

CAMPO ANALOGICO Y ESPECULACION ONIRICA EN LA OBRA DE SOR JUANA INES DE LA CRUZ

Elena Calderón de Cuervo

Planteo del problema

En rigor, un comentario de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz debiera comenzar por el análisis de las distintas posturas críticas que han dado origen a la polémica en torno a la controvertida personalidad de la monja. Tan así es que al investigador se le impone hoy un doble abordaje respecto de la problemática sorjuaniana: por un lado dar cuenta del sentido e interpretación de la obra propia y por otro denotar las corrientes interpretativas surgidas en torno al problema, que van desde los análisis estilísticos de Vossler y Dámaso Alonso a los estudios psicoanalíticos en la línea de un Ludwig Pfandl o un Octavio Paz, más recientemente.

No obstante, el nutrido corpus crítico que ha ido creciendo paralelamente a la obra de la poetisa mexicana revela un hecho que no escapa a cualquier lector más o menos acostumbrado a la poesía conceptista: la obra de Sor Juana está herida de un espíritu intrínsecamente contradictorio. El claroscuro de la antítesis esencialmente barroca da lugar a la contraposición de conceptos que surge más de su localización en la estructura lingüística que del plano mismo del

significado. Manierismo, si se quiere, pero que de todas maneras refelja una deliberada relegación de la concluyente lógica aristotélica. Su poesía no encuentra sentido sino en un marco teórico de referencialidad meramente filosófica y especulativa y, aun allí, nos deja en el puro replanteo de las proposiciones hipotéticas.

Advirtiendo, a su manera, esta peculiaridad de la obra de la monja y sobre la base de una teoría de la recepción, Octavio Paz reflexiona así:

"En toda sociedad funciona un sistema de prohibiciones y autorizaciones: el dominio de lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer. Hay otra esfera, generalmente más amplia, dividida también en dos zonas: lo que se puede decir y lo que no se puede decir."¹

A su vez, ese "sistema de represiones" vigente en cada sociedad reposa, para Paz, sobre un conjunto de inhibiciones que funcionan casi inconcientemente, pero cuya influencia concreta se ejerce a partir de lo que él llama los "lectores terribles": "el arzobispo, el inquisidor, el secretario del partido, el Politburo". Y a partir de allí, justifica ese rasgo de inconclusión de la obra de sor Juana de la siguiente manera:

"Los lectores terribles son una parte -y parte determinante- de la obra de sor Juana. Su obra nos dice algo, pero para entender ese *algo* debemos darnos cuenta de que es un decir rodeado de silencio: lo que no se puede decir. La zona de lo que no se puede decir está determinada por la presencia invisible de los lectores terribles. La lectura de sor Juana debe hacerse frente al silencio que rodea a sus palabras. Ese silencio no es una ausencia de sentido; al contrario: aquello que no se puede decir

¹ Octavio PAZ. Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la Fe. Barcelona, Seix Barral, 1982. p. 16.

es `aquello que toca no sólo a la ortodoxia de la Iglesia católica, sino a las ideas, intereses y pasiones de sus príncipes y sus órdenes. La palabra de sor Juana se edifica frente a una prohibición; esa prohibición se sustenta en una ortodoxia, encarnada en una burocracia de prelados y jueces"².

La cita es lo suficientemente clara como para evitarnos un comentario extra; pero nosotros, mucho menos afortunados que Octavio Paz, no hemos encontrado aún una respuesta que nos satisfaga respecto de los *silencios* de la Décima Musa.

Nos inclinamos a pensar que el enigma de sor Juana radica tanto en el manejo de un orden lógico más aparente que real como en la inmersión especulativa en el mundo de las imágenes y los sueños.

De la vocación intelectual al "alter ego"

"Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mi desmedida soberbia); sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. Así lo respondo y así lo siento."³

De esta manera manifiesta ser Juana la utilidad de su estudio y en la lítote manipula el recurso más eficaz para justificar su preferencia por las "ciencias y artes humanas" antes que por la "reina de las Ciencias", la Teología.

Párrafos antes, en la misma *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* y ante la recriminación concreta del obispo de Puebla, excusa su alejamiento de los textos sagrados de la siguiente manera:

2 Ibid. p. 18.

3 Sor JUANA INES DE LA CRUZ. Obras Completas. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México. Fondo de Cultura Económica, 1951. t. IV. p. 447.

"Pues cómo me atreviera yo a tomarlo en mis indignas manos, repugnándolo el sexo, la edad y sobre todo las costumbres? Y así confieso que muchas veces este temor me ha quitado la pluma de la mano y ha hecho retroceder los asuntos hacia el mismo entendimiento de quien querían brotar; el cual inconveniente no topaba en los asuntos profanos, pues una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura; y ésta iusta vel iniusta, timenda non est, pues deja comulgar y oír misa, por lo cual me da poco o ningún cuidado."⁴

Hay algo de heterodoxo, concientemente aceptado por la monja quien, más adelante vuelve a insistir en su voluntad de no querer "ruidos con el Santo Oficio"⁵.

La trasposición poética correspondiente a esta ansia de conocimiento manifestada desde su más tierna infancia se da en *El Sueño*. Este poema ha sido abordado desde distintas perspectivas por varios críticos, pero queremos rescatar de él las siguientes conclusiones: en primer lugar, el uso de un abundante conjunto de signos que hallan su significación en el sistema pitagórico:

"Piramidal funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de varios obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas."⁶

Marc Saunier⁷ aporta un conocimiento preciso sobre

4 Ibid. p. 444.

5 Ibid. p. 449.

6 Ibid. T. I. p. 335.

7 Marc SAUNIER. La légende des symboles. París. Desclées des Brouer, 1950. p. 98 y ss.

el significado simbólico de la pirámide, a la cual concibe como una integración de formas diferentes, cada una con su sentido. La base es cuadrada y representa la tierra. El vértice es el punto de partida y de llegada de todo, el "centro" místico. Lo que une el punto con la base es la cara en forma de triángulo, símbolo del fuego, de la manifestación divina y del ternario creador. En consecuencia, la pirámide expresa la totalidad de la obra creadora, polarizada en tres aspectos esenciales. En el simbolismo religioso egipcio⁸, las pirámides se imaginaban saliendo de las aguas primordiales y ésa era la imagen del universo, de la manifestación que brota de lo manifestado. La monja utiliza el signo en el mismo sentido, transfiriéndolo al acto de conocer, en la medida en que se proyecta "ad infinitum", imitando en este movimiento el acto creador. La idea de creación de la nada se borra en una suerte de "emanatismo" marcadamente panteísta y en donde naturaleza y Dios se confunden; los puntos en los cuales manifestante y manifestado -natura naturans et natura naturata- parecen estrechamente mezclados en un abrazo del que es imposible separarlos. Todo esto realizado en un estado preconciente, el sueño, de acuerdo con su propia teoría:

"(...) que ni aún en el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada confiriendo con mayor claridad y sosiego las especies que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que ha alcanzado dormida mejor que despierta."⁹

De esta manera la monja va trabajando con dos ideas básicas: el acto de conocimiento como acto creador y la liberación de las imágenes como objeto creado-conocido,

⁸ ENEL. La langue sacrée. París, Desclées des Brouer, 1932.

⁹ Sor JUANA INES DE LA CRUZ. Op. cit. T. IV. p. 480.

en el sueño. Sobre este punto volveremos más adelante.

Si el signo de la pirámide abre *El Sueño*, la esfera lo cierra:

"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,
 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."¹⁰

La esfera es el símbolo de la totalidad y se identifica con el globo que, por similitud con los cuerpos celestes, se considera alegoría del mundo. Pero, por otro lado, la incorporación ya en su calidad de concepto de hemisferio norte, "nuestro Hemisferio", es una referencia precisa al simbolismo solar: el Hemisferio Norte se considera de la luz, es de principio positivo; y el Sur, de las tinieblas. Por ello, de acuerdo con el simbolismo solar, los movimientos culturales y civilizadores se producen de norte a sur, como en el cuerpo humano -microcosmos- es la cabeza la que subordina el resto del cuerpo.

De todas las corrientes de pensamiento señaladas como sustrato en la obra de sor Juana, es el Humanismo renacentista la que más nos interesa. Es evidente que sor Juana, si no como adherente al menos como simpatizante,

¹⁰ *Ibid.* T. I. p. 359.

utiliza ciertos principios del simbolismo solar y del hermetismo egipcio, que habían sido convertidos en moda por Marsilio Ficino y los humanistas italianos y que habían tenido una repercusión extraordinaria después de los descubrimientos de Copérnico y Galileo. Descubrimientos que, para sus contemporáneos, confirmaban el triunfo del Sol y del heliocentrismo. Recientes investigaciones destacan las implicancias religiosas de la astronomía y de la cosmografía del Renacimiento¹¹. Para los adherentes a las teorías de Copérnico y Galileo, el heliocentrismo era más que una teoría científica: marcaba la victoria del simbolismo solar contra la ciencia de la Edad Media, es decir, la revancha de la tradición hermética -procedente de Orfeo, Zoroastro, Pitágoras y Platón- contra el providencialismo de la Iglesia medieval. Si éstos eran los "ruidos" que sor Juana quería evitar con el Santo Oficio, no podemos plantearlo más que en el plano de las hipótesis, pero ella misma declaraba, en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, la importancia del estudio y conocimiento de estas ciencias:

"Cómo sin Aritmética se podrán entender tantos cálculos del año... de hebdómadas tan misteriosas como las de Daniel? ... Cómo sin Geometría se podrán medir el Arca Santa del Testamento y la Ciudad Santa de Jerusalén? ... Cómo sin Arquitectura, el Gran templo de Salomón, donde fue el mismo Dios el artífice que dio la disposición y la traza?".

Y terminaba el párrafo de la siguiente manera:

"Y en fin, cómo el Libro que comprende todos los libros, y la Ciencia en que se incluyen todas

¹¹ Mircea ELIADE. La nostalgie des origines. París. Gallimard, 1971. En el cap. VI ["Paradis et Utopie: géographie mythique et eschatologie"], hace un recuento de los autores que han investigado más recientemente el tema del simbolismo solar y su relación con la colonización americana.

las ciencias, para cuya inteligencia todas sirven."¹²

Donde dejaba sentadas las bases de su razonamiento analógico:

"(...)de donde se sigue que he estudiado muchas cosas y nada sé, porque las unas han embarazado a las otras (...)y quisiera yo persuadir a todos con mi experiencia a que no sólo no estorban, pero se ayudan dando luz y abriendo camino las unas para las otras, por variaciones y ocultos engarces -que para esta cadena universal les puso la sabiduría de su Autor-, de manera que parece se corresponden y están unidas con admirable trabazón y concierto. Es la cadena que fingieron los antiguos que salía de la boca de Júpiter, de donde pendían todas las cosas eslabonadas unas con otras. Así lo demuestra el R.P. Atanasio Quirquerio en su curioso libro *De Magnete*. Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunsferencia de donde salen y donde paran todas las líneas criadas."¹³

El texto no necesita mayores aclaraciones y hace evidente el planteo de una cierta metafísica esotérica.

Entre la lógica y el sueño

En la Lira 211, de acuerdo con la edición de Méndez

12 Sor JUANA INES DE LA CRUZ. *Op. cit.* T. IV p. 448-449.

13 *Ibid.* p. 450. La analogía usada por sor Juana parece inspirada en la tradición hermética y en Jacobo Boehme (1575-1624), cuyo libro *Aurora* fue muy difundido en Europa. No he podido constatar si la monja leyó a Boehme o a alguien contagiado con sus ideas. Hay otra nota que me hace pensar en Boehme y es que en él el dogma de la creación se confunde con el del pecado original que se extiende a todo el mundo físico. Hay en Dios una vida análoga a la humana en la que el bien y el mal se mezclan. Sor Juan trata de llevar las metáforas a una verdadera semejanza dramática entre el hombre caído y el Dios que se pierde en la finitud de las cosas.

Plancarte, sor Juana pone en funcionamiento su teoría de las correspondencias:

"Amado dueño mío,
escucha un rato mis cansadas quejas",

y dice más adelante:

"Si del campo te agradas,
goza de sus frescuras venturosas,
sin que aquestas cansadas
lágrimas te detengan, enfadosas;
que en él verás, si atento te entretienes,
ejemplos de mis males y mis bienes.

Si al arroyo parlero
ves, galán de las flores en el prado,
que, amante y lisonjero,
a cuantas mira intima su cuidado,
en su corriente mi dolor te avisa
que a costa de mi llanto tiene risa.

Si ves que triste llora
su esperanza marchita, en ramo verde,
tórtola gemidora,
en él y en ella mi dolor te acuerde,
que imitan, con verdor y con lamento,
él mi esperanza y ella mi tormento."

El poema resulta entonces un tejido de metáforas, con una trama y una cadena, porque ya no se trata de una metáfora aislada, sino de un todo metafórico en el que todos los términos son intercambiables y forman un mismo paradigma: la Naturaleza es manifestación de los sentimientos y viceversa. Esta concordancia, que es justamente la de toda poesía metafórica, incorpora como "ultima ratio" la dimensión de lo divino y el amor, que ha tomado la forma de una manifestación sensible, se transfiere en el amor a Dios:

"Cuando de tu apacible
rostro alegre veré el semblante afable,
y aquel bien indecible
a toda humana pluma inexplicable,
que mal se ceñirá a lo definido
lo que no cabe en todo lo sentido?"

Esto permite entrelazar más estrechamente los tres planos: naturaleza, amor, Dios; establecer su analogía con el nivel corporal-espiritual-celeste y hacer funcional el poema en una serie gradual de correlaciones que van de "las flores en el prado" a Dios, llegando al Todo partiendo de las partes pues, tratándose de Dios, que es el Absoluto, "lo que no cabe en todo lo sentido", no hay figuración que no sea sinecdóquica.

El raciocinio por analogía es una inducción parcial e imperfecta, en la cual el espíritu pasa de uno o de algunos hechos singulares, no ya a una conclusión universal, sino a otra enunciación singular o particular, que infiere en virtud de una semejanza. Es como un bosquejo de inducción, una inducción que se queda a mitad de camino y que, en lugar de concluir en el universal, concluye en otro caso particular, porque el espíritu no se ha elevado hasta este universal mismo, sino solamente hasta algo mucho más general y mucho menos determinado: hasta lo que en verdad hay de menos propio y de menos común como razón de argumentar, hasta la semejanza que une entre sí los casos particulares, sin poder decir si uno y otro se conservan bajo una misma "razón" universal. Por otra parte, el conocimiento analógico es enteramente diferente de esa "asociación de imágenes" que permite el raciocinio por analogía: la analogía en el conocimiento se refiere a un concepto y es una propiedad intrínseca del concepto mismo. De tal manera que si una de las cosas significadas por un concepto análogo (el hombre como creatura) está a nuestro alcance inmediato y la otra no (Dios como ser no creado), podemos conocer la segunda por la primera, como por un espejo, conocimiento que resulta siempre inadecuado y al que habrá

que reforzar con los tipos de raciocinio más perfectos para estabilizar el juicio científico¹⁴.

De esta manera, esa gradación de analogías en que desde la naturaleza llega a Dios en la lira, en el marco de una poética conceptista, resulta filosóficamente falsa.

Por otra parte, en la doctrina de la analogía, hay que distinguir entre la analogía de atribución extrínseca o puramente metafórica —en la cual la semejanza es fortuita pero no esencial— y la de semejanza fundamental y entitativa. Un razonamiento fundado en esa analogía no es concluyente; existe también la analogía de atribución intrínseca cuya semejanza es una razón común como aquella que se da en todo *ente* por diversa que sea su esencia: es y, aunque diferente de otro, coincide en la hondura de su radical oposición a la nada. Esa es la analogía que usa el teólogo para formular un conocimiento válido de la realidad divina. Sor Juana parece usar una analogía metafórica pero trata de llevar tales metáforas a una verdadera semejanza dramática entre el hombre caído y el Dios que se pierde en la finitud de las cosas.

El soneto 145, de la misma edición, dice:

"Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

14 Jacques MARITAIN. El orden de los conceptos. Buenos Aires. Club de lectores, 1984. p. 331 y ss.

es una necia diligencia errada,
 es un afán caduco y, bien mirado,
 es cadáver, es polvo, es sombra, es nada."

El primer verso señala, reforzándolo con los acentos, el referente y el destinatario de la apelación: "éste" y "ves" (tú), replegando el "yo" a objeto de la especulación, en tanto que la monja reflexiona frente a un retrato de ella misma. El campo analógico, a través del cual se van estableciendo las correspondencias entre el "yo", el "tú" y el objeto que "bien mirado" son todos ella misma, se organiza en el plano de una imaginería puramente idealizada, en el sentido de creada por el intelecto, en el que la serie isotópica gradual que va desde el "engaño colorido", "falsos silogismos", "cauteloso engaño", "vano artificio", "resguardo inútil", "necia diligencia" y "afán caduco", concluye en la violencia del último verso, acentuado insistentemente casi con la fuerza de un pie quebrado:

"es cadáver, es polvo, es sombra, es nada."

El intertexto es, obviamente, Góngora, pero aquí la "nada" se tiñe de una dimensión mucho más honda que en el soneto gongorino: una nada que no tiene que ver con el vacío, que es anterior a la noción misma de espacio y que no parece ser más que la palabra con la que se designa el espejo de la alteridad. La nada como espejo, tal como la superficie del agua ante Narciso y dentro de él, no es más que ese lugar impensable y necesario en el que se encuentran frente a frente, el mismo en cuanto dice al otro y se designa como otro y el otro en cuanto remite al mismo. Es designar también la paradoja sobre la que se construye la noción misma de las analogías.

Ahora bien, como ya apuntáramos más arriba, esa creación de imágenes se produce preferentemente en el sueño. Si esto queda explícito en *El Sueño*, en el soneto 165 tiene el efecto concreto de lo paradójico y lo ambiguo y cobra una nueva dimensión con la incorporación de la noción de imagen:

"Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía."

De más está aclarar que los términos "fantástica" y "fantasía" remiten necesariamente al mundo de los sueños. Es verdad que usamos la palabra *sueño* para nombrar experiencias distintas: el acto de dormir, las imágenes fantasmagóricas e irracionales que vemos mientras dormimos, la facultad fisiológica que produce esas imágenes, los deseos, las ambiciones, las ensoñaciones, etc. Sor Juana y su época tenían una idea más clara de todo esto. En un libro que sin duda ella frecuentó, el comentario de Macrobio al sueño de Escipión¹⁵, se distinguen cinco clases de sueños, pero una de ellas, la aparición (*phantasma, visum*), podría explicarnos de alguna manera el significado de esa "imagen del hechizo" a la que consigue atrapar en el sueño, de acuerdo con el último verso.

Lo que llama la atención es el tratamiento que sor Juana hace de conceptos tales como *imagen* y *forma*, su relación con ese fantasma erótico del poema y las consecuen-

15 MACROBIUS. Commentary on the Dream of Scipio, translated with an Introduction and Notes by William Harris Stahl. Nueva York, Columbia University Press, 1952.

cias de esa actitud en el campo de su escritura; dicho de otro modo, nos preguntamos cuál es la doctrina de la analogía sobre la que se basan los conceptos expuestos por ella en sus poemas y comentarios, a fin de considerar la forma en que se articula una teoría con una práctica en sus escritos poéticos; esta distinción entre un nivel filosófico y un nivel literario tiene, por otra parte, solamente un valor operativo, siempre y cuando se acepte que sus textos se refieren a un mismo y único código.

Conclusión

Etimológicamente, aná-logo significa lo que se obtiene remontándose al *logos*, es decir, al patrón, al modelo, al arquetipo. Ahora bien, todo hecho de remontarse, desde el instante que apunta hacia un origen, corre a enfrentarse con un *impensable*, a ocupar un lugar insostenible y de una falsedad ambigua: tal es el juego y el riesgo de la identidad unida a la diferencia. Así entonces, la aventura de *El Sueño*, esa suerte de trasposición poética del acto del conocimiento, entabla una relación con los tres mundos escalonados: vegetal-animal-humano y su correlativo: natural-espiritual-celestial. De esta manera se explica que se recurra, constantemente, a la exploración del funcionamiento del cuerpo humano y su correlación con el mundo animal y espiritual. *El Sueño* podría describirse, entonces, como una astucia con la Trascendencia. De cercano en cercano, de semejante en semejante, recorre la trama y la cadena del tapiz universal, plantea la creación como un acto y como un logro. Supone que su funcionamiento es semejante a su objeto: los procedimientos mediante los cuales ella reconstruye y representa el mundo son dados como aquéllos por medio de los cuales el mundo ha sido construido y presentado. Si el pensamiento analógico se manifiesta como un "regressus ad infinitum" es porque considera que las cosas finitas tienen una causa infinita; de allí a aceptar que detrás de lo sensible existe un Inteligible cuya existencia consiste en revelarse por superposición y deducción, hay sólo un paso.

En rigor, toda la poesía de sor Juana se halla embebida de las suertes del sueño, como traspasada de una imprecisión onírica, de ese mundo desolado y sin lógica en que sólo somos vida que nos vive.

El discurrir por analogía es, en la monja mexicana, un sostenido recurso estético y queremos pensar que pertenece, él también, a las suertes del sueño.