

La poética sorjuaniana actual

The Poetry of Sor Juana Today

Herón Pérez Martínez

EL COLEGIO DE MICHOACÁN, heron@colmich.edu.mx

Este artículo trata de escudriñar la poética sorjuaniana a través de una confrontación entre la poética de *Sueño* y la poética kircheriana que estructura el *Sueño*.

PALABRAS CLAVE: *Primero Sueño*, círculo, poética, autobiografía, vida simbólica.

This article presents an analysis of the poetry of Sor Juana developed by confronting the poetry of *Sueño* with the Kircherian poetry that structures *Sueño*.

KEYWORDS: *Primero Sueño*, circle, poetry, autobiography, symbolic life.

Fecha de recepción: 9 de diciembre de 2016 / Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2017 / Fecha de versión final: 7 de diciembre de 2017

La metodología de la investigación actual sorjuaniana empieza por completar la recopilación de las obras de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz. Ya los dos gruesos volúmenes de la *Sor Juana a través de los siglos 1668-1910* de Antonio Alatorre han demostrado lo que ya había pronosticado Méndez Plancarte en la introducción al primer tomo de las *Obras completas* de la poetisa al decir que las obras editadas por el sabio zamorano no estaban completas. Y el tiempo le dio la razón. Por eso, la metodología de la investigación documental es aún un asunto vigente en la investigación sorjuaniana. Como lo está la investigación de Bernal. Con tantos años encima, aún no sabemos con certeza cual es el texto de la *Verdadera historia*.

El libro *Fama y obras póstumas* de Castorena es completado con la *Sor Juana a través de los siglos 1668-1910* (México: El Colegio de México, El Colegio Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007) de Antonio Alatorre quien, como se sabe, había abo-

gado, años atrás, por unas nuevas *Obras completas* de la gran poetisa. Entre las muchas cosas que aún quedan pendientes a la metodología de la investigación de la poética sorjuaniana como lo han demostrado textos como los diferentes sonetos publicados por Alatorre, la *Carta de Monterrey* descubierta y publicada por Aureliano Tapia Méndez, los diferentes villancicos y otros poemas publicados por Alatorre tanto en distintas publicaciones como en su *Sor Juana a través de los siglos 1668-1910*, ya referida.

La poética de los poemas de Sor Juana, por otra parte, ya ha sido investigada por el editor de las *Obras completas*, Alfonso Méndez Plancarte. Pero aún quedan pendientes de investigar muchas cosas de esa poética, por ejemplo, *El Sueño*. Antonio Alatorre ha publicado, con Antonio Carreira, un texto comparativo con *Las Soledades* de Góngora en que explora por única vez, entre los analistas de Sor Juana, la poética del *Sueño*.

Una poética, como la de Sor Juana, consiste en la exposición de las características tanto filosóficas como, sobre todo, estéticas propias de su obra literaria. Cada autor se atiene explícita o implícitamente a una poética en la medida en que se suscribe al canon normativo y hermenéutico que tiene vigencia en determinada época, la suya. Normalmente se supone que cada época, cada escritor y cada obra tienen una poética, como se le podría llamar al modo como cada autor crea su obra literaria: a los mecanismos de simbolización que emplea, a su léxico, a las reglas de combinación a que acude y a sus correspondientes estructuras y figuras de todo tipo que adopta, como las estructuras morfosintácticas, retóricas, semióticas, métricas, pragmáticas, discursivas, estilísticas y, en general, a las configuraciones discursivas de distinta índole y planos que con todo ello construye. De hecho, cada época y, dentro de cada época, cada autor, como Sor Juana Inés de la Cruz, tiene su propia poética.

Lo que aquí perseguimos, pues, es llegarnos hasta el arte literario expresado en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Se trata aquí de dar con la poética de Sor Juana Inés de la Cruz, hurgando en las circunstancias de su propia vida. Se trata, pues, de una poética entretrejida con algunos parámetros biográficos. El tiempo y el espacio de que aquí disponemos no nos alcanzan para explorar la poética en

todas sus obras. Ya lo ha hecho Alfonso Méndez Plancarte en el primer tomo de las *Obras completas* de la poetisa. Yo lo he hecho con los ovilletes en mis *Estudios sorjuanianos* cuya segunda edición renovada acaba de salir en las ediciones de El Colegio de Michoacán. Vamos a explorar aquí, a guisa de muestra, la poética del poema más importante de Sor Juana: *Primero Sueño*.

El *Primero Sueño* es, como decía, la obra poética cumbre de Sor Juana Inés de la Cruz: su obra predilecta, su obra maestra. Hecha según el sistema lingüístico de las *Soledades* de don Luis de Góngora y Argote. Si bien escrito según la poética barroca, es una preciosa obra autobiográfica. El poema es autobiográfico y, al fin de cuentas, es un reconocimiento de los intentos hechos, por parte de la monja de llegar hasta Dios por el camino de las ciencias, según el método hermetista de Atanasio Kircher para llegar a Dios,¹ y una exposición, también de índole autobiográfica, de su fracaso, motivo principal de su conversión. Se puede decir, sin lugar a dudas, que cuando la monja compone *El sueño* no está tanto pensando en el sueño cuanto en el despertar de su sueño de llegar a Dios a través de la ciencia: compone el poema ante el fracaso de su sueño: llegar a Dios por el largo camino de las ciencias. Según el hermetismo del jesuita Atanasio Kircher, el conocimiento de los distintos caminos de la ciencia es un conocer a Dios. Sor Juana quería llegar al conocimiento de Dios por los caminos de la ciencia como alternativa a su vida conventual. El camino de la ciencia fue considerado por la monja como alternativa preferente a la vida religiosa.

Octavio Paz data este poema en 1685. Empero, la primera referencia a esta hermosa silva, la hace la propia poetisa el primero de marzo de 1691 cuando en *La respuesta* dice: “No me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman *El sueño*”. Y, como bien se sabe, el poema apareció publicado por primera vez en Sevilla en 1692 cuando aparece el *Segundo volumen de las obras completas* de Sor Juana. El poema, pues, ya estaba escrito a principios 1691.²

¹ De esto tratamos extensamente en un libro que preparamos sobre la conversión y últimos días de Sor Juana. Véase la segunda edición de mis *Estudios sorjuanianos* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015).

² El Fondo de Cultura Económica publicó el libro *Para leer Primero Sueño de Sor*

Por otra parte, unos meses antes, el 25 de noviembre de 1690, cuando don Manuel Fernández de Santa Cruz, el obispo de Puebla, escribe a la monja la célebre *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, no parece tener conocimiento del poema dado que reprocha a Sor Juana el que no se ocupe de “lo que pasa en el cielo” y se interese en cambio en cosas terrenales.

El texto de don Manuel hace evidente referencia a la *Carta atenagórica* sobre las finezas de Cristo que, ya impresa por el obispo, era remitida a la monja con su célebre carta adjunta.³ En el primer escrito, en la *Carta atenagórica* la monja poetisa entra en discusión con un teólogo de moda, el predicador jesuita, Antonio de Vieyra. Ello desata, como bien se sabe, una serie de ataques contra Sor Juana obligándola a defenderse en la célebre *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, enviada como se sabe por el obispo de Puebla el 1 de marzo de 1691. Por eso extraña el hecho de que don Manuel no dé muestras en su carta de conocer *El sueño* que prueba precisamente el gran deseo que la monja-poetisa tenía de “penetrar en lo que pasa en el cielo”. Además de que, como se ha dicho, no se hace mención allí del poema *El sueño*, sí hay en la *Respuesta* varios pasajes paralelos a *El sueño* que sirven bien para aclarar la concepción de la monja. Es muy probable que por esos días se ocupara la monja en ese tipo de reflexiones.

De hecho, la idea epistemológica en ambos escritos es la misma: expresa el ideal científico religioso, de corte kircheriano, que había guiado a la poetisa en su tránsito por el convento. Hay, sin embargo, una diferencia radical en ambos documentos: Sor Juana escribe *El sueño* como un análisis a fondo, hecho en absoluta libertad, de sus aspiraciones científico-religiosas. En él confiesa la quiebra de su sistema y de sus aspiraciones. Concluye cuando, “desengañada, amaneció y despertó. Cuando al salir el sol del nuevo día, luego del

Juana Inés de la Cruz de Andrés Sánchez Robayna (México: Fondo de Cultura Económica, 1991) que contiene un comentario al poema sorjuaniano escrito por un escritor canarino contemporáneo suyo. Sin embargo, no se le puede usar para datarlo ya que él, con seguridad, se valió de alguna de las ediciones madrileñas del sueño de 1692 para adelante.

³ Marié-Cécile Bénassy-Berling en su excelente libro *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 223, nota 10, deduce, injustificadamente, que la *Carta atenagórica* apareció publicada en diciembre de 1690. Véase también la página 404. Sin embargo, no hay razón para ello.

sueño, quedando la luz más cierta y el mundo iluminado y yo despierta”. La *Respuesta*, en cambio, es una exposición de su concepción de la vida religiosa y de su idea de búsqueda de Dios a través del estudio movida tanto por las acusaciones de sus detractores —con ocasión de la *Carta atenagórica*— como por la acusación de ligereza que le hace Fernández de Santa Cruz.

No estamos de acuerdo con Paz, por tanto, cuando adelanta la fecha de composición del poema hasta 1685 diciendo, simplemente, que “ya desde antes ‘de su publicación en 1692’ era conocido y comentado”.⁴ No es cierto. Los comentarios que conocemos son tardíos como la composición 49bis, un romance datado por Méndez Plancarte hacia 1692, en que el conde de la Granja menciona *El sueño*. De acuerdo con los datos que actualmente disponemos es más probable fechar el poema alrededor de 1690. Los razonamientos de Alatorre también llegan a esta fecha.⁵

El 24 de febrero de 1689 había cumplido 20 años de vida religiosa y unos meses antes, el 12 de noviembre, había ya cumplido los temidos 40 años. Frente a sí quedaba la preparación de las bodas de plata. Se imponía, pues, un balance a fondo: *El sueño* lo es. Que había pensado en ello por esos días lo prueba la *Respuesta*. En pocas palabras, el balance que Sor Juana hace de su modelo epistemológico será el punto de partida de su “conversión”: la razón principal. Está fuertemente estructurado como se puede ver en el principio del poema.

la noche (vv. 1-79)

A. El sueño cósmico (vv. 1-150)

el sueño cósmico (vv. 80-150)

I. EL SUEÑO (vv. 1-434)

fisiológico (vv. 151-291)

B. El sueño humano (vv. 151-434)

psicológico (vv. 292-434)

⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 3a ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 469.

⁵ Luis de Góngora y Argote, Sor Juana Inés de la Cruz, *Soledades / Primero Sueño*, eds., Antonio Carreira y Antonio Alatorre, 101 (México: Fondo de Cultura Económica, 2009).

C. El fracaso de la intuición (vv. 434-559)

II. EL CONOCIMIENTO (vv. 434-826)

- C'. El fracaso de la ciencia (vv. 560-826)
fisiológico (vv. 827-867)
- B'. El despertar humano (vv. 827-886)
psicológico (vv. 868-886)

III. EL DESPERTAR

- despertar cósmico (vv. 887-958)
- A'. El despertar cósmico (vv. 887-975)
el día (959-975)

Ya en la anterior disposición se puede ver la disposición especular o quiástica del poema, A B C C' B' A', en que cada uno de los elementos simétricos se corresponden temáticamente entre sí. Como se ve, el poema consta de tres partes cada una de las cuales consta, a su vez, de dos secciones con dos temas cada una. Sin embargo, en el interior de las mismas secciones hay pequeños esquemas quiásticos o especulares.

La primera sección de la primera parte, el sueño cósmico, por ejemplo, consta de dos segmentos: la noche (vv. 1 a 79), el sueño cósmico (vv. 80-150).

EL PRIMER SEGMENTO: LA NOCHE (VV. I A 79)

LA TINIEBLA SILENCIOSA: del verso 1 al 24: la “piramidal sombra”, la tiniebla, se quería apoderar hasta de las estrellas: pero no pudo llegar ni a la luna. Tuvo que contentarse con el mundo sublunar “imperio silencioso” en el que sólo consentía las voces “de las nocturnas aves, tan oscuras, tan graves, que aun el silencio no se interrumpía”. Es una oración sintáctica en que se describe la creciente oscuridad que se va apoderando de la tierra. El verso 22 nos indica que se trata de una oscuridad poblada de las voces silenciosas de las aves nocturnas. La referencia al silencio nocturno constituirá el tema del apartado cuarto de este primer segmento.

NICTIMENE LA LECHUZA: del verso 25 al 38: el reino de Nictimene, la lechuza, conocida en la tradición azteca como el “guardián de la casa oscura de la tierra”, es el ave de la noche por excelencia, relacionada siempre con la luna. El nombre Nictimene, significa literalmente a la “moradora de la noche”. El vocablo *nyx*, en efecto, dio origen en la lengua griega a gran cantidad de derivados en que normalmente *nykt-* *nykti-* o *nikto-* funcionan como prefijos. Nictimene, sin embargo, llegó hasta nosotros a través de las *Metamorfosis* de Ovidio (libro II, vv. 590 y ss). Hija de Nictteo, rey de Etiopía, o de Epopeo, rey de Lesbos, la leyenda mítica dice que –forzada o voluntariamente– tuvo relaciones incestuosas con su padre; compadecida Minerva la convirtió en lechuza. Según Ovidio, consciente de su culpa, Nictimene huye de la luz y oculta en las tinieblas su pudor. En la tradición recogida por Ovidio el nombre de Nictimene sigue conservando intacta su acepción griega de “la que mora en las tinieblas o en la noche”. Pero también Nictimene es el símbolo de la reflexión que domina las tinieblas: en la tradición griega es conocida también como el ave de Minerva, la diosa de la sabiduría.

El segmento segundo se cierra con la referencia al olivo, el “árbol de Minerva” (v. 36): Nictimene, el ave de Minerva, cubre con su tiniebla hasta a los templos profanando sus lámparas perennes que extingue bebiéndose el aceite, jugo que dan los frutos del olivo, el árbol de Minerva.

ASCÁLAFO EL BUHO: del verso 39 al 64. Sigue con las *Metamorfosis* de Ovidio. Ahora es el libro IV. Las hermanas, hijas del rey Minias, desafiaron a Baco y, en vez de rendirle culto en sus fiestas, siguieron trabajando –tejiendo y narrándose leyendas–; por ello Baco las castigó derribando su casa y convirtiendo sus telas en pámpanos y hiedras; a ellas mismas las convirtió en murciélagos y ahora forman como una segunda niebla, “nueva oscuridad dentro de la oscuridad”, dice Méndez Plancarte; viéndose obligadas a soportar las burlas de las aves nocturnas especialmente de Ascálafo, el búho, “parlero ministro de Plutón ‘el dios de los infiernos’ un tiempo”. Según las *Metamorfosis* (libro V, 530-550), Ascálafo –hijo de Aqueronte y de la ninfa de la oscuridad– delató a Proserpina por lo que ésta lo convirtió en búho, ave de mal agüero. Las hermanas-murcié-

lago y el búho integran un coro tan torpe que hasta el viento se quedó dormido. Todo el cuadro barroco da la idea de una noche cerrada. La erudición de Méndez Plancarte encuentra en un texto paralelo de la época todos los elementos.

Continúa, pues, el tema del segmento anterior. Sintácticamente, sin embargo, es una cláusula distinta. El segmento termina, justamente, cuando hasta el viento de la noche se queda dormido y todo queda en absoluto silencio preparando la entrada de Harpócrates.

HARPÓCRATES DIOS GRANDE DEL SILENCIO: del verso 65 al 79: “Este”, referido al canto del coro improvisado, es el nexa que une éste con el apartado anterior. Este lúgubre sonido cargado de silencios, pues, no logra perturbar el sueño; al contrario, Harpócrates, la noche, silencioso con un dedo ante los labios conmina a todos (ssh) al sosiego y al reposo: al silencio.⁶

⁶ En el *Neptuno alegórico* hay una larga y significativa referencia a Harpócrates. Se podría decir que es la nota obligada a esta parte del *Sueño*. Allí Sor Juana dice que los antiguos honraban con silencioso recato a Neptuno en el supuesto de Harpócrates, dios grande del silencio, como lo llamó San Agustín (*De civitate Dei*, libro 18, capítulo 5); y Policiano (capítulo 83 de sus *Misceláneas*), advirtiendo que al que los egipcios daban la apelación de Harpócrates, era el dios que veneraban los griegos con el nombre de Sigalión. Cartario (en *Minervam*, 250): “Aegiptii silentii deum inter praecipua sua numina sunt venerati, cum Harpocratem vocaverunt, quem graeci Sigalionem dicunt”.

La razón de haber los antiguos venerado a Neptuno por dios del silencio, confieso no haberla visto en autor alguno de los pocos que yo he manejado; pero si se permite a mi conjetura, dijera que por ser dios de las aguas, cuyos hijos los peces son mudos, como los llamó Horacio:

O mutis quoque piscibus
donatura cyni, si lebeat, sonum.

Por lo cual a Pitágoras, por ser maestro del silencio, le figuraron en un pez, porque sólo él es mudo entre todos los animales; y así era proverbio antiguo: *pisce taciturnior*, a los que mucho callaban; y los egipcios, según Pierio, lo pusieron por símbolo del silencio; y Claudiano dice que Radamanto convertía a los locuaces en peces, porque con eterno silencio compensasen lo que habían errado hablando:

Qui iusto plus loquax, arcanaque suevo
prodere, piscosas fertur victurus in undas:
ut nimiam pensent aeterna silentia vocem.

He aquí la significativa estructura quiástica de esta primera sección:

A1a. LA TINIEBLA SILENCIOSA: del verso 1 al 24.

A1b. NICTIMENE LA LECHUZA (*Metamorfosis*): del verso 25 al 38.

A1b'. ASCÁLAFO EL BUHO (*Metamorfosis*): del verso 39 al 64.

A1a'. HARPÓCRATES DIOS GRANDE DEL SILENCIO: del verso 65 al 79.

EL SEGUNDO SEGMENTO: EL SUEÑO (vv. 80 A 150)

A2a. EL SUEÑO CÓSMICO: el viento, el can (el nombre evoca a una constelación, el texto remite al animal doméstico por antonomasia), el mar, el sol, los peces (el nombre remite genéricamente a los moradores del mar, el contexto, en cambio, hace pensar en la constelación) y Alcione (hija del viento, en *Metamorfosis* XI, aparece como evocación del viento y del mar): dormidos (vv. 80 a 96)

A2b. EL SUEÑO VIGILANTE DE LOS REYES DE LOS ANIMALES: en los montes duermen las fieras y hasta el vigilante león (vv. 97 a 113). Duerme Acteón, convertido en vigilante venado (vv. 114 a 129). Y hasta el águila, aunque en un solo pie, duerme vigilante (vv. 130 a 140). Conclusión del apartado: La vigilia deber de la realeza (vv. 141-146)

A2c. CONCLUSIÓN DE LA SEGUNDA SECCIÓN (vv. 147-150):

Y siendo Neptuno rey de tan silenciosos vasallos, con mucha razón lo adoraron por dios del silencio.

La referencia a *La ciudad de Dios* no es exacta. En el lugar citado por Sor Juana, lo que Agustín dice es que “en casi todos los templos en donde se daba culto a Isis y Serapis había una estatua que con el dedo en los labios parecía amonestar a guardar silencio...” Este texto de San Agustín es, de hecho, retomado por la poetisa en el apartado que nos ocupa. Además con respecto a nuestro pasaje de *El sueño*, ésta cita del *Neptuno alegórico* funciona como auténtico lugar paralelo y contexto. Méndez Plancarte en la nota (*Obras completas*, I, 584) repite, sin revisar, la referencia de la poetisa al mismo pasaje de *La ciudad de Dios*. Curiosamente, el editor de las *Obras completas* de la monja reconoce, implícitamente, como correcta la cita de Sor Juana y recoge el texto arriba citado como una adición a dicha cita cuando dice: “el mismo San Agustín añade (*loc. cit.*) que sus estatuas”. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, tomo I, edición y notas de Alfonso Méndez Plancarte (México: Fondo de Cultura Económica, 1951).

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

Esta conclusión está cuidadosamente elaborada: el primer verso guarda una estrecha relación de paralelismo quiástico en el que sueño y silencio se corresponden. Es el clímax de la noche: sueño y silencio son absolutos. Para indicarlo están los últimos dos versos: el colmo es que el ladrón y el amante se duerman. Se trata de una solemne recapitulación de la primera parte expresada por la frase repetida “todo, en fin” y por ambos colmos. Con ella termina la segunda sección, y con la mención del ladrón y del amante que se duermen anuncia ya el tema de la tercera sección: el sueño humano.

Hay, en el poema, una serie de marcas que hablan de su estructura. Por ejemplo, la primera parte abarca los vv. 1 a 434. Entre las marcas que indican no sólo los límites de la primera parte sino su unidad textual cabe mencionar de nuevo el esquema especular o quiástico y, desde luego, la magna inclusión que lo sustenta:

V. 1-12 Piramidal...sombra...de vanos obeliscos punta altiva, escalar pretendiendo las estrellas...al superior convexo aun no llegaba...

V. 309-339 eminente cumbre de un monte...Atlante⁷ que preside gigante...y Olimpo⁸...de la más elevada corpulencia del volcán más soberbio...gigante erguido intima al cielo guerra...de su altiva eminencia...a la región primera de su altura...que puntas hace al cielo...no pudo...prentendiendo entre sus luces colocar su nido...llegar...

VV. 340-434: **Las pirámides**...sutil punta que al primer orbe finge que se junta...sombra...sube en piramidal punta al cielo... estos... montes artifi-

⁷ En la mitología griega Atlas es un titán que cuida los pilares en que el cielo se sostiene. Más tarde, es identificado con el monte Atlas que se encuentra en el noroeste de África. Atlas tenía su reino en la legendaria Atlántida, en África.

⁸ Es la montaña más alta de Grecia con unos 3,200 metros de altitud. Se encuentra entre Macedonia y Tesalia. Por su altura era tenida como la morada de los dioses. Era el hogar por antonomasia de Zeus.

ciales... comparados a la mental pirámide elevada...en la más eminente la encumbró parte de su propia mente, de sí tan remontada, que creía que a otra nueva región de sí “fantasía” del verso 264. Los momentos de este recorrido por el mundo del sueño son esbozados así por la poetisa:

Así ella, sosegada, iba copiando
las imágenes todas de las cosas [...]
y al alma las mostraba.

El alma: vv. 292 a 339

A3c. Las pirámides (vv. 340 a 399)

CONCLUSIÓN: LAS PIRÁMIDES SÍMBOLO DEL CONOCIMIENTO HUMANO (vv. 400 a 411)

las pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales:
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
—céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia,
que contiene infinita toda esencia—

B. EL CONOCIMIENTO HUMANO: vv. 412 a 826

B1. La intuición, acercamiento al sol quemante (vv. 412 a 559)

B2. La ciencia (vv. 560 a 826)

C. EL DESPERTAR: EL IMPERIO DEL SOL (vv. 827 a 975)

- C1. El despertar humano (vv. 827 a 886)
- C2. El despertar cósmico: el sol (vv. 887 a 957)
- C3. La llegada del día (vv. 958 a 975)⁹

EL SENTIDO DE *EL SUEÑO*

Como muy bien dice Gaos, “el sueño es el sueño del fracaso de los dos únicos métodos del pensamiento, del intuitivo y del discursivo”. A ello se dedica la parte central del poema: versos 266 a 560 (la intuición) y de 561 a 826 (la ciencia). De acuerdo nuevamente con Gaos, el propósito del poema es “dar expresión poética a la experiencia capital de su vida: la del fracaso de su afán de saber”, ya referido. Para quien estudia la obra de la poetisa, *El sueño* es la explicación interior y profunda de su conversión. Con las dos cartas autobiográficas y los *Villancicos a Santa Catarina*, *El sueño* justifica el sorprendente sueño de una monja poetisa que quería ser santa y sabia.

Según la corriente bíblica más tardía del Antiguo Testamento —la llamada fuente sacerdotal autora del documento P¹⁰ y redactora final de la Biblia— todas las cosas salen literalmente de la boca de Dios. En el libro del Génesis, por ejemplo, a cada palabra de Dios van apareciendo las cosas creadas. No era nueva, pues, esta posición kircheriana. El documento P sostiene que toda la creación es pala-

⁹ Con ligeras variantes, hemos aceptado, en lo general, la estructura propuesta por Alfonso Méndez Plancarte por estar basada en el texto de Sor Juana. Hay correspondencias, sin embargo, que Méndez Plancarte no registra en su división. Es evidente que en el texto de Sor Juana, por ejemplo, hay una correspondencia —como muy bien señala Octavio Paz— entre el dormir y el despertar. Y por mi parte, encuentro una estructura quiástica en esa correspondencia. Creo que en el poema hay, además, una correspondencia entre la primera parte dominada por las pirámides (vv. 1 a 411) y la tercera dominada por el signo del sol (vv. 827 a 975). José Pascual Buxó menciona algunas de las otras propuestas de estructura incluyendo la suya propia (251 y ss.): la noche (vv. 1-291), el sueño (vv. 292-826) y el despertar (vv. 827-975). De la primera parte, además, hace una muy interesante subdivisión que tiene la ventaja de estar sugerida por las referencias a la mitología cuidadosamente sembradas por la poetisa y a las que hasta ahora nadie había prestado atención. Véase Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera-Rodas, *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a Pascual Buxó* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2002), 247 y ss.

¹⁰ Véase nuestro ensayo “Cristianismo e historia: a propósito de Maravall”, *Estudios* (13) (verano 1988): 43-47.

bra de Dios; es, por tanto, santa y digna de experimentar la presencia de Dios: las cosas hablan de Dios y conducen a él.

Sor Juana asume de Kircher, en cambio, la idea epistemológica del círculo como representación de esta verdad bíblica: Dios es el centro de donde proceden y a donde confluyen todos los radios sin importar su destino en la circunferencia del mundo. Para llegar a Dios, cualquiera de los radios basta. Todos ellos, por lo demás, la circunferencia entera, son la huella de la presencia de Dios en la tierra. Conociendo, pues, todas las ciencias se llega hasta la reina de las ciencias, la teología: la ciencia de lo divino. Pues, la mente humana “a la causa primera siempre aspira, / céntrico punto donde recta tira / la línea si ya no circunferencia, / que contiene, infinita, toda esencia”.

En la metafísica escolástica, Dios es la causa primera, el motor inmóvil. Y según la metafísica hermetista, Dios es el centro de donde salen los radios cósmicos y, desde luego, a donde regresan. De las creaturas, pues, se llega infaliblemente al creador. Méndez Plancarte¹¹ en su prosificación del *Sueño* traduce así los versos de Sor Juana: “el alma [...] siempre aspira a la Causa Primera, que es el Centro al que tienden todas las líneas rectas (toda verdad y todo justo anhelo), y la Circunferencia infinita que en sí contiene –virtual y eminentemente– todas las esencias” que se asciende a Dios por cada una de las creaturas.

En realidad, la espiritualización del *Sueño* aunque en el fondo corresponde al tipo de espiritualidad propugnado por Sor Juana, en este caso, parece abusiva: Sor Juana plantea de hecho un modelo epistemológico en que tiene lugar un magno proceso de inducción. Hay un libro de la época que toca el punto: me refiero a *Mundus symbolicus* del canónigo milanés Philipppo Picinelli. Se trata de una especie de diccionario de símbolos y emblemas. Escrito en italiano a mitad del siglo XVII y reeditado muy pronto varias veces, cruzó el océano en una versión al latín hecha por el también agustino alemán Agustín Erath en la década de los ochenta de ese siglo. En las bibliotecas novohispanas no faltaba el “picinello”. Pues bien, el “picinello” le dedica un artículo al simbolismo del círculo que denota al

¹¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, tomo I, 609.

menos que la concepción epistemológica que de aquí se desprende no era inusual en tiempos de la poetisa mexicana.

En el círculo, dice Picinelli, las muchas líneas que van de la periferia al centro sustentan el epígrafe *ILLUC OMNES*. Exactamente por la misma razón –continúa Sor Juana– el alma contemplativa pasa de las cosas observadas al centro que es Dios. Y apoyándose en un texto de la Primera Carta a los Corintios, dice: según la doctrina de san Pablo, todas nuestras operaciones son para gloria de Dios; es decir, todas las líneas se dirigen a su centro. “Ya comais, ya bebais, ya hagais cualquier cosa, hacedlo todo para gloria de Dios”; a causa de este mandato del Apóstol, Ignacio de Loyola acuña el lema jesuita de *Ad maioren Dei gloriam*, el lema ignaciano: Loyola ordenó todas sus acciones y las de su Compañía *Ad maioren Dei gloriam*. El círculo, por lo demás, es símbolo de la eternidad porque no tiene principio ni fin –*INITIO FINEQUE CARET*– dice el lema de Picinelli. Pues el círculo, un punto extendido, es símbolo tanto de la perfección como de los efectos creados.

En el centro del círculo todos los radios coexisten en una única unidad y un solo punto contiene en sí todas las líneas rectas, unitariamente unificadas las unas con relación a las otras y todas juntas con relación al principio único del cual todas proceden. En el mismo centro, su unidad es perfecta: si se separan un poco de él, se diferencian poco; si se separan más, se diferencian más. En suma, en la medida en que están más cercanas al centro, su unión mutua por eso mismo es más íntima; en la medida en que están más alejadas de él, la diferencia entre ellas aumenta.¹²

Dios es el centro supremo. El centro es el símbolo del principio. El centro de los centros es, por tanto, sólo Dios. “Dios ‘decía Pascal citando a Hermes Trismegisto’ es una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna parte”.¹³ De hecho, el modelo de espiritualidad pretendido por Sor Juana, tenía una ya larga tradición y autorizados propugnadores. Uno de ellos había sido, en el siglo XII, el célebre canónigo y maestreescuela de la abadía

¹² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 1985), 300 y ss.

¹³ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 272 y ss.

parisiense, el escolástico francés Hugo de San Víctor para quien “Per scientiam itur ad disciplinam, per disciplinam ad bonitatem, per bonitatem ad beatitudinem”.¹⁴

LA MUERTE DE SOR JUANA

Sor Juana muere el domingo 17 de abril de 1695, a los dos meses de haber muerto Núñez. Hubo una peste en el convento, Sor Juana se dedica a cuidar a las enfermas y muere. El *Diario de sucesos notables (1665-1703)* de Antonio de Robles dejó consignada así la noticia de la muerte de la monja poetisa:

Muerte de la insigne monja de San Jerónimo. Domingo 17, murió a las tres de la mañana en el convento de San Jerónimo, la madre Juana Inés de la Cruz, insigne mujer en todas facultades y admirable poeta; de una peste han muerto hasta seis religiosas; imprimiéronse en España dos tomos de sus obras, y en esta ciudad muchos villancicos; asistió todo el cabildo en la iglesia, y la enterró el canónigo Dr. D. Francisco de Aguilar.

Hubo un duelo general tanto en el país como fuera de él. Don Carlos de Sigüenza y Góngora, su amigo, pronunció la oración fúnebre. Del duelo general es muestra el tercer tomo de sus obras que con el título de *Fama y obras póstumas del Fénix de México* publicó en 1700 su amigo Castorena y Ursúa, en Madrid. Allí, su también amigo y biógrafo Calleja dejó caer estas palabras encajadas en una elegía biográfica:

Éstas, pues, alma grande por su ciencia,
aún fue por su virtud más elevada;
no hubo en sus sales gracia sin decencia,

¹⁴ Este texto fue usado por el Dr. Jacinto de Lahedesa, “Chantre de la Catedral de Oaxaca, Comisario del Santo Oficio de la Inquisición y su calificador” en la dedicatoria que hace de los Villancicos de Santa Catarina en 1691 a fray Francisco de Reyna “Provincial de la Provincia de San Hipólito Mártir de dicha ciudad”. Sobre este documento, véase a Bénassy *Humanismo y religión*, 462 y ss. De aquí proviene nuestra cita.

ni en su boca se halló mentira en nada.
Secreta fue con quien caritativa,
y aun del amor humano respetada.

En los dos años últimos de viva
se alimentó de ayunos y asperezas,
que es bien que más volumen las escriba.

Nunca de penitente las tristezas
en su rostro dejó que se notasen
Dios sólo fue salario a sus finezas.
Otras virtudes en silencio pasen...

Otra voz que lloró la muerte de monja fue la del bachiller Martín de Olivas, su brillante profesor de latín “conocido y celebrado sujeto por su mucha erudición y buenas letras”¹⁵ a quien la misma poetisa había dedicado un soneto acróstico:¹⁶

Máquinas primas de su ingenio agudo
A Arquímedes, artífice famoso,
Raro renombre dieron de ingenioso:
¡Tánto el afán y tánto el arte pudo!
Invención rara, que en el mármol rudo
No sin arte gravó, maravilloso,
De su mano, su nombre prodigioso,
Entretejido en flores el escudo.
¡Oh! Así permita el cielo que se entregue
Lince tal mi atención en imitarte,
I en el mar de la ciencia así se anegue
Vajel, que –al discurrir por alcanzarte–,
Alcance que el que a ver la hechura llegue,
Sepa tu nombre del primor del arte.

¹⁵ Según reza la “Breve Relación del Certamen la Dedicación de las Capuchinas, por el Br. D. Diego de Ribera”, México, 1673. Este dato está tomado de Alfonso Méndez Plancarte en el primer tomo de las *Obras completas*, página 547.

¹⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, tomo I, 306.

Este profesor de Sor Juana surcará el cielo literario novohispano como poeta de no malas hechuras. Al morir el obispo de Yucatán don Juan de Cano, la Real Universidad de México celebra los días 26 y 27 de junio de 1695, el mismo año de la muerte de Sor Juana, unas solemnes exequias en las que participa el bachiller de Olivas con una poesía en castellano. Y en el tercer tomo de las obras de Sor Juana titulado *Fama y obras póstumas*, publicado en 1700 por Castorena, este soneto del mismo antiguo profesor encabeza las poesías castellanas que rinden homenaje a la poetisa:

¿No llora Job, cuando prudente y santo,
a vista del dolor que padecía,
para llorar, licencia a Dios pedía,
por hallarse deudor aun del quebranto?

Sí llora Job; mas el dolor es tanto
en la pena, que cruel le combatía,
que conoció, discreto, no podía
pagar tantas mercedes con su llanto.

Murió Julia ¡oh dolor! cuánto ha quedado
sin pagar con el llanto el sufrimiento
¿Qué hará, pues, un dolor tan empeñado?

¿Qué hará sin dar debido cumplimiento?
Quebrar, y retraerse en el sagrado
de un sabio y silencioso sentimiento.

Castorena, por su parte, que nutre el tercer tomo de las obras de la poetisa más con “fama” que con “obras” propiamente de ella, termina su papel de editor con un muy significativo epílogo en que muestra cuál fue su tarea de editor y cuáles las dificultades con que se encontró.

Jacona, febrero de 2016

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio. *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*. 2 vols. México: El Colegio de México, El Colegio Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- BALLÓN AGUIRRE, Enrique y Óscar RIVERA-RODAS. *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a Pascual Buxó*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2002, 247 y ss.
- BÉNASSY-BERLING, Marié-Cécile. *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, 223, nota 10.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1985, 300 y ss.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. Tomo I, edición y notas Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de y Sor Juana Inés de la CRUZ. *Soledades / Primero Sueño*, eds. Antonio Carreira y Antonio Alatorre, 101. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 3a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, 469.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón. "Cristianismo e historia: a propósito de Maravall". *Estudios* (13) (verano 1988): 43-47.
- _____. *Estudios sorjuanianos*, 2a ed. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2015.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. *Para leer Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

DOCUMENTO

