de tantas maneras distintas que llega a tener consecuencias prácticamente contradictorias según el terreno donde se le detecte; en el caso concreto de *Primero sueño*, al reducir al silencio la substancialidad de la Causa Primera e identificarla con una aspiración irrealizable del alma, sor Juana abre la vía hacia el cíclico triunfo de la sombra que se encarga de introducir la diferencia en el omnímodo saber solar, pues no olvidemos que *el universo que ciega al alma es el poético que ella misma informa*.²⁴⁹

La fase inicial del sueño concluye de esta guisa en la ceguera pero ahí se advierte la derrota a seguir, derrota que justamente va a ocupar el segundo subinciso de "el sueño", el cual abarca los vv. 560-780, donde, en lugar de tomar como arquetipo de la visión a la Causa Primera a la cual se asimiló por el engaño de las apariencias que la fantasía traza, el alma intentará una comprensión mucho más nítida de sí misma, que en vez de recurrir al soliloquio o a la introspección tan en boga en el siglo XVII dentro y fuera del Imperio iberoamericano, va a echar mano de nuevo de los ambiguos poderes de la fantasía para describir la realidad que proyecta en el sueño; esto equivale a decir que, *en la medida en que todo en el onírico universo muta, el alma que se arrebata en el sueño debe acceder al reconocimiento de sí no a modo de una substancia sino de la pura actualidad del empeño por saber*. Así, tal comprensión se va a dar en dos momentos, cada uno de los cuales tomará distancia respecto a la ceguera que los ha provocado. El primero de tales momentos va del v. 560 al 703 y el segundo, del 704 al 780 (*supra*, p. 140). Analicémoslos por separado para no confundir su sentido, como creo que le ha sucedido a la totalidad de los exegetas que se han ocupado de ello, quienes sólo conciben en el poema dos posibles modos de alcanzar la visión de la realidad: el que intenta "...con un intuitivo / conocer acto todo lo criado" (el cual ha culminado hasta ahora en la derrota del alma) y el que se propone "una por una discurrir las cosas" (cuya exposición está por comenzar); yo, sin embargo, creo que hay una tercera vía y que a pesar de que el poema la marca con claridad, no se le ha prestado atención; es la que corre por los últimos versos que he mentado (704-780) y que antecede de modo inmediato a la gran cuestión del *precipicio*; por eso es que el fragmento en conjunto se llama "de la *visión* a la *mirada*"; ahora bien, la *visión*, no obstante, sólo se

²⁴⁸ ZAMBRANO, MARÍA, *El hombre y lo divino*, p. 9. Quiero aclarar que la frase en su contexto tiene un sentido diferente al que le doy al insertarla aquí; empero, lo considero lícito porque la obra de donde la tomo ventila la cuestión que ahora analizo.

²⁴⁹ Remito a un tratamiento de este punto aunque con una orientación muy diversa en mi libro ya citado *Voluntad de ser*, c. IV.

enuncia como mera posibilidad sin que se le desarrolle. punto este último en el que tampoco se ha reparado como es menester y que yo quiero enfatizar, precisamente porque *en él se reivindica el papel de la poesía como forma de conocimiento*. papel incuestionable para la tradición a la que pasamos revista en el capítulo anterior. a saber, la que con base en el humanismo exalta a las letras no sólo como vehículo de adoctrinamiento mas también como fuente de placer.²⁵⁰

El primero de los dos momentos que discernio se inicia con la imagen de un naufragio que se corresponde con la anterior mención de Ícaro (v. 467), la cual, a su vez, se había anticipado ya en el despeño de la vista ante la inaguantable altura de las pirámides (v. 360 y ss.); o sea, el naufragio que refiero resulta, en realidad, una metáfora de lo que en “la visión divina” apareció como caída (de la vista, de Ícaro):

Las velas, en efecto, recogidas,
que fió inadvertidas
traidor al mar, al viento ventilante

.....
mal le hizo de su grado
en la mental orilla
dar fondo, destrozado,
al timón roto, a la quebrada entena.

Dije líneas atrás que la transgresión del alma en los pasajes que giran alrededor del “*intermezzo* de las pirámides” equivale a soñarse infinita (ya que no perfecta), y ahora se nos hace evidente que tal sueño se funda en cimientos tan poco fiables como la estabilidad de la superficie marina o la consistencia del aire. El alma cae en el estupor y queda ciega por un instante pero al siguiente se recupera de su precipitación -que es al unísono naufragio y ceguera- ya que, al igual que Atenea a Nicitimene, el entendimiento le da su auxilio y le permite rehacerse bajo otra imagen, en este caso la de una nave que se vuelve a hacer a la mar aunque con una derrota diferente (vv. 575-582. s.m.):

Que, en su operación misma reportado,
más juzgó conveniente
a singular asunto reducirse,
o separadamente
una por una discurrir las cosas
que vienen a ceñirse
en las que artificiosas
dos veces cinco son Categorías.

He subrayado la disyunción en el v. 578 para que se aprecie la doble perspectiva que en este momento se abre ante el alma (contra el común sentir de los intérpretes de que sor Juana sólo habla de una opción tras el fracaso de la cósmica intuición): por un lado, es dable “a singular asunto reducirse”; por el otro, echar mano de las categorías de raigambre aristotélica para por medio de ellas compendiar de modo jerárquico el orden substancial de

²⁵⁰ Alejandro Soriano Vallès es el único comentarista (de los que he consultado) que hace la mención explícita de que, tras la ceguera del alma. el intento por conocer se queda en la pura posibilidad, y fue él quien me permitió destacarla a mi vez; empero. como en tantos otros puntos, nuestra interpretación es contraria, pues yo, a deiferencia de él. tomo como punto de partida el pensamiento conceptual que alimenta las creaciones poética de los Áureos Siglos: además, yo distingo dos vías diversas. la visión categorial y la mirada. mientras él sólo mienta una.

la realidad. Aquí, pues, hay dos posibilidades de trascender la ceguera, es decir, de recuperarse de la caída y volver a intentar ver la totalidad de lo real: una es la vía categorial y otra es la reducción a lo singular (con la ambigüedad propia de este vocablo que lo mismo significa "individual" que "peregrino"). Por lo pronto, y hasta el verso 703, el alma va a considerar las ventajas que le ofrecen las categorías como opción, las cuales son una "reducción metafísica" que a través de "unas mentales fantasías" permiten definir conceptos universales con los que se establece una red o, mejor dicho, una escala que explica las relaciones de todos los seres que integran el universo, del ínfimo al supremo. En estas líneas, en principio, sor Juana alude a la lógica escolástica, impresión que se refuerza con la prosificación de Méndez Plancarte: "...estimó más conveniente el reducirse a algún asunto particular, o ir estudiando separadamente, grupo tras grupo, las cosas que se pueden sintetizar en cada una de las Diez Categorías en que las ordenó el arte lógica de Aristóteles";²⁵¹ después de todo, la lógica era la disciplina más relevante del trivio y bien podía considerársele un arte. Sin embargo, en el pasaje en concreto (583-599) es dable percibir una alusión no tanto a la lógica sino al *arte combinatorio* que desarrolló uno de los pensadores más admirados durante el siglo XVII no sólo en el ámbito cultural novohispano sino en prácticamente toda Europa y en los dominios ibéricos de ultramar y a quien sor Juana cita en más de una ocasión tanto dentro como fuera del *Primero sueño*: Atanasio Kirchero, el gran polígrafo germánico, uno de cuyos libros lleva el significativo título de *Ars magna sciendi*, obra donde el autor se propone nada menos que encontrar la clave del conocimiento universal.²⁵² El nombre del arte es *combinatorio* ya que procede por analogías con el fin de comparar la totalidad con cada uno de los objetos que la integran y viceversa, lo cual, en principio, debería sacar a la luz la unidad originaria de la realidad a pesar de su abrumadora variedad y el entramado de las leyes que determina harmónicamente la natura de cada ser en concreto. Tal arte, a juicio de Kirchero, implicaba por otro lado el dar con la lengua capaz de expresar lo real de manera exacta, lengua que, en última instancia, no es otra que la divina; así, quien aplicara el arte combinatorio, hablaría el lenguaje de Dios y acabaría por divinizarse a sí mismo, en la medida en que eso está al alcance del hombre (lo cual en modo alguno supone heterodoxia en el terreno teológico, ya que el papel rector de Dios en el universo se mantiene incólume). Huelga decir que en esta proyectada omnisciencia hay una amalgama de diversas tradiciones filosóficas y humanísticas, v.gr., el platonismo, el hermetismo, la cábala, la retórica y la lógica, la mnemotécnica o arte memorativa, el pensamiento de Raimundo Lulio, etc. Éste, en particular, proyectó el primero un método "de ascenso y descenso" donde por medio de ciertos símbolos que

²⁵¹ Edición citada, p. 37. Cabe mentar que Méndez Plancarta deplora la expresión "mentales fantasías" (v. 585), pues considera que carece de rigor: es probable, mas demuestra, en todo caso, que la precisión conceptual, incluso en el caso de los términos propios de "las escuelas", no es el objetivo a perseguir para sor Juana, pues, como dice ella misma en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, "...una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura" (*O. C.*, IV, p. 444, II. 158-160). Acepto que esta posición nos obliga a renunciar a la imagen de una sor Juana filósofa, mas no veo inconveniente alguno en ello, pues, como lo declaré en la introducción al presente estudio, no la leemos por la sistematicidad conceptual de sus obras sino por la riqueza conceptual de las mismas. En cualquier caso, como veremos luego, la interpretación "lógica" del pasaje no es la única que se puede defender.

²⁵² Los datos que sobre el arte kircheriano vierto, los tomo de la introducción al ya citado libro de Ignacio Osorio Romero *La luz imaginaria*, pp. XLIII-XLV y XLIX. Sobre la cuestión en particular, cfr. también Laura Benitez, "Sor Juana Inés de la Cruz y la reflexión epistemológica en el *Primero sueño*" en Margarita Peña (Comp.), *Cuadernos de sor Juana*, pp. 76-81.

corresponden a la jerarquía metafísica, se pudiese precisar la natura del cosmos en el reflejo de cada uno de sus integrantes. Kircher, pues, al idear su combinatoria, se insiere en una corriente venerable ya de siglos a la cual decide simplificar con el fin de hacerla mucho más apta para el estudio de las múltiples formas de ser que culminan en el Creador de todas, Dios. Por ello, su arte combinatorio es, en última instancia, un ejemplo del principio de la semejanza que ya apuramos (*supra*, p. 70).

Que sor Juana frecuentó las obras de este pensador lo prueba, según acabo de decir, el hecho de que lo menciona de modo explícito en más de un lugar;²⁵³ por otra parte, el prestigio personal de Kircher y el extraordinario influjo de los jesuitas en todos los campos de la cultura de las naciones católicas, por no hablar de las protestantes, explican que en un poema de la índole de *Primero sueño* se acuda a sus ideas, máxime cuando, de acuerdo con lo que hemos visto, se había ocupado de dilucidar las posibilidades del saber universal; por último, el pensamiento de Kircher tiene una característica que lo acerca a la poetisa (y que ya mentamos al reiterar los vínculos del poema con la *Introducción* de fray Luis de Granada): es mucho más humanístico que propiamente filosófico.²⁵⁴

Ahora bien, si nos detenemos en este punto no es, en modo alguno, para probar una influencia que ya varios exegetas han rastreado, a saber, la de Kircher en la obra de sor Juana, sino para mostrar de qué modo el proceder del alma en los fragmentos del poema que ahora estudiamos, es contrario al optimismo gnoseológico kircheriano (optimismo que es al unísono un distintivo de la literatura filosófica del siglo XVII y con el que, en esencia, arranca el proyecto moderno); en última instancia, el *arte combinatorio* del pensador jesuita nos entrega una visión global de la realidad, visión que se enfoca de acuerdo con la serie de tablas que al efecto diseñó el propio Kircher. En cambio, el narrador del poema nos ha puesto ante los ojos la imposibilidad en la que el alma se encuentra para alcanzar tal visión, al menos por la asimilación a una vista divina (queda por ver qué sucede con la segunda, la cual, empero, sólo se anuncia como posibilidad sin que el alma se embarque en ella). En efecto, en la primer fase del sueño, el alma ha intentado sin éxito sostener la cosmovisión propia de la Causa Primera con quien oníricamente se identifica; el resultado global fue la ceguera a la que luego siguió la clarividencia, el reconocimiento de su propia natura finita del alma; esto, sin embargo, no ha menguado en lo más mínimo el sentido mismo del empeño por ver, o sea, la transgresora aspiración a la visión absoluta a despecho del "limitado vigor, que a sucesivo / discurso fia su aprovechamiento" (vv. 598-9). La persistencia de tal aspiración se expresa con el mismo *concepto* que sirvió para referirse a la ambición de verlo todo: *el monte que al unísono es una pirámide, imagen a la cual ahora se agrega una escala*; la variación, por supuesto, dista mucho de ser meramente casual, ya que sirve para hacer hincapié en la debilidad constitutiva del alma. debilidad que, sin embargo, ella supera merced a la animosidad que lleva adelante con disciplina y con estudio

...hasta que insensiblemente

la honrosa cumbre mira

²⁵³ Cfr. la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, ll. 420-1, y la correspondiente nota de Alberto G. Salceda (*O. C.*, IV, p. 652).

²⁵⁴ Cfr. el lapidario juicio de Paz sobre el *líer exstaticum* que, de acuerdo con él, ejerció un influjo directo en la redacción de *Primero sueño*: "el libro de Kircher es un híbrido. Su forma viene de la literatura hermética y neoplatónica del viaje del alma, su saber astronómico es el de Brahe -un compromiso entre la vieja astronomía y la nueva- y sus noticias sobre los planetas y las estrellas son una mezcla de conocimientos reales, fantasías, hipótesis descabelladas y auténtico sentimiento religioso" (*Op. Cit.*, p. 478).

.....

y con planta valiente

la cima huella de su altiva frente.

En unas cuantas líneas (vv. 607 y 616), sor Juana repite el mismo epíteto: *altivo*, lo cual indica sin equívoco alguno que el alma porfia, aunque por otros medios, en su primigenia intención de usurpar la visión de la Causa Primera, tal como la sombra tiraniza los dominios del sol en ausencia de éste y aun pretende invadir los de las estrellas. Nada tiene de extraño, pues, que retome la graduación metafísica que ha empleado en la descripción de la noche para hablar de los moradores de los diversos elementos de la tradición física (vv. 86-135), sólo que ahora, en vez de utilizar a personajes provenientes de la mitología para hacer más vívido el cuadro que traza, echa mano de descripciones donde la personalización de la natura, con una sola excepción, no es de raigambre mítica; además, si antes el narrador omnisciente ascendió de elemento en elemento (tierra, agua, aire y fuego), ahora se avoca más bien a destacar los reinos naturales (vv. 617-620 y 624-627):

De esta suerte seguir mi entendimiento

el método quería,

o del ínfimo grado

del ser inanimado

.....

pasar a la más noble jerarquía

que, en vegetable aliento,

primogénito es, aunque grosero,

de Thetis...

Mínerales y vegetales son los dos primeros peldaños de una escala que se continúa en el reino animal que, en virtud de los sentidos y la capacidad de aprendizaje que poseen sus miembros, puede ocasionar la envidia de las estrellas mismas. Esta afirmación, además de invertir la indiferencia con que al inicio del poema la esfera lunar contempla a la terrestre y de porfiar en la enemiga que preside la realidad en su conjunto, nos introduce a otro de los núcleos conceptuosos de *Primero sueño*, donde se desarrolla el tema del hombre por medio de una serie de metáforas que es menester analizar con cuidado (vv. 652-658):

y de este corporal conocimiento

haciendo, bien que escaso, fundamento,

al supremo pasar maravilloso

compuesto triplicado,

de tres acordes líneas ordenado

y de las formas todas inferiores

compendio misterioso.

El hombre es una "bisagra engazadora" que concilia las mayores contradicciones del universo; goza del ejercicio de los sentidos como los brutos pero cuenta también con las tres facultades interiores (memoria, entendimiento y voluntad); lo que es más importante, es la obra perfecta del Creador (vv. 668-676):

-que para ser señora

de las demás, no en vano

la adornó Sabia Poderosa Mano-:

fin de Sus obras. círculo que cierra

la Esfera con la tierra.
última perfección de lo criado
y último de su Eterno Autor agrado,
en quien con satisfecha complacencia
Su inmensa descansó magnificencia.

Hasta aquí, la ponderación de lo humano es la puerta de entrada a la imagen del universo como creación de un Dios providente; punto por punto, las perfecciones del hombre nos llevan a vislumbrar las divinas. El narrador enfatiza el poder que el ser humano ha recibido para regir la natura de acuerdo con sus necesidades y también porfía en una cualidad que 13 líneas antes ya había mentado de otra manera: la unidad que el hombre le impone al universo, sea como “bisagra engazadora”, sea como “círculo que cierra / la Esfera con la tierra”. Lo que en estas expresiones llama la atención es que se asientan en la geometrización que ya hemos apurado al hablar del espacio en el poema (*supra*, p. 127 y ss.): el hombre es al unísono un triángulo, un pentágono y un círculo, figuras donde se revela la armonía del orden creado (aunque, no lo olvidemos, la pirámide, cuerpo triangular al fin, representa el principio transgresor). A este respecto, el círculo, sobre todo, es el símbolo que mejor representa al hombre porque en él se fusionan la perfección y la consecuente autoridad. Ya antes, en los v. 141 y ss., el narrador aludió a la forma circular de la corona que manifiesta, según su suposición, “que el afán es no menos continuado” tanto en los gobernantes como en quienes se dedican al conocimiento; y en los vv. 409-411, abundó en que el alma aspira a la Causa Primera porque ésta es

céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia,
que contiene, infinita, toda esencia.

Tenemos, entonces, que hay una inequívoca correspondencia entre la visión que ahora desentrañamos, que encuentra su base en las categorías (sean las que ordena la lógica escolástica, sean las que se integran en el arte combinatorio de Kircher), y la plena afirmación de la euritmia en un cosmos obra del Artífice divino; hasta aquí, en el pasaje de marras hay un perfecto acomplamiento entre el Creador y la creatura; inclusive las peregrinas formas de llamar a Dios que hallamos en el poema (*Alto Ser, Primera Causa, Sabia Poderosa Mano y Eterno Autor*), concuerdan por completo con la geometrización que preside la descripción del hombre, por más que, en efecto, desconcierten al revelar en su reiteración un deseo muy consciente de emplear expresiones insólitas en el lenguaje poético, mucho más acordes con una concepción estrictamente filosófica de Dios que con la religiosidad cristiana.²⁵⁵

La euritmia, empero, se quiebra de manera abrupta. pues vuelve a introducirse la discordancia que, en el fondo, no ha dejado de señalarse aun en estos fragmentos en que la entusiasta apología de lo humano parece borrar los equívocos del alma. En efecto, tras

²⁵⁵ Quiero hacer notar que Paz valora de un modo muy diverso estas expresiones: “en todo el poema no hay una sola alusión a Cristo; la poetisa habla del Alto Ser, de la Primera Causa o del Autor del mundo pero nunca de Dios Padre, del Salvador o de Jesús. Tampoco dice que el alma ha sido creada por Dios sino que es una ‘centella’, una chispa del fuego divino. La expresión no es cristiana y tiene resonancias herméticas” (*Ibid.*, p. 490). En un sentido contrario, cfr. Susana Arroyo Hidalgo: “considera, en primera instancia, no sólo la posibilidad, sino la seguridad de la existencia de un dios creador, omnipotente y generoso. El cambio lo propone en la libertad -movimiento- pero sobre todo en la capacidad y la responsabilidad del ser humano en cuanto a sus propios actos -reconocimiento del sueño como libertad de aprendizaje” (*Op. Cit.*, p. 133).

exaltar la figura del hombre como la obra divina por antonomasia, se nos recuerda su natura proclive y transgresora: el contraste es aun mayor porque no hay transición entre ambas fases (vv. 677-679):

fábrica portentosa
que, cuanto más altiva al Cielo toca,
sella el polvo la boca.

Dos de los vocablos que aparecen en el verso 678, han sido constantes en todo el poema: *altivo* y *Cielo*, y siempre los hemos hallado contrapuestos (la causa de la ceguera del alma es su desafortada altivez y su impío intento de alcanzar la visión de la Primera Causa); lo extraño es que ahora, justo inmediatamente después de desplegar la concordancia entre el Creador, la creatura humana y el resto del cosmos, vuelvan a presentárenos para recalcar la contraposición entre el portento que es el hombre como creatura que pretende elevarse hasta las esferas superiores y su mortalidad. Sea como fuere, el resto del fragmento -es decir, hasta el v. 703- recupera el tono encomiástico y aun lo ilustra con dos imágenes de origen bíblico: la del ángel que desciende del cielo para entregarle a san Juan el libro de la revelación y la de la estatua hecha con metales preciosos pero con muy endeble sostén que soñó Nabucodonosor.²⁵⁶ El remate del período es uno de los momentos más intensos del poema (vv. 690-695):

El hombre, digo, en fin, mayor portento
que discurre el humano entendimiento;
compendio que absoluto
parece al Ángel, a la planta, al bruto;
cuya altiva bajeza
toda participó Naturaleza.

Los dos últimos versos, junto con las dos imágenes que acabamos de apurar, nos hacen recordar que "...en la cultura cristiana (como en tantas otras tradiciones) la *dignitas hominis* y la *miseria hominis* no son conceptos que se excluyan mutuamente".²⁵⁷ Lo que a nosotros nos interesa es destacar la alternancia poética entre ambos extremos que se impone en estos pasajes: el hombre, corona de la creación, reproduce en sí todos los grados del ser, dada la triple función del alma, vegetativa, sensitiva y racional; por ello, el significado se acendra de modo admirable en el oxímoron "altiva bajeza", que se aplica a la creación en su conjunto y que, por ende, es predicable también de la sombra que al comienzo se propone quebrantar la inmunidad de las esferas superiores. La conclusión de todo ello es que la dignidad humana es la prenda de unión entre Dios y su creación, pero que el propio hombre no la aprecia ni corresponde como debería hacerlo, ingratitud o contradicción que motiva una nueva intervención del narrador omnisciente, quien se introduce para deplorar la ceguera de la creatura (vv. 699-703):

...¡Oh, aunque repetida,
nunca bastante bien sabida
merced, pues ignorada
en lo poco apreciada
parece. o en lo mal correspondida!

²⁵⁶ Méndez Plancarte cree que es "algo violenta" la imagen del hombre como ángel (p. 97), aunque Antonio Alatorre no la considera así, cuantimás, "un poco fantástica" (*Op. Cit.*, p. 400).

²⁵⁷ RICO, FRANCISCO. *Op. Cit.*, p. 128.

Con ello finaliza la primera de las dos secciones en que dividí el subinciso que llamé “de la *visión* a la *mirada*”, por lo que voy a hacer un balance de su contenido para ver en qué medida el encomio del hombre es la lógica consecuencia de la posibilidad de emplear el método categorial que aquí se despliega; por decirlo de otro modo, vamos a desentrañar la estructura conceptual de la sección, la cual se inició con la alusión al naufragio del alma, metáfora de su ceguera, y con el persistente empeño de ascender hacia el conocimiento, para lo cual el alma ha considerado la posibilidad de emplear el arte combinatorio o la gradación categorial, cuyo resultado último sería, a no dudarlo, dar con la clave del saber universal, es decir, satisfacer, aunque de otro modo, el original deseo transgresor que la llevó a su caída. ¿Por qué entonces, según veremos en la siguiente sección del subinciso, no se emplea al punto tal método o arte? ¿Por qué el narrador omnisciente se contenta con lamentar la ingrata condición humana en vez de referirnos -como sería de esperar- la ascensión del alma por la escala hacia la unión con el Creador? Una respuesta viable es que, a pesar de su anterior derrota, “...se encuentra aquí planteada una *desproporción* entre la *intención* del alma (manifiesta en su deseo de querer conocer absolutamente) y su *capacidad* natural (expresada tanto en la necesidad de recurrir al método, como en el objeto de conocimiento a que el mismo método es aplicable)”.²⁵⁸ La altivez, como hemos visto, se reitera de varios modos, tanto implícita como explícitamente, y otro tanto sucede con la limitada potencia del alma frente a la totalidad de lo real, lo cual bien puede explicar el que el método se enuncie sin llegar a aplicarse; tal exégesis, empero, deja en puntos suspensivos la realización del sueño en su conjunto, ya que si la cosmovisión intuitiva fuese inalcanzable porque corresponde a un ser omnímodo y si no se pusiera en práctica la única opción que en apariencia queda, el recurso a las categorías, el sueño concluiría en el desengaño más abrumador y el sol vencería por completo a la sombra, lo que, no obstante, hemos considerado contradictorio con el final del poema. Por ello, creo que hay otra razón, a mi juicio mucho más valedera que la anterior, para que la utilización de este método se quede en la pura posibilidad, y es que *un saber gradual como el que aquí considera el alma sólo tendría sentido si se le ocupase para conocer un universo ajeno al devenir (tal el de la escolástica), cuya eviterna natura dependiera de un Dios providente*. De ahí la exclamación del narrador y la elongadísima apología del hombre (que abarca del v. 652 al 703) como el círculo que encierra la grandeza de la creación junto con sus aspectos más insignificantes. No olvidemos que el concepto de *microcosmos* que articula todo este período del poema posee un significado bien definido en la tradición humanística que nutre las letras de los Siglos de oro: “hemos descubierto en él una de las llaves maestras a la visión de un cosmos perfectamente trabado y unitario. Y, así, se nos ha mostrado esencial en la elaboración de una ciencia plenaria de la realidad”.²⁵⁹ El microcosmos, en efecto, que sor Juana recrea con tanta belleza, es el reflejo humano de un Dios omnipotente y por ese motivo en él se centra el gobierno de la creación; también por ello en él palpita la clave de la omnisciencia. En las palabras de fray Luis de Granada, “la razón por que el hombre se llama mundo menor es porque todo lo que hay en el mundo mayor, se halla en él, aunque en forma más breve.

²⁵⁸ SORIANO VALLÈS, ALEJANDRO. *Op. Cit.*, p. 88.

²⁵⁹ RICO, FRANCISCO. *Op. Cit.*, p. 267.

Porque en él se halla ser como en los elementos, y vida como en las plantas, y sentido como en los animales, y entendimiento y libre albedrío como en los ángeles”.²⁶⁰

Al respecto, es muy notable la porfía del narrador de *Primero sueño* en exaltar al hombre justamente como *creatura*; dos de las cuatro perífrasis de Dios que aparecen en el poema subrayan la creatividad del ser divino: *Sabia Poderosa Mano* y *Eterno Autor*; el hombre, por su lado, es “fin de Sus obras”, “última perfección de lo criado” y “fábrica portentosa”, expresiones que se avienen con las que se emplean para nombrar a Dios. De esta guisa, “nos topamos aquí con el concepto cristiano de *Creación*; concepto que, aparejado a las anteriores nociones filosóficas de método, microcosmos y escala del ser, informa toda esta subsección de *Primero Sueño*”.²⁶¹ Consideremos, además, que la progresiva descripción de los reinos de la natura se hace eco de un género literario fundamental en los Áureos Siglos: el *hexaemerón*, o sea, la descripción de la natura de acuerdo con el orden de la creación del mundo que refieren los primeros capítulos del Génesis; los hexaemerones tuvieron por cometido durante la época convertir las explicaciones de índole científico-escolástica en puntos de partida de consideraciones apologéticas o morales, lo cual se trasparenta, v.gr., en la peregrina conclusión del mismo fray Luis sobre los descubrimientos anatómicos de Galeno: “Galeno, príncipe de los médicos, que escribió diez y ocho libros desta admirable fábrica del cuerpo humano, viendo cuánto en ella resplandecía la sabiduría de Dios, dice que esta su escritura es un himno y alabanza que él componía para gloria y honra de Dios (...por lo que...) convencido y enseñado por el artificio admirable desta obra, alcanzó *esta tan alta teología*”.²⁶² Si en otro de los pasajes que hemos citado, fray Luis habla del cuerpo humano como “libro de Dios” (*supra*, p. 163), ahora vemos de qué manera convierte a la anatomía en una forma *sui generis* de teología; es decir, el paradigma gnoseológico que rige su exposición “científica” es modo alguno se aplica a la realidad inmanente, pues sólo la toma de mero pretexto para llegar a lo que es su auténtico objetivo, el mundo de la transcendencia divina que se barrunta a través de las creaturas. A esto se añade también que, como hemos visto, la *Introducción del símbolo de la fe* sustenta varias de las metáforas de *Primero sueño*; lo que, sin embargo, no hemos subrayado hasta ahora es que el esquema hexaemeral y doctrinario que lleva adelante la *Introducción*, se reduce en el poema sorjuaniano sólo a la subsección que recién analizamos, donde la unión de Dios y hombre es al unísono la posibilidad gradualmente puesta en marcha del saber absoluto. En otros términos: se puede penetrar en la natura de un cosmos creado siempre y cuando se tenga como fin último el conocimiento de su Autor, y para ello presta su auxilio el método categorial (con independencia, reitero, de que entendamos por él la lógica escolástica o el arte combinatorio kircheriano, pues el resultado es idéntico). Y esto es lo que precisamente falta en la subsección del poema en su conjunto, el paso del saber natural al sobrenatural, paso que, en cambio, para fray Luis un siglo antes había resultado la inmediata respuesta a la pregunta por el ser del hombre. Ciertamente, el narrador omnisciente de *Primero sueño* habla en forma explícita de la “amorosa Unión” entre Dios y hombre, mas la enuncia no tanto como una realidad palpable en el cosmos sino como un bien a realizar por el alma ya advertida de sus verdaderas

²⁶⁰ GRANADA, LUIS DE, FRAY, *Op. Cit.*, p. 396. Los datos sobre la literatura hexaemeral, los tomo de la introducción de José Ma. Balcells a este texto, p. 34 y ss.

²⁶¹ SORIANO VALLÉS, ALEJANDRO, *Op. Cit.*, p. 77.

²⁶² *Op. Cit.*, pp. 404-5, s.m.

capacidades; lo que es más relevante, tal Unión no se retoma para que el alma, que hasta ese momento sigue sólo considerando una opción a su derrota anterior, se disponga de nuevo a conocer el universo, al contrario, pues el poema va a dar un súbito giro en los siguientes versos, según veremos adelante.

Como si fuera poco, hay un factor adicional para preguntarse cuál es la función de este dilatado encomio del hombre y de su vínculo con el método que el alma analiza sin llegar a emplear, y a él aludí en uno de los subrayados de la página anterior: la imagen del universo como eurítmica creación providencialista, en modo alguno es compatible con la descripción mitológica y beligerante de la noche en la primera parte del poema y mucho menos con la *altiva* natura del alma que no bien acaba de precipitarse cuando vuelve a porfiar en su contumacia, y por ello también mencioné que la escala de los seres que se corona con la apología de lo humano es la contrapartida conceptuosa de aquella otra que se nos presenta al inicio del poema bajo la tiranía de la noche. Mientras que el orden geométrico nocturno se desdibuja a cada instante en virtud de la fuga de la sombra, el que se deriva del ser divino permanece inalterable y harmónico; mientras que el carácter transgresor de la sombra se identifica con el del alma a través justo de la fuga, en el de ésta no se percibe la correspondencia entre el microcosmos y su Creador; incluso cuando considera las posibilidades de echar mano del método categorial, el alma persiste en su impío deseo de ver lo que su incapacidad le veda. Por ello, en esencia, la idea de microcosmos, al menos como la concibe un humanismo cristiano como el de fray Luis, es inaplicable a *Primero sueño*, ya que en éste, si bien se recupera tal idea, se le da un sesgo heterodoxo o, mejor dicho, poético, más acorde con el carácter metamórfico de la realidad que con su inteligibilidad absoluta, cosa que ya habíamos señalado al hablar de la función del microcosmos a partir del Renacimiento y el sentido del mito como herramienta de conocimiento (*supra*, pp. 70-1 y 144). Así, aunque es verdad que el esquema rector del sueño es microcósmico (la contumacia del alma es análoga a la rebeldía de la sombra), en el poema tiene un sentido muy especial que se pone de manifiesto en esta subsección por medio de la *altivez* que se contrapone a la concordancia de todos los elementos del cosmos bajo la voluntad divina.

Además, para que el saber metódico que el alma considera tuviese efecto sería menester la revelación de sí por parte del mismo Dios, cosa que ponen en evidencia las dos citas bíblicas que se contienen en el pasaje; el hombre es parangonable al ángel que según el Apocalipsis desciende del cielo y entrega al apóstol el libro donde se contiene la visión para que lo coma o a la estatua con frente de oro y pies de barro: el hombre ha menester de iluminación celestial a causa de su flaqueza y engreimiento o, por decirlo en los términos propios del poema, de su ceguera (recordemos la connotación moral que desde siempre ha tenido este fenómeno). Ambas imágenes exhiben, pues, un solo significado que su origen en común recalca, y éste a su vez nos proyecta en su sentido global a la relación entre Dios y el hombre por medio del saber, relación que se articula en una cosmovisión donde la transcendencia explica en todo momento a la inmanencia: pero tal cosmovisión no se despliega y ello, porfío, no se debe tanto a la actitud del alma sino a la natura de la realidad que en su mítico devenir, arrasa la "amorosa Unión" y se muestra en los vv. 470-73 como

...la inmensa muchedumbre

(de tanta maquinosa pesadumbre
de diversas especies, conglobado

esférico compuesto)

La patente contradicción entre las dos visiones de la realidad, la multitudinosa y metamórfica de la que el alma sólo obtiene un “concepto confuso” y la creada y jerárquica que remata en el hombre como “mayor portento”, es, así, en última instancia, la auténtica causa de que el método categorial quede sin aplicación. No sé si sor Juana, en cuanto sujeto histórico, se haya propuesto criticar la posibilidad de conocer la realidad como si ésta se tratase de un “libro de Dios”; lo cierto es que la concatenación conceptuosa de *Primero sueño* quebranta tal posibilidad (como lo muestra la deleznable basa de la estatua que soñó Nabucodonosor, imagen del hombre que se define “a imagen y semejanza” de Dios). Por ello, es dable concluir que esta sección de la obra “...termina con la plena aceptación de los límites de la razón y, en consecuencia, de la incapacidad del entendimiento para conocerlo todo. Es decir, el *Primero sueño* marca el término del enciclopedismo. Es, por tanto, un alegato contra Kircher, contra su *Ars combinatoria* y contra la tradición en ella resumida. Pero al aceptar sor Juana los límites de la razón, no renuncia al afán de saber, sino que acepta los saberes parcelados...”²⁶³ La factible obtención de estos saberes, por supuesto, no la va a facilitar la ciencia que culmina en la teología sino -como es mucho más coherente con todo lo que antecede en la obra y con el carácter poético de ésta- el “arte de ingenio”.

Vamos, pues, a la segunda sección del subinciso, sección que llamé “la mirada ingeniosa”, la cual abarca del v. 704 al 780 y comienza con una clarísima explicación de por qué no se pone en práctica el método categorial o combinatorio que el alma acaba de dilucidar. En realidad, esta segunda sección ya se ha anticipado en los vv. 577-8, cuando el alma “más juzgó conveniente / a singular asunto reducirse”, aunque su tratamiento se postergó para dar razón de las categorías; una vez que éstas han quedado sin aplicación, el alma vuelve a la otra opción que consideró plausible para rescatarse del naufragio:

Estos, pues, grados discurrir quería
unas veces; pero otras, disentía,
excesivo juzgando atrevimiento
el discurrirlo todo,
quien aun la más pequeña,
aun la más fácil parte no entendía
de los más manüales
efectos naturales.

Lo que llama la atención en estas líneas es el cambio de registro que se da en el poema: se abandona sin más la gradación de los reinos naturales que alcanza su cima en el hombre asimilado a Dios y se le substituye con una observación que reitera las que el narrador omnisciente ya ha hecho del verso 446 en adelante acerca de la finita potencia del alma; queda en el aire la apoteosis de la creación en el acto gnoseológico que se identifica con el amoroso; además, el alma, que hasta este momento sólo ha dado muestras de altivez y desafuero en su empeño por conocer la totalidad de lo real, experimenta la necesidad de circunscribirse a la singularidad de la natura en vez de pretender la visión absoluta de ella. El afán, entonces, ha variado de modo substancial como consecuencia de la derrota que ha sufrido y de la imposibilidad de aplicar las categorías a menos de contar con el auxilio divino, la merced que si da sentido al cosmos, a la postre resulta “nunca bastante bien

²⁶³ OSORIO ROMERO, IGNACIO, *Op. Cit.*, p. XLIV. Aclaro, no obstante, que el autor no contempla el desarrollo interpretativo que yo propongo a continuación.

sabida". En otros términos: el alma es incapaz de verlo todo por sí misma pero tampoco parece tomar en cuenta la posible asistencia del Creador; justo cuando parece que va a dar el salto entre el saber metódico y el sobrenatural, se detiene. El "atrevimiento" que juzga excesivo, de esta guisa, no tiene un significado moral -fuera de la exclamación del narrador no hay mayor referencia al desastrado olvido de sus deberes para con Dios por parte del hombre- ni se refiere al "desengaño" que la mayoría de los críticos ha mentado -hasta este momento sigue abierta la posibilidad de conocer; lejos de ello, *el alma descubre por fin cuál es el tipo de saber que persigue o, mejor dicho, puede desarrollar*: el que revela la especificidad de la realidad, el "singular asunto" que mentó de pasada antes de examinar las categorías, "mentales fantasías" que trazan un universo perfecto donde no hay sitio para la metamorfosis y donde la identidad de cada objeto se inscribe en una causalidad providencialista y transcendente.

Para hacernos, pues, cargo de los pasajes que vienen luego en el poema, es menester que volvamos a considerar la relevantísima función del pensamiento conceptual durante los Áureos Siglos, pues sin ella es punto menos que ininteligible la derrota que toma *Primero sueño* cuando el alma se percata de que el saber que ha perseguido es en esencia un "atrevimiento" (*supra*, p. 32 y ss.). Ya dijimos que el *concepto* no es una estructura tan sólo retórica sino involucra una comprensión artística que, en esencia, es parangonable a la filosófica y aun la supera porque, a diferencia de ella, atiende a la definición del ser de cada objeto en su relación con los demás en vez de tomar como punto de partida la determinación de la substancia considerada en su abstracta universalidad. Este aspecto, que los tratadistas de entonces recalcan una y otra vez, según hemos visto en el capítulo anterior, constituye el núcleo del "arte de ingenio" graciano, arte que, de acuerdo con mi exégesis, va a ser la columna vertebral de esta sección del poema. De hecho, recordemos que "el concepto expresado y el lenguaje son para Aristóteles actos del *logos*, son racionales. Gracián opina que solamente el lenguaje imaginativo puede encarnar y expresar comprensiblemente la verdad de lo singular. Si las cosas se hallan en la realidad unidas entre sí y, en consecuencia, sólo pueden tener sentido y significado en su ser-con-los-otros-eres, entonces la manifestación metafórica e ingeniosa será la expresión propia de tales relaciones".²⁶⁴ De ahí la porfía en que el *concepto* debe ser un pensamiento lo más peregrino posible, descifráble sólo para los doctos, lo cual viene a dar por fuerza en la cada vez más explícita exigencia de que la obra poética sea oscura amén de difícil, es decir, que su elevado sentido implique un lenguaje no menos sublime, para cuya comprensión sean menester "discreción" y "abundancia de noticias". Aparte, como lo ilustramos con múltiples ejemplos provenientes sobre todo de textos gongorinos, para Gracián no basta que lo que el poeta comunique sea verídico si carece de belleza, lo cual explica la distinción entre la "agudeza de perspicacia" y la de "artificio": "aquella tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita. Ésta, no cuidando tanto de eso, afecta la hermosura sutil; aquella es más útil, ésta deleitable; aquella es todas las Artes y Ciencias, en sus actos y sus hábitos; ésta, por recóndita y extraordinaria, no tenía casa fija".²⁶⁵ Por ende, lo verdadero sólo es penetrable cuando se pone de manifiesto de manera artificiosa, ya que el ingenio es una facultad que, a diferencia de la razón, impulsa a la acción porque nunca considera la realidad en su conformación general sino en lo más particular y variado que se

²⁶⁴ HIDALGO-SERNA, EMILIO, *Op. Cit.*, pp. 142-3.

²⁶⁵ *Agudeza y arte de ingenio*, Disc. III, p. 36.

refleja en la circunstancia específica donde se encuentra quien aprende. Además, la capacidad del ingenio para descubrir correspondencias resulta en principio infinita pero no indeterminada, o sea, se genera como resultado de la más *aguda* percepción de las correspondencias que la propia realidad permite formular. De ahí, por último, que en esencia la obra del ingenio medie entre la pura imitación y la creación como tal; el *concepto* expresa lo real pero, al hacerlo, también lo transforma.

Todo lo anterior se halla en perfecta concordancia con otra característica que ya hemos mentado de la reflexión sobre la poesía que atraviesa los Siglos de oro, es decir, su peculiar despreocupación por la realidad que indican los *conceptos* (*supra*, p. 40). Es obvio por qué tal desinterés: *en la medida en que la agudeza de artificio carece de un campo específico de aplicación, su formulación no nada más afecta al saber del hombre sino en un sentido mucho más radical a su ser en incesante actualización*: el hombre se cura del conocimiento no porque en la actividad gnoseológica descubra algún deleite puramente espiritual sino porque en ello, como decimos hoy en día, le va literalmente su ser: "al tratar de llegar hasta la verdad, el hombre advierte que también él se halla cifrado".²⁶⁶ Y es la constatación de su ser como cifra lo que lo impulsa a la clarificación tanto de sí como del resto de la realidad, frente a la cual nunca se coloca como algo separado de modo substancial. Por eso no es un problema la realidad, ya que de entrada se acepta que la única de la cual puede hablarse con sentido es la que brota del esfuerzo propio por comprender y actuar en consonancia. A tal punto está convencido Gracián de que nadie antes de él se ha percatado de todo esto, que al inicio de *Agudeza y arte de ingenio* lo dice con todas sus letras al comparar el estudio del silogismo que los antiguos desarrollaron con el que él emprende, que lo lleva, según acabo de exponer, a repensar el ser del hombre en términos de potencia activa, lo cual sólo es dable porque cada uno de los seres se encuentra en perenne tránsito hacia los demás; no sólo la humana, cualquier forma de ser se metamorfosea, y ello le da su sentido al *concepto*. Aquí, como es obvio, el arte de ingenio se separa por completo de la manera en que, por citar el ejemplo contemporáneo más importante, el racionalismo cartesiano enfoca la cuestión de la realidad: el problema no es explicar la relación entre la razón y sus objetos y mucho menos dar un método aplicable de modo universal para definir sin equívoco de por medio el significado de la idea; es, más bien, dar rectrices poéticas en el sentido más radical de la palabra para que el ingenio establezca las correspondencias que el propio movimiento de lo real le descubre y a las cuales él contribuye a concretizarse al hacer intervenir la acción humana en su comprensión.

Como espero haber mostrado a lo largo de este capítulo, el influjo de tales ideas se percibe punto por punto en *Primero sueño*. no, claro está, como elementos discursivos sino como líneas de comunicación entre las partes que integran la estructura artística y conceptuosa; lo que ahora me interesa es subrayar que la visión de la realidad que gobierna tanto a la noche como al alma se acopla a la perfección con el literal *metamorfismo* que rige al universo de acuerdo con el arte de ingenio y que tal es la más poderosa razón para que lo real resulte in-visible como totalidad. Ya dije que las conceptuosas mutaciones de la forma piramidal (el faro, el monte y la torre de Babel) sirven para destacar que el alma y la sombra son una misma realidad diferenciada por medio del deseo de saber que se expresa como *vista*, por lo que si el alma se sueña "de sí tan remontada. que creía / que a otra nueva

²⁶⁶ HIDALGO-SERNA, EMILIO. *Op. Cit.* p. 102.

región de sí salía”, en el “*intermezzo* de las pirámides” no es ella sino la realidad la que se eleva a tal altura que resulta imposible abarcarla con la vista. Recordemos, sobre todo, el verso 480, que ya he citado en otras dos ocasiones: “y por mirarlo todo nada vía”. ¿Qué distingue el *mirar* del *ver*? En este verso en particular, el sentido y la potencia de la visión. *Ver*, aspiración primigenia del alma, equivaldría a formular un concepto sobre el ser en su sentido universal, es decir, a descifrar la clave que sólo conoce el *Alto Ser* y que lo convierte en *Primera Causa*; estas insólitas perífrasis de Dios identifican los dos rasgos humanos que al pensamiento graciano le interesa destacar: el ser y el obrar, mas los conciben en una transcendencia divina y absoluta que sólo se corresponde con una realidad eviterna donde la acción humana, en última instancia, no tiene cabida en la conformación del sentido global; en otras palabras, *ver* es un acto incompatible con el arte de ingenio, y por eso, justamente, el alma que va tras la *visión* intuitiva o metódica termina, como dicen los vv. 450-52,

...entorpecida

con la sobra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia.

A diferencia de la *visión*, la *mirada* no es la teórica contemplación de una cifra cósmica, es la percepción de la singularidad de cada uno de los seres, singularidad que al reflejarse en la de los demás de modo no simultáneo ni absoluto, los transmuta merced al empeño del alma.

Así, según mi personal exégesis, lo que hasta ahora ha mostrado el poema es que no hay posibilidad alguna para la *visión* pues ello implica dos cosas: la percepción esencial de cada ser del universo y, en él, la cifra de la totalidad. El alma ha soñado que podía *ver* como Dios por lo que, “haciendo cumbre de su propio vuelo”, ha pretendido reducir el universo a un concepto, aunque ante la abismal desproporción entre la potencia de aquél y la fuerza finita de ella misma, ha terminado por precipitarse en la ceguera; no obstante, y pese a que su derrota le ha hecho percatarse de que el *ver* está fuera de su alcance, vuelve a soñar, lo cual demuestra a las claras que “el vuelo ascendente del alma protagonista de el *Sueño* no es tanto una fuga como una búsqueda de la visión sinóptica”,²⁶⁷ y proyecta una escala, es decir, un arte o método categorial por medio del cual alcanzar la cima del saber; esta opción, que sólo se delinea sin ponerse en práctica, responde al mismo anhelo de *ver* y, por ende, de ponerse a prueba conduciría, de seguro, a los mismos resultados que la opción que se ha desechado; además, la *visión* que con semejante vía se anticipa es contraria por completo al ser del alma, pues consiste en una “reducción metafísica” que a través de unas “mentales fantasías” enseña “ciencia a formar de los universales”, o sea, no considera en lo absoluto la especificidad de lo real sino su generalidad; cierto es que para la lógica tradicional, la definición de un ser se lleva a cabo cuando se establecen su género próximo y diferencia específica, mas ello no obsta para que tal definición, por un lado, prescindiera de las circunstancias concretas que determinan al ser en cuestión y, por el otro, involucre una jerarquía metafísica y substancialista sin vínculo aparente con la incertidumbre que mueve al alma, lo que desde otro ángulo explica que tal método o arte quede sin aplicación. El motivo, en suma, de que la intuición y el método categorial queden al margen en el camino del alma hacia el saber es que ambas formas de *ver* son en el fondo realistas y postulan una serie de objetos preexistente al acto gnoseológico-poético del alma; según esto, el mundo ya

²⁶⁷ NANFITO, JACOBA CLARA. *Op. Cit.*, pp. 212-13.

está ahí mientras que, de acuerdo con el arte de ingenio, el mundo sólo existe de consuno con el empeño humano por informarlo.

Sólo así encuentro viable explicar la súbita interrupción de los grados del ser que en el hombre-imagen de Dios culminan para hacer el reparo sobre el excesivo atrevimiento que implica “el discurrirlo todo” cuando no se ha entendido la realidad que se tiene a la mano. El significado de estas líneas es transparente, creo, si lo interpretamos a la luz de las teorías gracianas que son, después de todo, el resultado de más de un siglo de reflexión sobre la poesía como forma de conocimiento. La *manualidad* que el narrador mienta de modo explícito alude al carácter actual del saber poético y lo contrapone, sin lugar a dudas, a las articulaciones propias del sistema científico de la escolástica, sistema que por fuerza concluye en la teología. La *visión* ha devenido *mirada* y la verdad que el alma anhela no se halla sino en el tránsito que ella testimonia durante el sueño (*supra*, p. 103).²⁶⁸

Tras el reparo con el cual principia y que sirve para diferenciarla de la categorización que hasta ahí se expone, la sección que analizamos prosigue con una referencia mitológica, la de la fuente Aretusa, y con una descripción, la de la rosa. Apurémoslas por separado, ya que cada una permite hacer ciertas inferencias muy precisas. Así, con la mención de Aretusa vuelve la serie de alusiones que estructura la primera parte del poema y, por ende, retornan las características de la realidad que ahí se despliegan: la belicosidad y el descentramiento así como el modo en que las apariencias dan razón de cada ser en su individualidad, según se aprecia en los vv. 712-15:

quien de la fuente no alcanzó risueña
el ignorado modo
con que el curso dirige cristalino
deteniendo en ambages su camino...

El ser de la fuente aparece en una contradictoria síntesis de revelación y ocultamiento donde lo que se muestra es sólo la superficie de un cuerpo en movimiento que se desliza bajo tierra sin permitir jamás su percepción absoluta; en consecuencia, aquí la mirada ha de atenerse a lo que percibe para darle forma al ser en su activa relación con ella misma, relación que sólo es dable por el apasionamiento que arrastra hacia lo más profundo de la realidad sin llegar a tocarlo nunca. Tal es el caso de Aretusa, la “clara pesquisidora” que descende sin arredrarse hasta

los horrorosos senos
de Plutón, las cavernas pavorosas
del abismo tremendo,

para darle noticia cierta a Démeter del paradero de su hija Perséfone a quien había raptado el rey del inframundo. Si el alma en su momento se precipitó a la ceguera, Aretusa clarifica su *mirada* conforme profundiza en la obscuridad. De esta manera, el mito que referimos no se añade al poema en virtud de su eficacia retórica sino de su sentido conceptuoso: en él se descubre una nueva forma de *mirar* que ya no responde a la búsqueda de la *visión*. Inclusive, en términos de espacio poético, si para *ver* hay que colocarse en lo alto -como lo hizo el alma al soñarse *Primera causa*-, para *mirar* es necesario ir a los mínimos detalles,

²⁶⁸ Mi punto de vista lo corrobora una oportuna nota de Antonio Alatorre a los vv. 708-711, donde se refiere un pasaje de *El criticón* de un tenor muy similar al de estas líneas. Por otra parte, concuerdo con este erudito en que la flor que se describe en los vv. 730-50 es sólo la rosa y no -como supone Méndez Plancarte- una imagen compuesta que incluiría a la azucena.

aquellos en los cuales nadie repara, en vez de enfocar "la cantidad inmensa de la esfera" (v. 302). *Un saber que avanza por la discontinuidad*, igual que Aretusa por los diversos sitios que atraviesa en su curso: tal es el de la *mirada*.²⁶⁹ Tal discontinuidad, sin embargo, no se traduce en un saber abstracto o a medias, que dé cuenta de la apariencia sin penetrar en el ser de la natura, al contrario; el mito se desdobra y Aretusa, la *mirada*, descubre su objeto: *la percepción de la realidad en su máxima potencia intempestiva* (vv. 723-729):

Útil curiosidad, aunque prolija,
que de su no cobrada bella hija
noticia cierta dio a la rubia Diosa,
cuando montes y selvas transtornando,
cuando prados y bosques inquiriendo,
su vida iba buscando
y del dolor su vida iba perdiendo.

Démeter, lo sabemos, es una deidad que se asocia a la fertilidad de la tierra, mientras Perséfone, quien de acuerdo con el mito pasa la mitad del año en el inframundo y el resto en la superficie, simboliza el ciclo anual de las estaciones que coordina las labores del campo; además, en cuanto se le confunde con Diana, puede resultar *triforme* como ésta, pues transita por tres esferas, la lunar, la terrestre y la subterránea;²⁷⁰ es decir, ambas divinidades simbolizan la natura mas lo hacen de modo tal que lejos de hacérsela *ver* como una armónica gradación metafísica, nos invitan a *mirarla* como la expresión de potencias soberanas que si en principio tienen un devenir cíclico y en consecuencia predecible, en cualquier momento pueden transtornar al universo entero; en el fragmento en concreto, cabe mentarlo, el uso de formas verbales en gerundio subraya justamente el movimiento de tales potencias. La referencia mitológica, según apreciamos, se halla a leguas de ser casual y recalca algo que ya hemos advertido en más de una ocasión: que el conocimiento ingenioso que en *Primero sueño* se expone no busca su unidad última en la teología dogmática o en la filosofía escolástica; la natura de la que nos habla el mito no es depositaria de valores transcendentales ni apunta a un Creador omnímodo (el cual, en cambio, sí se menciona en la sección anterior como ordenador de las categorías del ser, las cuales, no obstante, quedan sin aplicación porque articulan la inalcanzable *visión*).

La descripción o hipotiposis de la rosa que le sigue al mito de Aretusa, singulariza el *concepto* de la natura aún más; el narrador del poema se regodea en recrear las sensaciones visuales y olfativas que provoca la flor, con una sensualidad muy intensa que se vincula de modo ingenioso con el amor que inspira la belleza: "de dulce herida de la Cipria Diosa / los despojos ostenta jactanciosa". Así, el amor, que en los versos anteriores ya se mostró como una fuerza divina pero contradictoria -Démeter asuela la tierra por desesperación al no encontrar a su amada hija-, ahora se exhibe como pleno poder generativo, igual que la rosa "que en una y otra fresca multiplica / hija..." las diversas tonalidades del rojo y el blanco para magnificarlas en el tornasol que no es ni uno ni otro. Porfío en que esta hipotiposis gira por completo en torno a la cuestión de las apariencias que no agotan jamás el ser que se describe, y cuyo carácter engañoso e inclusive deletéreo obliga a parangonar los matices que produce la flor con el artificio de los afeites femeninos (vv. 751-56):

²⁶⁹ Esto último también lo refuerza el hecho, que recuerda Méndez Plancarte en su prosificación, de que la fuente Aretusa pasa bajo la mar de Acaya a Sicilia, según lo dice Ovidio en las *Metamorfosis* (V. III).

²⁷⁰ Cfr. las respectivas notas de Antonio Alatorre a los vv. 13 y ss. y 721 y ss. (*Op. Cit.*, pp. 382-3 y 401).

preceptor quizá vano
-si no ejemplo profano-
de industria femenil que el más activo
veneno, hace dos veces ser nocivo
en el velo aparente
de la que finge tez resplandeciente.

Huelga subrayar el fragmento para hacernos cargo de su inequívoco significado conceptuoso: la rosa *enseña* -en el sentido visual del verbo pero también en su acepción intelectual- que la belleza no es una cualidad inherente a la realidad sino más bien un modo de vincularse con ella y que, además, en su poder seductor siempre se halla un engaño implícito que, lejos de demeritarla, la realza; la mención de la mujer hace hincapié en todo ello, al mismo tiempo que nos lleva a recordar uno de los sonetos más hermosos de la poetisa, justamente aquel que comienza con un cuarteto cuyos *conceptos* son idénticos a los del pasaje que ahora estudiamos:

Rosa divina que en gentil cultura
eres, con tu fragante sutileza,
magisterio purpúreo en la belleza,
enseñanza nevada a la hermosura.²⁷¹

El soneto, no obstante sus similitudes, da mayor importancia a las consecuencias morales del engaño de la rosa: sólo la muerte nos puede desengañar del falaz encanto de la belleza sensible; en cambio, en *Primero sueño* la consideración va por otro lado: la imposibilidad de agotar con una descripción el ser del objeto poético, pues éste se recompone una y otra vez en el juego de las apariencias. Así, creo que no resulta excesivo percibir en estas líneas una clara disociación de la tradicional identidad absoluta entre la belleza, la verdad y el bien, que ya en Platón son las tres fases de una misma realidad, la cual, por su parte, da sentido a la harmónica cosmovisión que el alma ha sido incapaz de desarrollar a través de las categorías; o sea, el poema toma distancia respecto a tal cosmovisión y con ello también se aleja de sus base metafísica, la unidad de lo bello, lo verídico y lo bueno, unidad que se substituye por la de lo aparente y lo verosímil (el bien, como veremos al comentar el siguiente inciso de nuestra partición, queda por completo en la sombra); el parangón del mundo natural y el humano, por medio del deseo que establece la correspondencia entre las rosas y las mujeres, nos da, pues, pie para afirmar que *la discontinuidad y la cíclica proliferación de nuevas realidades a partir de las otras anteriores son los principios del universo que recorre la mirada del alma*. Una vez más constatamos cómo en el poema el ser de la realidad, sea la del alma, sea la de lo que ella mira, desborda por completo al pensamiento conceptual. Y por eso, la hipotiposis de la rosa no pretende revelarnos *qué* sino *cómo* es o, mejor dicho, determina el *qué* a partir del *cómo*: la flor es antes que nada un símbolo del deseo y sólo en esa medida despierta el interés, igual que en un nivel mucho más amplio, el ciclo natural de las estaciones exige que el hombre lo comprenda porque de él depende su supervivencia y no porque haya en tal comprensión un placer puramente contemplativo; fuera, entonces, de la artificiosa relación y aguda del ser humano con la natura, no hay ningún objeto válido para el conocimiento: “puesto que cada cosa individual se compone de múltiples correspondencias, sería utópico (...) pretender conocerla del todo, pues ello implicaría la necesidad de agotar exhaustivamente la totalidad de las relaciones de

²⁷¹ O.C., I, 147, p. 278.

cada objeto con el resto de los objetos del mundo. El filosofar ingenioso apunta, por tanto, a la esencia de lo particular, teniendo en cuenta las propiedades, peculiaridades y circunstancias de lugar, tiempo, etc., de los objetos del conocimiento”.²⁷² ¿Y qué determinación más poderosa y al unísono más circunstancial del ciclo de las estaciones o de la fascinación que la rosa ejerce por sobre cualquier otra flor, que la contradictoria fuerza del amor o el engañoso arte femenino del embellecimiento, “...que el más activo / veneno, hace dos veces ser nocivo”? Por supuesto, tal determinación no es conceptual sino conceptuosa porque la única vía para expresarla es el lenguaje poético. El saber cuyas posibilidades analiza ya a estas alturas de la obra el alma, entonces, en modo alguno es compatible con la universalización definitoria de la lógica, pues niega de entrada que se pueda definir la esencia de un ser sin considerarla en el juego de las apariencias que lo circunscriben.

Además, hay en ambos elementos de la sección una correspondencia conceptuosa adicional, esta vez con la “mañosa” fantasía que desde el verso 290 es el hilo conductor del sueño, pues ella es quien se encarga de presentar al alma “las imágenes todas de las cosas”. Es claro que Aretusa, metáfora de la *mirada*, simboliza un arquetipo para el alma porque la enseña a penetrar en lo no revelado para dar con la verdad, aunque ésta diste mucho de ser unívoca en virtud de su contradicción esencial (Démeter halla a Perséfone mas no como la hija que perdió sino como soberana del inframundo, y sólo la recupera a medias); en otros términos, Aretusa es la propia fantasía que se las ingenia para dar forma a la realidad a través de sinuosos caminos subterráneos. Otro tanto podemos decir de la actividad pictórica o colorística de la rosa, que se hace eco de la fantástica copia que con colores sin luz, mentales, reproduce inclusive a las creaturas “que intelectuales claras son estrellas” por medio de las apariencias. Entre la *mirada* y estas últimas, en suma, existe una innegable identidad.

Llegamos de este modo al último pasaje de la sección, donde se vuelve a plantear con toda su intensidad la suspensión del alma frente al desbordamiento de la natura; si incluso un solo objeto hace titubear al entendimiento y obliga a retroceder al discurso, la totalidad de lo real, sin duda alguna, aplastaría a quien pretendiese dar razón de ella. Una vez más, las alusiones mitológicas que coronan el fragmento (Atlante y Hércules) se encuentran en un vínculo conceptuoso con el significado global del mismo pues vuelven a

²⁷² HIDALGO-SERNA, EMILIO, *Op. Cit.*, p. 166. Además, quiero señalar que pese a la plausible raigambre graciana de estos pasajes de *Primero sueño*, a los ojos de la escolástica tampoco era discernible del todo el ser de los objetos: “las cualidades que se allegan a los cuerpos son las que producen en ellos las alteraciones. Esto se ve en el amor. Explica que, a semejanza de Dios, su naturaleza no es abarcable por el humano entendimiento: y sólo se conocen sus efectos, pero a través de ellos no se alcanza a llegar plenamente a su esencia”(Mauricio Beuchot. “La escolástica en algunas piezas de sor Juana”, Margarita Peña (Comp.), *Op. Cit.*, p. 84).

Lo anterior, por otro lado, confirma mi sentir de que el subtítulo del poema no es un elemento accesorio en su significado global, pues Góngora ya anticipa la *mirada* al describir la natura sin recurrir a consideraciones alegóricas de ninguna clase (cosa que sí hizo, por ejemplo, fray Luis de León). Cfr. el atingentísimo comentario de Alexander A. Parker: “...ni la moralidad ni la teología cristiana están presentes en el *Polifemo* porque son irrelevantes. En sus dos poemas más importantes Góngora readapta a su modo la tradición literaria renacentista de la pastoral, que representa una nostalgia de un estado de inocencia humanista y no teológica”(Op. Cit., p. 89). Y añade adelante: “existía entonces un tipo de mente que veía los símbolos, los emblemas y las alegorías por debajo del nivel de la observación realista, y que descubría la verdad poética a través de correspondencias dispares”(Ibid., p. 114).

aludir a los riesgos pero también a las ventajas de transgredir las leyes que rigen la existencia de los mortales comunes: Atlante se convierte en monte por no querer dar hospitalidad a Perseo y Hércules alcanza la divinización a despecho de la enemiga de Hera, es decir, quebrantan, cada quien a su manera, las leyes divinas, el uno para recibir un castigo que no obstante lo integra a la natura como sostén del cielo, el otro para morar entre los propios dioses. Ambos, pues, representan los dos lados de una misma moneda. Mas estas líneas tienen otro significado, ya que por medio de una retórica pregunta, el narrador omnisciente indica que el peso del universo, “si ya en un centro mismo no estribara”, derribaría a ambos personajes y, sin embargo, no lo considera tan agobiante como “...la empresa / de investigar a la Naturaleza”. Méndez Plancarte, en la correspondiente prosificación, afirma que en el centro del universo se encuentran “...la Omnisapiencia y Omnipotencia de Dios”, lo cual parece sugerir que el alma vuelve a considerar imposible la *visión* absoluta de la realidad y aun de uno solo de los seres que la componen porque ella sólo puede *mirar* desde lo aparente, aunque ello no la arredra en su deseo de ir allende cualquier límite; o sea, el alma sueña con una empresa que, de llevarse a efecto, le otorgaría una gloria aun más resplandeciente que a los personajes mitológicos que por antonomasia simbolizan el poder humano y que le haría equipararse al “Alto Ser” de quien es una centella.

Con esta consideración finaliza la segunda sección del subinciso que he llamado “de la *visión* a la *mirada*” (vv. 560-780) y conviene que recapitemos su sentido antes de proseguir. En conjunto, a lo largo del subinciso presenciamos los esfuerzos del alma por rescatarse de la ceguera que le produjo la *visión* intuitiva de la totalidad de la natura. Primero consideró la posibilidad de echar mano de las categorías -sean las de la lógica, sean las del arte combinatorio kircheriano- y después se volvió al saber de lo individual que preconiza el pensamiento conceptuoso. La alternativa entre las dos opciones quedó, empero, sin resolución, a pesar de que uno como lector habría esperado que optase por alguna, sobre todo por la segunda de ellas, la propiamente poética. ¿Por qué, pues, el alma no se decide y en vez de ello se limita a enfatizar que la potencia de la natura es mucho mayor que la suya? La respuesta cabal a semejante pregunta sólo la vamos a dar cuando hayamos hablado de lo que viene a continuación en el poema; por ahora, sin embargo, adelantemos que el problema es mucho más espinoso de lo que se aprecia a simple vista: de seguir la vía categorial, el alma tendría que contar con el auxilio sobrenatural de la “Sabia Poderosa Mano” para darle última unidad a la cosmovisión; en otras palabras, debería pasar del conocimiento que le es natural a uno mucho más excelso por definición, cierto, pero que sólo es dable por una gracia o merced del “Eterno Autor” del universo. De seguir, por el contrario, la vía ingeniosa, habría de renunciar a la cosmovisión y contentarse con el saber de lo singular y lo aparente, que es el único en última instancia adecuado a su potencia. La alternativa queda abierta en virtud del carácter poético de *Primero sueño*, donde los *conceptos* no se utilizan para probar o refutar tesis sino para mostrar de qué manera la acción del hombre es un elemento constitutivo de la realidad; en la determinación de las correspondencias que el ingenio “exprime” siempre hay un sesgo artificioso por no decir perspectivístico: “si la lógica formal se concentra en la *consecutio* entre las premisas y la conclusión, el verdadero interés del método ingenioso radica en las relaciones de existencia entre los objetos, que es lo que debe constituir el contenido exclusivo de los *conceptos*”.²⁷³

²⁷³ HIDALGO-SERNA, EMILIO. *Op. Cit.*, p. 188. s.m.

El dilema, pues, entre la *visión* categorial y la *mirada* conceptuosa no se resuelve sólo en la superficie ya que sí encuentra una salida en la totalidad del sueño, porque de lo que se trata al discernir las cualidades de cada uno de los seres es literalmente de exhibirlos para pasar a lo que, a mi juicio, constituye el núcleo del poema: *el ser del nombre*. En cualquier forma, haber mostrado la alternativa con la que el alma cuenta ante la imposibilidad de la *visión* intuitiva, dista mucho de quedar en puntos suspensivos, y es aquí donde se transparenta el significado de las conceptuosas referencias “egipcias” que se han adelantado en la obra. Ya he dicho que afiliar *Primero sueño* a una sola corriente filosófica es, me parece, violentar en demasía el poema; no obstante, es innegable que la estructura artística y conceptuosa se funda en conceptos filosóficos que fueron patrimonio del humanismo del Renacimiento en adelante. Así, es evidente que el recurso a la singularidad como prueba de que es inalcanzable la cosmovisión categorial, es el resultado del paradójico influjo -no sólo en sor Juana sino en cualquier otro letrado o artista de su época- del neoplatonismo y del hermetismo, para los cuales “...el saber científico y la contemplación estética del cosmos eran una sola e inseparable forma de conocimiento, y la única verdadera”.²⁷⁴ Lo distintivo de *Primero sueño* ante esa identificación de estética y metafísica que fundamenta el desarrollo del arte, en concreto durante los Áureos Siglos, es que ya no se inscribe en un universo absoluto -como el de fray Luis de León o el de san Juan de la Cruz- sino en una plétora de seres individuales cuyas correspondencias se redefinen de modo incesante merced a la labor del ingenio, único principio de verosimilitud en una realidad en perenne tránsito. Y ello justifica que, a pesar de que la alternativa entre el método categorial y el arte de ingenio no parece resolverse, a la postre la opción que podemos considerar válida es la última de las dos, pues mejor acóplase a la narración onírica y a la animosidad de la sombra que la preside. Después de todo, no olvidemos que “existía entonces un tipo de mente que veía los símbolos, los emblemas y las alegorías por debajo de la observación realista y que descubría la verdad poética a través de correspondencias dispares”.²⁷⁵

Con esto entramos al postrer subinciso de esta parte, la división que considero el auténtico eje de mi interpretación, el *precipicio*, la cual va del v. 781 al 826. El alma ya ha agotado las tres vías para el conocimiento -la *visión* divina, la *visión* categorial y la *mirada* conceptuosa- y deja abierto como problema el alcance del saber; ante el “terrible insoportable peso” de la realidad, parece vacilar; pero entonces surge con arrollador ímpetu la voluntad de no ceder ante su propio ser finito y esforzarse por llevarlo a esa nueva región donde según el verso 434, el alma cree incluso salir de sí. Ahora, pues, ésta se recobra y torna de nuevo al mito para encontrar en él el sentido que busca, esta ocasión en la figura de Faetón, el “auriga altivo del ardiente carro” que, según Ovidio, muere para demostrarse a sí y a los demás que es hijo del Sol, cuyo lugar ocupa en un único vuelo que es al unísono su consagración y su muerte. La referencia a Faetón se enlaza luego con una consideración sobre su valor como mito, la cual advierte con claridad por qué lo interpola aquí el narrador omnisciente (vv. 790-95):

donde el ánimo halla
-más que el temor ejemplos de escarmiento-
abiertas sendas al atrevimiento,

²⁷⁴ TRABULSE, ELÍAS, “Sor Juana Inés de la Cruz y la ciencia perdida”, Margarita Peña (Comp.), *Op. Cit.*, p. 19.

²⁷⁵ GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE, *Fábula de Polifemo y Galatea*, introd., p. 114.

que una vez ya trilladas, no hay castigo
que intento baste a remover segundo
(segunda ambición, digo).

Notemos cómo se desplaza el énfasis del examen de los límites del saber -que hasta el momento ha sido la basa de la narración- a la consideración directa de la actitud con que el alma los asume: mientras ésta en los vv. 705-7 "...disentía, / excesivo juzgando atrevimiento / el discurrirlo todo", ahora, tras haber llevado a sus últimas consecuencias la alternativa entre *ver* y *mirar*, prescinde de la experiencia pasada y torna a su contumaz intención aunque no del mismo modo, ya que ha descubierto que su original identificación con la Causa Primera es, a fuer de transgresora, insostenible, y no sólo por la limitada potencia que posee, también por el carácter mutable de la realidad; por ello, sin renunciar a la posibilidad de colocarse en el pináculo del universo, es decir, sin hacer a un lado su actitud beligerante, vuelve la *mirada* al mítico ejemplo de Faetón, el héroe que pugna por realizar una empresa que de antemano sabe que lo destruirá -el propio Sol le dice a su hijo que ni siquiera Júpiter podría guiar su carro-, igual que ella que, con plena consciencia, no quiere ceder a pesar de la amenaza del castigo. Entre el entendimiento que se ha declarado incapaz de sostener la *visión* y la voluntad que se impone sin darle importancia a la derrota pasada o a los peligros futuros, se abre de esta manera un *precipicio* (vv. 796-802):

Ni el panteón profundo
-cerúlea tumba a su infeliz ceniza-,
ni el vengativo rayo fulminante
mueve, por más que avisa,
al ánimo arrogante
que, el vivir despreciando, determina
su nombre eternizar en su ruina.

La "cerúlea tumba" alude, en principio, al río Erídano donde Faetón se precipita cuando Zeus lo fulmina; sin embargo, en esta línea también se percibe un eco de la otra figura mítica que el narrador ha mentado con anterioridad, Ícaro, quien, de acuerdo con Ovidio, cae a la mar que lleva su nombre cuando se le derriten las alas; "cerúleo" resulta, en efecto, un epíteto mucho más conveniente para calificar el color de la mar que el de un río, como lo hacen evidente los vv. 86-88, al decirnos que la mar "ni aun la instable mecía / cerúlea cuna donde el Sol dormía". En ambos casos, entonces, el *precipicio* va a dar al medio acuático que es el símbolo vital por antonomasia y que en su infinito vaivén crea y recrea la realidad y confunde las identidades en una sola, tal como ahora unifica la de los dos mitos (vv. 803-810):

Tipo es, antes, modelo:
ejemplar pernicioso
que alas engendra a repetido vuelo
del ánimo ambicioso
que -del mismo terror haciendo halago
que al valor lisonjea-,
las glorias delecta
entre los caracteres del estrago.

Las dos últimas líneas, junto con la mención de las alas, prueban que aquí el narrador no alude sólo a Faetón sino también a Ícaro, y que fusiona dos personajes de la mitología cuyas

diferencias. sin embargo, son muy notables: Faetón es hijo de un dios y muere para demostrarlo, mientras que Ícaro perece por no escuchar los consejos de su padre, Dédalo. De hecho, en las dos veces anteriores que el narrador ha mencionado a Ícaro, lo ha tomado como paradigma de imprudencia más que de otra cosa: en los vv. 367-8, para ejemplificar la caída de la *vista* ante la magnitud de las pirámides, recuerda que “pena fue no escasa / del visüal alado atrevimiento”, mientras que en los vv. 466-68 parangona la ceguera del alma con la lamentable caída de Ícaro:

necia experiencia que costosa tanto
fue, que Ícaro ya, su propio llanto
lo anegó enternecido.

Estamos, por ende, ante un mismo elemento conceptuoso cuyo sentido ha variado a lo largo del poema. Si en las dos primeras ocasiones se hace hincapié en los aspectos negativos del mito (el atrevimiento se equipara con la necedad, por lo que ha de castigarse), ahora se le da mucha mayor importancia a la consagración de Ícaro a través de su muerte: “las glorias deletrea / entre los caracteres del estrago”. El significado del mito se modifica para adecuarse, claro está, al fragmento donde se insiere: se vincula con la necedad y la precipitación cuando el alma no ha comprendido su propia natura limitada y se toma por la Causa Primera; mas se desemboza como plena afirmación cuando el alma asume el alcance parcial de su *mirada* y, no obstante, se empeña en trascenderlo. De ahí la oposición entre la voluntad y el entendimiento y el carácter pernicioso del ejemplo para el alma.

En este punto, quiero recalcar una cosa que me parece axial: *ningún otro intérprete del poema ha tomado en cuenta que, en este fragmento, el narrador crea un prototipo compuesto a partir de dos mitos diferentes y que, si nos sujetamos a lo que el poema dice, Ícaro llega a tener más peso que el propio Faetón, ya que, a diferencia de éste, su significado se metamorfosea a través del sueño.*²⁷⁶ El motivo de tal metamorfosis se justifica -como acabo de decir- por el lugar en que se cita al personaje: las dos primeras veces, aparece como anticipación de la derrota del alma; en cambio, ahora surge como metáfora de la voluntad que, pese a la ceguera del entendimiento, hase empeñado de nuevo en el vuelo. Más aún, Ícaro une en sí dos características que, en cambio, no están presentes en la historia de Faetón: primera, la creatividad propia del hombre que se pone de manifiesto en las alas que ideó Dédalo; segunda, la capacidad de darle nombre a las cosas, que es el mayor distintivo del ser humano (la mar donde se precipita y una isla aledaña se llaman Icarias en memoria de su caída). Por su parte, Faetón añade la pertenencia a un ígneo orden superior que acaba por aniquilar a quien osa desafiarlo. Entre ambos, pues, *la potencia creadora, la transgresión y el lenguaje se unifican en un prototipo heroico que es la imagen de sí que el alma proyecta.*

²⁷⁶ Comparemos mi exégesis, por citar el análisis más profundo de esta cuestión, con la de Octavio Paz: “el modelo del alma -el *tipo*, subraya sor Juana- es Faetón, el joven que Júpiter fulmina pero que eterniza su nombre al despeñarse” (*Op. Cit.*, p. 498). Hasta donde se me alcanza..esto último no lo menciona para nada Ovidio. Ni siquiera el río a donde se precipita Faetón lleva su nombre (en la Antigüedad se llamó Eridano y hoy en día Po). Tampoco Georgina Sabat de Rivers toma en cuenta la simbiosis de Ícaro y Faetón: “la figura central de toda esta sección es (...) Faetón. El entendimiento humano considera el ejemplo del hijo de Apolo que reclamaba sus derechos” (*Op. Cit.*, p: 145). Porfio en que ello reduce el sentido del mito a la pura transgresión, sin considerar el aspecto creador que posee, aspecto que justamente se pone de relieve a través del nombrar.

Ahora bien, ¿en qué se distingue este prototipo de aquel otro que ya consideramos y que presenta al hombre como el "compendio que absoluto./ parece al Ángel, a la planta, al bruto", donde se consuma la soñada *visión* categorial? En principio, ambos glorifican al ser humano en la misma forma y, sin embargo, no es así. El hombre arquetípico del que hablamos antes, cifra del cosmos y obra de Sabia Poderosa Mano, corresponde en cierta medida al omnímodo Ser que lo creó, cuyos designios debe acatar para a su vez ejercer el dominio sobre la natura. Se asimilan, de esta guisa, la afirmación de un orden transcendente y la de uno inmanente que son a la postre el mismo, eviterno e inmutable, el cual se revelaría, de empleárseles, "en las que artificiosas / dos veces cinco son Categorías" que, por su parte, servirían además para ubicar al hombre en su justa relación con el Creador, relación que por ignorancia -o, mejor dicho, por altivez- ha quebrantado. En otros términos, el sitio del ser humano en el concierto universal lo determina según este prototipo o su Señor o el mismo hombre pero como creatura que responde a quien en ella se expresa. Con todo, y a pesar de su grandiosidad, tal imagen no la ha desarrollado el alma y se postula únicamente como una posibilidad para el entendimiento.

En cambio, el prototipo mítico del que ahora nos ocupamos lo al hombre pero como un ser que ante el *precipicio* que le abre lo indeterminado, genera nuevas posibilidades expresivas que no tienen un valor absoluto pues no se asimilan a ningún Alto Ser sino se desprenden de la contradicción entre el "ánimo ambicioso" y "el vengativo rayo fulminante". La contumacia de la sombra sobre la que hicimos tanto hincapié. retorna en este pasaje pero como un rasgo admirable y digno de emulación para el alma, la cual crea su arquetipo a medio camino entre el *terror* y el *valor*. La mención de estos dos vocablos merece una reflexión aparte, ya que subrayan en el paréntesis que los contiene la violencia que caracteriza el vínculo del hombre con la realidad, violencia que nos permite entender que el problema del ser humano como tal desborda el del conocimiento o, mejor dicho, lo convierte en algo mucho más profundo que la simple determinación conceptual del pensar. El alma, de hecho, partió de su impetuosa afirmación frente al universo cuando intentó *verlo todo*, mas tuvo que ceder ante una fuerza mucho mayor que la suya y entonces optó por familiarizarse con un método que le permitiese poco a poco estructurar una cosmovisión; dado que tampoco esto fue posible, volvió la *mirada* a lo singular y aparente, únicas formas de percepción a su alcance. Sobre el *precipicio*, pues, de lo posible e innominado, retorna a la contumacia y echa mano de su propio terror ante la realidad que la avasalla de nuevo para fortalecerse. Aquí nos topamos con un concepto en verdad paradójico de la creación, ya que el alma en ningún momento pierde la consciencia de su terrible situación: la realidad donde se encuentra, y que es su propio ser en cuanto la proyecta la fantasía, se le manifiesta como "estrage", igual que antes se mostró como "inordinado caos"; frente al desbordamiento de lo real que la derriba, el alma impone su voluntad como una decisión inquebrantable de inmortalizarse aun a costa de la vida, ejerciendo un poder contradictorio que el propio narrador califica de "terrorífico" y que yo identifico con lo pavoroso, ya que "entendemos lo pavoroso como aquello que nos arranca de lo familiar, es decir, de lo doméstico, habitual, corriente e inofensivo. Lo pavoroso no nos permite permanecer en nuestra propia tierra. En esto reside lo sometedor. Pero el hombre es lo más pavoroso no sólo porque su esencia transcurre en medio de lo pavoroso así entendido, sino porque se pone en camino y transciende los límites que inicialmente y a menudo le son habituales y familiares".²⁷⁷ De

²⁷⁷ HEIDEGGER, MARTÍN, *Op. Cit.*, p. 139.

esta guisa. la creatividad de la que ahora hablamos no se inspira en la del Eterno Autor porque la genera una permanente diferencia, la que media entre el entendimiento que no logra comprender ni siquiera un solo objeto y la voluntad que se lanza al vacío en un vuelo temerario, más creador que transgresor. Esto último quiero subrayarlo porque, a mi juicio, tampoco se ha entendido por completo. En efecto, aun los exegetas más ilustres del poema han visto en la referencia a Faetón -ya que a Ícaro no lo toman en cuenta- una apología de la transgresión que se considera como plenamente moderna. Este punto de vista, sin ser en esencia falso, es muy parcial, ya que, según he mostrado líneas arriba, el mito que menciona el narrador de *Primero sueño* no es ni el de Faetón ni el de Ícaro sino uno diverso y muy complejo donde la original transgresión se convierte, merced a la imprudencia y a la contumacia, en un acto creador que implica, eso sí, la desaparición de la identidad personal mas para que renazca en otra forma superior de realidad. En otros términos, *la transgresión queda en segundo plano frente al auténtico significado del mito, que no es otro que la creatividad poética que se pone de manifiesto en el nombrar el ser de las cosas*. Leamos de nuevo esos dos memorables versos: “las glorias deletrea / entre los caracteres del estrago”; el estrago, pues, tiene un sentido, un literal *carácter* que el alma forja con su precipicio y que más que ubicarse en el nivel moral, se afina en el metafísico mas también en el artístico: el carácter del hombre es crearse a sí mismo en la medida en que crea una realidad con sentido. Sólo que esta creación, porfío, no se rige por el prototipo de la divina sino por uno ínsito al hombre, la contradicción, el arrojo, la pugna entre el entendimiento y la voluntad, los cuales, en cambio, coinciden en la Primera Causa. Así, la cuestión del conocimiento termina por quedar como telón de fondo de lo que considero el tema fundamental de *Primero sueño*: la poética creatividad del ser humano *justamente en lo que tiene de ser*, o sea, no como el “compendio” de la creación sino como el punto de fuga donde el universo, al descentrarse, da origen a nuevas correspondencias entre los seres, que el ingenio articula en sus *conceptos*.

Lo verdaderamente turbador de todo esto reside, sin embargo, en la perentoria exigencia de darle sentido al estrago, o sea, al *precipicio* “que alas engendra a repetido vuelo”. El alma, como hemos visto hasta el momento, no ha asegurado certeza de ninguna especie sobre la realidad, excepto la que se desprende de su *aguda* percepción de la ley suprema del universo: *la proliferación potencial de la totalidad, que se expresa a través de los mitos de metamorfosis*. Tal es, en efecto, su única certidumbre, y por ello el narrador la considera terrorífica o pavorosa, pues arrasa con la posibilidad de confiar en la identidad de un orden eviterno y substancial. De hecho, lo pavoroso nos toma por asalto ya en el primer intento del alma por *ver* el cosmos, cuando la instantánea percepción del “cúmulo incomprendible” la deja ciega. Así, “lo más pavoroso *es* lo que *es porque* implica un comienzo en el que, a partir de una abundancia excesiva, todo está en transgresión simultánea, evadiéndose y poniéndose en camino hacia el poder sometedor y hacia lo que cabe domeñar”.²⁷⁸ La vía para vencer lo pavoroso es el mito, y por ello con él se conjura el vértigo ante el *precipicio* que una y otra vez se abre bajo el alma, la que por su parte debe utilizar los poderes míticos que la asaltan en la generación del arquetipo donde la inmortalidad y la mortalidad se dan la mano en los caracteres o en las palabras que ella informa con su empeño.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 143.

De ahí, además, que sea menester recurrir a un lenguaje heteróclito y voluntariamente obscuro, el cual, según mostramos en el capítulo anterior, no tiene relación directa con la realidad extrapoética porque no alude a ella sino a las posibles correspondencias del hombre con la realidad. Substituir la denominación directa o literal de una cosa así como alterar la sintaxis e integrar en el espacio poético nociones que provienen del discurso de la filosofía y teología (escolásticas o de otro tipo), refleja el ingente esfuerzo por defenestrar el sentido unívoco del pensamiento y del lenguaje y encontrar la multivocidad de ambos en el *concepto*, en este caso en concreto, en el que hace que el arquetipo humano se corresponda con la metamórfica realidad. El arrojamiento del alma, no obstante, es una potente afirmación compleja y no simple porque engloba la diferencia original que en el plano extraonírico equivale al hemisferio donde impera la sombra y en el nivel del sueño se equipara con la aparente libertad del alma respecto al cuerpo, del que se halla “remota, si del todo separada / no...” La reiteración del empeño es la consecuencia lógica de la falta del sentido original, falta que se hace más notoria porque se mantiene la certidumbre en la existencia de la Causa Primera aunque sus efectos sean imperceptibles para el alma. Ya he dicho que en el poema -contra lo que sugieren algunos pasajes de los que hemos apurado- se confirma, a primera vista, el vínculo que liga a Dios con la realidad (*supra*, p. 174); el alma en modo alguno se halla en un universo profano, al contrario:

que para ser señora
de las demás, no en vano
la adornó Sabia Poderosa Mano;

mas la providencia divina no llega a constatarse porque la *visión* a la cual cohesiona no se realiza tampoco (tras la consideración del método categorial en sus vertientes aristotélica o kircheriana, éste queda sin aplicación). Y es por ello que si bien se recuerda una y otra vez la supremacía del Eterno Autor, tales recordatorios sólo sirven para poner más en evidencia el *precipicio* que lo separa de su creación. La Causa Primera no se hace presente en el azoro del alma y se interrumpe la contemplación del Alto Ser en que se embebe cuando el vuelo onírico está por comenzar; el alma ni *ve* ni *mira* indicio alguno de la Sabia Poderosa Mano (porfío en que a ésta se le mienta al considerar un método que no llega a emplearse). Por eso cuando el alma se precipita, lee su propia gloria a pesar del “ejemplar pernicioso” que parece ser el arquetipo para ella; por eso también es imposible interpretar la sección que comentamos como si se tratase de una advertencia de índole moral para el alma en caso de que se decidiese a emprender el conocimiento de una buena vez.²⁷⁹ El *precipicio* no recibe

²⁷⁹ La falta de espacio me obliga a dejar de lado los ricos materiales que contienen los libros de Antonio Gallego Morell *El mito de Faetón en la literatura española* y de Juan H. Turner *The myth of Icarus in spanish Renaissance poetry*, que en principio iban a formar parte de este inciso. Quiero, sin embargo, comentar que, de acuerdo con el primero (el cual, por cierto, no toma en cuenta a *Primero sueño*), los significados que se simbolizan en el mito de Faetón en la tradición poética española son sólo dos: el amoroso, casi siempre para deplorar el desdén de la amada a cuya altura se elevó el poeta sin medir las consecuencias desastrosas (por ejemplo, en Garcilaso y Herrera), y el moral, sea en sentido positivo como aliento a una empresa o sea en sentido negativo como prevención de algún posible mal (en Pérez de Rojas o Quevedo). Hay un significado adicional para el mito, aunque se le encuentra en las letras latinas y no en las españolas: el intelectual, por llamarlo de algún modo, que lo vincula con el estudio de los fenómenos astronómicos (v.gr., en Luciano). Como vemos, sor Juana rebalsa al significado original del mito en *Primero sueño*, lo cual le da a esta obra una importancia adicional dentro del manejo de la herencia grecolatina de los Áureos Siglos. Ello aparte, esta fuente muestra que entre *Primero sueño* y la *Fábula de Faetón* de Villamediana existe una línea de continuidad que no se ha estudiado (nueva e inverosímil laguna de los estudios sorjuanianos). Por lo que toca

un castigo definitivo, ya que la ceguera es momentánea y en última instancia sirve más para alentar que para disuadir al alma, que apenas cae cuando vuelve a proponerse un fin que involucra su propia ruina. Por ello es esencial que captemos el *precipicio* como un movimiento cíclico que retorna sin cesar no para producir una experiencia acumulativa sino para borrar las barreras del terror o del pavor y actualizar la decisión original del alma. Noto en esta sección, en efecto, un violento vaivén entre el recuerdo -que obliga al alma a modificar su actitud ante el saber (lo cual se hace evidente en el paso de la *vista* a la *mirada*)- y el olvido -que hace triunfar la altivez a pesar de todo-. *Stricto sensu*, el alma no escarmienta con sus anteriores derrotas, o sea, no hay superación del saber para llevarlo a expresiones más amplias, sino que éste se recompone en cada nuevo intento que se hace por penetrar en el ser del universo. Esto último también quiero subrayarlo porque considero que nadie más lo ha indicado. De Calleja en adelante, se ha hecho, en efecto, mucho hincapié en el “desengaño” del alma, tesis que he criticado en varios lugares de mi estudio, por lo que ahora sólo me referiré a la axial función del olvido en el transcurso del sueño; es cierto que tras su primer precipicio, el alma “revocó la intención, arrepentida” y desistió de *ver* la totalidad de lo real en un solo acto; pero no es menos cierto que la contumacia permanece hasta lo último, aunque ahora se ponga de manifiesto como *mirada*. El desengaño -si el término ha de emplearse aún para hablar del poema, cosa que juzgo errónea- nunca es absoluto porque el olvido impide que el alma aprenda, literalmente, la lección. En consecuencia, el hombre no puede ser un “compendio” de la creación. De esta manera, aunque es indudable el recurso por parte de sor Juana a la secular identificación del mundo con el hombre (el microcosmos), no es menos evidente que ella le da un giro muy especial que debemos tomar en cuenta: mundo y hombre se corresponden pero no como dos dimensiones del mismo orden sino como dos momentos diferentes -o, mejor dicho, diferenciadores- de una contradicción perpetua.

Más aún, lo que nos llama la atención del arquetipo humano que el alma genera a partir de los mitos de Faetón e Ícaro es que su *precipicio* no es en modo alguno un castigo de su contumacia y altivez sino todo lo contrario, es el resultado natural de las recomposiciones de la natura, cuya proliferación es tal que cada una de ellas obliga a olvidar luego las anteriores para prestar atención sólo a la que se actualiza en ese instante; esto, como es obvio, tampoco implica una glorificación abstracta del hombre o de los poderes de su fantasía, al contrario, involucra una agudísima consciencia de su nexa con la realidad. En suma, “sólo en el marco de las circunstancias y situaciones espacio-temporales puede el hombre hacer *concepto* de su realidad histórica. De esta manera, y sin necesidad de la abstracción racional, el ingenio llega a conocer y a expresar la historicidad del ser

al texto de Turner, mucho más complejo que el anterior, sólo quiero destacar que el autor muestra la enorme riqueza semántica del mito de Ícaro en el devenir de la poesía occidental a partir del propio Homero, quien ya lo menciona, aunque sea de pasada. Una observación valiosísima es que “la moda de la imagen de Ícaro en España (...durante el período que hemos analizado...) no tiene paralelo (...) en otros países. En todo Shakespeare, por ejemplo, sólo se mienta al mito en dos obras”(p. 10). Otro dato que conviene destacar es que “...las primitivas versiones de la historia, incluyendo todos los poemas italianos, retratan a Ícaro como un símbolo de la ambición heroica, viendo su caída como el vehículo de la inmortalidad, mientras que los escritores posteriores tienden a presentar al joven volador como una fuente de ‘escarmiento’, un ejemplo que debe evitarse”(p. 149, traducción mía, igual que la anterior). Hay, pues, un uso muy extenso de ambos mitos que los relaciona con las consideraciones de índole moral que, como he mostrado, se hallan ausentes en su reinterpretación sorjuaniana.

singular a través de las imágenes conceptuosas. Por eso la naturaleza y las circunstancias constituyen la fuente y el escenario de las posibilidades creativas del ingenio".²⁸⁰

Esto lo confirman los versos con los que finaliza el subinciso que ahora elucidamos; el narrador vuelve a intervenir para reflexionar en torno a la difusión de la osadía del alma, la cual debería mejor quedar en el silencio para que nadie intentase emularla:

o con secreta pena castigara
el insolente exceso,
sin que a popular vista
el ejemplar nocivo propusiera.²⁸¹

Tales consideraciones deben entenderse, a mi juicio, en una relación conceptuosa con el papel del silencio que en Harpocrates se personifica (*supra*, p. 150). El silencio se iguala con el secreto para que sólo unos cuantos, los doctos y los discretos, desentrañen su sentido; tales sujetos, por supuesto, han sido capaces con anterioridad de dar forma al arquetipo heroico del que nos habla el *precipicio* y por ende se alejan de los saberes que guían la "popular vista", los cuales carecen de riesgos para quien los aprende:

porque singular culpa sólo siendo,
dejara más remota a lo ignorado
su ejecución, que no a lo escarmentado.

¿Y qué otro saber puede alcanzar tan alto grado de individualización si no justamente el poético, donde llegan a su culminación los *conceptos* del ingenio y donde el orden del universo siempre es intempestivo aun en su inexorable regularidad? Mas tal saber se le veda a la mayoría porque exige un "ánimo arrogante" que no todos poseen, ni siquiera quienes han acumulado el conocimiento que se imparte de modo no personalizado. El *precipicio* no es nada más la indeterminación, es la manera en la cual la enfrentamos, y ésta puede ser tan varia como las circunstancias que nos llevan a inquirir por el ser de las cosas. La singularidad de la aventura onírica, por todo ello, se halla en el descubrimiento de la *mirada* conceptuosa y no en la resignación postrera ante los límites naturales del alma.

Llegamos entonces al último inciso de la segunda parte, el que sirve de epílogo al sueño y anticipa el combate del sol y la sombra (vv. 827-886). El alma ha engendrado un arquetipo multívoco y está lista para *mirar* la realidad: empero, en el fondo sigue latente la ambición primigenia de *ver* el cosmos a manera de una armónica totalidad de seres, obra de la Sabia Poderosa Mano. La oposición de ambas tendencias, el *mirar* y el *ver*, se expresa con una intensidad aun más penetrante porque de modo simultáneo comienza el proceso del despertar corpóreo ante la falta de alimento: el alma vuelve a zozobrar, esta vez no en la inmensidad de la natura sino en la consideración de las dificultades que acompañan al conocimiento, cuando sin previo aviso el cuerpo principia a recobrar su vitalidad. El hilo conceptuoso entre la actual zozobra del alma y el naufragio que antes se nos refirió, es clarísimo y corrobora que el *precipicio* es un ciclo que no bien se cierra cuando de nuevo se abre, por lo que no hay un rescate definitivo de él. es decir, no hay concepto alguno que por fin nos revele la cifra de la realidad. No sale al paso el desengaño mas tampoco alcanzamos una triunfal determinación de la verdad, porque si el conocimiento como *mirada* se queda sólo en sueños, lo que sí se confirma es el ser del hombre como la posibilidad de creación

²⁸⁰ HIDALGO-SERNA, EMILIO, *Op. Cit.*, p. 91.

²⁸¹ Cfr. Alatorre, Antonio, *Op. Cit.*, nota al v. 811, pp. 403-5.

del arquetipo donde la aniquilación de la propia individualidad es la condición indispensable para metamorfosearse. Es por ello que líneas atrás dije que, dentro del poema, *el problema del ser del hombre rebasa con mucho el del conocimiento*. Esto se echa de ver en el instante en que al naufragar en la duda el alma, el cuerpo irrumpe en la narración: la discontinuidad que se hace patente afecta entonces al ser del hombre, no ya a sus capacidades gnoseológicas. El despertar nos indica que si el alma es el protagonista principal del poema, no lo es sino por su autonomía respecto al cuerpo, autonomía que desaparece cuando éste le impide resolver la duda tras la cual ya se avizora la comprensión; en otros términos, la libertad onírica del alma apunta a una aguda consciencia de su ser en relación con los demás, lo cual, asimismo, no permite hablar de ella en abstracto (no es su función intelectual lo que se privilegia sino la fuerza de voluntad con todas las contradicciones que su finitud acarrea). El pasaje, pues, si no sugiere un inequívoco antagonismo entre ambos principios, por lo menos da pie para establecer una diferencia tal que la tesis de la unión substancial entre los dos resulta, creo, muy difícil de sostener sin más, lo cual parece confirmarse por el hecho de que a partir del 806, donde se mienta al “ánimo ambicioso”, el alma desaparece prácticamente de la narración; en otras palabras, “en esta singular dualidad cuerpo-alma, materia-espíritu -de origen supuestamente platónico, pero en realidad mucho más antigua- el alma que sueña o el sueño del alma vienen a mostrarse en la visión sorjuaniana como verdaderas entelequias o entidades del pensamiento. Es éste el que las crea, les da voz y las hace jugar con él mismo”.²⁸² Así, mientras el alma zozobra, el cuerpo recupera su movilidad en medio de una serie de *conceptos* que prolongan varios de aquellos a los que ya hemos pasado revista: las metáforas de índole mecánica que se utilizaron para describir la fisiología y la disposición anatómica vuelven a aparecer, y el estómago, la “centrífuga oficina” que a todos los miembros les reparte las porciones idóneas para su buen funcionamiento, se convierte en un “natural vaso” cuyo contenido, la substancia que de los manjares obtiene, se ha agotado por la continua acción del calor natural, lo que causa que los “soporíferos, húmedos vapores” que desde el estómago ascienden se interrumpan y el cerebro deba prestar atención a los reclamos de alimento de los diversos miembros, cuyos nervios y huesos se desperezan poco a poco. Mientras todo esto acontece, las fantasmas, las representaciones de la fantasía que han llevado adelante el sueño, huyen y se disuelven, pues, al fin y al cabo, están. “de vapor leve formadas” (vv. 873-77):

Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras,
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz...

Este símil, que se inspira en un invento de Atanasio Kircher que por entonces despertaba mucha admiración, redondea la consideración sobre la creatividad arquetípica del alma, al mostrarnos la parafernalia onírica como el fruto de los artificios del ingenio individual; es palmario que si la descripción de los procesos corpóreos recalca su carácter mecánico, la de los procesos anímicos hace hincapié en su artificiosidad, como en este caso -siempre y cuando tomemos en cuenta que el vocablo no tiene ni aquí ni en general en el pensamiento conceptual el débil sentido que le atribuimos hoy en día-. Además, de este motivo se

²⁸² GONZÁLEZ, ÓSCAR. *Op. Cit.*, p. 146.

deriva también una idea no menos relevante y que ya hemos expuesto. a saber, que la *mirada* por fuerza media entre la luminosidad y la sombra. Según mi punto de vista, sor Juana indica aquí a través del narrador que el *mirar*, la forma de visión propia del alma, siempre tiene por objeto las apariencias del mundo inmanente por más que aspire a la transcendencia absoluta, tal como

la sombra fugitiva
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado,
cuando aun ser superficie no merece.

Considero esto fundamental porque hace a un lado la línea de pensamiento que a partir de la Antigüedad (en concreto, de Platón) identifica la luz pura con el saber esencial y la belleza absoluta y que los opone de modo tajante a la obscuridad y a la ignorancia; tal línea es la rectora de la tradición filosófica y teológica que heredan los Áureos Siglos, y desplazarla marca una derrota muy significativa para los *conceptos* que del poema se desprenden. De acuerdo con tal tradición, saber es iluminarse -en última instancia, en la acepción mística del término que de cierto modo también se presenta desde Platón y que apunta a un mundo trascendente- y es al unísono ascender hacia el centro de la luz (tal como lo ha infructuosamente intentado el alma); pero resulta que, a la postre, ésta sólo *mira* teorías o - recordemos una de las acepciones de este vocablo en castellano- sucesiones de apariencias fantasmales que fingen responder a un orden cuando en realidad carecen de todo sentido, de substancia, mejor dicho, excepto el que les da el hombre mismo. El saber, por ello, más que remitir a la iluminación absoluta y a la concomitante ascensión a una forma de ser más potente, la del Alto Ser, alude a una luminosidad mediada por lo sombrío donde la elevación encuentra su cíclico correlato en el *precipicio*; en otras palabras, *el conocimiento no es un proceso acumulativo sino intempestivo o, por decirlo de un modo más acorde con lo anterior, creador, en esencia metafórico y poético*. Esta idea -aunque sin las derivaciones artísticas que vienen después- ya apareció en cierta forma en los vv. 495 y ss., cuando el narrador habló de los efectos salutíferos de la sombra para que el alma se cure de la ceguera: "sirviendo ya -piadosa medianera- / la sombra de instrumento"; ahora vuelve a presentarse con el fin de recordarnos que el conocimiento es la conceptuosa mediación entre contrarios y no la progresiva superación hacia la unidad perfecta del concepto (de índole lógica). Lo que va, en efecto, de éste al *concepto* es lo que separa a la iluminación sobrenatural del claroscuro ínsito a la realidad inmanente, que es el medio que el narrador postula como idónea para *mirar*.²⁸³

Y es justo la luz en su máxima potencia solar la que sirve de puente entre el sueño que se ha interrumpido de modo tan abrupto y la tercera y última sección del poema, donde el sol y la sombra batallarán, el uno por restaurar su poder en la realidad, la otra por seguir usurpándolo (vv. 887-975). Esta sección establece un balance perfecto con la tiranía de la noche que da inicio al poema, pero lo establece de un modo muy peculiar que ya hemos anticipado. es decir, no como la victoria total del sol -que es como lo han entendido sin excepción los demás exegetas del poema hasta ahora- sino como la reiteración de la

²⁸³ Huelga comentar que estas reflexiones responden también al exhaustivo interés de la época por los artificios ópticos: los espejos, v.gr., reciben un tratamiento frecuente que debe entenderse a la luz de lo que ahora decimos.

contumacia de la sombra. La beligerancia, que al principio sólo se predicó de las fuerzas nocturnas, ahora se le aplica a toda la realidad, incluyendo también al “padre de la luz ardiente”, el sol, que antes de mostrarse se anuncia con el lucero de la mañana y con la aurora (míticas figuras femeninas que resultan la contraparte de Nictimene y las mineidas), mientras agrupa sus tropas para derrotar a la sombra, la cual, aunque intenta retirarse en calma porque conoce “su débil resistencia”, tiene que darse a la fuga sin más porque de pronto su enemigo se descubre y apenas tiene oportunidad de escapar en medio del desconcierto. La narración de la llegada del sol y de la tumultuosa huída de la sombra se contrapone por su intensidad a la del despertar del cuerpo que acabamos de leer -que de imprevisto interrumpe al alma justo cuando ésta duda por qué vía ha de lanzarse al vuelo- y resulta una de las más poderosas de toda la obra sorjuaniana, por lo que vale la pena citarla completa. Notemos cómo el recurso a la astronomía tradicional ptolemaica apenas es el pretexto para darnos una imagen donde la armonía cósmica salta en pedazos ante el empuje solar y el pánico de su enemiga (vv. 943-959):

Llegó, en efecto, el Sol cerrando el giro
que esculpió de oro sobre azul zafiro:
de mil multiplicados
mil veces puntos, flujos mil dorados
-líneas, digo, de luz clara-, salían
de su circunferencia luminosa,
pautando al Cielo la cerúlea plana;
y a la que antes funesta fue tirana
de su imperio, atropadas embestían:
que sin concierto huyendo presurosa
-en sus mismos horrores tropezando-
su sombra iba pisando,
y llegar al Ocaso pretendía
con el (sin orden ya) desbaratado
ejército de sombras, acosado
de la luz que el alcance le seguía.

No es, entonces, la imposibilidad de satisfacer la voluntad humana lo que le da a la obra su brío en estos pasajes finales, sino la sujeción de todo cuanto existe a un orden que pareció desdibujarse en el sueño y que ahora retorna para imponerse mas no de modo absoluto, ya que a pesar de su poderío no logra domeñar por completo a su enemiga, quien logra ponerse a salvo al otro lado del orbe:

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.

La contradicción y el descentramiento universales se confirman, pues, aunque en “nuestro Hemisferio” tengamos la impresión de gozar el orden en su perfección suprema, la belleza

de la luz que a todo le da un sentido unívoco. La restitución solar del sentido permite de esta guisa discernir con nitidez las cualidades de las cosas, pero entonces el alma ya no puede entregarse a la poética creación del conocimiento porque la constriñen sus deberes para con el cuerpo, de modo tal que el orden diurno que se instaura no es el que ilumina al alma sino el que la reduce a sus funciones como fuerza animadora del cuerpo. Si hay una nota trágica en el poema, es sin lugar a dudas esta discontinuidad que ya habíamos detectado de otros modos y que aquí se nos muestra, paradójicamente, como el más ineluctable cumplimiento del orden natural que determina la realidad; así, discontinuidad e imperio se constituyen en los límites de la *mirada* y sólo encuentran una momentánea conciliación en el *concepto*.

Una postrer observación me parece indispensable, ya que atañe justo al vínculo de la sombra y el alma que tantas veces he mentado, y es que en ella se descubre la actualidad del poema: la porfía en la altivez y en la animosidad de la natura humana, así como en el descentramiento y en la metamorfosis del universo, le dan a la obra un carácter moderno tan *agudo*, que por instantes nos da la impresión de que apenas ayer lo concluyó su autora. Y no hablo sólo de la belleza artística que se magnifica conforme avanzamos en la lectura, hablo de la osadía con la cual se integran diferentes formas de pensar al hombre, en especial la inverosímil anticipación que implica la noción del *precipicio*; a despecho de las tradiciones culturales que lo nutren, el poema despliega una realidad propia que desborda cualquier marco teórico y sólo se entiende en el nivel artístico. Y por ello, uno como lector no puede menos que repetir la pregunta de un atónito Carlos Vossler: “¿cómo es posible que sonaran, así, de pronto, esas notas en que se promete un futuro, en la celda de una monja mexicana?”²⁸⁴

Con esta interrogante plena de admiración finalizamos, pues, nuestro estudio de *Primero sueño*, la magnífica y enigmática obra de sor Juana donde los Áureos Siglos vuelven a fulgar por vez última con toda la fuerza de un astro que está a punto de perderse para siempre, no en el silencio que Harpócrates nos conmina a guardar, sino en las palabras con que todavía hoy, al pretender descifrarlos, los confundimos con nosotros mismos.

²⁸⁴ *Op. Cit.*, p. 121.

CONCLUSIONES

Llegado que hemos al término del recorrido, sólo nos resta precisar los puntos nodales de nuestro análisis para ver la coherencia interna que lo articula. Por ello, vamos primero a destacar los conceptos que apuramos en cada inciso de los dos capítulos y después los refundiremos en una serie de observaciones generales.

Antes que nada, intentamos definir cuál fue el horizonte de comprensión de la actividad poética que sirvió como telón de fondo de las grandes creaciones de los Áureos Siglos. A los ojos de los tratadistas y literatos contemporáneos, la poesía se reivindica como la forma suprema de conocimiento y marca su distancia respecto a la mera retórica; tiene, pues, un valor de verdad indiscutible pero muy diferente al que sustenta el saber teológico y filosófico, pues de entrada concibe a la verdad como el fruto del empeño individual por comprender el mundo: no hay verdad que se sostenga en los puros hechos sin personalidad que la postule. En otros términos, la consciencia de la singularidad de la palabra poética, consciencia que se consolida a lo largo de más de dos siglos, es la otra cara de un proceso donde ve su génesis el individuo moderno. Además, conforme la poesía absorbe la reflexión humanista sobre la lengua y la herencia de la Antigüedad, se hace menester el recurso a un vocabulario y una sintaxis cada vez más ricos que forjan un nuevo lenguaje pletórico de alusiones eruditas cuya interpretación exige una extraordinaria sensibilidad. La consecuencia de todo ello es que si bien la palabra poética se subordina en principio al contenido que transmite, v.gr., el religioso, llega a constituir una esfera en cuyo interior el único criterio válido para juzgar su significado es el artístico.

Estas consideraciones nos llevaron a profundizar en la forma en que la poesía del período da razón de la realidad por medio del *concepto*, lo que nos obligó a volver sobre nuestros pasos para diferenciarlo del concepto lógico, cuyo origen rastreamos en la filosofía helénica que genera la lógica formal. Frente a la determinación lógica del pensamiento, empero, seguimos el curso de una tradición retórica que también se enraiza en el pensamiento clásico y que a la vuelta de los siglos va a refundirse en el interés del humanismo italiano de los siglos XIV y XV por la natura de la palabra. Tal interés se extiende a la cultura hispánica donde nutre la reflexión sobre la poesía y alcanza su cúspide cuando Gracián y otros teóricos emprenden la tarea de reivindicar un lenguaje multívoco e imaginativo en consonancia con una nueva manera de explicar las facultades gnoseológicas del hombre, la cual privilegia al ingenio y a los *conceptos* como las basas del pensamiento. De esta guisa, es evidente que la literatura del período debe interpretarse tomando en consideración la base conceptuosa sobre la que se asienta, pues, de otro modo, limitamos su significado. Para el poeta de entonces, la poesía nada tiene que ver con una subjetiva expresión de la realidad sino todo lo contrario, es ella la que informa el ser de las cosas para hacerlo comunicable a los demás. La poética es la palabra donde se pone de manifiesto el poder metamórfico de la realidad.

En el último inciso del capítulo I profundizamos los puntos anteriores para observar de qué manera en la articulación poética conceptuosa se deja de lado la dicotomía sujeto/objeto y se privilegia la creatividad ingeniosa. En este sentido, fue menester que

hablásemos de la metáfora a la luz del problema moderno del lenguaje; gracias a ello, nos percatamos de que el *concepto* permite una comprensión modal y diferenciada de la realidad donde el sentido no es objetivo porque no vale por sí mismo sino se revela de acuerdo con la capacidad de cada quien para desentrañarlo. De ahí la extrema dificultad que nos plantea una poesía que exige el máximo empeño para interpretarla y que desdeña cualquier tipo ingenuo de realismo: no hay realidad sin una palabra que la comunique. También vimos que es insostenible la manida tesis de que en el lenguaje de los Siglos de oro se percibe un desencanto ante la realidad y una consiguiente huída que motivaría la preferencia por una expresión elíptica u oscura. Nada más lejos de las intenciones de Góngora, por citar el caso extremo, que los juegos de palabras o el gusto por los excesos retóricos. Al revés, lo que el poeta en todo momento persigue es mostrar desde una cierta perspectiva las específicas circunstancias en que existe lo real; la determinación de la natura de un ser, por ende, engloba los vínculos potenciales que lo constituyen en un momento dado, vínculos que la metáfora informa con el fin de asombrar. o sea, de despertar en el escucha una emoción que lo asimile también al dinamismo de la realidad, lo cual involucra la necesidad de desplegar una cosmovisión donde todo se halla en tránsito hacia todo y donde la palabra marca las vías por donde se realiza la metamorfosis de cada ser en concreto. Así, el pensamiento poético substituye la *semejanza*, el principio de determinación de un ser por su lugar en una jerarquía ontológica inamovible propia de una cosmovisión cerrada -la escolástica, por ejemplo-, por la *correspondencia*, que muestra al ser en su unidad diferenciante y abierta.

Todo esto nos ha servido como punto de partida para abocarnos a *Primero sueño* en el capítulo II, el cual iniciamos con una digresión sobre la relevancia de la aparición del Nuevo Mundo en el fenómeno poético que habíamos apurado antes. América obliga a que el idioma español la haga inteligible para Occidente: la "novedad" del mundo es también la del hombre que lo descubre y conquista y la del lenguaje en el cual se expresa su asombro ante la avasallante alteridad que le sale al paso. Tal asombro es la raíz más profunda del poema de sor Juana, el cual responde así al pensamiento conceptuoso que es el paradigma de la creación artística. *Primero sueño*, pues, no es un tratado filosófico en verso, es poesía filosófica porque se ocupa de expresar el ser del hombre en el mundo, sin que ello signifique que demuestre argumento alguno; en consecuencia, la vía más lógica para interpretarlo es el análisis conceptuoso que principia por cuestionar el sentido que juega el sueño en la obra. Aquí la ambigüedad ínsita al vocablo *sueño* nos ha permitido explicar los muy diversos significados que le da la tradición artística anterior a sor Juana y que ella a su vez expresa en una forma poética multívoca por antonomasia, la silva, que en las manos de Góngora adquiere su máxima capacidad expresiva antes de que la tome por su cuenta la poetisa. Esto nos permitió entender que entre las *Soledades* y *Primero sueño* -y aun entre éste y la *Fábula de Polifemo y Galatea*- sí hay una línea de continuidad a pesar de las diferencias temáticas o por sobre las similitudes en la sintaxis o en el léxico, aunque tal línea sólo se ve cuando se enfocan ambas obras a través del molde común del *concepto*. Si Góngora convierte la percepción sensible en asunto poético, sor Juana hace lo propio con los procesos de pensamiento, los cuales presenta, sin embargo, no como operaciones intelectuales sino como la forma humana de ser. El ser del hombre; en efecto, es pensar. Informar el proceso en el que el ser deviene pensamiento a través de la acción humana; tal

es el objetivo del poema de acuerdo con nuestra interpretación; más que la obtención de una verdad última, *Primero sueño* nos hace partícipes de la experiencia de búsqueda de la unidad del hombre con el mundo en que consiste el pensamiento. Y por ello hemos llamado *precipicio* al *concepto* rector de la obra, ya que el ser humano una y otra vez se enfrenta a la indeterminación de la realidad que la hace ajena a él y a la concomitante necesidad de explicarla para darle sentido, o sea, para fundirla consigo mismo.

En el siguiente inciso nos curamos de precisar la estructura artística del poema sobre la cual se desarrolla la urdimbre conceptuosa. Comprobamos que recursos como el hipérbaton o la desmesurada elongación de un período permiten poner de relieve elementos significativos que de otro modo pasarían desapercibidos; las peculiaridades sintácticas devienen así potencialidades semánticas e interpretativas de largo alcance que se coordinan por medio de un yo-creador cuya función esencial es el *decir*, lo cual hace innecesario explicar el poema a partir de la biografía de su autora; más aún, el creador permite que el mismo texto invada la realidad extraliteraria -al dar a entender que el despertar es el de la poetisa y no el del protagonista- y nos hace suspender por un instante los límites entre el sueño como ficción y el pensamiento conceptual que lo analiza. Otro factor que consideramos decisivo en la elucidación del poema fue la alternancia de diversos tiempos verbales, pues ello nos permitió demostrar que la narración en *Primero sueño* no se mueve de manera progresiva sino intempestiva o discontinua, por lo que al final no presenciamos un flagrante triunfo del sol sobre la sombra o del orden distributivo diurno sobre las potencias nocturnas, sino más bien la cíclica confirmación de la natura contradictoria de lo real. Junto con ello, también destacamos la axial función de las apariencias en la definición de la realidad onírica: la línea divisoria entre el *parecer* y el *ser* es imperceptible por instantes, de ahí que el problema gnoseológico que ciertamente se plantea (la imposibilidad de un conocimiento conceptual absoluto) se subordine a la comprensión del ser humano en el conceptuoso acto de soñar que sabe. Vimos que este acto sólo es expresable con el auxilio del mito, pues éste articula la metamorfosis del universo merced a la participación humana en su conformación.

En el último inciso, corroboramos que, con independencia de la postura filosófica con la cual enjuiciemos su relación con el cuerpo, lo cierto es que el alma en el poema manifiesta una actividad libérrima e independiente de lo corpóreo. También fue evidente que la erudición de que hace gala sor Juana no remite ni mucho menos a un manejo más o menos sistemático de conceptos filosóficos sino a la herencia común del humanismo, lo cual apoya nuestro aserto de que sólo desde el ángulo del *concepto* se hace inteligible el poema. Pasamos revista a las tres vías para el conocimiento que según nuestra interpretación considera el alma -*la visión* omnicomprendiva, *la visión* metódica y *la mirada* conceptuosa-, y advertimos que el abrupto final del sueño no implica un desengaño de índole moral o una velada aceptación del escepticismo: si el poema parece dejar en puntos suspensivos la elección del método idóneo para conocer es porque su sentido no consiste en definir ese punto sino en mostrar de qué modo el ser del alma consiste en el inquirir por tal método. La sección que dedicamos a la *mirada* no probó la imposibilidad de saber en qué consiste la realidad; lo que sí probó es que ésta siempre se revela en forma singular y compleja y que, en consecuencia, el lenguaje que la expresa debe reunir el mayor

número de significaciones para que en su riqueza corresponda al ser que lo genera. Este ser no es otro que el humano, que aparece de dos maneras distintas: primera, como la obra suprema de una Sabia Poderosa Mano, de quien recibe la gracia de domeñar al cosmos; segunda, como un ser en perenne impulso hacia la comprensión que sólo llega a realizarse cuando es capaz de engendrar un arquetipo donde la transgresión y la creatividad se identifican. Y aquí cabe señalar que si bien el problema del conocimiento queda abierto - pero no de manera indiscriminada, ya que la necesidad de tomar en cuenta lo individual y conceptuoso de la realidad se enuncia sin equívocos-, el problema del ser humano se resuelve a favor de una natura posible y no substancial; mejor dicho, el ser del hombre es substancialmente potencial y por ello resulta "la medida de todas las cosas", el principio de su designación. Faetón e Ícaro se fusionan en un solo arquetipo heroico que le da al alma la pauta para su propia realización y *transitoria* en un mundo donde la oposición de fuerzas obliga al ser a mudar de forma sin descanso.

¿Significa esto que -como se ha repetido tantas veces- *Primero sueño* constituye un alborozado anuncio de la Ilustración en la cultura novohispana? Ni por pienso. La Ilustración es un movimiento filosófico que se desprende de los grandes aportes metafísicos del siglo XVII y por lo mismo, el ideal de razón que la guía es ajeno por completo a la multivocidad así como a la harmónica contradicción de la realidad. Mas si *Primero sueño* no anticipa el Iluminismo, sí recapitula el pensamiento conceptuoso que forja la tradición humanística de raigambre grecolatina a lo largo de tres centurias, pensamiento que, a diferencia del ilustrado -con el que nada tiene en común-, define a la razón por su rasgo superior, el ingenio, la facultad de discernir y comunicar las correspondencias que existen entre todos los seres, el humano antes que ninguno. La modernidad, entonces, del poema, aunque es evidente de suyo, no puede afiliarse a la filosófica, pues, en lugar de partir, como ésta, de la consciencia para fundar el ser de la realidad, enfoca al hombre en su contradictorio afán por penetrar en el ser.

Llegamos así a la conclusión final de nuestro estudio: el humanismo que se hace palpable en *Primero sueño* y que explica la fascinante actualidad del poema es justo lo contrario de una apología del hombre como el omnímodo sujeto de conocimiento o como el creador hecho a "imagen y semejanza" de Dios; el hombre que en el poema aparece es el ser que lleva a su máxima intensidad la potencia expresiva que la realidad posee aun en sus aspectos más nimios. Y con ello revertemos a la pregunta que formulamos en la introducción: ¿qué nos ha permitido decir *Primero sueño* que sin él sería inarticulable? Sin lugar a dudas, que el ser humano resulta apasionante no por lo que tiene de humano sino por lo que tiene de ser.

FUENTES

TEXTOS.

CRUZ, JUANA INÉS DE LA, SOR, *Obras Completas* (T. I, *Lírica personal*, Edit. Alfonso Méndez Plancarte, LXVIII y 638 pp., 1951; T. II, *Villancicos y letras sacras*, LVIII y 550 pp., 1952; T. III, *Autos y loas*, XCVIII y 739 pp., 1955; T. IV, Edit. Alberto G. Salceda, *Comedias, sainetes y prosa*, XLVIII y 720 pp., 1957). México. FCE.

---, *El Sueño*, México, UNAM, 1989, Edit. Alfonso Méndez Plancarte, (Biblioteca del estudiante universitario, 108), LXXIV y 106 pp.

ESTUDIOS SOBRE PRIMERO SUEÑO:

- ABREU GÓMEZ, ERMILO, "El *Primero sueño* de sor Juana". Manuel Durán (Comp.), *Antología de la revista 'Contemporáneos'*, México, FCE, 1973. (Letras Mexicanas. 111), pp. 229-234.
- ALATORRE, ANTONIO, "Notas al *Primero sueño* de sor Juana". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, 1995. Tomo XLIII, N° 2. 379-407.
- ARROYO HIDALGO, SUSANA, *El 'Primero sueño' de sor Juana: estudio semántico y retórico*, México, UNAM/Tecnológico de Monterrey, 1993. 209 pp.
- BUXÓ, JOSÉ PASCUAL, *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su 'Sueño'*, México, UNAM, 1984, 79 pp.
- , "El arte de la memoria en el *Primero sueño*", Edit. sin nombre. *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de sor Juana, 1995, pp. 307-350.
- CARILLA, EMILIO, "Sor Juana: ciencia y poesía (sobre el *Primero sueño*)", *La literatura barroca en Hispanoamérica*, Madrid, Anaya, 1972, pp. 171-192.
- CASTRO LÓPEZ, OCTAVIO, *Sor Juana y el 'Primero sueño'*, Xalapa, UV, 1982, (Cuadernos del CILL, 12), 157 pp.
- CORRIPIO RIVERO, MANUEL, "Una minucia en el *Sueño* de sor Juana. ¿Almone o Alcione?", *Ábside*, México, XXIX, 4, 1965, pp. 472-479.
- GAOS, JOSÉ, "El sueño de un sueño", *Historia mexicana*, México, 37 (julio-setiembre, 1960), pp. 54-71.
- GONZÁLEZ, ÓSCAR, "Una lectura del *Sueño*", *Memoria del Coloquio internacional sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, Toluca, IMC-UAEM, 1995, 532 pp.
- LUISELLI, ALEJANDRA, *El 'Sueño' manierista de sor Juana Inés de la Cruz*, Toluca, UAEM, 1993, 222 pp.
- NANFITO, JACOBA CLARA, "El *Sueño*: the spatialization of a poetic text", Los Ángeles, Universidad de California, 1988, (Tesis doctoral en filosofía, VIII y 288 pp.
- OLIVARES, ROCÍO, "El *Sueño* y la emblemática", *Literatura Mexicana*, México, UNAM, 1995, Vol. VI, n. 2, pp. 367-398.
- PEREDA, CARLOS, "Desengaño barroco y coraje moderno. A propósito de los 'textos del pensar' de sor Juana", Bolívar Echeverría (Comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, 'ethos' barroco*, México, UNAM/El Equilibrista, 1994, pp. 37-63.
- PERELMUTER PÉREZ, ROSA, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el 'Primero sueño'*, México, UNAM, 1982, 186 pp.

PÉREZ AMADOR ADAM, ALBERTO, "Aportaciones para corregir cuatro erratas en la edición de Méndez Plancarte de *Primero sueño* de sor Juana". *Literatura Mexicana*, México, UNAM, 1995, Vol. VI, n. 2, pp. 421-434.

SABAT DE RIVERS, GEORGINA. *El 'Sueño' de sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis Books Ltd., 1976. (Monografías, XXXX), 160 pp.

SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS, *Para leer 'Primero sueño' de sor Juana Inés de la Cruz*, México, FCE, 1991, 218 pp.

SERRATO, EDUARDO, "Juegos de ingenio y erudición en *Primero sueño*", *Literatura Mexicana*, México, UNAM, 1995, Vol. VI, n. 2, pp. 435-446.

SORIANO VALLÉS, ALEJANDRO, "La invertida escala de Jacob. Filosofía y teología en el *Sueño* de sor Juana Inés de la Cruz", Alejandro Soriano Valles y Édgar Fernando Carbajal López, *Premio nacional de ensayo sor Juana Inés de la Cruz, 1995*, Toluca, IMC, 1996, pp. 19-100.

XIRAU, RAMÓN, "Sor Juana: *Primero sueño*. La dialéctica del conocer". *Lecturas. Ensayos sobre literatura hispanoamericana y española*, México, UNAM, 1983, pp. 25-34.

ESTUDIOS SOBRE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ O SOBRE *PRIMERO SUEÑO*:

ARROYO, ANITA, *Razón y pasión de sor Juana*, México, Porrúa, 1971, 2a. Edic., (Col. "Sepan cuantos...", 195), 190 pp.

BENASSI-BERLING, MARÍA CECILIA, *Humanismo y religión en sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 1984, Trad. Laura López de Belair, 532 pp.

BEUCHOT, MAURICIO, "El universo filosófico de sor Juana". *Memoria del Coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano, 1995*, Toluca, IMC/UAEM, 1995, pp. 29-40.

BUXÓ, JOSÉ PASCUAL, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, México, UNAM/IMC, 1996, 288 pp.

--- Y ARNULFO HERRERA (EDITS.), *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, UNAM, 1994, 405 pp.

BENÍTEZ, FERNANDO, *Los demonios en el convento (sexo y religión en la Nueva España)*, México, Era, 1985, 277 pp.

CRUZ, JUANA INÉS DE LA, SOR, *Obras escogidas*, México, Bruguera, 1977, introd. de Juan Carlos Merlo, pp. 257-263.

CHÁVEZ, EZEQUIEL ADEODATO, *Sor Juana Inés de la Cruz. Su misticismo y su vocación filosófica y literaria*, México, ASEACH, 1968, 267 pp.

HERRERA ZAPIÉN, TARSICIO, *Buena fe y humanismo en sor Juana*, México, Porrúa, 1984, 275 pp.

LÓPEZ CÁMARA, FRANCISCO, "El cartesianismo en sor Juana y Sigüenza y Góngora", *Filosofía y letras*, México, UNAM, XX, N° 39, VII-IX/50, pp. 107-131.

MAZA, FRANCISCO DE LA, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, México, UNAM, 1980, 3a. Edic., 612 pp.

PAZ, OCTAVIO, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la vida*, México, FCE, 1983, 3a. Edic., 670 pp.

PEÑA, MARGARITA (COMP.), *Cuadernos de sor Juana*, México, UNAM, 1995, 455 pp.

- POOT HERRERA, SARA, *Y diversa de mí misma enire vuestras plumas ando. Homenaje internacional a sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México, 1993, 408 pp.
- PUCCINI, DARÍO, *L'opera letteraria di sor Juana Inés de la Cruz*, Milán, IEC, 1964, 196 pp.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Homenaje a sor Juana Inés de la Cruz en el tercer centenario de su nacimiento*, Madrid, S. Aguirre, 1952, 48 pp.
- RIVAS, VÍCTOR GERARDO, *Voluntad de ser. El puro amor y sor Juana*, México, UNAM, 1995, 222 pp.
- , "El velo del templo. Sobre el concepto barroco de fineza", *Los empeños. Ensayos en homenaje a sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 1995, pp. 207-225.
- TAVARD, JORGE H., *Juana Inés de la Cruz and the theology of beauty*, Londres, UND, 1991, 239 pp.
- TRABULSE, ELÍAS, "El hermetismo y sor Juana Inés de la Cruz", *El círculo roto*, México, FCE-SEP, 1984, (Lecturas Mexicanas, 54), pp. 75-91.
- VILLAURRUTIA, XAVIER, "Sor Juana Inés de la Cruz", *Obras*, México, FCE, 1979, pp. 773-785.
- VOSSLER, CARLOS, "La 'décima musa de México'. sor Juana Inés de la Cruz", *Escritores y poetas de España*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947. Trad. Carlos Clavería, (Col. Austral, 771), pp. 103-129.
- XIRAU, RAMÓN, *Genio y figura de sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, 2a. Edic., 175 pp.

TEXTOS FILOSÓFICOS O LITERARIOS.

- AGUSTÍN DE HIPONA, SAN, *Tratados*, México, SEP, 1988, Trad. M. Sobrino y M. Beuchot, (Cien del mundo, s/n), 235 pp.
- ALIGHERI, DANTE, *Vida nueva / Tratado de la lengua vulgar*, México, SEP, 1986, Trad. Federico Ferro Gay, (Cien del mundo, s/n), 129 pp.
- AQUINO, TOMÁS DE, SANTO, *Suma contra los gentiles*, México, Porrúa, 1977, Trad. Carlos Ignacio González, ("Sepan cuantos...", 317), 730 pp.
- ARISTÓTELES, *Metafísica*, Edic. trilingüe, Madrid, Gredos, 1982, Trad. Valentín García Yebra, 2a. edic., 830 pp.
- , *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1964, Trad. Francisco de P. Samaranch, 1636 pp.
- , *Poética*, Caracas, Monte Ávila, 1991, Trad. Ángel J. Cappelletti, (Pensamiento filosófico, s/n), 113 pp.
- CRUZ, JUAN DE LA, SAN, *Poesía*, México, REI, 1988, (Letras hispánicas, 178), 293 pp.
- , *Subida del Monte Carmelo*, México, Porrúa, 1977, ("Sepan cuantos...", 228), 451 pp.
- FICINO, MARSILIO, *Sobre el amor*, México, UNAM, 1994, Trad. Mariapía Lamberti y José Luis Bernal, (Nuestros Clásicos, 70), 191 pp.
- GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE, *Fábula de Polifemo ; Gaiateo*, México, REI, 1987, (Letras hispánicas, 171), 173 pp.
- , *Soledades*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, Edic. de Dámaso Alonso, (El libro de bolsillo, 927), 185 pp.
- , *Soledades*, México, REI, 1990, Edic. de Juan Beverly, (Letras hispánicas, 102), 174 pp.

- GRACIÁN, BALTASAR, *Agudeza y arte de ingenio*. México. UNAM. 1996, (Nuestros clásicos, 79), 545 pp.
- . *El Criticón*, Madrid, Cátedra. 1980, (Letras hispánicas, 172), 312 pp.
- GRANADA, LUIS DE, FRAY, *Introducción del símbolo de la fe*, Madrid, Cátedra. 1989, (Letras hispánicas, 171), 568 pp.
- HERMES TRISMEGISTO, *Tres tratados. Poimandro. La clave. Asclepios*, Buenos Aires, Aguilar, 1980, Trad. Francisco de P. Samaranch, (Biblioteca de iniciación filosófica, s/n), 151 pp.
- LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, México, Porrúa. 1985, Trad. Garcilaso de la Vega, el Inca, ("Sepan cuantos...", 484), 278 pp.
- LEÓN, LUIS DE, FRAY, *Obra poética completa*, Barcelona. Río Nuevo. 1981, 253 pp.
- MARCO TULLIO CICERÓN, *El sueño de Escipión*, México. UNAM. 1989, Trad. René Acuña, (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 29), 88 pp.
- MIRANDOLA, JUAN PICO DE LA, *De la dignidad del hombre*, Madrid. Editora Nacional, 1984, Trad. Luis Martínez Gómez, (B.L.P.U., 57), 188 pp.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, México, Espasa-Calpe, 1995, Trad. Federico Carlos Sainz de Robles, (Austral, 1326), 267 pp.
- PLATÓN, *Diálogos, III. Fedón. Banquete. Fedro*, Madrid. Gredos. 1986, Trad. C. García Gual et al., (Biblioteca Clásica Gredos, 93), 413 pp.
- , *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1990, Trad. María Araujo et al., 1715 pp.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Poemas escogidos*, Madrid. Castalia. 1982, (Clásicos Castalia, 60), 382 pp.

TEXTOS DE CONSULTA.

- ACEVEDO M., CRISTÓBAL, *Mito y conocimiento*. México, U.I. 1993, (Cuadernos de filosofía, 17), 482 pp.
- ALONSO, DÁMASO, *Góngora y el 'Polifemo'*, 3 vv., Madrid. Gredos. 1974, 6a. Edic., (Antología Hispánica, 17), v. I, 278 pp.
- , *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid. Gredos. 1966, 5a. Edic., (Estudios y ensayos, 1), 670 pp.
- BAUMER, FRANKLIN L., *El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio de las ideas, 1600-1950*, México, FCE. 1985, Trad. Juan José Urzúa, 509 pp.
- BECKER, RAYMUNDO DE, *Las maquinaciones de la noche. Los sueños en la historia y la historia de los sueños*, Buenos Aires, Sudamericana. 1966, Trad. J. C. Sorrentino, 366 pp.
- BOZAL, VALERIANO, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid. Vitor. 1987, (La balsa de la Medusa, 3), 231 pp.
- BRUYNE, ÉDGAR DE, *La estética de la Edad Media*, Madrid. Vitor. 1987, Trad. Carmen Santos y Carmen Gallardo, (La balsa de la Medusa, 15), 261 pp.
- BUBNOVA, TATIANA. "En busca de una poética del mito", *4ta poética* 7, México, UNAM, 1987, pp. 95-122.
- BULLOCK, ALAN, *La tradición humanista en Occidente*, Madrid. Alianza. 1989, Trad. Enrique Fernández Barros. (El libro de bolsillo, 1419), 224 pp.

- BUXÓ, JOSÉ PASCUAL, *Góngora en la poesía novohispana*. México, UNAM, 1960. 113 pp.
- CARRETER, FERNANDO LÁZARO. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid, Cátedra, 1992, 5a. Edic., 201 pp.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, ALICIA DE. "Boscán frente a Navagone: el nacimiento de la consciencia humanista en la poesía española", *N.R.F.H.*, México, El Colegio de México, 1992, XL, n. 1, pp. 143-165.
- COPELSTON, F. C., *El pensamiento de santo Tomás*. México, FCE, 1960. Trad. Elsa Cecilia Frost, (Breviarios, 154). 295 pp.
- CUEVA, MARIO DE LA (COMP.), *Estudios de historia de la filosofía en México*, México, UNAM, 1985, 4a. Edic., 318 pp.
- CURTIUS, ERNESTO ROBERTO, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vv., Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955, 902 pp.
- DELUMEAU, JUAN, *La Reforma*. Barcelona. Labor. 1985. 4a. Edic., Trad. José Termes, (La historia y sus problemas. 30), 330 pp.
- DIEZ, PABLO, *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona. Labor. 1976, 2a. Edic., Trad. Mario Satz, 245 pp.
- DILTHEY, GUILLERMO, *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*. México, FCE, 1944, Trad. Eugenio Ímaz, 499 pp.
- DORRA, RAÚL, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México, UNAM, 1981, 170 pp.
- DUBOIS, CLAUDIO GILBERTO, *El manierismo*. Barcelona. Península. 1980. Trad. Enrique Lynch, (Historia/Ciencia/Sociedad, 162), 235 pp.
- EGIDO, AURORA, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*. Madrid. Alianza. 1996, 231 pp.
- ERCILLA, JOSÉ DE, S.J., *De la imagen a la idea. Estudio crítico del pensamiento tomista*, Madrid, Gredos, 1959, 416 pp.
- FEVBRE, LUCIANO, *Erasmus, la Contrarreforma y el espíritu moderno*. Barcelona, Martínez Roca, 1970, Trad. Carlos Píera, (Biblioteca de ciencias humanas. 17), 259 pp.
- FERRATER MORA, JOSÉ, *Diccionario de grandes filósofos*, 2 vv., madrid. Alianza Editorial, 1986, (El libro de bolsillo. 1211-1212), 246 y 493 pp.
- Filosofía y ciencia en el Renacimiento* (Actas del Simposio celebrado en Santiago de Compostela del 31 de octubre al 2 de noviembre de 1985). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 394 pp.
- FOUCAULT, MICHEL. *De lenguaje y literatura*, Barcelona. Paídos. 1996. Trad. Isidro Herrera Baquero, (Pensamiento contemporáneo. 42), 221 pp.
- GALLEGO MORELL, ANTONIO, *El mito de Faetón en la literatura española*. Madrid, C.S.I.C., 1961, (Anejos de *Revista de literatura*, 18), 108 pp.
- GALLEGOS ROCAFULL. JOSÉ MA., *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*, México, UNAM, 1974, 380 pp.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO. *Introducción a la poética clasicista (comentario a las 'Tablas poéticas' de Cascales)*, Madrid. Taurus, 1988, 451 pp.
- GARCÍA LÓPEZ, J., *Baltasar Gracián*. Barcelona. Labor. 1947. 274 pp.
- GARÍN, EUGENIO (EDIT.), *El hombre del Renacimiento*. Madrid. Alianza. 1988. Trad. Manuel Rivero Rodríguez. 335 pp.

- GIGON, OLOF, *La cultura antigua y el cristianismo*. Madrid. Gredos. 1970. Trad. Manuel Carrión Gútez, (Biblioteca universitaria, Ensayos, 17), 258 pp.
- GILSON, ÉTIENNE. *Lingüística y filosofía*, Madrid. Gredos. 1974. Trad. Francisco Béjar Hurtado, (B.H.F., 83), 334 pp.
- GINZBURG, CARLOS, *Mitos, embelmas, indicios (mitología e historia)*. Barcelona, Gedía. 1989, Trad. Carlos Catroppi, (Cladema. s/n), 208 pp.
- GLANTZ, MARGO. *Borrones y borradores*. México. UNAM. 1992. 247 pp.
- GRASSI, ERNESTO, *La filosofía del humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos, 1993, Trad. manuel Canet, (ATT-H, 1), 207 pp.
- GUILLÉN, JORGE, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza. 1972, 2a. Edic., (El libro de bolsillo, 211), 207 pp.
- HAUSER, ARNOLDO, *Literatura y manierismo*, Madrid. Guadarrama. 1965. Trad. Felipe González V., (Punto omega, 39), 254 pp.
- HEIDEGGER, MARTÍN, *Arte y poesía*, México. FCE. 1958. Trad. de Samuel Ramos, (Breviarios, 229), 148 pp.
- , *De camino al habla*, Barcelona. Cerval, 1987, Trad. Ivo Zimmermann. (Odós. 1), 246 pp.
- , *Introducción a la metafísica*. Barcelona, Gedía, 1995. Trad. Ángela Ackermann Pilari, 189 pp.
- HEIPLE, DANIEL L., *Mechanical imagery in spanish Golden Age poetry*. Madrid. Porrúa, 1983, 181 pp.
- HELLER, INÉS, *El hombre del Renacimiento*. Barcelona. Península. 1980, Trad. José-Francisco Ivars y Antonio Prometeo Moya, 458 pp.
- HIDALGO-SERNA, EMILIO, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*. Barcelona, Anthropos, 1993, Trad. Manuel Canet, (ATT. H, 2), IX y 246 pp.
- HIGHET, GILBERTO, *La tradición clásica*, 2 vv., México. FCE. 1954, Trad. s/n. 449 y 483 pp.
- JOINER GATES, EUNICE, *Documentos gongorinos*. México. El Colegio de México, 1960, 152 pp.
- , "Reminiscences of Góngora in the works of sor Juana Inés de la Cruz", *PMLA*. Washington, 1939, V. LIV, n. 4, pp. 1041-1058.
- KRISTELLER, PABLO ÓSCAR, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, México. FCE, 1985, Trad. maría Martínez Peñaloza, (Breviarios. 210), 222 pp.
- , *El pensamiento renacentista y sus fuentes*. México. FCE. 1982. Trad. Federico Patán, 366 pp.
- KURNITZKY, HORST Y BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *Conversaciones sobre lo barroco*, México, UNAM, 1993, 87 pp.
- LARROYO, FRANCISCO Y EDMUNDO ESCOBAR, *Historia de las doctrinas filosóficas en Latinoamérica*, México, Porrúa, 1968. 256 pp.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. *Esferaimagen. Sierpe de don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, Barcelona, Tusquets. 1970. 79 pp.
- LOVEJOY, ARTURO O., *La gran cadena del ser*, Barcelona. Icaria. 1983, Trad. Antonio Desmots, (Antrazyt, 32), 43 pp.

- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986. 2a. Edic., Alianza Universidad, Historia, 458), XVI y 628 pp.
- , *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, (Letras e ideas, 7), 536 pp.
- MARTÍNEZ, HUMBERTO, "Lutero vs. Erasmo: los orígenes de la secularización", *Investigación humanística*, 1, México, UAM, 1985, pp. 113-123.
- MOLHO, MAURICIO, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, (Filología, 2), 216 pp.
- MURDOCH, IRIS, *El fuego y el sol (por qué Platón desterró a los artistas)*, México, FCE, 1982, Trad. Pablo Rosenblueth, (Breviarios, 320), 162 pp.
- MURIEL, JOSEFINA, *Cultura femenina novohispana*, México, UNAM, 1982, 548 pp.
- NICOL, EDUARDO, *Formas de hablar sublimes, poesía y filosofía*, México, UNAM, 1990, 182 pp.
- OAKLEY, FRANCIS, *Los siglos decisivos (la experiencia medieval)*, Madrid, Alianza, 1980, Trad. Néstor Miguez, (El libro de bolsillo, 813), 249 pp.
- PARAIN, BRICE (DIR.), *Historia de la filosofía* (v. 2. *La filosofía griega*, Trad. Santos Juliá y Miguel Bilbao, 9a. Edic., 347 pp., 1980; v. 4. *La filosofía medieval en Occidente*, Trad. Lourdes Ortiz, 4a. Edic., 430 pp., 1982; YVON BELAVAL (DIR.), (v. 5. *La filosofía en el Renacimiento*, Trad. Teodoro de Andrés et Al., 7a. Edic., 377 pp., 1985; v. 6. *Reacionismo, empirismo, ilustración*, Trad. Isidro Gómez Romero et Al., 7a. Edic., 387 pp., 1984), México, Siglo XXI Editores.
- POPKIN, RICARDO H., *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, México, FCE, 1983, Trad. Juan José Utrilla, 399 pp.
- PORQUERAS MAYO, ALBERTO, *La teoría poética en el Renacimiento y manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986, (Estudios, 6), 478 pp.
- PUECH, ENRIQUE-CARLOS, *En torno a la Gnosis*, Madrid, Gaurus, 1982, Trad. Francisco Pérez Gutiérrez, (Ensayistas, 219), 355 pp.
- RADHAKRISHNAN, S. Y P. T. RAJU (COMP.), *El concepto del hombre*, México, FCE, 1976, 3a. Edic., Trad. Julieta Campos y Juan José Utrilla, (Breviarios, 76), 664 pp.
- RICO, FRANCISCO, *El pequeño mundo del hombre. Ven a fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970, 307 pp.
- , (EDIT.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. 3, WARDROPPER, BRUCE W. ET AL., *Siglos de oro: barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, Trad. Carlos Pujol, 1057 pp.
- RIVAS, ENRIQUE DE, *El simbolismo esotérico en la literatura medieval española*, México, Trillas, 1989, (La linterna mágica, 13), 232 pp.
- RIVERS, ELÍAS, "Géneros poéticos en el Siglo de oro", *N.R.F.H.*, México, El Colegio de México, 1992, Tomo XL, n. 1, 251-264.
- , "La problemática silva española", *N.R.F.H.*, México, El Colegio de México, 1988, Tomo XXXVI, n. 1, pp. 249-260.
- , *Poesía lírica del Siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1980, 2a. Edic., Letras Hispánicas, 85), 367 pp.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO, *Construcción crucial y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968, 2a. Edic., 50 pp.

- RUIZ GARCÍA, CLAUDIA, "Teoría estética y doctrina moral en Baltasar Gracián", México, UNAM, 1996, (Tesis doctoral en Letras españolas, en la actualidad en prensa. 213 pp.
- TILLYARD, E.M.W., *La cosmovisión isabelina*, México, FCE, 1984. Trad. Juan José Utrilla, (Breviarios, 375), 185 pp.
- TRABULSE, ELÍAS, *Historia de la ciencia en México (Versión abreviada)*, México, FCE-CONACYT, 1994, 542 pp.
- TRESMONTANT, CLAUDIO, *El problema del alma*, Barcelona, Herder, 1977, Trad. Francisco Herrero Martín, 194 pp.
- TROELTSCH, E., *El protestantismo y el mundo moderno*, México, FCE, 1951. Trad. Eugenio Ímaz, (Breviarios, 51), 108 pp.
- TURNER, JUAN H., *The myth of Icarus in spanish Renaissance poetry*, Londres, Támesis Books, 1976, (Monografías, LVI), 157 pp.
- VILLORO, LUIS, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, México, FCE, 1992, (Cuadernos de la Gaceta, 82), 127 pp.
- VOSSLER, CARLOS, *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, Trad. Ramón de la Serna y Espina, 398 pp.
- WHEELWRIGHT, FELIPE, *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, Trad. César Armando Gómez, (Boreal, 17), 182 pp.
- WILLEY, BASILIO, *The seventeenth-century background*, Londres, Penguin, 1962, 283 pp.
- WIND, ÉDGAR, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1972, Trad. Javier Fernández de Castro y Julio Bayón, (Biblioteca de las historias, sin), 360 pp.
- WOODS, M. J., *The poet and the natural world in the age of Góngora*, Oxford, O.U.P., 1978, 215 pp.
- YATES, FRANCES, *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Londres, RKP, 1964, 466 pp.
- , *The occult philosophy in the elizabethan age*, Londres, RKP, 1979, 217 pp.
- ZAMBELLI, PAOLA, "Perspectivas escolásticas y humanistas del hermetismo y la brujería", *Acta poética*, 17, México, UNAM, 1996, Trad. Esther Cohen y Patricia Villaseñor, pp. 71-119.
- ZAMBRANO, MARÍA, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1973, 2a. Edic., (Breviarios, 103), 412 pp.