



Georgina Sabat de Rivers



Sor Juana, imágenes femeninas de su científico «Sueño»

Seguramente hubo muchas más mujeres que contribuyeron a las letras hispanoamericanas durante el período colonial español además de aquéllas cuyos nombres nos han llegado de La Española, la antigua República Dominicana de hoy, del Perú y de la Nueva España³⁴⁹. Y no es extraño que precisamente nos —306→ lleguen de esos lugares que, en distintos momentos de la historia colonial, representaron los centros culturales por excelencia. En ellos, mayormente, la mujer no dejó de reclamar su derecho a hacer oír su voz al lado del hombre escritor. Si lo que nos ha llegado es poco y, en ocasiones, sus nombres se han perdido, se debe a la tradición imperante de no ser ése el mundo en que se suponía la mujer debía moverse, y a la reticencia con que se la aceptaba por considerársela traspasadora de límites culturales (Showalter, Introduction 6) en su empeño natural de romper barreras sociales. En Hispanoamérica se seguían, en líneas generales, las costumbres de España donde: «Las doncellas y damas honestas solían vivir bajo la custodia de severos guardianes domésticos -esposos, padres o hermanos-, que no

hallaban otro recurso para mantener su honor libre de asechanzas sino poner a sus pupilas bajo cancel y celosía, al uso de las mujeres árabes o turcas, o hacerlas custodiar por escuderos o dueñas» (Deleito y Piñuela 17-18)³⁵⁰. Con todo, no queda sino repetir que Sor Juana Inés de la Cruz, representante máxima de ese esfuerzo de la mujer por participar en un mundo literario en el que podía medirse intelectualmente con el hombre, no es un caso insólito o un milagro; su nombre —307→ representa una cumbre no en un páramo sino en una cordillera (Monguió 50).

Por motivos en los que puede haber intervenido el cambio de conceptos en el paso del Renacimiento al Barroco y que apuntamos más abajo, el destino de Sor Juana Inés de la Cruz no fue, afortunadamente, el mismo de las dos excelentes poetisas peruanas Clarinda y Amarilis a las que conocemos sólo por sus nombres literarios (349c). Sor Juana, si bien ha sufrido los altibajos históricos del culteranismo, no tuvo nunca que esconder su nombre y ha sido siempre legítima gloria de su patria y del mundo todo de la literatura hispana.

Sor Juana, como sabemos, expresamente y con toda conciencia no sólo abandonó toda actividad acordada a las mujeres para dedicarse de lleno, como monja, a la actividad intelectual que como tal le podía ser permitida, sino que se empeñó en proclamar su condición neutra de virgen, de no válida para ningún hombre, estableciendo así su libertad primaria:

Yo no entiendo de esas cosas;

sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.

Y también sé que, en latín,

sólo a las casadas dicen
uxor o mujer, y que
es común de dos lo Virgen.

Con que a mí no es bien mirado

que como a mujer me miren,
pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;
y sólo sé que mi cuerpo,

sin que a uno u otro se incline,
es neutro o abstracto, cuanto
sólo el Alma deposite.

(Sabat de Rivers 490)

La última estrofa nos lleva a lo que había dicho el mismo Calderón: «Pues lidien y estudien, que / ser valientes y ser sabias / es acción del alma, y no es / hombre ni mujer el alma» (349a), de lo que se aprovechó María de Zayas en su lucha en favor de las mujeres de su tiempo así como luego Sor Juana en una composición donde se dirige a la condesa de Paredes:

—308→

Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento;
pues sabes tú que las almas
distancia ignoran y sexo.

(Sabat y Rivers 403)

El título de Décima Musa que se les dio a María de Zayas y a Sor Juana, y por el que aquellas épocas mostraban predilección al unirlo al de las mujeres que se destacaban en el área de la literatura, parece tener en sí mismo cierto carácter ambiguo al unir los dos conceptos contradictorios de la mujer rebelde que no acepta las normas sociales, al de madre, reforzado a su vez, en el caso de Sor Juana, por su calidad de monja³⁵¹. Cabe preguntarse, a propósito, si la gloria que se le concedió a esta mujer en su propio tiempo, la época posterior al Renacimiento, se debería tanto al genio que como condición primaria poseía, como a aquéllos conceptos barrocos de lo raro, del maravillar, del «mundo al revés», de la búsqueda de la experiencia singularizadora (Maravall 1973, 5), con los que, inevitablemente, hubo de identificarse su nombre. Así parece

haberlo ella intuido en los siguientes versos (cuyas expresiones anteriores están cargadas del motivo de la «falsa modestia»):

Si no es que el sexo ha podido
o ha querido hacer, por raro,
que el lugar de lo perfecto
obtenga lo extraordinario.

(Sabat y Rivers 506)

Son muchos y muy variados los ejemplos que pueden extraerse de la obra de Sor Juana sobre su preocupación y lucha en favor de la mujer e identificación con su sexo (Sabat y Rivers 1982, 18-23). De hecho, creo puede decirse que su conciencia de mujer y de las condiciones de la sociedad patriarcal de su tiempo, así como la constatación propia de su caso de mujer escritora e intelectual, transvasan toda su obra; por eso me es difícil aceptar lo que en ocasiones se ha dicho sobre su deseo de identificación con el sexo masculino. Habiendo nacido —309→ mujer e intelectual, lo que hizo fue afirmarse como tal y exigir los mismos derechos que se les concedían a los hombres ilustrados.

Sor Juana no se resignó a ser una poeta sin derechos ni opiniones en ese sistema paternalista; fue una mujer que ofreció, que sigue ofreciendo, «a serie of suggested alternatives to the male dominated membership and attitudes of the accepted canon» (Kolodny 106). La gran seguridad que tenía en sus capacidades y, por tanto, su deseo de reconocimiento en cuanto a la equiparación del nivel intelectual de la mujer y del hombre, la llevan a corregir por medio de la práctica, la idea que se tenía de la mujer, de mostrar por medio del ejemplo, lo que una escritora era capaz de alcanzar dentro de la alta categoría literaria del Siglo de Oro, y esto lo realiza de modo conmovedor y total. Porque Sor Juana es uno de esos casos raros de escritora que, desde siempre, no representa la condición de «natural» que se le acuerda a la mujer,

sino la de «cultural». La monja no escribió precisamente para las mujeres que cosían bajo la lámpara de la sala (Kolodny 48); sus libros sí se colocaron en las bibliotecas de los hombres cultos de la época.

Utiliza en su poesía y en su prosa recursos estilísticos y sintácticos que se hallan en las predecesoras de su «patria» (entendiéndose por ésta no sólo a la Nueva España sino a toda la América hispana)³⁵²: la falsa modestia, los catálogos de —310→ mujeres ilustres, las contradicciones, las formas indirectas de decir las cosas y la sororidad³⁵³ con su sexo. Pero la mexicana, tomando la bandera de las que abrieron brecha antes que ella, no se limita a esos rasgos que, mejor o peor disimulados, asoman en la escritura femenina; los asume y los supera. Sor Juana sólo en contadas ocasiones habló en contra de los hombres, siendo el ejemplo más conocido las redondillas que comienzan con el «Hombres necios», y esta composición, incluso, podría explicarse dentro de las coordenadas de la tradición pastoril³⁵⁴ combinada con su preocupación por la mujer, lo que realmente le preocupaba era la equiparación del sexo femenino al masculino en el nivel literario e intelectual, según lo revela específica o implícitamente a lo largo de su obra.

Es revelador leer el «papelillo»³⁵⁵ amado de Sor Juana, *El Sueño*, a la luz de las interpretaciones de la crítica centrada en los modos de expresión utilizados por la mujer escritora. Porque si bien Sor Juana nos presenta, en esta su obra más importante, preocupaciones que pertenecen al ser humano en general y que se han considerado esenciales al pensamiento milenario del hombre: cómo captar el saber universal, superando su condición de mujer y convirtiendo a su protagonista, el Alma, en intelecto puro ofreciendo reflexiones de carácter universal, no hay duda de que podemos detectar, aparte del definitivo verso final: «el mundo iluminado y yo despierta», otros rasgos que acusan a la mujer que mueve la pluma con que escribe: los «feminine —311→ values penetrate and undermine the masculine system that contain them» (Showalter Toward 131). Ya Rosa Perelmuter Pérez en su trabajo «La situación enunciativa del *Primero sueño*» había encontrado otras intervenciones más o menos veladas de Sor Juana en este su aparente poema «neutro» por medio del estudio de los deícticos.

Lo que llama primero la atención en esta relectura de *El Sueño* es la preponderancia e importancia de los personajes femeninos y de los sustantivos de ese género que aparecen. Naturalmente, en el segundo caso es cuestión de género gramatical y todos tenemos que usar ambos. Lo que no tiene fácil explicación es el hecho de que la musa prefiriera los femeninos, quizá de modo inconsciente, en mayor número que los masculinos; mencionaremos, de paso, los más significativos. En el caso de los personajes femeninos, lo más llamativo son los significados que les adjudica, la relevancia que tienen en el pasaje y la dimensión que les confiere. Si la multiplicidad y la variedad, a más de barrocos, se han considerado rasgos de la escritura de la mujer, no hay duda de que Sor Juana se encontró a gusto doblemente inmersa en ambos.

Enseguida después de la femenina

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra...³⁵⁶

que abre el poema y la cual pretende escalar en vano las estrellas, hace su aparición la luna, a la que la sombra tampoco puede llegar:

que su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba
del orbe de la diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta...

(9-13)

—312→

El astro de la noche se presenta en su carácter mitológico triple, la diosa de tres caras: Hécate (la luna) en el cielo, Diana en la tierra y Proserpina en los

infiernos estableciendo así Sor Juana, desde el comienzo, un universo donde impera la mujer como fuerza cósmica. (A Proserpina vuelve Sor Juana a retomarla más adelante, según veremos).

En la descripción de la «Noche y sueño del cosmos»³⁵⁷, siguen «las nocturnas aves» que, a diferencia de otros pasajes donde aparecen en obras del Siglo de Oro (Sabat de Rivers 1976, 69-72), son mencionadas por sus nombres y son todas femeninas excepto Ascálafo y, en el caso de las hijas de Minias, también múltiples. Aunque todos estos protagonistas se presentan con connotaciones negativas, como aves fúnebres compañeras de la noche, podemos percibir ciertos rasgos suavizadores al hablar de aquéllos encarnados por personificaciones femeninas.

Seguramente no es casual que, entre estas aves nocturnas pensara Sor Juana, hija natural que apenas conocería a su padre, en Nictimene, aquella mujer que fue convertida en lechuza y así castigada por su delito de incesto³⁵⁸:

—313→

la avergonzada Nictimene acecha
de las sagradas puertas los resquicios...

(7-8)

Parece que la monja nos presenta una imagen un tanto ambivalente de este personaje ya que, por una parte trata de suavizar su pecado, quizás en aras de solidaridad femenina, con el adjetivo de «avergonzada» buscando nuestra conmiseración por lo que puede evocar de «arrepentida», con remordimiento, pues ya tenía esa acepción en el Siglo de Oro según el *Diccionario de Autoridades*. Por otra, en versos que siguen, también la llama «sacrílega» al mismo tiempo que la relaciona, indirectamente, con la casta e inteligente Minerva en referencia al aceite de oliva («el árbol de Minerva») que el ave busca beber de las lámparas de la iglesia.

Veamos ahora unos versos del pasaje sobre las mencionadas hijas de Minias:

aquellas tres oficiosas, digo,
atrevidas hermanas,
que el tremendo castigo
de desnudas les dio pardas membranas...

(47-50)

Según el diccionario arriba mencionado, «oficioso» tenía en la época una connotación positiva en cuanto a que se aplicaba «a la persona que es hacendosa y solícita en ejecutar lo que está a su cuidado». Nos damos cuenta de la sutileza con que, por medio de la lingüística y la sintaxis, la monja maneja e interpreta su muy bien conocida mitología. Al hablar de esas tres mujeres, no pudo menos que pensar en la virtud que, como amantes del trabajo, poseyeron a tal punto que les costó esa horrible transformación en murciélagos. Notemos, además, cómo Sor Juana al hacer uso del adjetivo «tremendo» nos sugiere lo desproporcionado del castigo. Todo ello recalcado con la *figura correctionis* introducida por «digo» que nos remite al yo «que enuncia el poema» (Perelmuter Pérez 186).

En cuanto a la figura de Ascálofo, «el parlero ministro de Plutón», que fue quien delató a Proserpina y fue transformado en [—314→](#) búho por ella, según explicaremos más adelante, es de notar que la poeta escogiera un personaje masculino a quien se castigó por lo que se ha tenido como uno de los vicios más comunes de las mujeres: el ser chismoso³⁵⁹.

Al seguir el paso de la noche que lo cubre todo y propicia el sueño, Sor Juana nos habla de:

El mar, no ya alterado
[...]

y los dormidos, siempre mudos, peces,
en los lechos lamosos
de sus oscuros senos cavernosos,
mudos eran dos veces;
y entre ellos, la engañosa encantadora
Almone...

(86-94)

Este es el único pez al que menciona, y al singularizarlo, lo inserta en la tradición mitológica. Por ésta, llama a Almone «engañosa» y, al mismo tiempo, le contrapone el ambiguo «encantadora»³⁶⁰.

—315—

Al adentrarnos en la parte del sueño intelectual del hombre, el dormir humano, en los muchos versos que tan hermosamente explican el poder nivelador del sueño como muerte, digamos, de paso, que «la soberana tiara» (184) es el nombre alegórico femenino que utiliza la monja para persona de poder, sea de la Iglesia o del Estado, y «pajiza choza» (185)³⁶¹ para el desposeído.

En seguida hace su aparición el Alma, ese ente que concuerda en femenino y que trata de presentarse como intelectual y neutro, unión de ambos sexos, por ejemplo en el verso: «inmaterial ser y esencia bella». Sin embargo, esta Alma, «de lo sublunar reina soberana» (439) quien va a ser la protagonista de esta aventura de cosmovisión barroca de tipo filosófico-científico³⁶² nos evoca un ser femenino en el que, como en la misma Sor Juana, se reúnen la inteligencia y la hermosura al hablarnos «de sus intelectuales bellos ojos».

Lo que se pone de relieve en lo que sigue, al hablar del Faro de Alejandría, son los sustantivos femeninos de «la tersa superficie», la «azogada luna», donde se realiza el trabajo de la industriosa Fantasía:

así ella, sosegada, iba copiando

las imágenes todas de las cosas,
y el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas

—316→

colores, las figuras
no sólo ya de todas las criaturas
sublunares, más aun también de aquellas
que intelectuales claras son estrellas,
y en el modo posible
que concebirse puede lo invisible,
en sí, mañosa, las representaba
y al alma las mostraba.

(280-291)

Todo éste es un pasaje significativo de cómo el lenguaje culterano de la monja, utilizando a una protagonista femenina, se ha convertido en científicamente analítico y exacto.

Otra mención en femenino y doble digna de notarse son las Pirámides que, explica, «especies son del alma intencionales» (403) que aspiran a la «Causa primera» (408) nombre éste que, al referirse a Dios como poder creador, remite a un significado intensamente femenino para la divinidad; algo parecido sucede con el de «Sabia Poderosa Mano» (670) Y, al lado de Dios, el personaje mitológico de Tetis, sirve para llenar una función esencial de mujer al ofrecer «sus fértiles pechos maternos» (627-28) a los vegetales como primeros seres de la creación, extrayendo «los dulces... manantiales de humor terrestre» (630-31) que sirven para su mantenimiento. Antes de mencionar, finalmente, al ser creado como «hombre», Sor Juana lo llama «Naturaleza pura» (661), «bisagra engazadora» (659), es decir, punto medio entre los seres inferiores y Dios, y «fábrica portentosa» (677) todos substitutos en femenino. Señalemos también la mención del saber como «espantosa máquina inmensa» (770-771) y del cielo como «cerúlea plana» (949) en vez del gongorino «papel diáfano del cielo» de la *Soledad I* (verso 592).

Veamos algunos versos que aparecen en la sección que hemos llamado «La sobriedad intelectual» la cual nos presenta muy interesantes rasgos femeninos en la escritura de la poeta. Sor Juana, probablemente basándose en la Academia de Florencia que seguía a Platón en cuanto a que el saber es imposible de alcanzar como no sea revelado al alma (Robb 17), ha ensayado ya dos métodos: el intuitivo de Platón y el discursivo de Aristóteles; ambos le han resultado infructuosos. Nos dice:

—317→

Estos, pues, grados discurrir quería
unas veces pero otras disentía,
excesivo juzgando atrevimiento
el discurrirlo todo,
quien aun la más pequeña,
aun la más fácil parte no entendía
de los más manüales
efectos naturales;...

(704-711)

Los dos ejemplos que nos va a ofrecer de por qué el cerebro humano es incapaz de comprender «la más fácil parte» de las cosas naturales, son el curso de la fuente, en la persona mitológica de Aretusa, y la flor. Aretusa, nereida (o ninfa de Acaya) convertida en fuente para huir de la persecución del río Alfeo, pidió ayuda a Diana, la casta diosa, para así escapar y sumergirse en la tierra por donde dirigía «su curso cristalino» e iba:

deteniendo en ambages su camino
-los horrorosos senos
de Plutón, las cavernas pavorosas
del abismo tremendo,
las campañas hermosas,
los Elíseos amenos,
tálamos ya de su triforme esposa,...

Esta esposa triforme es Proserpina, hija de Ceres, la diosa de la agricultura, de la abundancia. Proserpina (la Perséfone griega) fue robada por Plutón, el dios de los infiernos, a su madre Ceres cuando jugaba en un prado con sus hermanas y llevada a «ese abismo tremendo» de las regiones infernales. Aretusa, ya sumergida como fuente, al pasar por esos «horrorosos senos de Plutón», la vio allí y al salir a la superficie en Sicilia le notificó a Ceres el lugar donde se encontraba su hija. Por sus ruegos a Júpiter, padre de Proserpina, Ceres, quien entre todas amaba más tiernamente a esta hija, logró ir a las regiones inferiores a rescatarla bajo la condición puesta por el padre de la muchacha de que ésta no hubiera comido nada allí; obvia condición discriminatoria que, extrañamente, nos lleva a pensar en la manzana mordida por Eva. Al llegar ella, Proserpina se comía una granada y ya había tragado unos granos; quien le dio el soplo a Júpiter fue —318→ Ascálafo, quien por ello fue castigado por Proserpina, según hemos señalado antes. Después de esto, lo único que ya Ceres pudo conseguir fue que se le permitiese a su hija vivir medio año con ella para pasar el otro medio al lado del que, a la fuerza, la había hecho su esposa.

Es difícil, me parece, achacar al azar el que Sor Juana escogiera estos personajes para que formaran parte del tramado de su narración lírica; son relevantes por el amor maternal con que se identifica a Ceres, por la sororidad que hay entre ésta y Aretusa, por la lealtad de Proserpina a su madre, e incluso por la abundancia que representa Ceres, «la Rubia Diosa», particularmente; también, por los sufrimientos causados en todas ellas por el abuso de poder de parte de los seres masculinos que intervinieron en sus vidas. Veamos el pasaje siguiente donde se habla de la «pesquisidora» Aretusa y de la angustia de Ceres al buscar a su hija Proserpina:

clara pesquisidora registrando
(útil curiosidad, aunque proliza,

que de su no cobrada bella hija
noticia cierta dio a la Rubia Diosa,
cuando montes y selvas trastornando,
cuando prados y bosques inquiriendo,
su vida iba buscando y del dolor
su vida iba perdiendo).

(722-29)

Además de lo que se acaba de señalar en cuanto al empeño de Sor Juana, en esta parte de su poema así como en las comentadas anteriormente, de dar énfasis a las características positivas de sus personajes femeninos y de tratar de salvar lo salvable en las negativas, éste es un ejemplo llamativo de la capacidad y tendencia de Sor Juana a relacionar en sus versos, a presentarnos, conjuntamente, aspectos diferentes, a unir, en una misma reflexión, sus preocupaciones de mujer y de erudita. Recordemos lo que nos dice en la *Respuesta* sobre los descubrimientos científicos que hacía cuando estaba en la cocina o en el patio de recreo contemplando a las niñas jugar con un trompo, llegando a proponer como una ventaja el hecho de ser mujer por tener acceso a otros campos ajenos al hombre y que le daban una visión más amplia de la realidad: «Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito». No olvidemos, sin embargo, que el objetivo último de Sor Juana es darnos un —319→ ejemplo para ilustrar el tratamiento de cuestiones filosóficas relacionadas con las limitaciones del saber humano utilizando la cuestión «natural» del agua que corre de una fuente. Escoge a un personaje femenino, Aretusa, como esa fuente específica y pasa a relacionarla con asuntos tan íntimos a la mujer como son los sufrimientos de una madre por la pérdida de su hija.

El otro ejemplo que nos ofrece para las mismas reflexiones epistemológicas, el de la «breve flor», es una variante de lo mismo. Al denotar «su frágil hermosura» no podemos menos que pensar en los rasgos tradicionales básicos con que se ha designado a la mujer como ser «débil y

hermoso». Es fácil imaginarse, en relación con los versos que siguen, a esa monja barroca que, inclinada sobre una maceta de claveles de una de las ventanas de su retiro y fijándose en el más hermoso, trata de comprender inútilmente:

mixtos, por qué, colores
-confundiendo la grana en los albores-
fragante le son gala:
ámbares por qué exhala,
y el leve, si más bello
ropaje al viento explica,
que en una y otra fresca multiplica
hija, formando pompa escarolada
de dorados perfiles cairelada...

(733-41)

Además de notar, como de pasada, la condición reproductiva de la flor que multiplica ese «bello ropaje... en una y otra fresca... hija», se le ocurre enseguida, partiendo de la tradición garcilasiana, comparar el colorido entre rojo y blanco de ese clavel con los afeites usados por las mujeres de todas las épocas advirtiendo del peligro y engaño; la flor es maestra:

preceptor quizá vano
-si no ejemplo profano-
de industria femenil que el más activo
veneno, hace dos veces ser nocivo
en el velo aparente
de la que finge tez resplandeciente

(751-56)

Reflexiones que hace, de paso, dentro del encuadre de la problemática del saber universal para llegar a la conclusión de —320→ que, si el entendimiento humano no puede dilucidar la complejidad de «un objeto solo», es imposible que comprenda la totalidad del mundo que le rodea. Del tópico de la rosa, tradicionalmente comparada con la mujer en sus características de belleza fugaz por su fragilidad y de los afeites usados por ella, ha saltado Sor Juana a convertirla en instrumento para proposiciones epistemológicas que preocupan a todo ser pensante. Es así cómo esta monja novohispana teatraliza y ensalza cosas familiares a la mujer haciéndolas coadjutoras del amplio campo de la ciencia humana.

Veamos la parte final del poema con su dramática lucha de la noche y del día. Antes de la aparición del «Padre de la luz ardiente» (887), Sor Juana quiere que tres personajes femeninos: Venus, planeta que representa la inteligencia, y, en la tierra, diosa del amor y la belleza femenina (Robb 79-80), la Aurora y la Noche, presentadas ambas como amazonas, se adelanten al sol:

Pero de Venus, antes, el hermoso
apacible lucero
rompió el albor primero,
y del viejo Tithón la bella esposa
-amazona de luces mil vestida,
contra la Noche armada,
hermosa si atrevida,
valiente aunque llorosa-,
su frente mostró hermosa
de matutinas luces coronada,
aunque tierno preludio, ya animoso
del planeta fogoso...

(895-906)

Venus rompe «el albor primero» y ayuda a mostrar la frente coronada de luces de la Aurora que la acompaña en la apertura del día cuando se apresta a luchar contra la Noche. Sor Juana muestra a la Aurora, siguiendo la tradición,

destilando lágrimas de rocío, pero, innovando, también como valiente y armada, y hace la salvedad de que aunque sea «tierno preludio» es «ya animoso». En seguida es a la Aurora, realmente, a la que hace llevar adelante la lucha contra la Noche, también amazona pero sombría que:

—321→

y con nocturno cetro pavoroso
las sombras gobernaba,
de quien aun ella misma se espantaba

(914-16)

Ante la acometida de la «bella precursora signífera del sol» (917-18), que va tremolando su estandarte y:

tocando al arma todos los süaves
si bélicos clarines de las aves
(la Noche)...
ronca tocó bocina
a recoger los negros escuadrones
para poder en orden retirarse...

(920-38)

Sin lograrlo a causa de la ya inminente llegada del sol:

y llegar al ocaso pretendía
con el (sin orden ya) desbaratado
ejército de sombras, acosado
de la luz que el alcance le seguía.

(955-58)

Pero la Noche no queda vencida sino temporalmente ya que:

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...

(959-66)

El dramatismo de esta escena final se ha dejado mayormente a estos dos protagonistas femeninos; la aparición e intervención del sol (Sor Juana no puede haber dejado de pensar en Apolo, máximo representante de la virilidad), si bien explicada en versos preciosos, es relativa y comparablemente pasiva. Véase:

Llegó, en efecto, el sol cerrando el giro
que esculpió de oro sobre azul zafiro:
de mil multiplicados
mil veces puntos, flujos mil dorados
—322→
-lineas, digo, de luz clara- salían
de su circunferencia luminosa,
pautando al cielo la cerúlea plana...

(943-49)

En estos versos lo que se pone de relieve es la luz que proyecta el sol al cual, sin embargo, la monja se abstuvo de presentarlo de una manera

individualizadora bajo un personaje mitológico específico, Apolo o Febo, a diferencia de lo que hizo con Venus y, sobre todo, con la Aurora y la Noche³⁶³.

Puesto que se acuerda a la mujer el poder de resistencia, de adaptación y flexibilidad, características que también pueden llamarse barrocas ya que «el desengaño no significa apartamiento... sino adecuación» (Maravall 459), me parece importante señalar, lo que creo no se ha hecho antes, el papel primordial de la Noche quien entabla la lucha sabiendo que va a perder pero sabiendo también al mismo tiempo, que, como antes lo había propuesto Sor Juana tomando de modelo a Faetón:

—323→

segunda vez rebelde determina
mirarse coronada,
en la mitad del globo que ha dejado
el sol desamparada

(965-66)

persistiendo tenaz e interminablemente, como nuevo Sísifo, en su empeño.

Si el Sol es personaje masculino, la Noche lo es femenino; si al sol corresponde el día, la noche «*en su mismo despeño recobrada esforzando el aliento en la ruina*» le sucede al sol en un acecho y rotación constantes. Este sueño se repetirá todas las noches como una proyección de lo que se hace todos los días bajo vigilancias paternalistas.

Aunque Sor Juana en su poema nos presenta este sueño con toda la conciencia de que ha sido soñado durante la noche, nos demuestra con él su gran conocimiento de la tradición del sueño, la cual proponía a éstos como posibilidad real y no marcaba una clara línea divisoria entre nuestras acciones diarias y las que realizamos en los sueños: durante la noche continuamos soñando lo que «soñamos» cuando estamos despiertos (Sabat de Rivers 1976,

33-54)³⁶⁴. En el Barroco, la realidad intensa que había tenido lo «real» durante el Renacimiento, se había perdido.

El sueño de la monja no es un sueño moralista como el de Segismundo de *La vida es sueño*; es un sueño filosófico que nos explica la imposibilidad humana de captar el saber del universo y, al mismo tiempo, resistiendo la derrota, nos da soluciones para compensar esta imposibilidad: el esfuerzo repetido es suficiente para explicar nuestra vida, nuestro ideal, nuestro sueño.

Lo relevante del personaje de la Noche es que se coloca al foral como una manera de insistir y reforzar lo que antes había hecho Sor Juana con Faetón, figuras las dos que representan el afán de logro y rebeldía, y sirven para ejemplificar que el —324→ esfuerzo por alcanzar el saber del universo, aspiración máxima de la monja sabia de México, aunque vano, es válido. Y esta aspiración, en *El Sueño*, se halla encarnada por ambos personajes, Faetón y la Noche. Como ellos en su poema, Sor Juana determina repetir en su *Sueño* lo que incansablemente, hace durante el nuevo día que comienza, y en todos los días que seguirán, aceptando de antemano la derrota: sus largas y pacientes horas de estudio, explicando y afamando su existir, por medio de la validez del esfuerzo, tres siglos antes de Camus y de las teorías del existencialismo. *El Sueño*, como ha dicho Paz (1982 474) es obra que presenta, al mismo tiempo, síntesis y catálogo de los géneros cultivados anteriormente y es avance de ideas y conceptos que vendrán después.

En un mundo donde no se le daba cabida a la mujer como ser pensante, es una de ellas, una monja, la que, utilizando cuanto recurso de mujer se le pone a mano, ofrece nuevas soluciones a problemas viejos del hombre insertándose de lleno dentro de un problema humano universal. Con Sor Juana, la Mujer con mayúscula entra en nuestra historia literaria; el mundo ideal de la literatura de Hispano América no se podrá ya nunca separar de la mujer literata. Si la escritura de ésta se ha considerado heroica (Showalter Introduction), nunca se podrá decir con mayor peso que cuando se aplica a esta monja extraordinaria que termina este largo y único poema filosófico-científico de la literatura escrita en castellano haciendo en él la única intervención explícita de su persona y

dando pruebas irrevocables de su fe en la mujer al utilizar el participio pasivo, última palabra de *El Sueño*, en femenino:

...quedando a luz más cierta
el mundo iluminado, y yo despierta.

—325→

Obras citadas

Alonso, Dámaso, *Luis de Góngora. Las Soledades*, tercera edición, Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1956.

Catalá, Rafael, «La trascendencia en *Primero Sueño*, el incesto y el águila», *Revista Iberoamericana*, 44, 1978, 421-34.

Corripio Rivero, Manuel, «Una minucia en *El Sueño* de Sor Juana: ¿Almone o Alcione?», *Ábside*, 29: 4, 1965, 472-471.

Deleito y Piñuela, José, *La mujer, la casa y la moda*, tercera edición, Madrid, Espasa Calpe, 1966.

Gates, Eunice Joiner, «Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz», *PMLA*, LIV 1939, 1041-1058.

Kolodny, Annette, «A Map for Rereading. Gender and the Interpretation of Literary Texts», *Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon Books, 1985, 46-62.

Lumsdem-Kouvel, Audrey y Alexander P. MacGregor, «The Enchantress Almone Revealed: A Note on Sor Juana Inés de la Cruz use of a Classical Source in the *Primero sueño*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2: 1, 1977, 65-71.

Maravall, José Antonio, «Un esquema conceptual de la cultura barroca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, 1973, 423-461.

Méndez Plancarte, Alfonso, editor, *Sor Juana Inés de la Cruz, Obras completas*, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

—, editor, *Sor Juana Inés de la Cruz. «El Sueño»*, México, Imprenta Universitaria, 1951.

Monguió, Luis, «Compañía para Sor Juana: mujeres cultas en el virreinato del Perú», *University of Dayton Review*, 16: 2, 1983, 45-52.

—326→

Pfandl, Ludwig, *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa de México*, México, UNAM, 1963.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

Perelmuter Pérez, Rosa, «La situación enunciativa del Primero Sueño», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XI: 1, 1986, 185-191.

Rivers, Elias L., (Ver la obra mencionada después de Robb).

Robb, Nesca A., *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, London, George Allen & Unwin Ltd., 1935.

Sabat de Rivers, Georgina y Elias L. Rivers, editores, *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras selectas*, Barcelona, Editorial Noguer, 1976. (Esta obra se identifica en el texto como de Sabat y Rivers).

Sabat de Rivers, Georgina, *«El Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*, London, Tamesis Books, 1976.

—, *Sor Juana Inés de la Cruz. Inundación Castálida*, Madrid, Editorial Castalia, 1982.

Serrano Sanz, Manuel, *Antología de poetisas líricas*, Tomo I, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1915.

Showalter, Elaine, «Introduction. The Feminist Critical Revolution», «Toward a Feminist Poetics», *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*, New York, Pantheon Books, 1985, 3-17, 125-143.

Trabulse, Elías, *El hermetismo y Sor Juana Inés de la Cruz. Orígenes e interpretación*, México, Editorial Litografía Regina de los Ángeles, 1980.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario