

EL SUEÑO DE UN SUEÑO

*José GAOS,
Universidad de México*

EL PRIMER SUEÑO, poema de Sor Juana Inés de la Cruz, pertenece a la historia de las ideas en México. Empieza con una soberbia imagen astronómica y bélica de la noche: la imagen de la guerra "intimada" por la sombra de la Tierra, es decir, por la noche, a las estrellas. Guerra perdida por la noche o la sombra, pues que ésta ni siquiera llega a la esfera de la Luna, no rebasando la del aire. Con dominar en ésta ha de contentarse la noche, pero como la esfera del aire es la del sonido, el dominio de la noche sobre el aire se manifiesta en el silencio que ni siquiera interrumpen las voces oscuras de las aves nocturnas. Así transita el poema a la representación simbólica de la noche por medio de las imágenes tradicionales, y mitológicas, de Nictimene, la lechuza, de las hijas de Minias, los murciélagos, del ministro de Plutón, el buho, y de Harpócrates, el dios del silencio. Pero no se queda en esta representación simbólica de la noche. Insistiendo en el elemento del aire, pasa sucesivamente a los elementos del agua y de la tierra, para evocar en cada uno de los tres a algunos seres durmientes. En el aire es el can. En el mar son los peces en general y la mitológica Alcione. En el monte es el "vulgo bruto", también en general, pero en particular el león y el venado, la "leve turba" de los pájaros descendidos del aire al nido y el águila. La noche es tan profunda que si el águila vigila sosteniendo en un pie la piedrecilla encargada de despertarla caso de dormirse, hasta el rey de los animales duerme. Pero la profundidad de la noche la sugieren mejor que ninguna de las anteriores figuras zoológicas las figuras humanas que sobrevienen: la noche es tan profunda, tan profunda, que dormidos se hallan hasta el ladrón y el amante, habituales vigilantes de las noches.

Con estas figuras humanas termina el poema la pintura de

la noche, de la media noche, como precisa justamente en este punto, pasando de ellas a los miembros y los sentidos del cuerpo y a la descripción del sueño fisiológico o del dormir. Fatigados del trabajo y cansados del deleite, han quedado "ocupados de profundo sueño dulce los miembros" y los sentidos suspendidos de su ordinario ejercicio, "cediendo al reto del contrario de la vida", de Morfeo. El alma se limita a dar al cuerpo el mínimo de animación necesario para que sigan funcionando el corazón y el pulmón, mientras que sentidos y lengua callan todos, y el estómago envía al cerebro vapores tan claros, que no sólo no impiden la actividad de la imaginación, sino que, por el contrario, la estimulan.

A la descripción del dormir o del sueño fisiológico sigue, así, la del soñar del alma, o con más exactitud, la del sueño del alma de la poetisa de que ésta hace tema central de su poema. Así como en el Faro de Alejandría se espejaban las naves que iban o venían por la mar, así la imaginativa despierta de la poetisa dormida "iba copiando imágenes de todas las cosas", "no ya sólo de todas las criaturas sublunares, sino también de aquellas que son claras estrellas intelectuales", los astros de las esferas animadas por las inteligencias. Pero el alma de la poetisa no se conforma con contemplar estos espíritus: contempla el suyo propio, y considerándose emancipada del cuerpo dormido, se imagina puesta en la cumbre de un monte. La imagen de la altura de este monte suscita toda una serie de imágenes aptas para ponderarla: Atlante, el Olimpo, el "volcán más soberbio que intima guerra al cielo", el águila, las pirámides de Menfis y la Torre de Babel. Mayor que todas estas alturas es la de "la elevada pirámide mental donde se miró colocada el alma", y que resulta no ser sino una imagen para la parte más alta del alma misma y el remontarse de ésta a tal parte suya y desde ella por encima de sí misma: "su ambicioso anhelo, haciendo cumbre de su propio vuelo, la encumbró en la parte más eminente de su propia mente, tan remontada de sí que salía de sí a otra nueva región". Así elevada, el alma tiende la vista de sus ojos intelectuales "por todo lo criado" —mas para experimentar tan sólo una

decepción comparable a la de los ojos corporales que intentan mirar al Sol o a la de Ícaro.

El alma procede entonces como quien se acostumbra en la oscuridad a la luz, como los Galenos que hicieron del veneno triaca, como el náufrago que recoge velas: “juzga más conveniente reducirse a singular asiento, discurrir separadamente una por una las cosas”, que caen bajo las diez categorías de Aristóteles; el entendimiento “quiere seguir el método” consistente en ir remontando los grados del ser, desde el inanimado, por el vegetal y el animal, hasta el del hombre, “fábrica portentosa” de la que las más fieles cifras simbólicas serían el águila de Patmos y la estatua de Nabucodonosor. Pero el alma fluctúa, entre el seguir efectivamente tal método y el disentir por “juzgar excesivo atrevimiento el discurrirlo todo quien no entendía aún la más pequeña, aún la más fácil parte de los efectos naturales”, como el curso subterráneo del agua de las fuentes o la figura, colores, perfume de la flor. A esta prudente consideración se opone la imagen de Ícaro, ahora vista como ejemplo estimulante de valeroso afán de gloria. . .

“Mas mientras la elección, confusa, zozobrada entre escollos, tocando sirtes de imposibles en cuantos rumbos intentaba seguir”, habiéndose agotado la sustancia origen de los vapores ascendentes hasta el cerebro, cesa esta ascensión, y el cerebro, desembarazado, despierta, y despierta a los miembros y sentidos.

Con el despertar, así brevemente descrito, es simultáneo el amanecer, pintado en otra soberbia imagen astronómica y bélica: la del combate de la Aurora y del Sol contra la Noche. Hasta que se encuentra despierta del todo la poetisa, cuyas últimas palabras revelan que, 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.

EL RESUMEN que acaba de hacerse prueba que el poema tiene solamente las siguientes cinco partes: la media noche, el dormir, el sueño, el despertar, el amanecer. Se trata de una com-

posición de una simetría perfecta en torno a un centro: en los extremos, la media noche 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. Las descripciones de la noche y del dormir son, sobre poco más o menos, dobles de largas que las del amanecer y del despertar, respectivamente; pero la de la noche guarda con la del amanecer una proporción muy cercana a la del dormir con la del despertar.

Pero la simetría no es meramente cuantitativa. Es, además, de la siguiente índole cualitativa o espiritual por los temas: en los extremos, los procesos y fenómenos *físicos* del contorción y el amanecer; entre los extremos y el centro, los procesos *fisiológicos* del dormir y del despertar; en el centro, el proceso *psíquico* y espiritual del sueño. Pero la simetría de la composición entraña aún otras más sutiles que se destacan al adentrarse por la textura íntima y móvil del poema.

Éste se abre y se cierra con las dos soberbias imágenes astronómicas y polémicas de la lucha de la noche con la luz de las estrellas y con la luz del Sol. Ambas imágenes son grandiosamente cósmicas. La poetisa se imagina en ambos casos la Tierra y el cielo entero; en el primer caso, viendo el globo terráqueo con sus esferas elementales suspendido en el centro de las esferas celestes y proyectando el cono de su sombra hasta los límites de la esfera del aire; en el segundo caso, viendo a la Noche y a la Aurora y el Sol como capitanes de ejércitos, de sombras el uno, de luces el otro, que combaten sobre la faz convexa de la Tierra, entre esta faz y la cóncava del Cielo, hasta que la Noche se retira del hemisferio conquistado por el Sol al abandonado por éste. Ambas grandiosas imágenes son, pues, parejamente prosopopéicas, aunque sólo la del amanecer personifique los cuerpos y fenómenos físicos recordando figuras mitológicas; pero no por ello es precisamente menos plástica la imagen de la noche: la poetisa ve la sombra de la Tierra y su punta como respectivamente un cuerpo y su rostro negro, ceñudo y en avance contra la diosa de tres rostros. Y si el cuadro de la lucha de la noche y el día es

mucho más detallado y movido, en cambio a él se reduce el entero del amanecer, mientras que el cuadro, mucho más conciso, de la lucha de la noche y los astros luminosos, es sólo el inicio del cuadro entero de la noche que prosigue por los elementos y sus habitantes.

La arquitectura de este cuadro entero de la noche es expresivamente barroca en su riguroso conjunto y en la selección de los detalles. La construcción por esferas celestes y elementales no responde sólo al estado de la ciencia del mundo físico dominante aún en el medio cultural de Sor Juana; tiene obvia correspondencia con múltiples casos aducibles de la poesía y de la plástica, y singularmente de la peculiar unión de la plástica y la poesía que es el teatro: en los autos sacramentales del teatro del mundo se disponía por esferas y elementos la escena en que comparecían y dialogaban las figuras simbólicas de elementos y astros. La lechuza, el buho y los murciélagos, forman bien conocida parte del *attrezzo* de la pintura barroca, aunque ésta no pudiera llegar adonde la poesía en presentar la barroca capilla musical emisora tan sólo de lentas y sordas notas. Ni faltan los no menos irreconociblemente barrocos entre los detalles del resto del cuadro: así, singularmente, la representación del elemento tierra por "los senos escondidos del monte, mal formados de peñascos cóncavos, menos defendidos de su aspereza que asegurados de su oscuridad, cuya mansión sombría puede ser noche en la mitad del día, incógnita aún al cierto pie montaraz del cazador experto". Pero en la selección de las figuras habitantes del elemento hay mayor originalidad personal. Si no en la contraposición del león y del "tímido venado", ni en la de la "leve turba" de los pájaros y el águila, ni en el paralelismo de ambos grupos de figuras zoológicas, si, resueltamente, en la elección del ladrón y el amante como figuras humanas de la noche. Cualesquiera que puedan ser los antecedentes de la elección, es ésta la infaliblemente certera de dos figuras tan esencialmente representativas de la noche, que por tales se las encuentra a tanta distancia en el espacio y en el tiempo, en el mundo cultural todo, como la que va de Sor Juana a Baudelaire:

He aquí la noche hermosa, propicia al criminal;
y los ladrones, que no dan tregua ni perdonan,
pronto van a empezar su trabajo. . .

. . . la hora en que, ojo sangriento que bizquea y palpita,
la luz hace una mancha rojiza sobre el alba;
en que el alma, cargando con el cuerpo agotado,
repite este combate del día y de la lámpara. . .
y el varón está harto de escribir y la mujer de amar. . .

Pero en la poetisa es el acierto aún mayor, pues la poetisa presenta a ambos vigilantes de la noche dormidos, para dar concluyentemente la impresión de la profundidad de la noche —y del sueño universal y en contraste con éste el singular sueño de la poetisa misma, dormida, pero siempre, aún dormida, soñadora. . .

Entre las descripciones del dormir y del despertar hay una nueva simetría, hincada todavía en las imágenes. En ambas descripciones son *todas* las imágenes con que se figuran los órganos corporales y su funcionamiento imágenes tomadas a las artes y los artefactos mecánicos o físicos en general:

el corazón es el volante de un reloj,
el pulmón es un fuelle, que es a su vez imán del viento,
la tráquea es un arcaduz,
el estómago es una oficina de calor que utiliza un cuadrante,
es la fragua de Vulcano, de suerte que hasta la comparación
mitológica ocurrente aquí es la del local de la artesanía de un
olímpico;

en fin, el funcionamiento entero de la psique en el tránsito del dormir al despertar es como el de la linterna mágica, por aquellos años reciente invención física del Padre Kircher. Imposible no reconocer en este grupo de imágenes un resabio poético de la concepción mecanicista de lo somático y fisiológico que hizo su trayectoria en la filosofía y en la ciencia desde los animales máquinas de Descartes y el materialismo de Hobbes hasta el materialismo del hombre máquina de Lamettrie. Claro que en la poetisa no pasa el resabio de consistir en una comparación con artefactos y artes, inconsciente de sus orígenes y de intenciones de mayores alcances.

Pero la máxima escrutación la piden y merecen, naturalmente, las imágenes sobre el encadenamiento de las cuales se articula la parte central del poema, la narración del sueño de la poetisa. La imagen inicial, del Faro de Alejandría, 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. El motivo de la altura lo desarrollan inmediatamente la imagen del monte y las asociadas con ella: las de Atlante, el Olimpo, el volcán, el vuelo del águila, las Pirámides y la Torre de Babel. El motivo óptico vuelve en las referencias a los ojos cegados por el Sol y a los que se habitúan en la oscuridad a la luz, a la primera de las cuales se asocia la primera evocación de Ícaro, héroe también de la elevación. El motivo del mar recurre en la imagen del naufragio. Y aún hay otras tres recurrencias que señalar: la del motivo óptico y el de la altura en la visión de Patmos, la del motivo de la altura en la estatua de Nabucodonosor y la de Ícaro en la segunda evocación de éste. En fin, de cultura clásica, sagrada o profana, son todas las imágenes acabadas de enumerar, menos la del volcán, en que hay que reconocer el Popo nativo y cercano, pero, en cambio, con la de los Galenos además. Este conjunto de imágenes tiene una profunda unidad, de origen, en el sentido mismo del sueño, el contenido o la narración del cual se articula por medio de ellas: unidad y origen que se concentran peculiarmente en la imagen de Ícaro; todo, según se dirá al exponer el sentido del sueño.

Antes de proceder a esto, hay que señalar los otros ingredientes que, además de las imágenes, integran la fábrica del poema: en un extremo, los ingredientes más intelectuales, los de saber; en el otro extremo, los ingredientes afectivos, los sentimientos, tradicionalmente estimados como esenciales a la poesía, si no como los fundamentales y decisivos de ella.

EL SABER ATESTIGUADO por la poetisa con este poema es:
 astronómico, en los pasajes relativos a la noche y el día;
 físico, en la referencia a la linterna mágica;

fisiológico y psicológico, en las descripciones del dormir, el despertar y el sueño;

humanístico clásico y bíblico, y el clásico, mitológico e histórico, en detalles esparcidos por todo el poema;

jurídico y político, como en la reflexión sobre los efectos de la publicación de los castigos y en alguna observación más incidental, así las referentes a los deberes de vigilancia de los monarcas y a la consiguiente pesadumbre de la corona;

filosófico, por último, en la narración del sueño.

El saber astronómico atestiguado se contiene dentro del sistema antiguo y medieval del mundo, dominante aún, incluso entre los cultos, incluso entre los cultos conocedores del sistema copernicano, pero fieles a la Iglesia, que aún no admitía este último sistema.

El saber humanístico y el jurídico y político no rebasan el propio de un *varón* culto en el medio de la poetisa. Pero quizá sí rebasa semejante saber el fisiológico, pues no parece que las nociones más elementales de este saber formasen en aquel medio parte de la cultura general, fundada todavía en la tradición del trivio y del cuadrivio o en la humanística exclusivamente. La descripción del dormir y despertar en el poema denuncia la lectura de libros de Medicina o la conversación sobre materia médica con personas doctas en esta materia.

La referencia a la linterna mágica supone un conocimiento directo o indirecto de la obra del Padre Kircher, del cual hay otras muchas pruebas por parte de Sor Juana.

Pero es sobre todo el saber filosófico el que se destaca, por lo que se dirá al exponer el sueño y su sentido.

El poema transcurre en su gran mayor parte sin dar expresión a otra emotividad que la implicada, por ejemplo, en epítetos admirativos: nada de todo esto denuncia otros sentimientos que los intelectuales y comunes anejos a semejante terminología o fraseología. Las razones de tal general impasibilidad son la índole objetiva o material de los temas simétricamente dispuestos en torno al central, la índole descriptiva del tratamiento de estos temas, la narrativo-discursiva del tratamiento del central, el contenido intelectual de éste y,

sobre todo, el hecho de que la poetisa procede en este poema preferentemente por imágenes, el hecho de que su poesía es en esta composición mucho más cosa de imaginiería e ideología que de ninguna otra, de suerte, que al sentimiento no le quedan sino dos lugares y dos formas posibles de aparición: o el intersticio incidental por donde escapar expresado directamente, o entrañado en el sentido simbólico de la imaginiería misma, estremecida entonces por la emoción. Ambos lugares y formas se encuentran realmente en el poema, y si bien con gran parquedad de lugares, en cambio con gran intensidad y significación.

Tal sólo dos, y breves, lugares, e incidentales, hasta por la ortografía, pues se encierran entre paréntesis, tan sólo estos dos lugares son de directa expresión de sentimiento pero el así expresado no es otro que el fundamental sentimiento anejo al sentido esencial del sueño y del poema entero: el sentimiento de la dificultad del trabajo intelectual y de la decepción que le aguarda. Si en los versos 609 y siguientes se trata sólo de la primera, los 299 y siguientes habían anticipado también la segunda:

la honrosa cumbre mira
 —término dulce de su afán pesado,
 de amarga siembra fruto al gusto grato,
 que aún a largas fatigas fue barato—
 corporal cadena,
 que impide
 el vuelo intelectual.....

 —culpa sí grave, merecida pena,
 torsedor del sosiego riguroso
 de estudio vanamente judicioso—;

De este último sentimiento, del sentimiento de la decepción, están transidas la mayoría de las imágenes articuladoras del sueño, que no son, en efecto, sino imágenes del fracaso: unas, por ocurrentes justo para figurarlo, como la vista cegada por el Sol, el naufragio, la estatua de pies de barro y sobre todas, Ícaro; otras, porque aunque aducidas a otros fines, como el de ponderar la altura, o la ponderan con no poder alcanzarla,

o son de suyo ejemplos tan ilustres de fracaso como las ocurrencias para figurar éste, así la Torre de Babel.

Es que el fracaso, un *singular* fracaso, es el sentido esencial del sueño, tema central del poema, y de éste entero.

El alma de la poetisa se sueña tan librada de la vinculación al cuerpo, que es el dormido, por este mismo dormir del cuerpo, que se sueña elevada a la cima de sí misma, o en la parte puramente intelectual de su espíritu, o concentrada su vida exclusivamente en su más alta actividad intelectual. Ésta, la más alta actividad intelectual, tiene por objeto, en virtud de la naturaleza misma de las cosas, el universo en la unidad de su diversidad, en suma, el objeto tradicional de la filosofía, que no otra que ésta es la más alta actividad intelectual. Ahora bien, como la vida entera de la poetisa, dormido su cuerpo, se reduce a la vida de su alma, y esta vida psíquica la sueña reducida a la pura actividad intelectual que es por excelencia la filosófica, no puede menos de pensarse que ya este preludeo de la narración del sueño delata el más radical afán vital y personal de la poetisa: ser puramente intelectual y filósofa. Por lo demás, sin este afán por raíz, no tendría el sueño sentido.

La actividad intelectual así vuelta autártica procede a ejercitarse primeramente por la vía de la *intuición*, pues este nombre es el propio para lo que el poema mismo llama en determinado punto un “conocer con un acto intuitivo todo lo criado”. La intuición universal se presenta así como la forma espontánea del ejercicio de la actividad filosófica, con profunda y certera intuición, hay que repetir el término, así del desarrollo psicológico del conocimiento humano como del desenvolvimiento histórico del filosófico.

Pero la intuición unitaria fracasa ante la diversidad poco menos que infinita del mundo. Y entonces el intelecto acude, ya reflexivamente, al *discurso*, a la otra forma del pensamiento opuesta tradicional y cardinalmente a la del pensamiento intuitivo, a la forma del pensamiento discursivo. Éste es el único por respecto al cual cabe hablar propiamente de “método”, esto es, de recorrido de un camino, por sus pasos contados, hasta una meta: no, por respecto a la intuición, cuya esencia está en la pretensión de adueñarse del objeto, aun cuando éste es la

totalidad de los objetos, en un solo golpe de vista. El alma soñadora de la poetisa piensa en ir discurriendo por todas las cosas, siguiendo el orden de las categorías que las abarcan todas, al elevarse por grados de generalización desde las cosas individuales hasta los géneros supremos; pero el orden en que procede efectivamente el soñado discurso del entendimiento de la poetisa consiste en elevarse por los grados del ser creado desde el inanimado hasta el humano. Este orden no es, sin embargo, distinto del de las categorías, ni el seguirlo un abandono del plan anunciado inmediatamente antes: el orden de los grados del ser creado es el orden de las sustancias creadas. Lo que pasa es, pues, que el soñado discurso no pasa de la primera categoría, porque ya antes de pasar de ella lo detiene la duda. Es capital reparar en algunos de los términos en que el poema habla de esta duda. "Mi entendimiento *quería* seguir el método" de los grados del ser: este pretérito podría no significar más que la relación natural entre el tiempo anterior del sueño narrado y el tiempo posterior de la narración del sueño. "Estos grados, pues, *quería* unas veces discurrir, pero otras *disentía*", "Otras, más esforzado, *acusaba* demasiada cobardía ceder el lauro antes que haber siquiera entrado en la lid dura", "Mientras la elección, confusa, *zozobrada* entre escollos, tocando sirtes de imposibles en cuantos rumbos *intentaba* seguir": pero estos otros imperfectos tienen el sentido *frecuentativo* que es peculiar de este tiempo verbal, como responde al sentido de los contextos todos en que se encuentran. La poetisa pinta la fluctuación de su entendimiento entre el insistir en discurrir y el desistir de hacerlo, con el vaivén o la frecuencia propia de toda fluctuación; pero ¿se trata de una fluctuación padecida sólo en el sueño, o de que la narrada como padecida en el sueño es símbolo sintético de una fluctuación padecida por la poetisa con crecientemente pesada frecuencia a lo largo de años enteros de su vida? . . . Hay que fijarse en que el sueño transcurre en el breve espacio de tiempo que va de la media noche al amanecer.

Lo cierto es que el sueño es el sueño del fracaso de los dos y únicos métodos del pensamiento, del intuitivo y del discursivo, si se quiere llamar también método al primero. Ninguno

de ambos métodos le viene a la poetisa del cartesianismo. Entre el *Discurso del Método* cartesiano y el método de que habla el poema no hay más relación que la sola palabra "método". El método de las categorías y los grados del ser sustancial es un método tradicional al que Descartes viene a oponer, con y como a todos los tradicionales, su método lógico-matemático, que es un discurrir por todo más que por formas esenciales y sustanciales. . . Y la palabra "método" sin duda no es bastante para dar ni siquiera el grado mínimo de probabilidad a la conjetura de una influencia, aún sólo simplemente indirecta, de Descartes, puesto que la palabra dista de ser peculiar de éste, siendo un vocablo constante de toda tradición filosófica desde la Antigüedad hasta nuestros días. Por lo demás, Sor Juana no necesitaba ir en busca de los métodos de la intuición universal y del discurso por las categorías y los grados del ser sustancial más allá de las máximas tradiciones y escuelas persistentes y enfrentadas en el medio cultural que más cercanamente la envolvía y nutría intelectualmente: el intuicionismo de la corriente agustiniana y franciscana, el racionalismo discursivo de la corriente aristotélica, tomista y suarista. En sus manuales o tratados escolásticos, o en sus conversaciones con los doctos que la frecuentaban, pudo encontrar, y encontró seguramente, Sor Juana, los dos únicos métodos de todo conocimiento posible. Si el renunciar así a la influencia cartesiana, para quedarse en la mera influencia escolástica, se siente como un decepcionante renunciar a un interesante descubrimiento histórico por una apuntación que podía descontarse por consabida, quizá la decepción resulte compensada por el alcance de la apuntación. Pues si intuición y discurso son los métodos de la tradición intelectual entera, por ser los únicos métodos posibles de toda actividad intelectual, el sueño del fracaso de ambos resulta nada menos que el sueño del fracaso de todos los métodos del conocimiento humano y de la tradición intelectual entera.

¿Se tratará realmente de un poema de escepticismo absoluto?

Es pregunta que no puede responderse puntualmente sino

distinguiendo cuatro especies de escepticismo de que puede tratarse en el caso.

Ante todo, puede tratarse de un escepticismo filosófico o doctrinal, en el sentido acabado de insinuar. En términos históricos generales no es nada imposible un poema filosófico de escepticismo, incluso absoluto, en el tramo de la historia, no ya de Occidente, sino del Occidente hispánico, que va del escepticismo del Renacimiento, con un Sánchez por expresión máxima del mismo, hasta el escepticismo de la Ilustración, con el Feijóo del discurso "Escepticismo filosófico", también por expresión máxima. Hay que recordar ya aquí las relaciones entre escepticismo y fideísmo consistentes en utilizar el escepticismo acerca de la razón para dejar a la fe libre el campo de lo sobrenatural. En ellas puede haber una clave decisiva para la comprensión definitiva del poema y de la poetisa —según se volverá sobre esto.

Las probabilidades de un poema de escepticismo doctrinal o filosófico por influencia del espíritu de la edad suben mucho de punto, en cuanto se recuerda el papel de los temas del sueño y del desengaño en la literatura y en la filosofía de esta edad del barroco. El tema de la duda acerca de la realidad, de la decepción por las apariencias y del desengañarse de éstas, así cuando se trata de las naturales o físicas como cuando se trata de las propias de la convivencia y cultura humanas, es el tema fundamental de la filosofía cartesiana y de las obras maestras de la literatura de la edad, muy particularmente de la española, bastando recordar en prueba los nombres de Cervantes, Quevedo y Gracián. Y el tema del sueño es predilecto de la edad, asimismo, para simbolizar la decepción y desengaño de las apariencias de la vida humana, pero también del espectáculo de la naturaleza, sin necesidad de recordar de nuevo en prueba los nombres sin duda ocurridos ya a todo lector.

A pesar de todo, el poema no transpira semejante intención doctrinal, y la razón es la patentísima vinculación del sueño a la más entrañablemente personal experiencia de la poetisa. Los temas ambientes del escepticismo y del sueño se le ofrecieron a la poetisa como singularmente apropiados para

dar expresión mediante ellos a su intención —pero ello fue todo: la intención de la poetisa, muy otra que la de filosofar en verso sobre los límites del conocimiento humano.

LA INTENCIÓN DE LA POETISA es inequívoca, indisputablemente patente: dar expresión poética a la experiencia capital de su vida: la del fracaso de su afán de saber, del que había orientado su vida toda, la vida de ella, Juana de Asbaje, desde la infancia, desde antes de la entrada en religión, a través de ésta, a lo largo de toda su vida hasta entonces, el momento ya precrítico, si no resueltamente crítico, de composición del poema.

Por eso la imagen culminante del poema es la de Ícaro. Bajo la imagen de Ícaro se imagina Sor Juana a sí misma. La imagen de Ícaro es la decisiva incorporación hípica de ella misma.

Sólo que tal fracaso, ¿cómo lo aprecia Sor Juana? ¿Cómo fracaso del afán de saber de una mujer por ser mujer o por ser la mujer que es ella? ¿Se trata de un escepticismo feminista, por llamarlo así, o de un escepticismo personal?

El *Sueño* es el poema del sueño del afán de saber como sueño.

La poetisa fabula, finge, soñar lo que ha vivido bien despierta: que el afán de saber es un sueño, una quimera.

¿Hay en el fingir o fabular que se *sueña* lo quimérico del afán de saber una salida de escape hacia la *efectividad* del saber? ¿Algo más que una manera más moderada, por indirecta, de presentar semejante escepticismo?

No resulta puramente arbitrario pensar que Sor Juana bien pudo no sólo conocer, sino tomar, tan sólo más o menos conscientemente, en serio, la formidable frase inicial de la *Metafísica* de Aristóteles: “Todos los seres humanos tienden por naturaleza al saber.” El afán de saber es el rasgo distintivo de la naturaleza misma de *todos* los seres humanos. Ella, aunque mujer, es ser humano. Tiene conciencia de su humanidad —sapiencial. Pero pronto tuvo también el presentimiento de que su feminidad era impedimento capital a la realización plenaria de esa su humanidad. Procura la neutra-

lización religiosa de la feminidad que es tal impedimento —y hasta esta neutralización fracasa. Arribada a semejante punto, no le quedaban sino dos vías franqueables: la del escepticismo como última palabra o de la muerte y aniquilación en todos los sentidos menos en el simplemente físico, o la del escepticismo como vía franca hacia el fideísmo: de la decepción vital al desasimiento místico: el refugio en Dios, la unión con Dios. Sabido es cuál siguió.

Para dar expresión a tan sañudo momento de su vida como el de culminación de la experiencia de la imposibilidad de dar satisfacción a su afán de saber, ningún tema más adecuado que el del sueño que le ofrecía su medio ambiente cultural; pero la forma en que lo utiliza es literalmente prodigiosa, por la riqueza de los planos de sentidos contrapuestos.

Hay el plano del sueño de la naturaleza toda, que duerme en la noche.

De este plano se destaca el del sueño fisiológico.

Ambos planos del sueño no son más que un marco para la vida de vigilia intelectual del alma. Pero esta vida consiste en soñar.

Y lo que sueña es que el afán de saber, animador de la vida real de los seres humanos en cuanto humanos, es un sueño.

Hay, pues, el plano del sueño que es la vida y el plano del sueño que sueña que la vida es sueño.

A primera vista puede parecer más profundo el plano del sueño que es la vida, por encajado, como último término, en el plano del soñar eso mismo.

Pero en realidad el plano más profundo es aquel en que se encaja el del sueño que es la vida: el del soñar esto mismo.

Sueño es la vida, la vida toda, ha enseñado en forma definitiva el poeta dramático.

Sueño es, en especial y colmo, la vida intelectual, hasta el punto de que su mismo no ser sino sueño es cosa soñada, es sueño... , enseña, más concluyentemente, más radicalmente aún, la poetisa filosófica.

La verdad psicológica de tan compleja fabulación es de veras tan paradójica como impresionante.

La ciencia psicológica de nuestros días nos ha enseñado que los sueños son instrumentos de satisfacción imaginaria de afanes insatisfechos en la realidad de la vida, que corrientemente se estima ser la vigilia: se sueñan precisamente los sueños —los quiméricos.

PERO EL SUEÑO DE SOR JUANA es un sueño de decepción —porque es el sueño fingido de la decepción de un sueño reales ambos, el sueño y su decepción. El sueño de Sor Juana es un sueño *creado* en vigilia, un sueño *poético*: es la poetización como sueño del sueño vital fracasado. Pero por fingido, creado o poético no resulta precisamente falso, sino todo lo contrario: superlativamente verdadero, con la verdad que hay en trasponer y exponer como sueño la concepción de la vida entera como sueño y la experiencia del afán de saber como sueño. O: puesto que el afán de saber es un sueño; puesto que la vida toda es un sueño, ¿cómo presentar mejor la vida con su afán de saber que presentándola como soñada?

Es lo que el poema tiene de expresión única de estas concepciones generales por expresión fiel de la experiencia singularísima de la autora, lo que decide de su lugar en la historia de la cultura, módulo de medida de su valor.

Hay una localización ya tradicional del poema que, a pesar de ser tal, carece de todo fundamento intrínseco. Sor Juana se habría propuesto emular las *Soledades* de Góngora en una serie de *Sueños*. Pero si la serie de las *Soledades* quedó interrumpida en plena segunda, la serie de los *Sueños* quedó interrumpida al cabo del primero. Cabe pensar que el *Primer Sueño* es el poema de un sueño sin posible segundo, por lo radical y definitivo del primero, mostrado en lo anterior. Pero 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. Entre las obras del poeta y de la poetisa no hay similitud ni siquiera en la imaginaria; menos que en nada, en el tema exclusivamente objetivo, itinerante, divagador y puramente espectacular del poeta y el tema simétricamente concentrado hasta el ápice de la intimi-

dad intelectual del alma de la poetisa: en el poema de ésta, hasta los espectáculos cósmicos de la media noche y del amanecer están como desrealizados e interiorizados por su referencia al sueño al que sirven de marco. En cierto sentido están como soñados también por la poetisa, sobre todo si es cierto que la vida entera es sueño.

No, cualesquiera que sean las relaciones extrínsecas, no ya históricamente comprobadas, sino comprobables, entre *Soleidades* y *Sueño*, el lugar histórico de éste no lo determina su relación a aquéllas, sino su índole de poema filosófico en el más estricto sentido del término, del género designado por este término. Es en la historia del poema filosófico del Renacimiento a la del poema filosófico de la Ilustración donde hay que localizar el *Sueño*, como ha visto muy bien Vossler. Pero ya a éste, al intentar localizar más precisamente aún el poema, y a pesar de su conocimiento de las literaturas occidentales en general, y muy en especial de las románicas, y singularmente de la española, no se le viene a las mentes un solo término concreto de comparación y referencia, una sola obra con la que emparejarlo por alguna influencia o coincidencia. El poema de Sor Juana es un astro de oscuros fulgores absolutamente señero en el firmamento literario de su edad, a tal distancia de todas las demás estrellas de su tipo, es decir, de todos los poemas filosóficos coetáneos, anteriores, simultáneos y posteriores, que no es dado citar ninguno. Pudiera atribuirse tal situación a la ignorancia de la autora en materia de literaturas modernas extrañas a las ibéricas y a la indigencia de éstas en materia de poesía filosófica estrictamente tal, ya que estrictamente tal no es la poesía religiosa, ni siquiera la mística, y pudiera ocurrirse buscar los antecedentes del poema en las literaturas clásicas, hechas inmediatas por el Renacimiento y bien conocidas de Sor Juana. Y, en efecto, más antecedentes del *Sueño* de ésta habría en el de Escipión o el de Macrobio que en ninguno de los sueños coetáneos en verso o en prosa. Pero la razón efectiva de la situación histórica del poema está en la absoluta originalidad de éste: es oriundo de la experiencia personal de Sor Juana tan exclusivamente, es expresión tan fiel de esta experiencia única, que no podía menos de

resultar tan sin antecedentes, concomitantes y consiguientes, tan incomparable como —Sor Juana misma.

La literatura de lengua española sería paupérrima en este género del poema filosófico, si no contara justo con éste. Pero cuenta con éste, y éste no cuenta en la historia universal de la literatura como y donde debiera, pura y simplemente por la ignorancia en que los historiadores de las literaturas de lenguas distintas de la española están de la literatura americana en esta lengua. Mas

el poetizar el desengaño de los métodos cardinales del conocimiento humano

como experiencia de una vida de mujer,

asegura al poema un puesto tan alto como único en la historia de la poesía sobre o en torno al tema del desengaño respecto del saber como experiencia vital y personal radical, que incoada en la realidad de doctores como Fausto, vacilantes en el tránsito del medievo a los tiempos modernos, culmina, en plena época de las decepciones románticas, en los versos iniciales de la primera escena del *Fausto* goethiano:

He estudiado, ah, Filosofía,
Jurisprudencia y Medicina
y ¡por desgracia! también Teología
de cabo a cabo, con ardiente afán.
.....
¡y veo que no podemos saber nada!