



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La narratividad enunciativa de *Primero sueño* de sor Juana
Inés de la Cruz

Tesis presentada para obtener el grado de:
DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

Presenta:

Carmen Gabriela Balart Sánchez

Director de Tesis:

Dr. Francisco Ramírez Santacruz

Asesores de Tesis:

Dra. Alma Guadalupe Corona Pérez

Dr. Alí Calderón Farfán

Dr. José Antonio Sequera Meza

Dr. Héctor Manuel Santiesteban Oliva



Diciembre 2019

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

La narratividad enunciativa de *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz.

Mtra. Carmen Gabriela Balart Sánchez

Director: Dr. Francisco Ramírez Santacruz

Diciembre de 2019

Agradecimientos:

A CONACYT, por la beca de doctorado al becario no. 589498 con CVU no. 703235.

Al programa del DLH de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en el PNPC, por la oportunidad de estudiar estos temas.

Al doctor Francisco, por el ánimo y la sabiduría con que dirigió esta tesis.

A mis asesores, los doctores Alí Calderón Farfán (BUAP), Alma Guadalupe Corona Pérez (BUAP), José Antonio Sequera Meza (UABCS) y Héctor Manuel Santiesteban Oliva (UABCS), por todas sus valiosas observaciones.

A la Universidad de Sevilla, por la digitalización del *Tesoro* de Covarrubias.

A mi familia por su apoyo indispensable y generoso.

A toda la gente que me acogió en Puebla.

A mis maestros

Índice:

Introducción	5
Capítulo I. Estado de la cuestión	
1. Enfoques y valoraciones de <i>Primero sueño</i> a través del tiempo	14
2. Introducción a la obra como entramado de artificios y contexto crítico	32
3. Estudios comparativos con otras obras literarias	41
4. Sobre <i>Primero sueño</i> como poema	47
5. Divisiones de <i>Primero sueño</i>	50
Capítulo II. Poéticas en la época de Sor Juana	
1. Raíces de las poéticas clasicistas	62
2. La cuestión del género	67
3. El “concepto” literario	91
Capítulo III. Teoría literaria moderna y <i>Primero sueño</i>	
1. Teoría de los géneros post-clasicista	100
2. Enunciación, narratividad y narrativa	114
2.1. Bases semióticas	
2.2. Teoría para un estudio del discurso narrativo	
Capítulo IV. Interpretación de <i>Primero sueño</i>	120
1. Narratividad y metro	124
2. Narratividad y sintaxis	126
3. Análisis de la narratividad oracional	132
4. La construcción del narrador por el relato y viceversa	170
5. La organización narrativa: intriga y deformadores	176
Conclusiones	182
Bibliografía	193
Apéndice 1: Análisis morfosintáctico del texto	207
Apéndice 2: Aclaraciones sobre la lectura base	253

Introducción

Se pretende abordar con el presente trabajo la narratividad de *Primero sueño*¹ comprendida como proceso enunciativo.

Considerando la literatura como el arte (actividad estetizante) cuyo material es el lenguaje, y que éste puede ejercer muchas otras funciones, qué es lo que le da ese carácter literario es crucial. Si se toma la literariedad de un modo esencialista sobre el condicionalista, para decirlo en términos de Gérard Genette en *Ficción y dicción* (13-14), queda la cuestión del criterio que le otorgaría esa literariedad. Entre el temático de la ficción aducido por Aristóteles (16-17) y el formal (remático, especifica el autor) del mensaje volcado sobre sí mismo —es decir, en función *poética*— alegado por Roman Jakobson (20-22), cada uno tendría primacía sobre la narrativa y la lírica respectivamente.

Sin embargo, cabe afirmar que ambos existen hasta cierto punto en toda obra literaria. Después de todo, no puede tomarse la distancia suficiente para una recepción estética si la obra no tiene un mínimo suficiente de ficticia para el lector u oyente; y, por supuesto, el lenguaje trabajado a expensas del mensaje permite la esteticidad de la obra.

Además, e hilando más fino, de la lírica han opinado los estudiosos de la literatura a través del tiempo que su definición se debe a la emisión desde un yo lírico, o por lo menos desde una fuente que da indicios varios los cuales el lector debe interpretar —por la función expresiva—. En cuanto a la narrativa, no es simplemente ficticia, sino que finge específicamente historias. Entonces la distinción está entre el peso de la enunciación de relato y la enunciación desde un punto de origen que ofrece la lírica.

En general, la crítica duda poco sobre el dominio de la función *poética* en *Primero*

¹ Con el *Primero*, no simplemente “el *Sueño*”, porque según la edición prínceps supervisada por ella ése fue el título que le puso, porque impone el muy pertinente parangón con las *Soledades* y porque el concepto que conlleva del “primer sueño” es relevante para la interpretación del poema entero.

sueño (cuando la discierne como tal), pero la forma a través cual se definiría su “género mayor” literario predominante (llamado en adelante “macrogénero” por englobar géneros en sentido estricto) o no se ha inquirido o se ha supuesto emotiva y/o expresiva, clasificándolo por lo tanto como lírico. Tampoco se ha puesto mucha atención a la narratividad del poema, a pesar de su importancia: después de todo, “la parte central del poema” es la narración de ese sueño (José Gaos 60) —de la poetisa, asegura este autor, aunque ya sabemos a qué atenernos en cuanto a la realidad de las voces percibidas en una obra literaria—.

Sin embargo, hay observaciones valiosas al respecto, en las cuales cabe apoyarse. Ramón Xirau resalta la sensación de movimiento del poema —lo llama incluso “poema-tiempo” y “poema-mutabilidad” (72 [1997])—, así como el uso que hace Sor Juana de los mitos en *acción* (73 [1997]). Antonio Alatorre designa a la obra directamente como “poema narrativo” y menciona como señal de ello el “cuando” del verso 152 (“Lectura”... 124).

Aparte de una indicación sobre la utilización narrativa de las cláusulas en el poema, Octavio Paz aporta otra, bastante significativa, sobre su material: “Sor Juana nos cuenta una acción, una gesta: las peripecias del alma en los espacios estelares y en los abismos íntimos. Por esto *Primero sueño* puede llamarse con justicia *épica del espíritu*” (*Sor Juana*... 484-485).² En el mismo tenor, Alessandra Luiselli afirma que la obra “es, esencialmente, una odisea espiritual, la cual narra la arrojada ascensión del espíritu hacia la altura máxima del conocimiento”, recorrido que asume “descrito” y califica de “viaje épico” (160), y cita la tocante opinión de Sergio Fernández: “Se trata —lo afirmo cautelosamente— de un poema épico en parte si por ello se entiende un narrar exterior, es decir, la aventura de un héroe que viaja y *cuenta* las peripecias inherentes a este recorrido suyo, en ocasiones

² Como se verá más adelante, los estudios sobre *Primero sueño* terminan indicando que en ella el alma no viaja en el espacio.

inverosímilmente heroico” (cit. en Luiselli 160).³

Por último, señalo una particularidad de *Primero sueño* nimia a simple vista: es de un largo desusadamente grande para una obra lírica; mayor que la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* (de 504 versos) de Luis de Góngora y Argote, por mencionar un antecedente cercano en el tiempo. En ese respecto, y dentro de literatura en verso de su época, se encuentra entre las obras indiscutiblemente líricas, aun las largas —como las mencionadas, de, “canciones” de éste y Garcilaso de la Vega, y varias otras—, con la notable excepción de cada una de las *Soledades* (de 1091 versos la *Primera* y 979 la *Segunda*) y las églogas de Garcilaso (de 1885 versos la *II*), y las obras predominantemente narrativas —notoriamente, las épicas—... y aun las *Soledades* narran lapsos mucho mayores y proporcionalmente más condensados que el de *Primero sueño* (Luiselli 165), por no hablar del carácter bucólico de estas églogas. Esto me parece relevante porque las obras pertenecientes a la narrativa suelen ocupar mayor longitud que aquéllas de la lírica, lo cual es atribuible a que las historias habitualmente requieren de más espacio para desarrollarse.

Tomo estas últimas interpretaciones como argumento a favor, si no de la pertenencia de la obra al macrogénero narrativo, sí de la importancia de la narratividad para el logro su efecto estético y, por tanto, de la conveniencia de su estudio.

En primer lugar, la narratividad requiere de relato. Helena Beristáin atribuye a tres criterios esenciales su identificación, con base en teorizaciones de Claude Bremond (*Análisis...* 22). Cito al mencionado autor (90) en palabras de Beristáin:

Donde no hay sucesión, no hay relato [...] Donde no hay integración en la unidad de una acción, tampoco hay relato, sino sólo *cronología*, enunciación de una sucesión

³ En realidad, ya que el héroe que viaja es un alma y al final el narrador se presenta como una persona de sexo femenino, si hemos de apoyarnos en la entonces dominante noción, vía el catolicismo y el platonismo renacentista, de que las almas no tienen sexo (aludida en Marcos 20: 34-36 y alegada por Sor Juana misma en su romance 19), quien narra no es el protagonista.

de hechos no coordinados. Donde, por último, no hay implicación de interés humano [...], no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada. (*Análisis...* 22)

Estos elementos existen en *Primero sueño*. Efectivamente, hay en el poema una sucesión de acciones —supuestas, se entiende: su realidad en el mundo físico no importa a este respecto (ver Beristáin, *Análisis...* 21)—. Éstas, asimismo, van más allá de la “simple *cronología*”, pues se complementan en la unidad de acción del sueño referido. Y hay en juego un interés humano o, por lo menos, comprensible en términos humanos: el deseo de conocer el mundo entero, de lo inferior a lo superior.

He de decir que he simplificado el último criterio expuesto, pues tal como lo describe Beristáin me parece un tanto estrecho. Sin embargo, aun si se tomara de ese modo tan específico, en que el relato es imposible si los acontecimientos narrados no son “ni producidos por agentes ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos” (Bremond 90, cit. en *Análisis...* 22), este poema se ajusta a él: si hay algo en que la crítica sorjuanista coincide, es en lo antropomórfico del protagonista —identificándolo en algunos casos con la narradora—, al punto de asimilarlo a la propia Sor Juana como si *Primero sueño* se tratara de una especie de autobiografía. Y eso sin considerar los efectos de su considerable prosopopeya, ya bien notada: por ejemplo, José Gaos declara que la primera y la última partes que distingue en la obra, en las cuales se desarrolla la lucha de la noche, son prosopopéyicas (57).

El abundante uso de imágenes no obsta para valorar su narratividad, pues el contenido o la narración del sueño se articula por medio de ellas (Gaos 60). Por lo demás, me acojo a esa versión de “alegoría” que, según el diccionario de Beristáin, incluye: “tanto a la representación concreta de una idea abstracta [...] como al *relato*[...] de carácter simbólico semejante al *apólogo* o *fábula*[...]” (26), aunque no me aparte de la definición

especializada para ese término.

Hecha esta casi obvia comprobación, paso a un asunto más complejo y difícil de dilucidar: el (o los) tipo(s) de narratividad(es) que se emplea(n) en la obra. La narratividad semiótica, aquella cuyo nivel “corresponde a lo que puede llamarse enunciado” (Greimas y Courtés, *Semiótica* 273) está bien representada en el poema: los numerosos microrrelatos aludidos en las descripciones que presenta son buen y suficiente ejemplo de ello. En cambio, la narratividad en “el nivel discursivo”, el cual “pertenece a la enunciación” según Julien Greimas y Joseph Courtés (*Semiótica* 273), podría ponerse en duda en primera instancia, por el comienzo adjetival y sustantivo que tiene. Pero basta con llegar al final del segundo verso para confirmarla:

“Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva [...]” (De la Cruz, “El Sueño” 335)

Como puede verse, hay ahí un verbo de acción no subordinado gramaticalmente. Luego el poema contiene también narratividad discursiva, la enunciada verbalmente.

La cuestión, entonces, no es si hay narratividad —es decir, “transformación de un estado de cosas a otro” (Pimentel 15)— en *Primero sueño*, ni siquiera si aparece en sus dos niveles o sólo en uno, sino cómo se presenta y cuál es su importancia.

Se ha cubierto ya mayormente el hueco de la narratividad semiótica: buena parte de lo que no alcanzaron los estudios anteriores en el campo del contenido —entre los cuales destaco el de Georgina Sabat y el de Rosa Perelmuter—, lo enlistó la exhaustiva tesis doctoral de Susana Arroyo Hidalgo. Falta el de la narratividad verbal propiamente dicha, aquella que lo es por la enunciación, más allá de las muy generales divisiones narrativas que se han intentado, y el breve abordaje de la enunciación en el poema por parte de Perelmuter.

Acoto, pues, el marco teórico dentro del cual se desarrollará la metodología a

emplear. En principio, se distinguirá “texto” de “obra”. Se tomará la obra literaria como la percepción estética por parte de un sujeto de un objeto (Sánchez Vázquez 121) —más concretamente, un texto verbal— que la permita. “Texto”, en cambio, se interpretará como un entramado de señales basado en uno o varios códigos (Dijk, “El estudio del discurso”), de corte lingüístico en uno verbal. Me fundamento para ello en la teoría por parte de Adolfo Sánchez Vázquez de que la relación estética entre sujeto y objeto es la que genera al objeto estético como tal, expuesta en su libro *Invitación a la estética*.

En la obra literaria se observa la función *poética* del lenguaje —como la define Jakobson: “la orientación [...] hacia el MENSAJE [sic] como tal, el mensaje por el mensaje”—; sin embargo, su sola presencia no basta para catalogar una obra como literaria, como bien advierte este teórico (358). Para él, lo definitorio sería su “papel obligatorio, determinante” (362).

Además, no cabe señalar, como Francisco Abad, un dominio conjunto de varias funciones lingüísticas (92). Ya que esto no es ni común ni eficiente para el mensaje, cuando ocurre —por ejemplo, cuando es tan exhaustivo (por la función referencial) como cuidado en el estilo (a causa de la función *poética*)— se considera una obra fallida o mediocre, pues se tiende a buscar una dominancia. Éste no es el caso de *Primero sueño*: uno de los pocos puntos en que la crítica está mayormente de acuerdo sobre él es sobre su carácter principalmente literario.

Este predominio reglaría fundamentalmente la estructura verbal del mensaje (353) que, a su vez, provocaría en el enunciatario⁴ principalmente (si no hay elementos que lo desvíen) un efecto estético. Sería, pues, una cuestión de efecto. Lo determinante de esa dominación sobre la estructura implica que la función que lo ejerce podría dilucidarse analizando la estructura misma.

⁴ Entiéndase el receptor humano activo del enunciadador, lo que Oswald Ducrot denomina “alocutario” (136-137), presente en el enunciado tal como lo reconoce Herman Parret (99).

Se considera la definición de los macrogéneros (o géneros mayores) literarios bajo el criterio de la función lingüística por medio de la cual se desenvuelve la obra de tal manera que el efecto estético resulta el más importante. En la lírica, sería la función expresiva (no necesariamente emotiva, aunque suele ser lo más común);⁵ en la narrativa, la referencial (Abad 91) —aplicada a acontecimientos—; y en la argumentativa, la conativa.⁶ Esto si nos limitamos a los macrogéneros puramente literarios, es decir, a los que tienen por material sólo las palabras; de otro modo, cabría añadir el macrogénero mixto del drama, donde la principal función utilizada para el desarrollo de la obra es la referencial, como en la narrativa, pero ejercida con acciones representadas además de con palabras.

No obstante, existe una constante tendencia a aplicar el término “poesía” exclusivamente a la lírica; quizás porque, como indica Gaos, “los ingredientes afectivos, los sentimientos” son “tradicionalmente estimados como esenciales a la poesía, si no como los fundamentales y decisivos de ella” (60). La habitual confusión entre “poesía”, “lírica” (el macrogénero literario), “obra en verso”, “literatura en verso”, “literatura como revelación”, y la de varios otros términos relacionados, complica aún más la situación. Así pues, se impone aclarar sus definiciones o adoptar variantes específicas de ellas dado que unos y otras se utilizarán en el análisis.

⁵ Jakobson utiliza indistintamente los vocablos “emotivo” y “expresivo”, pero prefiero el segundo para la función que describe porque refiere a toda aquella particularidad del discurso en que prevalezca la orientación hacia el enunciador figurado en el mensaje, sin limitarse a sus emociones percibidas por el enunciatario. Además, concuerda con lo que es la modalización greimasiana, cuya utilidad es perfilar al que realiza el acto de la enunciación, y por ende (en su caso) al sujeto que se busca en un poema lírico.

⁶ En esto me aparto de Abad, quien se la atribuye al drama (91). Me fundamento en que el drama no involucra una orientación directa hacia el enunciatario (el público), como sí la involucra y además la necesita para definirse la argumentativa. Por otro lado, Mutlu Blasing valederamente la considera necesaria para la lírica, a juzgar por que ve la retórica apelación de ésta como esencial en ese macrogénero (34-35), pero esto no implica que sea lo que lo defina.

Por respetar el uso común de los críticos y evitar confusiones al lector, conservo la definición de “poesía” como aquella literatura cuya carga de artificios es mayor, destacando en primer lugar el verso; “poético”, como su adjetivo; y “poema”, para la obra individual que entra en esa clasificación, independientemente de las funciones de que se valga para alcanzar su efecto estético —fuera del caso de las “poéticas” como teorías literarias, por supuesto—. Cuando utilice “poético” en el sentido que le da Jakobson, dejaré marcada la palabra en *itálicas* para distinguirla.

1. Metodología

Hecha la revisión del estado de la cuestión, pasaría a abordar la obra, para lo cual requeriría en primer término un texto fiable. Contrastaré entre sí las versiones disponibles del poema, con apoyo en la bibliografía disponible sobre las mismas, para obtener una versión depurada sobre la cual trabajar. A este respecto, es útil el cotejo con las *Soledades*, pues *Primero sueño* es hasta cierto punto una taracea de éstas.

Luego, con la cuestión lexemática ya delimitada por los estudios de Perelmuter, Arroyo Hidalgo y otros investigadores, así como con consultas al *Tesoro* de Covarrubias y al *Diccionario de Autoridades* en caso de ser necesario, me propongo precisar la sintaxis del texto, tanto en sus categorías morfosintácticas de base como en los propios sintagmas y sus relaciones, con un criterio funcional. Para ello, y a diferencia del *Lexicometría...*, considero la categoría de “determinante”, introduciendo en ella la de “artículo” y los llamados adjetivos posesivos y demostrativos que caigan en ella, por la dependencia absoluta que tienen de sus respectivos sustantivos y les impide formar sintagma aparte. Tomo también los pronombres como nombres (a los cuales me referiré como “sustantivos”) y distingo entre “verbo” y “verboide”, tomando en cuenta que éste último puede ejercer una categoría gramatical diferente, con la única propiedad en común con el verbo de poder tener los mismos tipos de sintagmas subordinados que aquél tiene.

A partir de esto, que fija el texto en su base puramente lingüística, y con base en los múltiples estudios que hay ya sobre los significados específicos de la época y las variadas referencias que contiene, pretendo establecer una lectura correcta del texto (en la inteligencia de que hay más de una posible) y pasar al análisis del discurso que presenta la obra considerado como narrativo (en cuanto al macrogénero) para mejor comprender ésta como objeto estético.

Capítulo I. Estado de la cuestión

En este capítulo se examinarán los estudios y apreciaciones de *Primero sueño*, y se tomará lo que tengan de útil para la presente investigación. En primer lugar, se abordarán en una perspectiva histórica, desde la creación del poema hasta ahora, puesto que ese contexto influyó un tanto en ellos. Luego se ahondará en aquellos sobre la técnica de la obra, y se afrontará el problema de su clasificación entre los géneros mayores, que es el que impulsa este trabajo. Finalmente, se transcribirán las divisiones existentes del poema como antecedentes de y por su utilidad para un análisis propiamente narrativo de éste.

1. Enfoques y valoraciones de *Primero sueño* a través del tiempo

Mucho ha cambiado la perspectiva sobre la obra de Sor Juana en general y *Primero sueño* en particular, desde su época hasta nuestros días.

En fecha tan temprana como 1700, Diego Calleja en su aprobación al último tomo de obras de Sor Juana en sus primeras ediciones, *Fama y obras póstumas*, parece presentar *Primero sueño* como uno de los “dos escritos suyos que la suponen igualmente ingeniosa y sabia”, y la considera obra ineludible (*Sor Juana a través... Tomo I* 244-245). Asimismo, da una sinopsis del poema (*Sor Juana a través... Tomo I* 246) que es ya una primera división de la obra y un esbozo de programa narrativo.

La obra, para él, es una silva al modo de la que pensó un encomiado Góngora para sus *Soledades*, la cual supone en el lector muchos y variados saberes elevados. En ese poema, Sor Juana se mostraría de la categoría de Góngora. Para ello, se vale de materias en su mayoría muy difíciles de poetizar, y sin embargo lo consigue. (Suenan a la “belleza difícil” de los preceptistas del Siglo de Oro). A la base que es el sencillo programa presentado por Calleja le habría superpuesto tantos saberes, agudezas y elegancia que la obra resultaría con densidad. El logro del poema sería el talento poético y el ingenio que

evidencia.

Para entenderlo, habría que saber las referencias que tiene y entender los términos “alegorizado y alegorizante” en sus tropos/cambios con el que producen ambos (¿metáforas de segundo grado?). Los que lo tendrían difícil serían quienes confunden la densidad con opacidad (*Sor Juana a través... Tomo 1* 245-246), crítica válida desde entonces.

En ese orden de ideas, sugiere el padre Juan Navarro la creación de comentarios aclaratorios al poema en su censura al *Segundo Volumen* (*Sor Juana a través... Tomo 1* 115). Sin embargo, el único comentarista conocido de *Primero sueño* es Pedro Álvarez de Lugo (Sánchez Robayna 18), quien según Andrés Sánchez Robayna, a fines del siglo XVII (9) trata de explicar el poema aclarando sus puntos oscuros y hallar los modelos imitados en él, en el estilo de los varios comentarios a las *Soledades* de Góngora (39-42)... y su trabajo ni siquiera cubrió todo el poema, pues llega hasta el verso 225 (Álvarez 157). Su opinión sobre el poema coincide con la de Calleja (158). Es interesante su alusión al parecer de “algunos” de que “quiso este ingenio entendido dar en que entender con versos ajenos de inteligencia” (158).

Hay después una serie de críticas y alabanzas similares a Sor Juana y su obra, seguidas de un largo silencio salpicado por alguna que otra eventual reprobación o encomio superficial, en los cuales *Primero sueño* no aparece o es mayoritariamente criticado; hasta bien entrado el siglo XIX, cuando Luis León Mera realiza una evaluación general con base en tomos de sus obras completas —aunque de ediciones tardías, según lo que escribe (*Sor Juana a través... Tomo 2* 237)—. Un tal Rojas y Rojas llega a hablar de “fáciles y graciosas silvas”, lo cual sugiere la duda de que las haya leído. (*Sor Juana a través... Tomo 2* 87). No obstante, hay unas cuantas indicaciones de valor en ese lapso.

He de decir, a contracorriente de Alatorre en el prólogo a su compilación, que en esos textos los mexicanos nacionalistas no son sólo patrioterros, ni los católicos en particular (con algunos españoles, según encuentro) sólo hagiográficos ni valoran únicamente los

temas y virtudes religiosos (Prólogo II). Hay juicios agudos y observaciones importantes que ocurrirían luego de nuevo y se aprovecharían en estudios más integrales y de mayor relieve. Pero los más valiosos, como bien señala Alatorre, son los de extranjeros (Prólogo II).

Juan María Gutiérrez, crítico argentino, lamenta en el año 1864 que haya favorecido en ocasiones la versificación ingeniosa por encima de la poesía misma (*Sor Juana a través... Tomo 2* 125). Que fue producto de su época decadente, se llega a decir. Se lamenta generalizadamente su gongorismo (igualado al culteranismo). O, por lo menos, se asevera que Sor Juana fue grande a pesar de su ambiente e, incluso, que era grande por lo que logró bajo ese ambiente (ver 176-180). Hasta se le atribuye una condenación del culteranismo —por parte de Gutiérrez—, en su divertido ovillejo (129).

En 1869, el español Francisco Pimentel llega a apreciar a Góngora: su crítica va dirigida a ciertas cualidades específicas del gongorismo —más bien del de sus seguidores que del de Góngora mismo, en mi opinión, ver su definición de este estilo: “la ausencia de verdadero fondo, y el falso brillo en la forma” (147)—. En *Primero sueño*, “su obscuridad es tal, que puede compararse con las [composiciones] más confusas de su modelo” (147). Atribuye a las sensibilidades mediterráneas facilidad para tomar lo oscuro por profundo (147). Se colige que cae en el error que menciona Calleja y el que reporta Álvarez de Lugo.

Se entiende: después de la borrachera gongorina, vino la resaca neoclásica, donde se renegó de los excesos anteriores. Se tiene al equilibrio clásico como ideal, como si sólo el equilibrio fuera estético. Luego, llega la estimación de la idea o el sentimiento como lo poético y de la sencillez de su expresión.

Hay una valoración —de Pimentel— que halla esa “decadencia” desde Licofrón en la literatura griega —en los eruditos alejandrinos (178), dice el también español Antonio Hernández Fajarnés por su parte— y los últimos romanos (146), y hasta una queja —es 1869— de que se ha vuelto a ese tipo de poesía en Francia (seguramente se refiere a los

precursores del simbolismo) y por sus imitadores españoles y mexicanos (¿los primeros modernistas?) (147). Aun en época romántica se acepta más la exageración del sentimiento que la de su expresión, exactamente el polo opuesto de la poesía sorjuanina. Observaciones que coinciden con lo que Luiselli expone de los estudiosos y teóricos del manierismo sobre el mismo.

Otros juicios concordantes: un anónimo que escribe en el *Catholic World* de Nueva York —quien dice haberse apoyado en un trabajo de Pimentel para buena parte de los extractos que publica (*Sor Juana a través... Tomo 2* 195)—, el cual Alatorre conjetura que sea Harold Dijon (181), luego de citar un fragmento de *Amado dueño mío, escucha un rato mis cansadas quejas...* afirma: “This is like a voice of the Elizabethan age” (186). Se remarcen también lo filosófico de sus obras —el español Santos Pina— (175-176), y la sabiduría poética de muchas de sus reflexiones —el anónimo— (192). Pienso, como Luiselli y sus fuentes, en Shakespeare y en *Hamlet* (106-107, 72 y 79), especialmente en el monólogo de la calavera. Las traducciones de ese anónimo al inglés isabelino no hacen sino acentuar tal impresión.

Menciona Alatorre que el mexicano José de Jesús Cuevas fue el primero que escribió un libro —de 1869 a 1872 por entregas, y en 1872 entero—, y grueso, sobre la vida y obra de Sor Juana, el cual fue estimado por Alfonso Méndez Plancarte (*Sor Juana a través... Tomo 2* 202).

Ya en 1873, el ecuatoriano Mera, declaradamente movido por un ánimo hispanoamericanista e interés en la poetisa, busca sus poemas para conocer a la escritora a través de ellos y logra hallar y aprovechar tomos antiguos originales (*Sor Juana a través... Tomo 2* 232-237).

Aunque todavía considera al gongorismo-culteranismo como una falta (235) —de la cual Sor Juana participaría (254-256)—, aprecia a Góngora en sí, culpando más bien a su ejemplo por el “mal gusto” en que cayeron las letras españolas (243). Coincide con otros

críticos anteriormente mencionados en los defectos que halla en ese estilo (254). Es interesante asimismo cómo reconoce los comienzos del culteranismo antes de Góngora, por lo menos desde Herrera (254).

Hago un aparte sobre su apreciación del desarrollo del culteranismo. Asegura Mera sobre los aprendices del clasicismo: “Comprendieron muy bien que la literatura clásica es esencialmente imitadora, y nunca se atrevieron a partir por otros caminos que por los trazados y conocidos” (*Sor Juana a través... Tomo 2* 254). Ésta era la tradición a la que se atenían los renacentistas, a mi parecer. Sin embargo, “[...] asomaron ciertos ingenios que”, para él, “dieron en la singular locura de querer mostrarse originales sin dejar de ser copistas. Como tal pretensión era imposible de realizar, los esfuerzos de todos ellos produjeron lo que debieron producir: adefesios y tonterías que les dieron, tras un momentáneo aplauso, descrédito perpetuo” (*Sor Juana a través... Tomo 2* 254). Suena a una descripción del fenómeno del manierismo como lo enmarca Luiselli siguiendo a Dubois y otros.

Sin embargo, Mera advierte que Sor Juana no fue completamente culterana, sino que tuvo parte en el conceptismo, escuela a la que tilda de “sutilmente artificiosa” y reconoce anterior a Góngora (254). Censura a la poetisa por esta corriente como por aquélla (255). También, notablemente, por sus mezclas de tonos y dialectos variopintos —en lo cual se muestra claramente como un clasicista aristotélico—, por la monotonía en algunos pasajes, e incluso por cierto prosaísmo; así como por la erudición “fastidiosa” y la subordinación por motivos adulatorios (255), los cuales ya habían sido recriminados en tiempos anteriores.

Este crítico está, al parecer, bajo el influjo de la idea de que la poesía es para subyugar el alma al excitar a tope los sentimientos —la estética de lo sublime— y no simplemente los sentidos (256). Juzga imposible que se puedan producir sin haberlas sentido (257). Con esa base, no es ninguna sorpresa que desaprobe *Primero sueño*: lo

tacha de “incomprensible [...], largo y asaz enojoso” (254) y lo considera aun más oscuro que las *Soledades* (255).

Su facilidad para la versificación, supone, la indujo a usar muchos metros pero la confianza que tendría en su uso también derivaría en descuidos. Considera sus obras de más mérito las líricas, sobre todo las que expresan amor y ternura (256), y que en su poesía religiosa es inferior pero en absoluto despreciable (262). Admira también sus composiciones en prosa por la razón que despliega en ellas (la *Crisis* y la *Carta a Sor Filotea*), tal como admira la poesía por su emotividad (266-268). Y aunque elogia ciertos rasgos de su poesía burlesca (epigramas, el ovillejo, algunos sonetos...), lamenta su acritud (263-264). Nuevamente nota su inclinación a “filosofar”, la cual considera que viene de su conocimiento del corazón humano (261-262).

En 1893, Marcelino Menéndez y Pelayo destaca a Sor Juana como poeta, como excepción entre muchas medianías en el México del siglo XVII luego de Bernardo de Valbuena y Juan Ruiz de Alarcón... y a pesar de la influencia del culteranismo y el conceptismo (*Sor Juana a través... Tomo 2* 584-585). Incluso la declara mejor que todos los poetas del reinado del ‘Hechizado’, con todo y que no fue buena época para la literatura (586).

Estéticamente, dice valorar lo “espontáneo” y sentido, con lo cual se daría con la “expresión única”, que coronaría “la sinceridad de la poesía afectiva” (589). Por lo tanto, no es de extrañar que rescata ante todo su “ímpetu y ardor del sentimiento” tanto en lo profano como en lo sagrado —“místico”, lo llama él—, aun sobre su ingenio, su fantasía (¿imaginación?) y su saber, los cuales darían a ciertas obras suyas “valor poético duradero y absoluto” (585). Aprecia particularmente sus versos de amor profano (589), que “sólo quien no esté acostumbrado a distinguir el legítimo acento de la emoción lírica” tomaría como productos de pasatiempo o para exponer sentimientos ajenos, y más aún con el telón de fondo de ese estilo complicado de su tiempo (587); aunque asegura que no es menor en

los “místicos” (589). De estos últimos, destaca las canciones de *El divino Narciso*, que a su juicio son tan bellas y limpias que más bien parecen del siglo anterior (589).

De los tres tomos publicados entonces de las obras completas de Sor Juana, recoge algunas composiciones, de las cuales no termina de aceptar ciertos rasgos de ese “mal gusto”: varios poemas líricos, un auto sacramental (baraja *El divino Narciso* y el de San Hermenegildo), *Los empeños de una casa* y la *Respuesta* al obispo Fernández de Santa Cruz “si se aligerase de algunos textos y erudiciones extemporáneas” (585). Llama la atención que aunque encuentre de valía las famosísimas redondillas *Hombres necios que acusáis...* no las halle tan buenas en lo poético como lo hicieron tantos autores, en comparación con otras obras de ella (591).

Sobre *Primero sueño*, lo llama “fantasía” y reitera esa reprensión de que Sor Juana imitando ahí las *Soledades* termina siendo “más inaccesible” que su modelo, y no duda que seguramente a causa de este tipo de obras fue más admirada por los poetas amantes de aquel “mal gusto” (590).

En 1910, en el contexto del modernismo que comenzaba a revalorar a Góngora, Amado Nervo publica un libro acerca de Sor Juana que es mezcla de biografía, crítica y compilación de opiniones y obras de y sobre la poeta. Este autor comparte con Menéndez y Pelayo el gusto por sus poemas de amor, y opina que si hubiera dejado en libertad sus sentimientos amorosos, “hubiera sido genial en sus versos” (88), más allá de “ese ingenioso discreto retórico” (76), con un dejo aún romántico. Como complemento para discernir su estética menciono que en otra parte, a propósito de un soneto a la muerte de la virreina Leonor Carreto que halla mediano, declara que “los grandes dolores no suelen ser elocuentes” (45).

Juzga que manejaba ella el romance y el soneto tan bien como Góngora mismo, y disculpa sus “oscuridades gongorinas” porque grandes poetas del siglo XVI estaban bajo el influjo de su colega sevillano, y por la inevitabilidad de las influencias en la literatura (96).

Por su lado, aplaude que se dejara influir por tan grande mente (73). Por lo demás, es patente para él que “Los *claros* solían ser *cultos* y los *cultos* solían ser *claros*” (76), ya libre de ese supuesto usual de la contradicción entre ambas escuelas.

Sorprende por otra parte que sea capaz de decir que Sor Juana imitó “poquísimo” (73) a pesar de reconocer el gongorismo en ella y de admitir que no hay autor que parta de cero (73).

En cuanto a *Primero sueño*, se refiere a él como “poema espléndido”; y concuerda con Calleja en que en él su autora, si no estaba a la altura de Góngora, era de la misma categoría (75).

Ermilo Abreu Gómez fue el reintrodutor de la obra de Sor Juana en la era moderna. Trajo su gusto por ésta al círculo de los Contemporáneos y dio pie a discusiones sobre la misma. En un artículo del año 1931, tras dar un repaso a la crítica anterior, les reprocha a sus practicantes el no establecer la base literaria e histórica de la que surge su obra (198-199), laguna que después ha sido atendida.

Luego de presentar un resumen detallado del poema en la revista *Contemporáneos* en 1928, realizó asimismo la primera edición de *Primero sueño* desde la su aparición en la última del segundo tomo de las obras completas de Sor Juana en España, la cual fue publicada con otras obras de la monja en una empresa de reunión de sus obras completas por medio de la editorial Botas en 1941; con toda la investigación y cotejos que ello conlleva. Sobre ella (y, en parte, contra ella, por los errores que contiene) hizo Méndez Plancarte la suya, ésta fundamental para las ediciones posteriores, incluyendo algunas importantes versiones recientes: la de Alatorre en 2009 y la de Alberto Pérez-Amador en 1996 y 2015, que además de ser la más nueva hasta ahora confronta variantes tanto de antiguas como de modernas. Además, la discusión sobre el texto entre él y Méndez Plancarte enriqueció el debate crítico acerca del poema.

A partir de entonces se han multiplicado los estudios y observaciones sobre *Primero*

sueño, sea *per se*, sea entremezclados con otros o como parte de un enfoque general en la monja, varios de cuyos autores han hecho escuela. Cabe destacar los del hispanista Karl Vossler, traductor al alemán y, con Abreu, uno de los primeros editores de *Primero sueño* en la era actual. De 1934, traducido y publicado en español en 1936 (15) en una revista —versión que citaré en adelante—, y reunido en 1947 con otros ensayos suyos en un tomo enfocado en autores españoles principalmente de los Siglos de Oro, donde los aborda tan importantes para un estudio comparado con la obra poética sorjuanina como Calderón y Góngora. Indica una nota del traductor del tomo (Carlos Clavería) que la edición de Vossler, de 1941, incluyó como introducción el mencionado ensayo con leves modificaciones (*Escritores...*).

En éste, luego de abordar su vida, carácter y peripecias, hace un resumen detallado del poema, seguido de un juicio estimable de éste y el resto de su obra. En su opinión, lo que mueve a su poesía es el asombro curioso y reflexivo y la búsqueda de la armonía (21-22), y la enmarca en la variedad y vitalidad de la Nueva España (21-22). Contrapone su estilo, claro y agudo, con el del barroco del cansancio y el destelleo de la España contemporánea, más destacable aún dado el entusiasta gongorismo de sus compatriotas (21) —y la decadencia del mismo por los malos imitadores de Góngora, añado—.

En lo que a su tan citado culteranismo se refiere, Vossler asegura que Sor Juana “usa el adorno culterano, sólo excepcionalmente, cuando quiere expresar, como en aquel poema del sueño, un estado de ánimo extático” y para competir en la poesía de concurso (21), afirmando luego: “En lo demás, evita el estilo erudito y oscuro” (21). En cuanto al género de *Primero sueño*, hace este interesante señalamiento que tanto ha calado luego: “El esquema gastado, medioeval, del sueño didáctico, se rejuvenece en esta lírica del despierto anhelo de investigar; y señala, hacia adelante, la poesía iluminada. Se piensa en Albrecht van Haller. Aun se advierten las primeras leves reminiscencias, las de ambientes prometéicos [sic] y faústicos [sic]” (21).

Escrito en 1928 y editado diez años después en alemán, pero publicado en español tardíamente, en 1963, aparece en la escena sorjuanista el tratado psicoanalítico de Ludwig Pfandl, de más revuelo que acierto pero con observaciones rescatables (y rescatadas luego) sobre la obra de Sor Juana (Arroyo 177). Ezequiel Chávez emprende también un ensayo psicológico en 1931 para ubicarla psicosocialmente en el México de su época y determinar la trascendencia de su obra y su vida para la conformación espiritual del país y el devenir de su cultura (XI), tomando lo que de su obra le sea útil para ello (IX), en lo cual se incluye *Primero sueño*. En su introducción de 1968, afirma haberse propuesto para entenderla dejar de lado a sus comentadores y leerla directamente (XIII).

Anita Arroyo, de modo parecido, intenta una valoración general sobre su vida y obra (152) con *Razón y pasión de Sor Juana*, que vio la luz en 1952 pero fue actualizada a la vista de nuevos estudios y ensayos sobre la monja, entre los que se cuentan el de Pfandl y el libro dedicado por Paz; en lo cual esta silva tiene un lugar preponderante: la considera su obra más profunda (94) y se manifiestan ahí tanto la razón que usa y la atrae tanto como la pasión de que es capaz y que tiene por la primera, ambos polos de su estilo y de su psique según la autora (135).

Xirau hace lo propio en 1967 en un libro para una colección en Argentina sobre autores hispanoamericanos con formato de crítica con antología (11 [2016]), dedicado en su caso a Sor Juana; luego aumentada y publicada en 1997 en México. De divulgación según su autor (11 [2016]), pero con reflexiones valiosas y una sección destinada al *Primero sueño*.

José Gaos publicó un artículo penetrante en 1960 centrado en el poema. Sugiere una descripción del dormir ordenada por los elementos (54). Afirma una simetría del poema. Considera que la autora quería “dar expresión poética a la experiencia capital de su vida: la del fracaso de su afán de saber” (67), que pertenece al género del poema filosófico (70-71), y que es su solitario y eminente representante en la literatura hispánica (71). Incluso va más

lejos al considerar que “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”.

Robert Ricard, según Marié-Cécile Benassy-Berling, “el iniciador de los estudios ‘sorjuanistas’ en Francia” (*Humanismo...*), dio una conferencia en la Sorbona en 1954 también enfocada en este poema, al cual considera el más característico de su obra; conferencia que fue traducida al español y publicada como artículo (25) en 1976. Como Vossler, hace un resumen detallado; pero dividido en cinco partes, imitando expresamente en ello a Pfandl (29). Critica las interpretaciones psicoanalítica y literal (30). Hace notar el carácter “más filosófico que religioso” de *Primero sueño* y lo poco que tiene de referencias cristianas (29), así como su falta de especulación escatológica y de lugares comunes morales para un “sueño filosófico” (31) —difiero en esto último, y aun afirmo que hay un componente moral muy fuerte en las reflexiones entrelazadas en el poema—, así como su ausencia de guía (31); aunque sin dejar de insistir en su originalidad.

Por otro lado, es de destacarse el apunte de que en lo que respecta a este género “el *Corpus hermeticum* ocupa un lugar importante en su historia y en su desenvolvimiento” (30), el posible conocimiento del neoplatonismo por parte de Sor Juana —e influencia en esta obra, agrego— por el tinte de sus referencias (31), y la mención del padre Kircher como fuente (29).

Benassy-Berling estudia en su difundida tesis de 1979 el humanismo de Sor Juana —entiéndase la corriente nacida en el Renacimiento definida como “familiaridad con los autores antiguos aunada a un optimismo con respecto al ‘hombre’ y a una voluntad de superación de los hombres” (11)— y la religión en que ese humanismo se enmarca en su caso, incluyendo “doctrina, creencia, culto, expresión literaria, aspectos individuales y aspectos sociales” (12), para contextualizar a la autora, comenzando estos estudios bajo la dirección de Ricard (“Humanismo”...).

Georgina Sabat da a la luz en 1976 una revisión de su tesis de doctorado (*El «Sueño»...* 11) sobre las tradiciones temáticas y formales de la literatura de que hace uso Sor Juana, y su originalidad con respecto a éstas. Halla que el gongorismo de Sor Juana no es tanto como se suponía (*El «Sueño»...* 14) —lo cual habría de confirmar Perelmuter con datos duros—, y que si bien sigue una tradición hispánica bien establecida de poesía del sueño, *Primero sueño* es único en su reelaboración de ésta y su índole de poesía científica (*El «Sueño»...* 17-18). Ella y su esposo Elías Rivers, erudito en el tema de las *Soledades* gongorinas, han estudiado de Sor Juana el *Primero sueño* en particular (“Prefacio”).

Sánchez Robayna publica en 1991 en un volumen tres aproximaciones distintas a la obra: literaria sobre su gongorismo, “estético-analógica” con una comparación con el cuadro de los 70’s *La Reina filósofa* de Ronald Kitaj, y conceptual sobre el sentido del sueño sorjuanino (9-10); y presenta el desconocido comentario de Álvarez de Lugo del poema, contemporáneo al mismo.

Resalta entre estos estudios el acercamiento semiológico de José Pascual Buxó. Rocío Olivares Zorrilla comparte su preocupación por los emblemas en la obra y centra su atención en ellos, si bien también se ocupa de otras cuestiones de fuentes y contexto para una buena interpretación del texto; hasta hace poco seguía en activo.

Perelmuter, quien encuentra extensamente estudiados la disposición del poema, su clasificación (en cuanto a género específico), sus fuentes y su sentido global a principios de los ochentas (*Noche...* 10-17), prefiere ocuparse en su *Noche intelectual* —de 1982— de aspectos de análisis textual, como lo es su lenguaje (17). Investiga, pues, el cultismo y el hipérbaton en la obra, —es decir, sus cultismos léxicos y sintácticos, como los llamaría Luiselli—, para evaluar la medida de su utilización y para ubicar el poema dentro de las escuelas estéticas de su época, ya que la conjunción de ambos procedimientos estilísticos entraba en la polémica sobre la “oscuridad” de la poesía “cultura” e, incluso, era considerada causante de un tipo de “oscuridad” concreta, definitoria para algunos de la poesía gongorina

(17). Luiselli llegaría después a conclusiones muy interesantes sobre *Primero sueño* con base en esta clase de estudios.

Luego de un par de breves acercamientos, y sobre todo con su libro de 1982 dedicado a Sor Juana, Paz pretende abordar la obra como unidad estética e interpretarla para alcanzar su sentido último, tras la asimilación de sus influencias estilísticas, referenciales y conceptuales, que recoge de investigaciones previas y complementa con las propias, más unos toques de conjetura. Aunque perfectible y con ciertos vacíos, es mayormente coherente y creíble y, sobre todo, por fin se ocupa de la obra como un todo en vez de enfocarse en aspectos determinados pero con bases suficientes para que no sea una mera opinión.

Caso muy particular es el de Luiselli. En 1993, con *El sueño manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*, se enfrenta a buena parte de los críticos clasificando la obra como manierista en vez de barroca, con todo lo que ello implica. Recurre para ello a una nutrida compilación de crítica sobre el estilo mismo, desde la que lo halla en las artes plásticas hasta la que lo reconoce en la literatura, y tanto de alcances internacionales como enfocada en el arte hispanoamericano; y, a continuación, realiza una interpretación del poema desde esa perspectiva. No sólo resulta fundadamente convincente (si se entiende “manierismo” como ella lo hace), sino que aclara varias aparentes contradicciones y arroja luz sobre su sentido.

Producto del impacto derivado de concepciones rebasadas por la realidad (82-83), las de la herencia clásica (88) —la cosmografía antigua ante el descubrimiento de América, el catolicismo paneuropeo ante las divisiones por la Reforma protestante, etcétera—, el manierismo daría un arte que pretende aferrarse a lo renacentista (88), pero ya distinto: de una minoría escogida, sofisticado, soterradamente individualista, de conflicto sin resolver e indirecto; algunas, características que desembocan en otras (minoritario por sofisticado, o sin solución tal cual o individualismo obvio por indirecto, por poner dos casos). Desgloso

sus características y las concordancias que muestra con el *Primero sueño* según Luiselli.

Tiene temas y recursos estilísticos comunes con el barroco y el Renacimiento (109), no estaría ahí la diferencia. La autora ejemplifica citando a Hatzfeld sobre la anáfora como uno de los recursos más esenciales de la poesía manierista, distinguiéndose ésta por la intensidad de su uso (cit. en 110). Señala asimismo el alargamiento de las figuras en la pintura (94) como característico del movimiento, pero su uso en los ejemplos de el Greco y Parmigiano que presenta es por sus efectos (91, 94-95), por lo cual podría ser sustituido en literatura con procedimientos equivalentes. La enorme cantidad de versos que se refieren a una sola noche y lo inmenso de la pirámide del alma son dos ejemplos de elongación en esta obra (Luiselli 195).

También sería propio de lo manierista que privilegie “todos los ángulos posibles” (93). En el poema, lo último es evidente en el fragmento de las pirámides: Sor Juana le da “perspectiva histórica, geométrica, filosófica, mitológica y hasta ontológica” (Luiselli 190).

El manierismo presenta una dualidad conflictiva, como el Barroco (87). Muestra conflicto pero no lo resuelve (Sypher, cit. en 108). Del mismo modo, el problema principal planteado en la obra sería cuál es el mejor método para alcanzar el saber superior: el platónico —intuitivo— o el aristotélico —por categorías—, el cual queda sin solución (172).

El preciosismo expresivo del manierismo sería debido a su filiación cortesana (97). Esto, en la literatura, se halla en el uso de los cultismos léxicos y sintácticos (194). El primero es claramente el caso de *Primero sueño* (193).

Independientemente de sus enclaves de origen, el movimiento manierista tendría una afinidad anímica. “El espíritu aristocrático [...] es el modo de ser manierista” (115). Titubeante ante dos realidades, las ve pero no las asume. Engendraría un arte elitista (100), producto de la imitación no directamente de la naturaleza como en el arte renacentista sino a través del arte, según la sensibilidad artística propia (92). En todo caso, a través de la

mitología (180), cuyo uso alusivo también sería determinado por su procedencia cortesana (97). En la obra, estaría la utilización de Sor Juana de seres mitológicos para referirse a seres semejantes de algún modo a ella (168), por ejemplo.

El manierismo sería individualista (166). Habría varios manierismos individuales a diferencia de la “colectividad” del Renacimiento y el Barroco, según Hatzfeld (cit. en Luiselli 112). Se manifestaría con la imitación diferencial, es decir, con una diferenciación por medio de la imitación (Dubois, cit. en 151), para superar al modelo (152). Triunfaría el llamado “diseño interno”, la idea artística propia (92). Esa diferenciación se lograría a través de la hiperbolización de un detalle (Dubois, cit. en 151). Cabe decir que el manierismo hay igualmente especial atención por los detalles de la propia obra (177).

En cuanto a ese individualismo, Luiselli asegura: “Lo más probable es que Sor Juana sí titulara su poema *Primero Sueño*, ya que en la *Respuesta* [...] afirma que son los otros quienes llaman a su texto *El Sueño* [...]” (152). Según la estudiosa, era para indicar abiertamente su modelo: Góngora (152). Además, no sólo habría hiperbolizado el uso gongorino de los mitos para narrar su poema y describiría el paisaje con ellos (180-181) sino que, utilizando las metamorfosis (no aprovechadas por Góngora) hiperbolizaría “magistralmente” la tradición literaria retomada así por ella (181).

El movimiento manierista tiene una vena de intelectualismo: los rasgos que dominan en él son resultado de reflexiones intelectuales, no de la realidad directa (114-115). Resulta notorio en lo reflexivo de su dualidad (87); y es visible en antítesis cerebrales e indirectas, por ejemplo (111-112). En esta obra, “Sor Juana no se preocupó solamente por narrar [...] el enfrentamiento entre el método aristotélico y el [...] platónico de conocimiento”, pues muchos versos habrían quedado fuera, sino también “algunas reflexiones más: [...] sobre los mitos, sobre el gobernar, sobre el deleite y el cansancio, sobre la ciencia, sobre la dubitación, sobre la cosmografía, sobre el curso de las fuentes y el aroma de las rosas, sobre la osadía y el atrevimiento, sobre la lucha de antípodas...” (203-

204).

Capital y distintivo del estilo manierista es que sea indirecto y/o suave. La línea serpentina, propia de la pintura manierista, (89) estaría presente en la literatura de este movimiento, por ejemplo, en el discurso de Hamlet en la obra homónima (Dubois, cit. en 173). De *Primero sueño*, Luiselli afirma que posee “una naturaleza seseante” (197), de lo cual se provendría la necesidad de dividirlo para no perderse en sus vueltas (196), división que debería consignar todos los que hay (201) entre temas. Las alusiones del manierismo son serias y mayormente respetuosas (110), una diferencia de tono notable con el Barroco. Tiene asimismo una estilización de la melancolía —también existe en el Barroco una melancolía, pero es tratada de manera diferente— (174). En el poema, las alusiones a la luna y a Nictimene impedirían que el paisaje nocturno y las aves que lo pueblan sean demasiado tristes a pesar de su melancolía (Luiselli 173-175).

Los catorce versos de la *Soledad Segunda* que según esta autora habría hiperbolizado Sor Juana para crear *Primero sueño* (159), los vv. 137-150, quizá serían un programa de partida identificable con el resumen del que habla Calleja.

En el 2000, Alejandro Soriano Vallès, considerando indudable ya la esteticidad del poema, se concentra —muy hermenéutico en ello— en la intención de Sor Juana, la cual guiaría el uso de las técnicas para crear la obra (18-19). Para ello, identifica y examina el escolasticismo que la permea, en particular, el tomismo aristotélico; y observa sus implicaciones en el conjunto. En ese sentido, pertenece en parte a esa “crítica hidráulica” (de las fuentes) a la que alude Pedro Salinas (cit. en Perelmuter, *Noche...* 11), pero una aún necesaria y que no se ocupa de simples significados de palabras y referencias sino que aborda la base ideológica que le da sentido.

Específicamente, busca dilucidar la significación de los pares oscurecimiento / iluminación y ascenso / caída, relacionados entre sí, para sopesar correctamente el poema (21-22). Encima, da con base en sus hallazgos una interpretación propia del poema, más

bien integral como la de Paz.

Gerardo Rivas en el 2001 dedica un tratado entero, *La sombra fugitiva*, a tratar de dilucidarla como obra artística, basándose para ello en la tradición del hispánico conceptismo de los Siglos de Oro, influido por Italia y su reforma conceptual humanística desde Dante (74-75), y producto de la revalorización del conocimiento analógico del poeta (71-73, 111) —del cual habían distinguido el lógico la tríada Sócrates, Platón y Aristóteles (62)—; el cual había sido considerado subordinado a la religión en la Edad Media (136-137) —según el autor, yo me remontaría al principio del dominio del cristianismo en el mundo occidental—.

Alatorre y Pérez-Amador, además de sus respectivas ediciones, siguieron aportando eruditas observaciones de tipo filológico y contextual apoyándose muchas veces en los nuevos trabajos que surgen sobre el poema. La muerte interrumpió los de Alatorre —ocurrida en 2010, poco después de su edición de las obras completas de Sor Juana—, pero Pérez-Amador continúa con ellos.

Dentro de los estudios del discurso al estilo de los anglosajones “*cultural studies*”, hay varios más feministas como los de Electa Arenal, Emilie Bergmann y Stephanie Merrim, quien además los emprende en cuanto al criollismo. Sabat, aparte de los arriba mencionados, también ha aportado estudios feministas.

Asimismo, hay pocos pero interesantes y aparentemente útiles estudios estrictamente lingüísticos del poema, cuantitativos y cualitativos.

En 1993 Arroyo Hidalgo publica su *Aplicación de la Lingüística Computacional al Primero Sueño de Sor Juana. Materiales de Análisis*, con el fin expreso de “demostrar su riqueza léxica, su perfecta simetría” y recuperar algo de su léxico contemporáneo (*Aplicación...* i). El estudio, realizado en lenguaje Algol y luego con el programa Tact 1.2, presenta dos índices: uno de frecuencias (absoluta y relativa) y concordancias en orden decreciente, y uno lematizador en orden alfabético; así como el poema mismo como

apéndice para cotejo (*Aplicación...* i-ii). Cabe mencionar que el de frecuencias y concordancias indica la frecuencia relativa con referencias a los versos en que aparece cada palabra; y que el lematizador, que muestra las estructuras léxicas categorizadas gramaticalmente en sus formas neutras aunque rescatando conjuntamente las formas en que aparecen en el poema, da las frecuencias absolutas y relativas tanto de las estructuras léxicas como de sus apariciones particulares.

El mismo año ve la luz su estudio semántico y retórico, basado en los datos proporcionados por el trabajo anterior, con un análisis semántico greimasiano “por determinación excluyente” para recuperar las relaciones de sentido del poema (*El Primero sueño...* 8) y comprobar la diversidad de sus campos semánticos perceptibles (*El Primero sueño...* 7). De acuerdo a su metodología enunciada en este estudio, se enumeran las palabras con significado propio independiente —esto es, autosemánticas— (*El Primero sueño...* 13), se distinguen las isotopías a que dan pie (*El Primero sueño...* 16) para conocer la uniformidad de lectura del texto (*El Primero sueño...* 18) y se identifican los campos semánticos (*El Primero sueño...* 8) —definidos como resultados del proceso isotópico (*El Primero sueño...* 18)—, representados “por medio de hiperónimos tentativos” (*El Primero sueño...* 32). Arroyo Hidalgo llega a establecer cincuenta y cinco (*El Primero sueño...* 32).

Por último, habría que mencionar su tesis doctoral, en la cual comparó todas —según ella— las ediciones antiguas del poema: “Sevilla, 1692; Barcelona (a) 1693; Barcelona (b) 1693, Madrid (1715), Madrid (1725)” (*Una lectura...*), y fijó su propio texto, interpretándolo por completo.

Juan López y Marina Arjona realizaron un estudio de lexicometría con frecuencias absoluta y relativa, con índice de concordancias y de frecuencias (absoluta y relativa), y de estadística fonométrica (13) sobre la versión de *Primero sueño* de Méndez Plancarte, tal como se muestra en la edición de Porrúa a cargo de Francisco Monterde (14). Cada una de

las categorías gramaticales que anotan, una por palabra lematizada, “pretende responder [...] a la función que la palabra de que se trate desempeña dentro del texto” (14); utilizan las de nombre, verbo, pronombre, adjetivo, adverbio, artículo, conjunción, preposición e interjección (14). Para entonces, ya había aparecido la *Aplicación de la Lingüística Computacional...*, pero los autores sostienen que su análisis gramatical de base es diferente en aspectos sustanciales al de ella, que aclaran siempre la clasificación sintáctica de cada palabra, y la novedad de su estudio fonométrico (15).

Pero es sobre todo cercano en el tema el artículo de Perelmutter de 1986 en que trata de identificar al “yo” enunciador de *Primero sueño* rastreando detalles lingüísticos y discursivos, lo más próximo a un estudio propiamente narrativo del poema.

2. Introducción a la obra como entramado de artificios y contexto crítico

Primero sueño es una silva, es decir, una composición donde los endecasílabos solos o con heptasílabos, rimados en su totalidad o con algunos sueltos, se mezclan en libertad sin orden de estrofas (Navarro 165). La obra consta de 975 versos, y abunda en imágenes y complicaciones sintácticas. Fue creada con un vocabulario y unas figuras retóricas propios del Siglo de Oro; concretamente, barrocos. Hasta ese punto, los críticos consultados por quien esto escribe presentan un acuerdo prácticamente unánime. Sin embargo, todavía hay debate e investigación sobre su tema, su sentido global, sus efectos estéticos y varias otras cuestiones relativas a la obra (dicho sea de paso, muchas de ellas fuera de un estudio literario como tal); entre ellas, la que se trata aquí.

En primer término, y como necesario preámbulo, se sopesarán observaciones sobre el arte poético de la autora (entendido como “técnica creativa”) percibido en *Primero sueño*. No porque, como dice Soriano Vallès, haga siempre falta para gozar cabalmente la obra —y por tanto, concluyo, para apreciar esa experiencia estética—; ni mucho menos porque sea esencial saber la intención del autor para describir la “sinergia perfecta” con ella

que se requiere para que surja el objeto estético a través de la técnica (18) —como si el contexto del lector no tuviera un papel determinante a ese respecto—; sino porque se requiere para abordar una obra con tanta complejidad como la presente. Además, es aconsejable por la gran calidad de factura de que ha dado muestras su autora en sus escritos literarios en general, como se puede comprobar en gran cantidad de estudios.

Mi intención no es realizar una simple “reescrituración [...] de otras interpretaciones caprichosas o prestigiosas” en vez de remitirme a la obra en cuestión en primer lugar, ni de manera alguna prescindir de la información sobre las fuentes y retórica de sus tiempos, como lo denuncia Pascual Buxó (“Riesgo”... 188 y 187); sino evitar “reinventar la rueda”, y apoyarme en lo que otros hayan observado que yo no así como valorar sus coincidencias y divergencias para una mejor lectura de su texto.

Arroyo Hidalgo destaca con su estudio computacional como argumento que el *corpus* del poema tiene una inmensa riqueza en lo léxico, señalando que en este texto cercano a las cinco mil ocurrencias más de dos mil palabras aparecen solamente en una ocasión (ii).

Con base en su trabajo de lexicometría, López y Arjona plantean “que la naturaleza de los temas que Sor Juana aborda en su maravilloso poema se ve reflejada en algunos de los rasgos distintivos [...] de los fonemas que emplea” (11) y afirman “si se hace un detenido análisis del tipo de fonemas que el poema aparecen, resulta que predominan los oscuros en las partes que hablan de la noche, al tiempo que son los sonoros los que menudean cuando se trata sobre el día”, comparando con observaciones de Méndez Plancarte y Octavio Castro López (12-13).

De la contrastación entre luz y oscuridad en la obra subrayo que provoca una sensación de dramatismo (se entiende que en sentido amplio)... y dinamismo, por su naturaleza. En opinión de Xirau, no sólo las imágenes sino *también* los conceptos que entrañan tienen el dinamismo de las grandes estructuras barrocas (70 [1997]). Obra

doblemente barroca (en el sentido usual de la palabra en la crítica), por lo tanto: en el campo de la expresión, que tantos esmeros suscitó en los escritores de su época, tanto como en el del contenido. Culterana, como los poemas de Góngora que le sirvieron de modelo... pero, además, conceptista.

Anita Arroyo afirma, discrepando con muchos lectores: “La estructura [...] es armoniosa” (99). Gaos toma el poema como “una composición de una simetría perfecta en torno a un centro” (56-57), a lo cual se adhiere sin dudar Pascual Buxó (“*El sueño*”... 239-240); una simetría no “meramente cuantitativa”, en cuanto a número y proporción de los versos, sino también “cualitativa [...] por los temas” (57).

Anita Arroyo lo considera “proteico” (97). Vossler detalla esta propiedad: “El curso de ideas zigzaguean de motivo en motivo, en inversiones audaces, circunloquios y metáforas” (19). Al respecto, Alatorre remarca el “arte” que permite “la fluidez de las transiciones” (“Lectura”... 103), con el cual “Sor Juana va trabando estampa con estampa hasta formar un todo perfecto, de principio a fin” (“Lectura”... 125). Luiselli coincide, subrayando “la delicadeza de la monja virreinal en el arte de eslabonar” temas, “tal que este distanciamiento temático resulta, si no imperceptible, por lo menos sedoso” en sus cambios (201).

Más específicamente, Arroyo Hidalgo supone resultado de la técnica lo aparentemente difuso del sueño —el descrito en el poema, en el cual el alma intenta conocer—, no sólo en la representación interna, sino también en la métrica (“El poema”... 98). Méndez Plancarte lo atribuye a la liberalidad que le permitía la forma de la silva: “Tan sólo así [...] creaba [...] esa lenta penumbra asordinada y aterciopelada de lo auténticamente soñado” (“*El Sueño*”... XLIII). Para Paz, pienso que con mayor razón, lo que semeja difuso es el transcurrir de la noche; pero lo adjudica igualmente a la técnica (*Sor Juana*... 483).

Tiene gran importancia el uso y la naturaleza de la silva adoptada. Ricard se refiere

a:

“[...] la forma estrófica, la silva de tipo italiano, que Sor Juana debió elegir no sólo por imitar las Soledades sino también porque esta larga estrofa, ágil y sinuosa, era la que mejor convenía para el continuo desarrollo que quería imponer a sus versos y para el efecto de sugestión y de hechizo que deseaba producir sobre el lector”. (29)

Luiselli atribuye la elección del medio de la silva por la poeta a un propósito de “[...] expresar el tema de la ansiedad por el saber, de lo arduo que resulta ese empeño” dadas la libertad y gran extensión que permite (161). Para esta investigadora, “Tema y forma han quedado conjugados en su ambicioso proyecto” (161).

Rivers, a diferencia de Ricard, distingue entre silva estaciana —ya sea la latina original, mayoritariamente descriptiva en su parecer; o su adaptación directa al español, en principio por Quevedo y su amigo Francisco de Rioja—, de la cual resalta como distintivo retórico la apóstrofe; y la silva como la entendió y utilizó Góngora, la cual sería un género nuevo creado por él al cual Nadine Ly identifica (cit. en «Soledad»), estudia y da el nombre de “soledad”, y del cual destaca la “modernidad radical” que, en su opinión, tiene. Este crítico asegura que Sor Juana se valió de ésta última “silva” («Soledad»).

¿Cómo pudo ocurrir ese cambio? Citando a López Bueno, Rivers dice que “la relación entre metro y género poético, estrecha en la poesía vernácula del Renacimiento, se hace más abierta con la silva, que tiene «funciones genéricas múltiples»” («Soledad»), y especifica, apoyándose en otro estudioso: “Para Asensio, la silva métrica constituía un nuevo género prosódico que en el primer cuarto del siglo XVII ofrecía «una fácil transición hacia una poesía ya lírico-descriptiva, ya reflexiva, ya narrativa, ya didáctica...»” («Soledad»).

Ahora bien, según Rivers, las célebres silvas gongorinas tienen como algo muy frecuente de su estructura la función narrativa del yo poético; función contrastante con la apostrofica de la silva estaciana, basada en la típica “retórica de la presencia” del yo lírico.

Este crítico destaca también al yo escritor, poco evidenciado pero presente. La silva gongorina cultivaría una retórica de la ausencia. Acto seguido, tilda a *Primero sueño* de “la imitación más sistemáticamente formal del discurso genérico gongorino [de las *Soledades*]”, lo cual no es de extrañar pues está “marcado por la misma ausencia del yo lírico” («Soledad»).

Vuelvo a las demás observaciones sobre la técnica de *Primero sueño*. El inusitado espaciamiento de los periodos “sin ejemplo en el castellano”, en los cuales se separa al verbo del sujeto oracional e introduce incisos dentro de incisos, Méndez Plancarte lo considera formalmente correspondiente a la proliferación de los ornamentos en los retablos churriguerescos (“‘El Sueño’”... XLI-XLII); y lo justifica con “la majestad serena y poderosa que cobran estos periodos algunas veces, por ese propio curso de ancho aliento y largos ‘ambages’” (“‘El Sueño’”... XLIII). Este tipo de comentarios no se limita a nuestros contemporáneos: incluso en su época, a pesar de apreciar la obra, y no obstante estar instruido en —y más bien habituado a— tales excesos del Barroco, Álvarez de Lugo la llama “oscuro labirinto [sic]” (158).

Al respecto de los paréntesis, creo pertinente añadir esta apreciación de José González Boixo: “La *digresión* es el método seguido en todo el poema: la más importante, por su longitud, la de las pirámides (vv. 340-411), pero son continuas” (62).

Méndez Plancarte subraya entre sus “gongorismos” el uso de la diéresis, la cual, en su opinión, “realza tales versos y vocablos con solemne amplitud y gravedad, sin ello perdidas” (“‘El Sueño’”... XLIV-XLV). En cuanto al hipérbaton, afirma que el de Sor Juana es “un gusto profundo de [...] comunicar a sus adjetivos cierta autonomía substantiva, y aun si se quiere [...] de acrecerle a su canto un sugestivo dón [sic] de la ‘arcanidad’, que —delicadamente dosificada— tan bien sienta a un poema onírico” (“‘El Sueño’”... XLI).

De los procedimientos utilizados en la obra, quizá el que más destaque es de la

alegoría. A pesar de las afinidades de la alegoría con la analogía, tiene en común con la ironía —tan enfáticamente contrapuesta por Paz a la segunda (*Los hijos...* 111)— el que ambas necesiten de una clave interpretativa general para el pasaje entero que dominan, por encima de los significados aportados por las palabras que contiene: que es otro sentido, aunque deducible del texto, en el caso de la alegoría; o bien, en el de la ironía, que el sentido es específicamente contrario. Hasta donde he investigado, no se ha encontrado en *Primero sueño* indicaciones para una lectura irónica, ni las hallo tampoco por mi cuenta, así que las lecturas alternas a la que da el texto en sentido recto habría que buscarlas alegóricas.

Según los estudiosos de la obra, esas lecturas alternas existen. Álvarez de Lugo, su temprano comentarista, se refiere a ésta como “continuado enigma” (158), lo cual casi suena a la definición de la alegoría como “metáfora continuada” (Beristáin, *Diccionario...* 25) —aunque podría estarse refiriendo al género del enigma literario, lo cual sería todavía más interesante—. Dario Puccini atribuye un alegorismo “vasto y esfumado” —y complicadas contrastaciones— a todos sus poemas (56-57). Paz ve esta obra en particular como alegoría —del acto de conocer (*Sor Juana...* 498)—: destaca su carácter impersonal —aunque imperfecto— (*Sor Juana...* 481), considera inmóvil el viaje del alma (*Sor Juana...* 488), y juzga mental el paisaje de la obra (*Sor Juana...* 491).

Soriano Vallès va más lejos. Con base en el concepto de hombre como microcosmos (admitido por Sor Juana dentro de la obra misma), interpreta correspondencia entre un nivel macrocósmico: la “sombra externa” en el mundo, y uno microcósmico: la “sombra interna” en quien sueña, la propia Sor Juana (20). En la obra, el alma de la autora sería un personaje colocado con la finalidad de invitarnos a profundizar en la inmensidad que ha entrevisto (17). Pascual Buxó, por su parte, llega incluso a extender la clasificación de “alegoría” también a las imágenes (en el sentido literario) de la obra pues, según afirma, Sor Juana las dispone en ésta como “pinturas alegóricas” (“La imitación”... 271). Considero que esto

está en relación directa con su argumento de que su autora usó procedimientos de la literatura emblemática en la composición de la obra (*"El sueño"*... 271).

Sin embargo, se puede juzgar una voluntad de realismo la plasmación de la noche de modo cercano a la descripción de Plinio (Pascual, *Sor Juana*... 37-39), autor tomado por ella y sus contemporáneos como autoridad; así como la utilización de la teoría de los espíritus que vinculaban elementos de naturaleza distinta en el ser humano, vigente para buena parte de sus lectores contemporáneos (Paz, *Sor Juana*... 271). Por su parte, Rivas apunta que, desde la época de la unificación política de la península ibérica, parte de la definición de la poesía era su valor de verdad (15).

Ciertamente ha cambiado mucho de entonces a ahora lo que se considera realista. Comoquiera, hay varios pasajes realistas en la obra que, aunque no niegan su carácter alegórico, sí lo matizan. Pueden, por ejemplo, permitir en ciertos casos tanto una lectura realista como una alegórica, sin que una impida la otra, como en los primeros versos, donde son interpretables a la vez la avanzada de la corrupción terrestre y un oscurecimiento natural; en ello concuerdan estudiosos enfrentados en otros aspectos, como Soriano Vallès (30) y Pascual Buxó (*"La imitación"*... 268). Por su lado, Olivares Zorrilla considera el silencio al que se refiere el poema a la vez el de todas las noches y uno "teologal" (*"Sobre el"*... 15).

Luiselli habla de su uso del mito en ese sentido múltiple "para subrayar que existen varios planos de realidad", que "el paisaje no sólo es el paisaje, es también el arte" que incluye, el predilecto por lo cortesanos: la mitología, la cual a su vez implica la indicación de que la realidad no es tan simple como nos parece, sino que supone metamorfosis (181-182).

Aída Beaupied se refiere precisamente a ese fenómeno, presente en *Primero sueño*, de la radical ampliación de la gama de significados de la palabra. Esto, que es tan socorrido y útil para la poesía, en esta obra en especial da lugar a lecturas contrapuestas —como en

otras obras de la propia Sor Juana, pero en mayor grado— (117), las cuales, según la citada crítica, impiden que se agoten sus posibilidades de interpretación semántica (122) —y, por lo tanto, de goce estético—. En ello tiene gran importancia el contrapeso de “ese decir callando del silencio” (117). Nota Paz por su cuenta: “Lo no dicho es parte esencial de su misteriosa seducción” (*Sor Juana...* 471), refiriéndose a la vez al grabado *Melancolía I* de Durero.

Manuel Muñoz coincide en reconocer el último procedimiento mencionado por Beaupied (el de expresar por omisión), y declara el vaivén entre ambos opuestos: el decir y el callar, como parte de la poética de Sor Juana. Indica además que esa poética se basa en el esclarecimiento a causa de su ocultación —lo cual es de rigor en el caso de las obras conceptistas y/o culteranas— (337). También supone una voluntad en su autora de conseguir equilibrio (339).

Por otro lado, Raimundo Lazo señala como particularidad de Sor Juana el “fundir lo intelectual y lo emotivo, matizar afectivamente los conceptos —inquietud, ansiedad, incertidumbre, placeres y amarguras del saber—[...]” (172), todo lo cual es perfectamente reconocible en esta obra.

Tras estas observaciones fragmentarias, tengo por prudente tratar de las valoraciones de este poema en su conjunto. Algunos hallan parte de su esteticidad en la sensación de incompletud que les deja, ya por la interrupción del intento por conocer más afortunado de los dos que narra, ya por la invitación implícita que sospechan en el “Primero” del nombre —es el caso de Paz (*Sor Juana...* 506), de Fernando Benítez (225) y de Lazo (177), por mencionar a tres sorjuanistas conocidos—. Puccini, en concreto, ve imprescindible al “yo” del final; y a su inesperada aparición, una “contraposición al sueño-oscuridad y al sueño-muerte” (58). En cambio, para Alatorre, esta obra no sólo termina, sino que “termina sencillamente donde debía terminar” (“Lectura”... 125) y está “cerrado y compacto en sí mismo” (“Lectura”... 104). Luiselli supone el conflicto irresoluto otra de

las marcas de su manierismo (169).

Tampoco hay acuerdo sobre qué le da magnificencia a *Primero sueño*. Para José Lezama, “la grandeza de la obra no está en la habilidad o extrañeza de su desarrollo” (97). Anita Arroyo concuerda: “El programa consciente de la poética barroca, ‘maravillarse y hacer que las gentes se maravillaran’, —dice Vossler—, se hace en el poema de Juana una vivencia poética. Éste es el resorte que imprime vida eterna al poema: la lucha del espíritu humano por descifrar el misterio” (97).

En el otro extremo, González Boixo opina que “la alta calidad poética del *Sueño* depende casi exclusivamente de su propia realidad lingüística” (60). Alatorre, menos radical, afirma que su distintivo no es el tema sino “la hechura” (“Lectura”... 102). Por otro lado, manifiesta que “La hazaña de Sor Juana, como la de Góngora, fue [...], con palabras de Calleja, haber exornado un asunto tan simple ‘con tan copiosa elegancia de perífrasis y fantasías’” (“Lectura”... 111). Arroyo Hidalgo remarca, entre otras cosas, la precisión del poema (“El poema”... 100). Por su parte, para González Boixo “El acierto de SJ estuvo en convertir en poesía un tema que, por su carácter científico, resultaba esencialmente contrario a la lírica” (61).

No es menos controvertido el asunto de su dificultad. Alatorre llega al punto de llamarlo “transparente” (“Lectura”... 111). Anita Arroyo, más mesurada, asevera que aunque “su lectura es difícil” es “bien claro” (99), recordando pertinentemente el señalamiento de Dámaso Alonso sobre la diferencia entre lo difícil y lo incomprensible. En el mismo tenor, Méndez Plancarte, aun admitiendo que el poema es “ciertamente, muy arduo” (“‘El Sueño’”... VIII) afirma sin embargo que “toda mínima partícula —bien lo marcó Abreu Gómez— ‘puede ser descifrada o esclarecida hasta su máxima significación’” (“‘El Sueño’”... XLIV)—.⁷

⁷ La concordancia en materia sorjuanística entre dos críticos tan contrapuestos es de un relieve extraordinario, en mi humilde opinión.

Hay también opiniones encontradas en cuanto al sentido global de la obra. Abordaré ese asunto en el capítulo de interpretación del texto y en las conclusiones.

3. Estudios comparativos con otras obras literarias

En lo que se refiere a obras similares, cuyo estudio podría ayudar a aclarar el de la que me ocupa, destacan en primer lugar las *Soledades* de Góngora. Méndez Plancarte califica a esta silva sorjuanina de “descriptivo-filosófica” (“El Sueño”... VII), en contraste con las *Soledades*, parte de la “poesía lírico-narrativa y descriptiva” de su autor (Introducción XVIII). Lezama remarca la lentitud del ritmo de *Primero sueño* en comparación con el de estos poemas, la cual considero lógica si, como dice él, la obra afecta simular un minado lento pero constante (96). Luiselli conjetura que Sor Juana “ensalza el detalle contenido en sólo catorce versos de los 2069 que conforman *ambas Soledades*” (159), pertenecientes a la *Segunda Soledad*, lo cual argumenta como una prueba más de la pertenencia al manierismo del poema (158-159).

Rivers cita a Perelmuter al indicar que ella “ha afirmado, después de un minucioso examen de los deícticos del *Sueño* que «se trata de una narradora que, aunque escurridiza, deja plena constancia de su existencia -y de su labor ordenadora- a lo largo del poema» (p. 190)” («Soledad»), para luego poner de relieve la coincidencia que tiene con el “Góngora escurridizo” de las *Soledades* (el yo escritor dentro de ambas obras), el cual también hace patente la labor ordenadora —como lo observa Ly— («Soledad») del escritor real por medio de los verbos que delatan a su doble ficticio como personaje de las mismas. Pero en esto hay diferencia: Sor Juana no cede la palabra a otra entidad fuera de la protagonista, a diferencia de Góngora (Luiselli 168).

Rivers refiere asimismo una peculiaridad de las rimas de *Primero sueño* que juzgo sumamente significativa, por sus posibles consecuencias para el análisis (el subrayado es mío):

Jammes (p. 104) señala [...] sus períodos largos y complicados [de las *Soledades*], y luego, más tarde (p. 156), demuestra que las rimas entrelazadas imponen una continuidad textual. Me parece que debemos relacionar directamente la silva métrica con los prolongados meandros de la sintaxis: como no hay estrofas, tampoco hay límites marcados para las frases y oraciones. Ahora bien: en esto hay diferencias entre los dos poemas. Según Jammes, no hay ningún verso suelto en las *Soledades* ni ninguna solución de continuidad en el enlace de las rimas: se van encadenando desde el primer verso hasta el último. Pero en el *Sueño* no sólo hay versos sueltos ocasionales sino que a veces se cierran las rimas al final de una sección del texto, formando una especie de estrofa [...]. Y, al mismo tiempo, los períodos de Sor Juana son todavía más largos que los de Góngora [...]. [...] Méndez Plantarte [sic], con razón, no introduce ninguna ruptura sintáctica en toda la serie de versos que van del 495 al 559, un solo período de 65 versos, basado principalmente en una sola comparación, con muchos paréntesis insertados. Saco como consecuencia tentativa que el texto del *Sueño* tiene articulaciones marcadas por las rimas, articulaciones que no tienen las *Soledades*, pero que, dentro de cada sección articulada, hay en el *Sueño* una tendencia más fuerte a la subordinación sintáctica, a la unificación totalizadora del pensamiento. («Soledad»)

Alatorre, en cambio, se refiere terminantemente a la silva en general como un “[...] metro que es la negación misma de toda partición estrófica”, y se basa en esa definición para mostrar *Primero sueño* sin segmentaciones en su edición, a diferencia de Méndez Plancarte en la suya (“Introducción” XLII).

En sendas comparaciones con las *Soledades*, Paz señala en ella un dominio de la oscuridad (*Sor Juana*... 470), mientras que Pascual Buxó le reclama a este autor aseverar la ausencia total de color en el poema, sin reparar en los pasajes de Paz en que afirma el uso de referencias al color (ver *Sor Juana*... 489, 495)... y también, lo que es increíble, la de la

luz (“La imitación”... 268). No advierte, al parecer, que Paz habla de *prevalencia*, no de dominio absoluto, por lo cual están esencialmente de acuerdo en ese punto. No obstante, ya es terminante la discordancia en su opinión de que el claroscuro de la obra sólo sería un énfasis en el contraste entre luz y oscuridad (“La imitación”... 270).

Alatorre hace la indicación de que los lectores de las *Soledades* eran quienes tenían la capacidad de valorar todas sus reverberaciones en *Primero sueño*, —de “enorme volumen” y “nítida claridad”, y “verdaderas ‘citas implícitas’” para Méndez Plancarte (“El Sueño”... XLV)— (como parte del placer estético que les provocaba, agrego) y, por lo tanto, eran los lectores más adecuados de esta obra, en lo cual concuerda con Méndez Plancarte (“El Sueño”... XLVI). Así pues, el lenguaje gongorino le sería esencial a este poema (“Lectura”... 111).

Asimismo, este crítico contrasta el modo de Góngora de acometer el comienzo de su *Soledad Primera*, por medio de un toque de astronomía pero lo mitológico por delante; con la “explicación científica, es decir, algo prosaico por definición” con la que Sor Juana encabeza su larga silva (“Lectura”... 106). Por lo demás, encuentra a *Primero sueño* “muchísimo más trabado que la *Primera Soledad*” (“Lectura”... 103).

La poesía de Góngora en su conjunto ha servido de punto de comparación, así como el propio poeta con respecto a Sor Juana. Luiselli manifiesta tajantemente que Sor Juana tiene a Góngora como modelo esencial del poema (157). Por su parte, Paz duda del beneficio de su influencia en *Primero sueño*, por la dificultad del tema: “las complicaciones sintácticas aumentan inútilmente las dificultades intelectuales” (*Sor Juana*... 627). Sin embargo, Méndez Plancarte declara que en este poema Sor Juana “no deja nunca suelto el menor cabo, ni incurre en distraídos anacolutos”, a diferencia de Góngora (“El Sueño”... XLIV).

En otro orden de ideas, González Boixo llega a afirmar: “Como para Góngora, para SJ lo importante es la imagen” (62). Anita Arroyo especifica: “No prodiga tanto las

imágenes como el máximo orfebre que es su modelo, pero las cincela con amorosa precisión” (96), y califica, como tantos otros, a Góngora de sensual y a Sor Juana de intelectual en cuanto poetas —Paz hace otro tanto con respecto a *Primero sueño* en específico (*Sor Juana...* 470)— y contrasta un “sentido decorativo” y “lujo formal” del primero frente a un “sentido funcional” y “moderación” de ella (100); sin embargo, señala que “ambos se hermanan en la preocupación constante y el ajuste poético de la forma como superior medio de expresión estética” (100), es decir, en su culteranismo. En lo que se refiere a estilo, Luiselli niega que lo que juzga su hiperbolización definitoria consista en la repetición de fórmulas estilísticas como los cultismos léxicos (no utiliza todos los de Góngora), o en el uso de cultismos sintácticos como el hipérbaton (tan aficionados a él una y otro), y se basa en Perelmuter y la edición del *Sueño* prologada por Méndez Plancarte al respecto (158-159).

Supone también modelo a Fray Luis de León, por su “horaciana” oda *Noche serena*, pero no el principal sino (si acaso) en el tema (160). Para ella, “[...] tanto el fraile agustino como la monja jerónima comparten el neoplatónico tema de la ascensión del espíritu; la forma en que cada uno *narra* este ascenso los separa diametralmente” (160). En la oda del fraile, “plenamente renacentista, sosegada y directa en su expresión”, el ascenso sería “vertiginoso” (160); en cambio, *Primero sueño* sería “una silva que, si algo la define, es precisamente su sinuosidad antirrenacentista” (160-161).

En cuanto a contenido, Luiselli resume así sus diferencias con Góngora y Fray Luis de León: “Digamos que Sor Juana narra lo que sus modelos dejaron en el tintero: la difícil ascensión al punto más alto del saber y la también ardua transición de la noche al día” (163).

Para Anita Arroyo, la noche descrita en el poema es “intensamente dramática” a diferencia de la de los místicos españoles Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, antecesores suyos en su poetización de la misma en la tradición española, y cuya noche es

“contemplativa” y “lírica” (101-102) —en mi opinión, no como personaje la del segundo, pero sí como marco—; y “convulsa, llena de asombro y de espanto”, “sobre la cual se extiende, como un enigma desgarrador, la gran duda planteada por Descartes” (Arroyo 101).

En relación con la detallada descripción de los lugares y seres donde ocurren los efectos de la noche, Arroyo lo ve como atisbos de un paisaje que considera sorprendente por su ausencia en el resto de la poesía sorjuanina, así como de la literatura que le era contemporánea a la poetisa (95). Rivers, por su parte, subraya la “diferencia fundamental entre la narradora escurridiza y el yo lírico omnipresente” de las silvas de Quevedo y de Rioja («Soledad»).

De otras obras, cabe señalar *Muerte sin fin*, de José Gorostiza —la cual, por lo demás, resulta predominantemente lírica, a pesar de su narrativa—. Méndez Plancarte equipara la obra objeto de estudio a este poema —al cual califica de “magnífico”— “por su aliento y grandeza” (“El Sueño”... VII). En un estudio comparativo, Gilberto Prado señala parecidos entre *Primero sueño* y *Muerte sin fin* en la técnica de composición. El uso de largas cláusulas intercaladas que alargan “la felicidad del desenlace presentado”, el cual denota como un rasgo barroco (183-184) —uso que resalta también Paz, aunque “no para describir [como en las Soledades], sino para *contar* un cuento único” episodio por episodio (subrayado mío), técnica que atribuye a la influencia de Góngora (*Sor Juana*... 470)—. Ya en fecha tan temprana como 1965, Lazo había explicado que la exuberancia de que hace gala Sor Juana en este poema no es caótica, sino que está al servicio del desenvolvimiento de los conceptos (177).

Por otra parte, Lezama argumenta una coincidencia de tratamiento en *Primero sueño* con la poesía renacentista, los *Sonetos a Orfeo* de Rilke y el *Narciso* de Valéry, es decir, una muestra mitológica superficial que no alcanza su calado sino por las alusiones personales engrandecidas por el desarrollo de la obra (96). En esto coincide Arroyo

Hidalgo: asevera que “considera como pretexto la forma mitológica del personaje” (“El poema”... 101).⁸

Además de exponer los parecidos de la obra con “el sueño de Escipión”, de Cicerón, y el *Iter exstaticum*, de Atanasio Kircher (*Sor Juana*... 475-476) —de cuyo carácter de antecedentes de la obra que aquí se estudia considero que se puede dudar poco tras las observaciones de Ricard (30-31), entre otros—, Paz la compara con *Un coup de dés n’abolirá le hasard*, de Mallarmé; entre otras cosas, por las coincidencias que considera que hay en el tema, la técnica (el relato) y el efecto del final: “un vértigo ante el infinito” (*Sor Juana*... 470-471). Por su lado, Méndez Plancarte la juzga a la altura también de “el maravilloso ‘*Cimetière Marin*’”, otra obra de Valéry, por las mismas razones que las argumentadas con respecto a *Muerte sin fin* (“El Sueño”... VII-VIII).

Encuentro útil un estudio con fines comparativos del romance 2 de Sor Juana según la edición de Méndez Plancarte, “Finjamos que soy feliz”... (4-5), con razón de los señalamientos de Sabat y Rivers sobre el mismo (23), donde el yo se desdobla pero las respectivas desventuras que se abordan son intelectuales. Este romance, más que al saber de muchos conocimientos parece referirse a la capacidad de reflexionar y a la sabiduría, lo cual es tanto más notable con el peso que tenía la tradición memorística en su época. Aunque es más redundante y desordenado y menos dramático que *Primero sueño*, es considerable el parecido no sólo entre metáforas y demás recursos de expresión sino también con los razonamientos que presenta, a más de las situaciones obviamente concordantes que el tema implica.

Por ejemplo, véase: “Si andar a nave ligera / no estorba lastre pesado / sirve el vuelo de que sea / el precipicio más alto”, que muestra palabras y nociones también utilizados para el naufragio del alma; o esto que sintetiza perfectamente el final del viaje intelectual

⁸ Gramaticalmente, se refiere al mundo mitológico de *Primero sueño*, pero por el contexto semántico quizás sea más bien a Sor Juana.

del alma y su causa: “y si el vuelo no le abaten / en sutilezas cebado, / por cuidar de lo curioso / olvida lo necesario” (la comida, en el caso de la silva).

Quizá podrían hallarse en él claves para la comprensión cabal del poema. Resalto la afirmación de que el ingenio que produce sutilezas queda “si no muerto, lastimado”, lo cual no puede ligarse al simple desgaste que provoca el discurrir mental por su uso y el desasosiego consiguiente.

4. Sobre *Primero sueño* como poema

Perelmuter indica lo difícil que ha resultado la clasificación de la obra, aun definida ya como poema lírico (*Noche...* 12). Esto, que en buena parte se debe a la atracción del tema y/o de la autora (las cuales desvían a más de un estudioso del examen de lo estrictamente literario), se debe también, en mi opinión, a la variedad de materiales y procedimientos que conforman a la obra misma.

Américo Larralde lo llama poema (27), pero lo interpreta como un registro de historia natural, pues para él describe el cielo del eclipse del 21 de diciembre de 1684 (17), incluso con sus constelaciones fijando un momento preciso (23). Se basa para ello en una versificación de Arato de un tratado de Eudoxo de Cnidos, cuya traducción al latín por Germánico debía de conocer Sor Juana, por lo que indican sus citas en el *Neptuno alegórico* (23). Sin embargo, este autor está abierto a otros sentidos que pudieran estar presentes en la obra (21); destacadamente, los mitológicos (29) y astrológicos (27).

A pesar de adjetivar la obra en cuestión como filosófica, Méndez Plancarte no duda en tomarla como poema sin reparo alguno; y lírico, para más señas. Coincide en esto último con González Boixo, tanto así que ambos la incluyeron en sus respectivas ediciones de la “lírica” de Sor Juana. Alatorre se escandaliza por el uso de este calificativo, pues considera que la etiqueta de “poema filosófico” la desfigura, y le contrapone *De rerum natura*, de Lucrecio, como ejemplo de poema filosófico tal cual (“Lectura”... 124).

Anita Arroyo, en cambio, asegura que “es, en el fondo, un ensayo en verso sobre el entendimiento” y, más específicamente, un “curioso tratado epistemológico en verso”: “¿Qué se propone la filosofía en este poema, extraño y hermoso, sino exponer su propia teoría del conocimiento?” (94). Señala a este efecto su uso de terminología especializada propia de esta disciplina (98). “La preocupación filosófica [...] es núcleo de todo el poema” (Arroyo 97). Para Moreno es un texto filosófico original, “su contenido como un tema de estricta significación conceptual” (124); por más que la forma en que se expresa, una obra literaria, no sea tenida comúnmente como filosófica (122).

En una posición más moderada y literata —de notarse si consideramos que su autor es un filósofo—, Gaos afirma que: “[...] el lugar histórico de éste [*Primero sueño*] no lo determina su relación a aquéllas [las *Soledades*], 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”. Sabat y Rivers también lo reconocen como “poema filosófico”, pero aclaran que es “la síntesis de su vida intelectual, su búsqueda de una visión comprehensiva de las realidades física, fisiológica y psicológica” (16).

En todo caso, hay un consenso casi total sobre considerarla como “poema” entre los autores consultados, en el sentido de “lírica” y/o en oposición a las obras literarias en prosa, pero puede dudarse que varios de ellos hayan considerado para la primera definición —si la distinguen explícitamente— algo más que su hechura en verso. Entre los asertos que sobrepasan esa superficialidad se encuentran el de Paz sobre el uso de la prosa para fines históricos y la preferencia de la utilización del verso para la ficción poética⁹ —a lo cual tal

⁹ Por lo demás, cabe decir que para Paz puede haber poesía fuera de los poemas y obras en metro sin poesía (*El arco...* 14)... es decir, que su definición primordial linda en parte con la jakobsoniana. La diferencia, me parece, está en que Paz define la palabra “poesía” no por la causa estructural sino por el efecto: el estético.

vez pueda objetarse, por lo menos a título histórico, la indicación ya mencionada de Rivas; así como el que en el Renacimiento se continuara usando para la narración corta “el verso junto a la prosa”, de acuerdo a Fradejas (cit. en García y Huerta 177)—, y su interpretación de la noche del poema como una “noche de noches” (*Sor Juana...* 480-481) que lo entroncaría con la poesía entendida como revelación cuasirreligiosa.

Vossler conjetura una aplicación del talento musical de Sor Juana en *Primero sueño*, por la importancia de la musicalidad que contiene tanto en palabras como en lo que evocan (cit. en Arroyo Hidalgo, “El poema”... 98-99); lo cual es argumento en pro de tomar esta obra como poética en el sentido amplio de ese término así como en el jakobsoniano, aunque quizás también permita en última instancia una lectura lírica (expresiva) del texto. Sea como fuere, hay en la obra tanto una consonancia silábica, entre rimas y entre sonidos como “ritmo” de imágenes: tanto elementos del verso tradicional como otros que caracterizan al libre. En lo que a él respecta, no sólo lo considera poema (16) sino “lírica del despierto anhelo de investigar” (21).

Por otra parte, para Lezama, “con sus deficiencias de ejercicio y en su soporte elemental difuso”, es un poema del sueño tanto y tan bien como *Muerte sin fin* lo es de la muerte (97-98) —aunque Paz opone: “Durante el sueño el alma está despierta” (*Sor Juana...* 499)— y, en ambos casos, el autor en su asombro se vuelve sobre su visión con la técnica (no racional, sino “procedimientos aún no cabales”) para convertir ésta en forma viva (98). En suma, la interpreta como perteneciente a la poesía como revelación.

Otros la ven como poesía del intelecto; sea con un lenguaje intelectual (Paz, *Sor Juana...* 470) —aunque, como se anotó antes, Paz tiene una definición de “poesía” muy particular—, sea para hacer visible lo abstracto de la realidad mental (Pascual, “La imitación”... 271) por medio de imágenes. Con una posición cercana, Luiselli puntualiza

Sería, pues, compatible con la precisión que hago sobre la obra literaria si no la condicionara a tener carácter de “revelación” para ello... y, por supuesto, si limitara su definición únicamente al arte verbal.

que sería “el texto lírico donde por primera vez se ejemplifica, filosóficamente, el modo de ser hispanoamericano, permanentemente regido por la imitación, siempre diferencial, del modelo europeo” (152).

Incluso Perelmuter, aunque estudia la composición del narrador en el poema y lo identifica como tal (“La situación”... 190), insiste en que ese “yo” enunciador es un “hablante lírico” (“La situación”... 185)—.

5. Divisiones de *Primero sueño*

Se han propuesto varias divisiones de este poema. Las retomo a continuación por ser en sí inicios de análisis, dados los criterios narrativos con que están realizadas.

La división de Chávez, quien considera cada parte un sueño y en conjunto un sistema, es de seis (80):

1. Sueño de la Noche y de la Vivencia Nocturna
2. Sueño del Sueño Universal del Mundo
3. Sueño del Sueño del Hombre (el fisiológico)
4. Sueño de los Sueños
5. Sueño del Sueño de la Persecución del Conocimiento (su teoría y su método)
6. Sueño del Despertar

Méndez Plancarte aventura la siguiente (““El Sueño””... XXXIII):

- I. La Invasión de la Noche (vv. 1-79).
- II. El Sueño del Cosmos (vv. 80-150).
- III. El Dormir Humano (vv. 151-266).
- IV. El Sueño de la Intuición Universal (vv. 266-339).
- V. “Intermezzo” de las Pirámides (vv. 340-411).
- VI. La Derrota de la Intuición (vv. 412-559).
- VII. El Sueño de la Omnisciencia Metódica (vv. 560-616).

VIII. Las Escalas del Ser (vv. 617-703).

IX. La Sobriedad Intelectual (vv. 704-780).

X. La Sed Desenfrenada de la Omnisciencia (vv. 781-826).

XI. El Despertar Humano (vv. 827-886).

XII. El Triunfo del Día (vv. 887-975).

Luiselli juzga una gran reducción la división en cinco partes como la de Gaos y presenta la suya, en siete, en la cual cada uno de los apartados principales es independiente del resto (203). Es la que sigue (201):

I. La sombra (vv. 1-79)

1. El ascenso de la sombra (vv. 1-24)
2. La aparición de Nictímene —la lechuza— (vv. 25-38)
3. La aparición de las aves sin pluma —los murciélagos— (vv. 39-52)
4. La aparición del ministro de Plutón —el búho— (vv. 53-64)
5. El son intercadente de la turba (vv. 65-72)
6. La llegada del silencio (vv. 73-79)

II. El dormir del hemisferio (vv. 80-150)

1. El silencio del viento y el dormir del can (vv. 80-85)
2. El silencio del mar, el dormir de los peces (vv. 86-92)
3. La aparición de Alcione —el pez— (vv. 93-96)
4. El sueño del vulgo bruto en el monte (vv. 97-110)
5. La aparición del rey (vv. 111-112)
6. La aparición de Acteón —el venado— (vv. 113-122)
7. El dormir de la leve turba —los pájaros— (vv. 123-128)
8. La aparición del ave de Júpiter —ave reina— (vv. 129-140)
9. Reflexión sobre el gobernar (vv. 141-146)
10. El posarse del sueño y el silencio (vv. 147-148)

11. El dormir del ladrón y del amante (vv. 149-150)
- III. El dormir del cuerpo (vv. 151-191)
1. El conticinio (vv. 151)
 2. El dimidiar de la sombra (vv. 152)
 3. La fatiga del cuerpo (vv. 153-157)
 4. Reflexión sobre lo cansado del deleite (vv. 158-165)
 5. El sueño de los sentidos (vv. 166-172)
 6. Reflexión filosófica sobre el sueño (vv. 173-191)
- IV. El desprendimiento del alma (vv. 192-291)
1. El alma suspensa (vv. 192-197)
 2. La muerte temporal del cuerpo (vv. 198-203)
 3. El reloj humano —el corazón— (vv. 204-211)
 4. El pulmón (vv. 212-221)
 5. Reflexión sobre la vida que huye (vv. 222-225)
 6. La vida de los órganos (vv. 226-228)
 7. La muerte de los sentidos (vv. 229-233)
 8. El estómago (vv. 234-253)
 9. El cerebro, los cuatro humores, la fantasía (vv. 254-266)
 10. Actividad de la fantasía (vv. 267-291)
- V. El sueño¹⁰
1. La ascensión del alma (vv. 292-326)
 2. El vuelo del águila (vv. 327-339)

¹⁰ No se indican en la fuente los versos que comprende, pero por los de sus subdivisiones deduzco que son los vv. 292-830. (No es la única inconsistencia del texto, por cierto: se presentan los versos con un “v.” en unos cuantos casos, dejando el resto sin éste). Asimismo, pasa de la subdivisión 3 a la 5 sin pasar por el 4, corrijo también ese error.

3. Las pirámides (vv. 340-434)
4. El vuelo del alma (vv. 435-445)
5. La comprensión retrocede (vv. 446-453)
6. Arrepentimiento del osado presupuesto (vv. 454-468)
7. El entendimiento vencido (vv. 469-494)
8. Reflexión sobre el exceso de luz, a la cual se debe llegar por grados, no súbitamente (vv. 495-529)
9. Recogimiento del alma (vv. 530-560)
10. Descripción del naufragio del alma (vv. 561-570)
11. El alma se recobra (vv. 571-574)
12. Dictamen del alma: reducirse a las diez categorías (vv. 475¹¹-582)
13. El ascenso, grado a grado, del entendimiento (vv. 583-616)
14. Personalismo idiomático de Sor Juana (vv. 617-618)
15. Las categorías (vv. 619-651)
16. El maravilloso compuesto triplicado —el hombre— (vv. 652-703)
17. Dubitación sobre las categorías (vv. 704-711)
18. El singular asunto de la fuente (vv. 712-729)
19. El singular asunto de la rosa (vv. 730-756)
20. Segunda dubitación sobre las categorías (vv. 757-780)
21. Empeño y osadía del entendimiento —Faetón— (vv. 781-810)
22. Reflexión sobre el castigo a la osadía (vv. 811-826)
23. Zozobra de la elección del entendimiento (vv. 827-830)

VI. El despertar del cuerpo (vv. 830¹²-886)

1. El sueño cesa (vv. 830-852)

¹¹ Seguramente errata, debe de ser 575.

¹² El cambio ocurre en el mismo verso.

2. [E]l cuerpo se despierta (vv. 853-867)
3. El sueño se desvanece —sombra fugitiva— (vv. 868-886)

VII. La Luz (vv. 887-975)

1. El padre ardiente de la luz se acerca —el sol— (vv. 887-894)
2. Aparición de Venus (vv. 895-906)
3. Combate de luz y sombras (vv. 906¹³-966)
4. La luz en nuestro hemisferio (vv. 967-974)
5. Sor Juana despierta (vv. 975)

Ricard divide el poema de manera esencialmente tripartita (26-28):

I. El sueño del “cosmos”

II. El hombre, el ensueño y el “cosmos”

- a) Descripción fisiológica y psicológica del sueño y del ensueño
- b) Relato del ensueño

III. El despertar del hombre y el despertar del “cosmos”

Emilio Carilla expone así la suya: “Existe [...] una gradación fácil de percibir en el poema [...]: un momento intermedio, el del sueño propiamente dicho (versos 147-886) que ocupa —es explicable— la mayor parte de la obra, precedido por una introducción de notorio predominio mitológico. El final, la descripción del amanecer, cierra —también brevemente (versos 887-975)— el poema” (cit. en Rivas 214).

Sabat retoma la división de Méndez Plancarte, aunque con algunos cambios (*El «Sueño»*... 130):

- | | |
|--------------------------------------|-------------|
| I. Prólogo: noche y sueño del cosmos | vv. 1-150 |
| II. El sueño intelectual del hombre | vv. 151-886 |
| 1. El dormir humano | vv. 151-291 |

¹³ Considera de nuevo el último verso anterior, sospecho, por incluir el sujeto que se involucra en la acción siguiente, ya perteneciente a ese apartado.

2. Intuición neoplatónica	vv. 292-494
A) esfuerzo intuitivo	vv. 292-339
B) las Pirámides	vv. 340-411
C) intuición derrotada	vv. 412-494
3. Raciocinio neoaristotélico	vv. 495-826
A) entendimiento discursivo	vv. 495-616
B) dialéctica última	vv. 617-826
a) confianza	vv. 617-703
b) cobardía	vv. 704-780
c) atrevimiento	vv. 781-826
4. El despertar humano	vv. 827-886

III. Epílogo: triunfo del día	vv. 887-975
-------------------------------	-------------

Paz sugiere una división fundamental también en tres, pero como sigue (*Sor Juana*... 483-484):

El dormir

 El dormir del mundo

 El dormir del cuerpo

El viaje

 La visión

 Las categorías

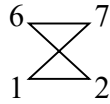
 Faetón

El despertar

 El despertar del cuerpo

 El despertar del mundo

Afirma una “perfecta correspondencia” entre la primera parte y la séptima, y entre la segunda y la sexta.



Dentro del esquema formado por esas cuatro partes, un triángulo trazado por el alma: las tres divisiones restantes.

Pascual Buxó triparticiona asimismo el poema en “La noche” (del verso 1 al 291), “El sueño” (del 292 al 826) y “El despertar” (del 827 al 975) con un criterio supuestamente semántico-discursivo, desglosando la primera parte por “la articulación temático-ideológica” como sigue (“*El sueño*”... 251-252):

1. La noche (vv. 1-291)
 - 1.1 La “tenebrosa guerra” (vv. 1-24)
 - 1.1.1 La pirámide sombría
 - 1.1.2 El orbe de las estrellas
 - 1.1.3 El orbe de la luna
 - 1.2 El “imperio silencioso”
 - 1.2.1 Lechuza-Nictimene [sic]
 - 1.2.2 Murciélagos-Mínidas
 - 1.2.3 Búho-Ascálafo
 - 1.3 El sueño del mundo inferior (vv. 65-150)
 - 1.3.1 Harpócrates
 - 1.3.2 El sosiego de los elementos
 - 1.3.2.1 Agua
 - 1.3.2.2 Peces-Alcione
 - 1.3.3 Tierra
 - 1.3.3.1 El León
 - 1.3.3.1 Ciervo-Acteón
 - 1.3.4 Aire

- 1.3.4.1 El águila
- 1.3.4.2 El hombre
- 1.4 El dormir humano (vv. 151-253)
 - 1.4.1 El sueño fisiológico
 - 1.4.2 Sueño-Muerte
 - 1.4.3 Alma / Cuerpo
 - 1.4.4 El “arterial concierto” (el corazón)
 - 1.4.5 El “respirable fuelle” (los pulmones)
 - 1.4.6 La “oficina pródiga” (el estómago)
- 1.5 Los “simulacros del sueño” (vv. 254-291)
 - 1.5.1 Los cuatro humores y los cinco sentidos
 - 1.5.2 La fantasía
 - 1.5.2.1 El faro de Alejandría

Rivas aporta una que concuerda mayormente con la de Sabat, pero “tiende [...] a reivindicar la de Méndez Plancarte en cuanto que ésta no precisa una absoluta simetría entre las secciones [...] sino se deja llevar por un hilo narrativo y descriptivo [...] más acorde[...] con el [...] movimiento onírico”. Sus partes son (221-222):

- I. El imperio de la sombra (vv.¹⁴ 1-150)
 - a) Los poderes nocturnos (vv. 1-79)
 - b) La escala de los elementos (vv. 80-150)
- II. El ser del hombre (vv. 151-886)
 - a) Preámbulo: el dormir del cuerpo (vv. 151-266)
 - b) El sueño
 - 1. La *visión* divina (vv. 266¹⁵-559)

¹⁴ Introduzco por mi cuenta indicación de que se trata de versos para evitar confusiones.

¹⁵ El cambio sucede en el mismo verso.

2. De la *visión* a la *mirada* (vv. 560-780)

a) La *visión* categorial (vv. 560-703)

b) La *mirada* ingeniosa (vv. 704-780)

3. *El precipicio* (vv. 781-826)

c) Epílogo: el despertar del cuerpo (vv. 827-886)

III. La cíclica contienda de la sombra y el Sol (vv. 887-975)

Lo complementa diciendo que, si bien conserva el número de versos de las partes principales de la división hecha por Sabat, las refiere más bien “al movimiento de la luz y de la sombra y al modo en que ambos influyen en el sentido global poético del sueño del alma” (218), afirmando asimismo su desconfianza de que el poema posea una estructura simétrica (219).

Pascual Buxó afirma que Calleja también apoyaba una tripartición del poema (“*El sueño*”... 262), como Paz (*Sor Juana*... 483) y Rivas, quien lo da por sentado y la considera original (214).

Gaos distingue cinco partes en el poema, las cuales identifica de la siguiente manera (56):

1. La media noche (150 versos).

2. El dormir (115 versos).

3. El sueño (560 versos).

4. El despertar (59 versos). Simultáneo en el tiempo de los acontecimientos narrados al amanecer.

5. El amanecer (89 versos).

Soriano Vallès lo divide también en cinco secciones, considerando la antigua idea del hombre como un microcosmos coincidente en sus rasgos con el cosmos mismo, y por lo tanto a las emanaciones externas (de la tierra) como correspondientes con las internas (dentro del cuerpo humano) (20):

1. Ascensión de la sombra externa (vv. 1-191).
2. Ascensión de la sombra interna (vv. 192-266).
3. El soñar (vv. 266-826), a su vez subdividido por los métodos usados por el alma entre:

La intuición (vv. 266-592).

La deducción (vv. 593-826).

4. Caída de la sombra interna (vv. 827-866).
5. Caída de la sombra externa (vv. 887-975).

Señala el “acto onírico” como la parte central, rodeado por lo demás, primero del nivel microcósmico, y luego del nivel macrocósmico, que envuelve todo lo anterior (20-21).

Xirau propone otra división en cinco partes: “descripción de la noche y sueño de los seres vivos; intento y fracaso de la intuición cuando quiere explicar la totalidad del ser por medio de una sola mirada totalizadora; posibilidad del conocimiento metódico de acuerdo con las categorías aristotélicas; dudas acerca de la posibilidad de un conocimiento racional; descripción del despertar y del nacimiento de un nuevo día que con ‘los bélicos clarines del alba’ retira los ‘negros escuadrones’ de la noche” (72 [1997]). Sin embargo, tiene la originalidad de llamar la atención sobre “un nivel más profundo de su composición”: la dinámica de la obra (72 [1997]).

Este autor afirma que el poema entero se mueve en tres direcciones distintas, las cuales resumo como aquélla de la noche al día (hacia el futuro), y aquéllas del alma, primero en el intento intuitivo de conocer —ascendente primero, descendente tras su fracaso—, y luego en el metódico —ascendente— (74-75). Serían ascensos y descensos relativos, mientras que los definitivos serían los descensos de los seres castigados con la reducción a aves nocturnas (75-76).

Calleja no parece proponer una división propiamente dicha, pero da una síntesis útil a nivel de argumento y ya con la trama identificada: “Siendo de noche me dormí; soñé que

de una vez quería comprender todas las cosas de que el Universo se compone; no pude, ni aun divisas por categorías, ni aun solo un individuo. Desengañada, amaneció, y desperté” (*Sor Juana a través... Tomo I* 246).

Por su parte, a pesar de haber presentado una división como tal, Luiselli plantea como raíz de la trama los siguientes versos de las *Soledades* (Góngora, cit. en 159):

Audaz mi pensamiento
el cenit escaló, plumas vestido
cuyo vuelo atrevido
—si no ha dado su nombre a tus espumas—
de sus vestidas plumas
conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento.

Esta, pues, culpa mía
el timón alternar menos seguro
y el báculo más duro
un lustro ha hecho a mi dudosa mano
solicitando en vano
las alas sepultar de mi osadía
donde el sol nace o donde muere el día

Vossler, en contraposición a los autores anteriores, juzga que la obra “se desarrolla sin censura marcada, casi se podría decir, sin interrupción, como un verdadero sueño” (19). Coinciden en esto Arroyo Hidalgo (“El poema”... 98); Anita Arroyo, para quien es “sólo uno, como todos los sueños, muy confuso por su heterogeneidad de elementos” (98) —tras considerar y luego descartar la división de Chávez—, y donde “de todo hay, como en los verdaderos sueños” (97); y Alatorre, quien halla artificioso el seccionarla y la ve “como un

solo discurso” (“Lectura”... 103).

Como ha podido verse, son muchos los escrutinios de *Primero sueño*, pero pocos los que han tratado en algo la narratividad enunciativa del poema, ya no digamos investigarla como una obra narrativa en sentido estricto; y aún éstos no lo hacen con métodos rigurosamente científicos: aquéllos que los han usado se han dedicado a la fonología, el léxico, la sintaxis y, en lo más cercano, a la narratividad profunda. La indagación de la voz narrativa del poema por Perelmuter es una gran excepción, y aún demasiado breve y específica. Sin embargo, tanto las observaciones aisladas al respecto como las divisiones del poema en lo que tienen de narrativas ya son avances en esta dirección, y aprovechables en ese sentido.

Capítulo II. Poéticas en la época de Sor Juana

Primero sueño ha desvelado a muchos investigadores en cuanto a la cuestión de qué es esta obra. Ésta puede aclararse en parte al conocer el contexto de la teoría literaria contemporánea al poema, aquella en la que se nutrió tanto su autora como sus primeros críticos. No son muchos los testimonios disponibles sobre el poema en sí, y es poco lo que sabemos sobre la posición estética a su respecto de Sor Juana y su público meta (que lo hubo además de ella misma, lo cual se prueba por su esmero en los artificios con que está hecho y la difusión que permitió de éste), pero hay una abundante cantidad de tratados de los cuales se puede deducir cuál era el sistema teórico en vigencia cuando se escribió la obra, y en consecuencia, cómo era concebida.

Se enfocarán los conceptos claves que pudieran servir para definir la obra, especialmente “poesía”, “lírica”, “épica”, “narrar”, “género”, así como los pertinentes relacionados con ellos, las divisiones macrogenéricas y sus bases de clasificación, y los criterios estéticos literarios de la época.

1. Raíces de las poéticas clasicistas

Las diferentes teorías de la literatura en la época renacentista, cuyo influjo afectó a los creadores y/o lectores de finales del siglo XVII, recogieron la *Poética* de Aristóteles, el *Arte poética* de Horacio y otras fuentes grecolatinas pero asimiladas con críticas, aumentos y amalgamas (*Historia...* 223-225). El “narrar” entonces se comprendía como necesariamente verbal, no como actualmente que es equiparable al concepto de “mímesis” aristotélico. Cabe señalar que se usaba el término de “especie” para lo que ahora se llama género, y el de “género” para el tipo de discurso (*Historia...* 251).

Comenzaron a desarrollarlas los italianos, quienes influyeron en los españoles sea por medio de sus escritos sobre poética o por la lectura directa de las obras en toscano (333-

334). Se consolidó en esa época la división ternaria en la forma de los llamados “géneros naturales” luego de que se afrontara el problema de la forma de imitación de la lírica (271), desplazando la que se basaba en la doctrina de los estilos alto, medio y bajo, así como la que los establecía por el modo de imitación (252).

Antonio Minturno incluyó la lírica (o “mélica”, como también la llama) como uno de los “géneros” de la poesía, junto con la “escénica” o dramática y la épica en *L’arte poética* (cit. en *Historia...* 273) —publicado en 1563 (Biehl, Introducción ii)— permaneciendo como tal en adelante (273). Hay que recordar que la lírica como “género” no aparecía en la teoría literaria clásica, incluyendo la clasificación de Aristóteles en su *Poética* (*Historia...* 270).

Su criterio fue el modo en que el poeta se inserta en el discurso (*Historia...* 253). Según él, hay tres modos de “imitación poética”: narrar conservando la propia persona, imitando en sentido estricto, como hace mayormente el lírico; dejando la propia persona, asumir lo ajeno, como lo hacen el cómico y el trágico; y, como el épico, hablar conservando la propia persona, lo cual hace éste en el principio de la obra, dejarla, y hacer hablar a otro (cit. en *Historia...* 253). Luego esta división fue aceptada y difundida por otros (*Historia...* 253).

Por lo demás, este criterio de distinción por modos de narración (*narratio*) ya lo había introducido Minturno en su poco anterior tratado latino —de 1559 (Biehl, Introducción ii)— sobre el tema: “The first is simple. [...]. Dithyrambic and lyric poets use it. In it the poet himself speaks. He assumes no persona” (*De poeta* 195). En ambos casos, señala el traductor del latino, “[...] these treatises have had an enormous influence on both Continental and English criticism, an influence which has yet to be fully measured and understood” (Biehl, Introducción ii).

Se remontan a la teoría aristotélica dos nociones claves, “el armazón intelectual” de la obra extensa denominada διάνοια (*diánoia*) en la *Poética*, y “el dicho breve y

sentencioso referido” como γνώμη (*gnóme*) en la *Retórica* (García 382). Se tradujeron ambos bajo el nombre de “*sententia*” en latín (término que heredó el italiano), acabando por confundirse y también por perderse ese sentido de armazón intelectual hasta que lo rescató Dante, aplicándolo a las obras líricas (García 383). Los distinguió Partenio en un tratado suyo de mediados del XVI usando “*sententia*” para *diánoia* y “*conchetto*” (término sólo en lengua vulgar) para *gnóme*, y así quedó generalizado en el siglo siguiente en Italia y España (García 384-385). Sin embargo, se mantuvo la corriente proveniente de Dante de considerar el *conchetto* o concepto como la *diánoia* de las obras líricas (García 386).

En España se publicó “*conchetto*” como “sentencia” hasta pasada la mitad del siglo XVI, en que quedó adoptado como “concepto” (García 387). Cabe destacar que el término mismo ya se había generalizado en España a principios del siglo, al punto de que el conceptista de Quevedo lo evita cuidadosamente, prefiriendo sinónimos, excepto por tres ocasiones en que su uso tiene un aire irónico —por cierto, siempre con la acepción de pensamiento ingenioso versificable— (García 394-395).

Minturno tuvo influencia en teóricos como Alonso López Pinciano (273) y por su medio en escritores como Cervantes (Vilanova 614). En España, Francisco Cascales se refiere ya al modelo de tres “géneros”, la característica tríada de épica, dramática y lírica; incluso le consagra a la lírica una de sus “tablas” (*Historia...* 273).

Para la época de la polémica gongorina, la “poética” o creación literaria en España ya había adquirido como valor distintivo el de la producción de placer unido además al educativo (García 29-30), que era considerado el principal en el mundo latino desde los Padres de la Iglesia, lo cual perduró en la Edad Media. Textos tanto de Juan de Jáuregui (cit. en *Historia...* 401) como de Pedro Díaz de Ribas (cit. en 400) muestran concurrencia en ese punto. Considerado el contexto europeo, en principio al parecer el papel “doctrinal” era el más importante, pero poco a poco se fue trasladando la atención hacia el del deleite (349-350).

Aunque las fuentes son clásicas, el ideal estético subyacente no es el de la belleza (en el sentido restringido, el ideal grecolatino), procedente del equilibrio, sino el de lo sublime: lo que sobrepasa al sujeto de la contemplación estética (Sánchez Vázquez 208). Según Díaz de Ribas, el deleite de la poesía surge “ya de las cosas portentosas, admirables y escondidas, ya de las voces y frassis sublimes y peregrinas” (cit. en *Historia...* 400) (subrayado mío). Lo extraño, pues, tanto en lo tratado como en las palabras utilizadas y el estilo.

Por lo demás, hubo tardíamente preceptivas posteriores al influjo de la poesía toscana en modelos estróficos y metros italianos. Por ello, lo que sucedió fue que los escritores imitaron animosamente de los poemas en su lengua original (Vilanova 567). En la segunda mitad del siglo XVI los poetas conocedores de la versificación italiana reemplazan ese hueco con formulaciones italianas: de Antonio da Tempo, Giangiorgio Trissino, Claudio Tolomei, Bernardino Daniello, Girolamo Muzio y principalmente de Girolamo Ruscelli. Estos autores fueron la influencia directa de esas primeras preceptivas —la de Miguel Sánchez de Lima, la de Juan Díaz Rengifo...—, cuyo carácter fue básico, como para divulgación (568). Para entonces, autores como Francisco de Aldana y Alonso de Ercilla ya habían escrito casi toda su obra poética, además de que todas las innovaciones estéticas que echaron raíces del siglo XVI al XVII se desarrollaron con independencia de los preceptistas (569).

Las principales poéticas españolas que tuvieron efecto en los escritores españoles fueron la aristotélica *Filosofía del arte poética* de López Pinciano (*Historia...* 334), que salió a la luz en 1596 (*Filosofía...*), y el platónico *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, de 1602 (*Historia...* 334). Las *Tablas filológicas* de Cascales fueron en buena parte anacrónicas (*Historia...* 334) —publicadas en 1617 (623) pero terminadas ya en 1604 (622)—; sin embargo, deja ver en ellas sus juicios sobre conflictos significativos que surgieron en la atmósfera de la literatura de su época, como los concernientes al teatro

español, al naciente gongorismo y al conceptismo, lo cual la hace apreciable (*Historia...* 354). La *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián —de 1642 en su primera versión—, donde cristaliza la teoría del conceptismo, ya es una transición a la doctrina conservadora de Luzán según la *Historia...* (354).

En el mencionado libro de López Pinciano, hecho a manera de diálogos con fragmentos dedicados a temas específicos, discuten los tres personajes Fadrique, Hugo y “el Pinciano” sobre aspectos teóricos en cada epístola, presuntamente escrita por “el Pinciano” a un tal don Gabriel, personaje que a continuación la responde y resume. De éste dice Antonio Vilanova que “su estética del orden, yace en el fondo de las más osadas creaciones del aparente desorden barroco, desde el *Persiles* de Cervantes hasta las *Soledades* de Góngora” (614).

Por su parte, Carvallo elabora su *Cisne de Apolo* como una serie de diálogos entre el autor como personaje, su amor la ninfa Lectura, quien lo informa de conocimientos sobre la poesía, y Zoilo, personificación de la masa murmuradora (14). Al final de cada sección, Carvallo resume lo tratado en verso. Apologista de los poetas, los relaciona con lo divino (11). En lo que se refiere a fuentes, se apoya en Badius Ascencius, Silvestro Mazzolini, y Horozco y Covarrubias, el emblemista (17); aunque recurre también al Brocense, Poliziano, Huarte y muchos más (12). Gran latinista según nota de Porqueras Mayo (59), cita varios autores latinos en su idioma, así como a Platón. Se han hallado semejanzas de Carvallo con Lope de Vega y Cervantes en el pensamiento (12), lo cual acaso sea por influencia en ellos. Es de notar también que entiende y acepta el teatro español y sus licencias (12).

En cuanto a Cascales, desaprobaba las innovaciones de Góngora, a pesar de lo cual fue estimado por sus contemporáneos. Su mejor discípulo, de acuerdo a Vilanova, fue Jacinto Polo de Medina (622). Sus *Tablas filológicas* son un cúmulo de teorizaciones de tipo preceptivo (622). Cita en su libro, además de a Minturno, a Francesco Robortello, a Ludovico Castelvetro y a Torcuato Tasso; y alude de vez en cuando a la *Filosofía* de López

Pinciano, aunque más bien para rebatirlo (623).

Baltasar Gracián hizo dos redacciones de su tratado de retórica literaria, la publicada en 1642 *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, y la impresa en 1648 *Agudeza y Arte de Ingenio* (19). De la segunda indica Emilio Blanco en su introducción al *Arte* que el autor “alteró prácticamente todo el texto al reescribirlo” (90) por lo cual, dada su importancia, valdría la pena revisar los cambios.

2. La cuestión del género

Trato ahora sobre la poesía, la lírica y la épica según los tratadistas más relevantes en la época de Sor Juana.

La poesía era entendida como creación, es decir, en su significado etimológico. Según López Eire, Julio César Escaligero la comprendía como una técnica cuyo instrumento eran las palabras, las cuales serían parte de las cosas designadas pero también se apartarían de la actuación del *sermo quotidianus*, donde habría una convención por la cual realidad y representación serían intercambiables (“Aproximación”... 44). La creación poética sería tal que la realidad sería presentada seductoramente al punto de que el oyente no sabría si ese poder que atrae su atención irresistiblemente a ella viene de las palabras o de las cosas que refieren (“Aproximación”... 45).

López Pinciano la define en la epístola III de su *Filosofía* como el arte (entiéndase ‘técnica’) que prepara para imitar las obras de la naturaleza o el arte con “lenguaje y plática” (¿diálogo?), y “poema” como la obra hecha con este arte, que tendría por fin deleitar y enseñar, y sería bueno el que hiciera las dos cosas. Se alude como ejemplo a los *Diálogos* de Platón, aunque no tuvieran metros. La enseñanza conseguida por el poema daría un segundo deleite, el de la felicidad humana por la obtención de la virtud que daría percibir y aplicar ese aprendizaje —aunque se opuso en otra parte que “la virtud está en lo arduo” (*Filosofía*...)—. Es sugestiva la formulación que se presenta sobre las

consecuencias de la pérdida de la inocencia del hombre: “Desconcertóse la armonía y consonancia humana” (*Filosofía...*).

Por lo demás, se afirma que “toda Poética no tiene más d e [sic] vida y esencia que cuanto tiene de fábula” (¿historia inventada?) (*Filosofía...*). Se encuentra el metro contrario a la imitación, por inverosímil. Sin embargo, se acepta por el deleite para enseñar, el cual persigue la poesía en la cosa, en la palabra y en el metro. Por otro lado, se reconoce que algunos géneros “no saben estar” sin el metro (*Filosofía...*).

En cuanto a su materia u objeto, se señala que la poesía comprende toda cosa susceptible de imitación, y por lo tanto, “todas las ciencias especulativas, prácticas, activas y efectivas” (*Filosofía...*), pero principalmente la filosofía moral, la ética, la economía y la política. La diferencia, indica don Gabriel, está en el modo de enseñar. No obstante, su materia principal es “el verosímil” (*Filosofía...*), y se extiende a lo existente y a lo inexistente.

En el *Cisne de Apolo* se distingue entre la naturaleza poética, que sería una inclinación, y el arte, aunque una asista a la otra (79). Carvallo lo define como el “arte que enseña hablar con limitación, orden y ornato” (79), distinguiéndola Lectura de la oratoria en que tiene todo lo que ésta pero más rigor en su “limitación” (¿orden?) (80). El arte de la poesía se compondría de invención —entiéndase como encuentro o búsqueda del contenido—, disposición y locución (81).

No todo ingenio sería apto para la poesía: ésta requeriría considerable imaginativa (97). De los tres modos de poesía (dramática, exagemática y mixta), se considera que la que más pertenece a los poetas es la dramática (256). Se afirma también que la poesía comprende todas las disciplinas “en sí, como el hombre a todas las criaturas” (138).

Se asegura que los poetas no mienten aunque usen ficciones (106), en cuanto poetas (103), pues “según los gramáticos, es ir contra lo que se entiende y decir otro de lo que se entiende” (109), lo cual no hace el poeta; y recurre a la distinción entre los sentidos

literal—que aleja de su definición obvia para señalarlo como aquél “que el autor de la escriptura inmediateamente por las voces procura, y el que así inmediateamente el entendimiento del prudente concibe, oídas las voces [...] o vistas” (114), el cual también respetaría el poeta—, moral —que instruye en las buenas costumbres (109)—, alegórico —el que resulta cuando se dice algo y se entiende otra cosa por ello (108)— y anagógico —“de cosas soberanas y altas” (110)—.

Cascales, por su parte, define la “poética”, muy aristotélicamente, como el “arte de imitar con palabras”, donde “imitar” es “representar [...] al vivo” los hombres y las cosas, por lo cual su materia no le es exclusiva sino también de otras artes (cit. en Vilanova 623) pues es todo lo imitable (Vilanova 623-624). Sin embargo, excluye lo divino de ella por juzgarlo imposible de imitar.

Según él, sus tres “especies” se distinguen por los instrumentos a los que recurren, las materias que tratan y la frase que tiene cada una y por los fines que persiguen (625). La presencia o no de versos en la poesía le es irrelevante para su definición (624). Afirma que no hay poesía sin acción, y que imitarla implica representarla “como debiera pasar, o como fingimos haver pasado según el verisímil y necesario” (cit. en 625). Diferencia al historiador y al poeta porque cuando se basan en el mismo hecho “el uno la escribe narrando y el otro imitando”, y ambas técnicas “siguen diversos caminos”, además de que uno “mira objeto particular” y el otro, “universal” (cit. en 625). El poeta, a diferencia del historiador, “para hacer verdaderamente su oficio [de imitador] a cada paso se desnuda de su persona y se transfigura en otras muchas” (626).

Tiene, entonces, una apreciación opuesta del concepto de “imitación” a la de Minturno. Éste toma el que el poeta ceda la voz a otros para hablar como ventana a una mera transcripción o calco de ese hablar ajeno. Si para Minturno el imitador propiamente es el lírico, para Cascales imitar supone la transfiguración de la persona del poeta, lo cual evidentemente convertiría a la dramática y a las obras en formato de diálogo en general en

las imitaciones por excelencia.

En *Primero sueño*, el discurso es en primera persona, una que nunca cede la palabra a otra. Encajaría, pues, en la “imitación poética” del lírico según Minturno. Sin embargo, su *diánoia* es claramente un argumento, no un “concepto” en el sentido que tenía la tradición literaria que Sor Juana seguía.

“When a poet describes characters, causes, places, times, actions, violent emotions, modes, and instruments, this is narration” (Minturno, *De poeta* 195) —*narratio* en el original según aclara su traductor Biehl en nota al pie (211)—, lo cual hace todo tipo de poeta. “Therefore the imitation in melic poetry will be of some complete action, frequently serious and reputable, sometimes amusing and light.” (*De poeta* 655): el carácter del asunto no sería un criterio definidor. “In any case its verses are not unadorned [...]” (*De poeta* 655). Los versos de este poema están cargados de hipérbatos y llenos de tropos pero, ¿adornados? No es belleza, ni siquiera el sobresalto de lo sublime lo que provoca con estas técnicas...

Sí distingue, en cambio, el tono de los poetas líricos entre los de otros tipos de poetas: “[...] let us place tragic poets generally in the serious, comic poets in the subtle and light-hearted kind. Between these, lyric poets hold the middle place” (Minturno, *De poeta* 179-180).

Refiriéndose a quien habla en el poema mélico (es decir, lírico), Minturno afirma: “The speaker is said to act, whether he praises, insults, summons, or urges” (Minturno, *De poeta* 655). La voz de *Primero sueño* lo hace sorprendentemente poco para lo que se suele ver en una obra lírica. Pero no se ha de olvidar que también lo hace poco la de las *Soledades*, y no por ello se duda de su carácter lírico... a menos que la propuesta de Mercedes Blanco de que se traten de una épica de la paz sea certera. Así y todo, el lirismo de estos poemas es mucho más marcado que el de obra que aquí se trata.

En cuanto a la narración de hechos en la poesía lírica, indica Minturno: “It may be

necessary to rehearse a long series of deeds, as those who sing the god's praises sometimes did” y pone de ejemplo a Orfeo y Homero (*De poeta* 655-656), el último un épico indiscutiblemente. Admite para este caso: “For all that, the poet can do with a short exposition because those whom he is praising he does not cast as actors” (*De poeta* 656) (subrayado mío). “Instead, he introduces a chorus to commend their virtues and glory” (*De poeta* 656). El coro estaba relegado ya en tiempos de *Primero sueño*, pero podría usar su propia voz en esa función, y es evidente que del alma a la noche, pasando por los seres dormidos, las partes del cuerpo y tantos otros ejecutantes de hechos mencionados en el poema, no les falta sino que se les agrega caracterización, hasta el punto de volverse muchos verdaderos personajes.

Minturno señala que el poeta lírico también se desvía del asunto que aborda (*De poeta* 656). Por ese lado sí que hay afinidad en el caso de *Primero sueño*. Pero siempre vuelve al asunto original y, sobre todo, al relato.

La lírica se aborda en el libro de López Pinciano dentro de la epístola X. Para Fadrique, la lírica se distingue de la ditirámica y la zarabanda en que deja de lado a los dioses de que éstas se ocupan (Baco y Venus, respectivamente), y cuando trata de dioses no es para alabarlos (eso harían los himnos, relacionados con los dioses en general); abordan “cosas [...] menos levantadas”: variados asuntos humanos, “amores, rencillas, convites, contiendas, votos, exhortaciones, alabanzas de la templanza y de hechos dignos”, o “canciones, pretensiones, negocios” (entiéndase lo último en sentido antiguo) y cuestiones semejantes (*Filosofía...*). Además, tendría menos palabras compuestas y más “sentencias” que la ditirámica, la cual en cambio es supuestamente de lenguaje “hinchado e inconstante” (*Filosofía...*). La lírica no necesariamente sería imitante, pero cuando lo fuera, sería poema perfecto.

Sin embargo, luego toman el ditirambo como género dentro del grupo de la poesía lírica, y la lírica en sí como otro, diferentes estos géneros por sus temas. Don Gabriel aclara

en su sección correspondiente que se ha sustituido la ditirámica por la lírica en el nombre del grupo. Se ha de tomar en cuenta que en sí la epístola está dedicada a la ditirámica como “especie” de “poética” (*Filosofía...*).

Dentro de esa subdivisión, la lírica como género trataría amores, alabanzas de hombres y mujeres, narraciones, consejos, quejas y “negocios”, “más que quejas, hechos, deshechos [sic]” y, en resumen, “negocios, convites y cosas así [...]”, “que pueden ser dichas de paso” a diferencia de tragedia y comedia, que requieren “oyente asentado” (*Filosofía...*) de acuerdo a Fadrique. Comenta Hugo que se distingue de la épica cuando tratan lo mismo porque la frase lírica “tiene más de lasciva y blandura en sí” y menos palabras raras, particularmente términos “alterados y forasteros” (*Filosofía...*).

Según Fadrique, la lírica es imitación hecha para cantarse y en metro, que cree lo mismo, y por lo tanto para ser danzada. Sería breve, de estilo mediano pero cercano a la grandeza trágica, y variada en metro a lo largo del tiempo.

No puede decirse que *Primero sueño* no sea para oyente —o lector— asentado. No sería tanto la cuestión del largo de la obra, pues el *Quijote* es inmenso, y sin embargo era leído (en fragmentos) a otras personas, pero esa novela era también de un lenguaje mucho más accesible a la gente común, lo cual facilitaba su comprensión, y aun las partes de lenguaje anacrónico y rebuscado eran usadas con fines de parodia. No ocurre así con este poema de Sor Juana: tanto los cultismos léxicos y sintácticos como las teorías filosóficas y reflexiones que lleva en sí, todos enunciados en serio y necesarios de entender para penetrar el poema, son difíciles de acceder simplemente de paso. Esto era cierto incluso para sus avezados lectores meta, como testifican las declaraciones de Navarro, Calleja y Álvarez de Lugo.

No trata de deidades —no más que como referencias para especificar conceptos y sazonar el relato—, pero sí expresa una admiración superlativa por el Alto Ser, e incluye una alabanza a la unión con Cristo y al ser humano... como la creación superior de Dios

pero, también, como el enlace entre las naturalezas. El asunto es totalmente humano: el deseo de conocer y sus limitaciones humanas, incluso cuando el alma está liberada del cuerpo. El yo que enuncia el poema expresa sus quejas y otros sentimientos, pero más sus reflexiones y “sentencias”; no obstante, se ocupa sobre todo de los hechos, reservando la mayoría de sus juicios y calificaciones para los sucesos y cosas que describe.

Está en metro, completamente, pero definitivamente no es para cantarse —es un ritmo de otro tipo, mucho más cercano al del verso libre moderno que al de sus obras contemporáneas— ni mucho menos para bailarse. Cumple en cambio con lo del estilo mediano —cultismos aparte, los verbos son relativamente simples, y las partes se unen con nexos mayormente muy comunes— cercano a la grandeza trágica. Su frase es áspera, sin embargo, llena de vericuetos. En muchas partes está lejos del preciosismo del Siglo de Oro en general y de Góngora en particular. Abundan las palabras fuera de lo común. Se acerca en todo ello a la épica como la concibe López Pinciano.

Carvallo no parece tratar la lírica como tal, pero distingue entre dos métodos para las composiciones poéticas: narración y concepto (253). Ahí toma como concepto “concebir un pensamiento delicado y sobre él discurrir y discantar [es decir, ‘glosar’ (RAE)] cosas sutiles, de las cuales conciba el que lo oye lo que con ordinario modo no se dice[...].” (253), en lo cual se ajusta al *concetto* y sobre todo al *concepto* al que se refiere Rivas. No obstante, afirma que rara vez está una sin la otra (253).

En cuanto a Cascales, a pesar de que aborda la lírica —en la tabla V de la segunda parte de su tratado—, apenas trata el tema. Expone sus ideas sobre el concepto y la palabra, parcialmente provenientes de Tasso, y da una mención de *De vulgari eloquentia* de Dante Alighieri (630). De modelos estróficos, cubre la canción y el soneto, que considera “la Poesía más común que hoy tiene España, y aun toda la Christiandad” (cit. en 630), y remite a Tempo —o, en su defecto, a Díaz Rengifo— para la balada y el madrigal (630).

Sin embargo, es de notarse su concepción de la composición en la lírica al decir que

“los conceptos en el Lyrico son como la Fabula en los otros Poetas” (cit. en *Historia...* 364), donde “concepto” se entiende como “*dianoia*”: “armazón intelectual de la obra literaria” (*Historia...* 365). Exige unidad en todas las obras poéticas (cit. en 398), pero no de la misma manera: así como la fábula es una en el segundo caso, y no se demanda en sus obras sino unidad de acción, la cual contiene abundantes y variados conceptos; en la obra lírica es uno el concepto, y cita al soneto como caso en que esto es extremadamente necesario (cit. en 398-399). Esto da un criterio de distinción de esta “especie”. Asimismo, asegura que esta clase de obra poética es “florida y amena” así como “grave y gallarda” (cit. en 398). En ambos casos la propiedad unificadora es “una, entera y de justa grandeza” (cit. en 398).

En *Primero sueño* se presenta una sola fábula, con todas las acciones menores subordinadas a ésta, pero quizá no entera, aunque sí tiene grandeza. En cuanto a conceptos, uno recorre toda la obra, aunque sea salpicada por varios otros. Está, pues, entre ambos caminos. En cuanto a sus características, es florida, amena (es decir, ornamentada con variedad) y grave, pero no gallarda —ni siquiera para su época, a juzgar por sus comentaristas—, a fuerza de largos y entrecortados hipérbatos, terminología árida y ciertas descripciones de asuntos más bien prosaicos.

En lo que toca a la épica, el tema fue muy socorrido por varios autores; algo natural, pues el que un género estuviera abordado en la *Poética* bastaba para que fuera considerado noble (254). Entre los italianos sobresale Torcuato Tasso, el creador de la *Jerusalén liberada*, quien teorizó sobre la epopeya renacentista en que había trabajado, en comparación con otros géneros y con la base teórica de la *Poética* de Aristóteles muy presente, tomándola como una reflexión y no sólo como una preceptiva o autoridad en la cual apoyarse.

En la primera parte de sus *Discorsi dell'arte poetica*, en donde pretende tratar de la materia del poema heroico (1) (o poema épico o epopeya, formulaciones que usa

indistintamente), Tasso dice que ésta ha de inventarse —en lo cual el poeta tiene parte en la elección y en la invención—, o tomarse de historias (2). Subraya que el épico debe buscar en todo lo verosímil, por lo cual si la materia se toma conviene más que sea de la historia, pues no es verosímil que las acciones ilustres no hayan sido transmitidas por escrito (2-3). Aquí deja de lado la tradición oral, pictórica, etcétera; pero no deja de ser un excelente razonamiento.

Aunque los argumentos inventados den placer por novedad, los desdena para poema noble entre otras razones porque la novedad del poema consiste más bien en la de la trama y el desenlace (3). Para no perder el elemento de lo maravilloso, juzga necesario recurrir a la religión, pero desaconseja el atenerse a las paganas por no ser creídas (4) y, por tanto, inverosímiles las maravillas que permiten (5).

Indica que lo maravilloso y lo verosímil son distintos, casi contrarios, pero ambos necesarios en el poema, y que se requiere técnica de gran poeta para unirlos. Refiere que algunos sabios muy instruidos creen que las partes verosímiles no puede ser maravillosas ni viceversa, y que se deben seguir una y otra de modo que se moderen entre sí (5). Él discrepa, arguyendo que la poesía es imitación, e imitar es hacer similar, por lo cual la verosimilitud es esencial en ella (5-6). En cuanto a la cuestión de lo maravilloso, afirma que una acción puede ser a la vez maravillosa y verosímil (6). Maravillosa en términos naturales, verosímil considerándola aparte de éstos en su causa: una capacidad sobrenatural (7).

Primero sueño sigue la tradición de los relatos de viajes revelatorios, pero no se apoya en uno en específico. De hecho, no toma como base una historia registrada, por escrito o por cualquier otro medio. A no ser, claro, que Luiselli haya acertado en ver su origen en los versos de las *Soledades* que señala, en cuyo caso es claro que la historia en cuestión a grandes rasgos está en ellos.

El argumento es nuevo, aunque no precisamente original y apenas inventado. Como

bien dice Calleja, es un tanto simple: su complicación y ornamentación está en los detalles y en el modo de contarla. No obstante, tiene novedad en el desenlace. No es clara la revelación final, y en cuanto a ello es más seguro que la hay que su contenido.

En lo que se refiere a lo maravilloso, las historias mitológicas tienen encanto pero no parecen verosímiles, ni siquiera en el contexto del poema. Sin embargo, como símbolos de situaciones humanas son precisas, y expresivas como encarnaciones de fenómenos naturales. Por otro lado, aquí aplica lo de que puede ser maravillosa y verosímil a la vez: lo que le da verosimilitud es el dominante marco del cristianismo en los lectores occidentales —en el medio específico del imperio español, el catolicismo— que admite la existencia de almas, así como la doctrina neoplatónica de que las almas son puras y están embarazadas por sus cuerpos, creíble entonces.

Asimismo, se apoya en lo que se consideraba como ciencia en su época: la concepción geocéntrica del universo por esferas progresivamente más puras, el funcionamiento del cuerpo humano y el sistema de sentidos interiores de éste. A pesar de ello, se sacrifica algo de verosimilitud en algunos detalles en favor del simbolismo, como en lo piramidal de la sombra del inicio —que debiera ser cónica... aunque no del todo por la existencia del concepto de “pirámide cónica”, equivalente a “cono” según el *Autoridades* (RAE)—.

En lo que respecta a la época de la historia a plasmar en el poema heroico, opina Tasso que sería mejor que no fuera demasiado reciente ni demasiado remota; pues si es demasiado remota es fácil manipular los hechos pero los trajes y usos viejos dan molestia, y si en ese caso se modernizara el vestuario podría parecer poco sensato (8-9). En suma, lo ideal para él sería que se tomara de historia de la “religión verdadera” (esto es, la cristiana) pero no tan sagrada que sea inalterable, y no demasiado lejana o cercana a la memoria de los contemporáneos (9) del poema a realizar.

En la obra en cuestión, la época en principio parece indeterminada, pero al final es

claro que se trata de una reciente. No obstante, son tan vagos los detalles relacionados que no puede indicarse una en particular... si Larralde no tiene razón y no se trata de una noche específica. Aun en tal caso, sería reciente con respecto al poema y a sus lectores contemporáneos. Comoquiera, no podrían protestar por la realidad o no de los pormenores, pues o se dejan a la imaginación o no pueden ser más exactos de lo que la ciencia de entonces podía determinar. Apenas modernamente podría señalarse alguna inexactitud, por el avance científico. Molestaría más lo viejo de las ideas expuestas y de ciertos usos consignados, esto último aminorado por lo simbólico aportado sobre todo por la mitología entretrejida con ellos. Sin embargo, la situación central es vigente desde entonces y ahora más que nunca en la cultura occidental dominante; esos anacronismos le dan incluso más peso: aun en tiempos religiosos no tan afectados por el racionalismo, una preocupación por el saber y los límites del ser humano para alcanzarla tan poderosa...

Dice este teórico no seguir la creencia generalizada de que el poema trágico y el épico son iguales en lo imitado, alegando los diferentes efectos de las acciones imitadas en cada uno (10-11): horror y compasión en el primer caso, no en el segundo (11). Aunque los protagonistas de ambas fueran de dignidad regia y suprema —incluso si son el mismo personaje (12)—, no serían de la misma naturaleza. El personaje trágico no debería ser bueno ni malo, sino intermedio. El heroico, en cambio, debería ser el epítome de las virtudes. Lo ilustre de la tragedia estaría en el cambio inesperado y súbito de suerte y en la magnitud de los acontecimientos que producen los sentimientos antes mencionados; lo del poema épico, en las acciones de una virtud superior (11). Las epopeyas podrían tener no sólo el colmo de la virtud sino también el exceso del vicio con mucho menor peligro que las tragedias (12).

Dada esta diferenciación entre epopeya y tragedia por Tasso, *Primero sueño* se ve mucho más cercana a la segunda que a la primera. La agonía de la vacilación final, así como el primer fracaso, provocan compasión, y la fauna nocturna así como la enormidad

del universo dan horror. El protagonista (el alma) es intermedio también en su naturaleza y sus capacidades: más allá de lo puramente físico, viviente y animal, pero también inferior al Alto Ser e incluso a los ángeles. Por otro lado, los cambios son súbitos pero no inesperados, exceptuando su indecisión antes del final, lenta y angustiosa. Quizá su iluminación final sea una anagnórisis en toda regla. No hay exceso de vicio, pero se alude a él, contribuyendo al horror y a la angustia.

Tasso considera mejor asimismo tener argumento breve que amplio, porque en el segundo caso el poeta está obligado a alargar el poema más allá de límite adecuado (14), o forzado a dejar los episodios y demás adornos, a los cuales considera muy necesarios para el poeta (15). Alaba a Homero por ornamentar tan poca materia y darle grandeza admirable y oportuna (15).

En este poema, el argumento es muy breve, y muy adornado. La acción principal apenas tiene episodios, pero está rodeado de muchos, como todos los del expandirse de la sombra y sus efectos y los que conforman el amanecer, así como llena de alusiones a historias más largas —las cuales, por lo demás, tienen un valor más bien simbólico e ilustrativo—. Cabe dudar que el poema esté alargado en ciertas partes más allá de lo adecuado en cuanto a lo puramente narrativo, pero ese alargamiento contribuye a la impresión.

López Pinciano, por su lado, dedica al tema la epístola XI de su *Filosofía*, “De la heroica” (o épica, como también la llama), donde coincide en muchos puntos con Tasso. En primer lugar, se distingue la “heroica” de la tragedia porque hay acciones en ella que no se pueden recrear en teatro con verosimilitud. Se identifica claramente la épica como narrativa, a la cual se recurre para lo irrepresentable. En su respuesta, don Gabriel manifiesta que creía que el deleite era el cometido de la épica, más que la enseñanza, por Aristóteles, pero que, pensándolo mejor, no dice este filósofo que sea el principal.

Hugo observa que el metro es variado en la tragedia, y único en la épica pero,

inversamente, que de ésta podrían salir varias tragedias. Sin embargo, a su parecer la épica debería tener unidad de acción, y unidad de la persona en ella —a menos que se quiera engrandecer a una no muy noble asociándola a otra que sí lo sea, añade don Gabriel por su lado—, con lo cual se justifica su diversidad.

Primero sueño es irrepresentable. Aun tomada como un monólogo, es evidente que esa voz que se expresa se dedica principalmente a narrar. Además, el metro es muy poco variado. Puede dar varias obras menores pero no con la misma importancia, pues las historias que hay en ella son claramente complementos de la principal y adquieren su valor en el contexto que ésta les proporciona. Además de la unidad de acción, tiene unidad de persona.

Se abordan luego en el libro de López Pinciano las mezclas de tonos, tomándose éstas a mi modo de ver como mezclas de géneros. Para Hugo, la tragedia no tiene forzosamente fin triste, pero sería más perfecta así, pues su deleite viene de la compasión. Fadrique señala que, en cambio, generalmente lo hay grato en la épica, lo cual cuadraría por la calidad superior de su protagonista. Aprueba don Gabriel las mezclas trágicas, cómicas y satíricas; mientras en la épica cada acción conserve su propiedad, no censura mezclas de otra naturaleza, en tanto no sean “histriónicas y viles” (*Filosofía...*). Opina lo que Tasso en cuanto a la calidad del héroe épico con respecto al trágico.

Este poema no tiene mezclas de los tonos aludidos arriba. El fin de la obra no es triste, o por lo menos no ostensiblemente; más bien es misterioso, y bien podría ser grato si esa iluminación final se toma como tal para el personaje que la experimenta. Sin embargo, hay mucho con lo cual se genere compasión en el lector: los sinsabores del alma, las reflexiones angustiosas del narrador, el simple hecho de base de que el protagonista aspira a algo puro pero a la vez muy probablemente inaccesible.

Admite don Gabriel en el tratado de López Pinciano que “para la majestad heroica, nos hace falta la generación de los semideos” (*Filosofía...*), dificultad de su poesía por la

religión (cristiana) que se profesa. Las cualidades de la épica que menciona Fadrique concuerdan con las de Tasso: “fábula” (argumento) fundamentada en historia —aunque puede ser también totalmente ficticia—, la cual debe ser de un noble, no larga, y admirable (*Filosofía...*). Difiere al afirmar que no sea la historia de base ni antigua ni moderna —si es demasiado antigua estaría olvidada—, y en que prefiere que se apoye en historia no religiosa porque ésta puede imitarse con más libertad y se puede dar más gusto con ella. Con el Pinciano conviene en que los episodios deben estar unidos por la trama, evitando así lo episódico.

Por otro lado, Fadrique clasifica “especies” de épica: en su argumento entre simple (sin agnición ni peripecia) y compuesta (con ellas); y, como la tragedia, patética, “morata” (moral) o una mezcla de ambas, para lo cual pone como ejemplos la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida* respectivamente (*Filosofía...*).

Si bien no hay semidioses o similares en esta obra, el alma cumple un papel similar: con un toque de divino pero limitado como Dios no lo es, y precisamente en aquello que lo distingue de lo angelical, es decir, en lo humano. La historia en que se basa es pasada pero de antigüedad indeterminable, y no tiene detalles que limiten su manejo. Cumple perfectamente con la unidad de los episodios por la trama. Su argumento contiene peripecias y agniciones, como la épica compuesta; y sería tanto patética como “morata”.

Habla don Gabriel sobre una “alegoría épica”, medio principal a través del cual el poeta daría enseñanza. Fadrique lo expone: además del “ánima” (esencia) que es su “argumento”, la épica tiene otra “ánima” que lo sería de la anterior, un tipo de alegoría, propagada no en palabras sino en “sentencias” (¿enseñanzas?) (*Filosofía...*). Da como ejemplos las fábulas de Esopo: bajo sus historias imaginarias, estarían sus moralejas. Don Gabriel pone a Virgilio como modelo del poeta con ingenio superior como para “hablar con admiración, verosimilitud y alegoría” (*Filosofía...*), que deleite y enseñe a la vez. Por otro lado, Fadrique dice citar a San Agustín en que aunque hay figuras que significan, hay otras

que no y se agregan para acompañar a las primeras.

En *Primero sueño* hay varias figuras que significan, aunque están explicadas y son evidentemente simbólicas en todo caso (las aves nocturnas, el Sueño, la pirámide, Faetón, la Noche, el sol). Asimismo, hay con ellas otras que están únicamente por ornato. La narración ofrece un recorrido entretenido, pero también un sentido de fondo, sin el cual el conjunto no tendría el peso que tiene.

Fadrique define la épica en relación con otros géneros: “imitación común de acción graue”, “enarratiua” en vez de “activa” la cual “por graue se distingue de algunas especies de Poética menores, como [...] las fábulas apologéticas” (cit. en *Historia...* 398). Distingue cuatro partes en la épica, las primeras de orden intercambiable: la proposición (o prólogo, dice Hugo), donde el poeta anuncia lo que quiere cantar, de modo breve, directo y atrayente; la invocación a lo divino (aunque no solamente los épicos invocan), breve también y repetible en la narración cuando se trate algo serio; la dedicación, “encubierta adulación” e “invención del hambre” (*Filosofía...*) que se suele hacer también al protector aunque la invocación debería bastar; y la narración misma, que ocupa el resto. Asevera que parte de la perfección de la heroica es comenzar con proposición e invocación, las cuales se darían más bien la que tiene metro que la que no. Sin embargo, sostiene que el poema puede no ser malo, e incluso muy bueno, aunque no se ajuste a todas las condiciones del género épico.

Según la definición proporcionada arriba, *Primero sueño* sería épica. Es grave, y de acción también grave al modo de las imitadas en las tragedias y las epopeyas, como lo prueba el paralelo del alma con Faetón (y la tentación de ésta de seguirlo como ejemplo). Es importante la última distinción citada, pues de ser el poema una fábula apologética —la identifico con la “fábula apóloga” referida en el *Autoridades*, definida ahí como una narración de asunto totalmente ficticio para deleitar con enseñanza (RAE, “FÁBULA”)— no podría ser “épica” en ese sentido.

Sin embargo, le faltan partes: la proposición —contrariamente, tiene un prelude vagamente enigmático—; la invocación a lo divino, apenas mencionado un par de veces en su interior; y la dedicación. Tiene, pues, sólo la narración como tal. Por otro lado, la divergencia con esas condiciones no obstaría para tacharlo según este tratado.

Retomando la *Filosofía*, para Fadrique las palabras heroicas lo serían por su majestad (de aquello a lo cual se refiere) o porque puedan ponerse en obra heroica. Principalmente, los vocablos “peregrinos”, “de los cuales viene la grandeza a la oración”, pero a los cuales se pueden agregar los propios que no use sólo la gente común (*Filosofía*...). No obstante, advierte: “El ornato de las figuras es conveniente, mas no debe ser mucho” porque le “quita la gravedad”; los tropos dan estilo alto pero las “figuras de las palabras” (¿figuras de elocución y/o de construcción, las de pensamiento?) lo hacen mediocre (*Filosofía*...). Con todo, acepta que permite más adorno que la tragedia. Asocia asimismo las palabras metafóricas a la tragedia y las “compuestas” a la ditirámica (lírica).

Cuando se aborda la cuestión de cuál sea la acción más alta, si la trágica o la épica, Fadrique toma el partido de la tragedia porque el que la épica sea más antigua no le daría necesariamente mayor nobleza, cree que el que dé mayor admiración le da menos verosimilitud, la tragedia se apoya en otras artes, y la acción trágica, por simple y de mayor unidad, tendría más perfección. El Pinciano interviene diciendo medio en broma que es mejor la que tenga más de bueno o menos de malo, por su diferencia en extensión.

Este poema tiene palabras “heroicas” más porque quedan en una obra ídem que por sus referentes. Abundan los vocablos “peregrinos”, aunque se usan mucho algunos muy comunes. El ornato es excesivo para lo que se refiere en varias partes, aunque no para la historia principal. Tiene más adorno que la tragedia pero quizá menos que la épica como es considerada aquí.

Como la épica, da gran admiración, aunque tiene bases para crear verosimilitud; no se apoya en otras artes como la tragedia pero su acción también es simple y de gran unidad,

anécdotas ornamentales aparte.

Volviendo al tratado de López Pinciano, Fadrique halla conveniente que no sea el poeta quien hable porque puede ensalzar o denigrar sin parecer muy involucrado, cansa menos que sean varios los que narren que sólo él, y porque afecta más los sentimientos, lo cual atribuye a que comparte con la tragedia un deleite causado principalmente por compasión y piedad. En esto ayudaría el comienzo *in medias res*: de narrarse la acción en orden, tendría que hacerlo la persona del poeta. Otra ventaja de este tipo de principio, según agrega Hugo, es que da al enunciatario un aliciente para continuar poniendo atención: el averiguar el principio, muy a propósito tomando en cuenta que “la obra heroica es larga” (*Filosofía...*).

En *Primero sueño*, el poeta es el único que habla pero apenas se nota como personaje, por lo que parece algo objetivo en muchas partes, sin embargo se revela en algunos puntos, y sus juicios y reflexiones dejan en claro su involucramiento. El poema comienza con una acción en plena ejecución, pero se narra de principio a fin en orden. Se pierde, pues el aliciente del inicio omitido, pero el comienzo misterioso y casi puramente descriptivo —prosopopeya aparte— y el detallismo descriptivo, las alusiones mitológicas y los artificios en palabras y sintaxis a lo largo en la narración proporcionan otro. Además, si bien es largo, no es tan largo como la epopeya típica.

Por último, preconiza Fadrique también que quien haga cualquier fábula tenga primeramente el “argumento” (por su razonamiento de apoyo parece que se refiere con ese nombre a la trama); mezcle a la historia la fábula si la acción no fuera totalmente fabulosa; y vaya diversificando en episodios ese argumento, poniendo a lo sobrenatural como aliado del protagonista, y una potencia que le sea contraria para que se extienda la fábula, porque la épica busca la grandeza, para la cual procura “concepto, palabra y metro grande” (*Filosofía...*). Afirma Hugo que “La épica es imitación de la historia [entendida como disciplina]” (*Filosofía...*), en lo cual no está muy lejos de Tasso.

No sabemos cómo fue compuesto *Primero sueño*, pero es patente que la trama es clara y definida, excepto en el final, e incluso lo hermético del final da un efecto que complementa muy bien al poema. La acción es realista de acuerdo a los cánones que le eran contemporáneos, pero no deja de ser algo fabuloso que un alma pueda librarse del cuerpo en vida y discurrir por su cuenta. La trama se divide, más que en episodios —que serían uno cuantos: la dominación del sueño, la liberación del alma, sus dos intentos por conocer...—, en varias fases que se van transitando una tras otra. Lo sobrenatural es la ventaja del protagonista, y tiene su contrario, que es su propia incapacidad ante un objeto colosal y extraordinario.

No encuentro que Carvallo aborde la épica como género aparte. Habla de la “historia” en la cual los poetas narrarían cosas ocurridas en tiempos antiguos (274), aunque también admite la ficción histórica (275). Sin embargo, menciona entre los ejemplos épicas como la *Araucana* de Ercilla (276), no dejando lugar a dudas al respecto de a qué se refiere. Sus juicios sobre la licitud de la ficción se acercan a los de Tasso.

Sí aborda la tragedia, como parte de la dramática. La materia de la dramática consiste en las “fábulas” y ficciones verosímiles, aunque Lectura afirma que ya se hacen de historias verdaderas, y hasta de personificaciones de lugares, pueblos o atributos (258). La tragedia, como la comedia, constaría de “prótasis” o planteamiento, “epítasis” o vicisitudes que dan pie a enredos, y “catástrofe” o resolución de los enredos de manera sorprendente pero no milagrosa —esto es, por *deus ex machina*— (261). Difiere en la clase de materia, porque termina en sucesos tristes habiendo comenzado en alegres, y normalmente trata de personas “heroicas y famosas” doblegadas por la suerte (269).

Cascales también trata la épica en su preceptiva. Según Vilanova, se apoya un tanto en los *Discorsi del Poema Eroico* de Tasso y coincide en más de un punto con López Pinciano en lo que se refiere a la poesía épica, tema que aborda en la segunda parte de sus *Tablas*. Ésta, para él, incluye la égloga, la sátira y la elegía como “épicas menores”, lo cual

a Vilanova le parece inaceptable (627). El factor unificador es que “para su ser perfecto no se requiere baile, ni canto” (cit. en 627). Critica la falta de unidad y las muchas digresiones de los libros de caballerías, pero excusa la fantasía desbordada del *Orlando furioso* (627).

Remarca la importancia de la admiración, sobre todo en la poesía heroica, para engendrar deleite (cit. en 628). La admiración nacería de los vocablos, el orden y la variedad (628-629). “La variedad hermosea a la Poesía [...]. Ningún Poeta puede tratarla tan bien como el Épico” por la diversidad que puede admitir en su obra, en la cual, por sus ejemplos, es claro que aprueba la inclusión de tanto lo reputado como alto tal como lo bajo (cit. en 629). Concuerda con Tasso en lo cristiano de la materia para épica —ya que las que movían a los paganos serían para ellos “frívolas y ridículas” —, y en que no sea demasiado sagrada para inventar y ornamentar, y considera esto último lo esencial del poeta (cit. en 628).

Primero sueño no exige ni baile ni canto, así que cabe en su definición de épica. Produce admiración por las inmensidades que describe y la enormidad de la acción que narra. Presenta una buena dotación de palabras sorprendentes, entre neologismos y cultismos, aunque también muchas repetidas y simples. El orden sintáctico es inusitado. Tiene igualmente variedad, a tal punto que trata desde la digestión hasta el poder de la noche, desde el dormir de los animales y el paso del montaraz hasta la aspiración a la Causa Primera, pasando por toda clase de microhistorias narradas o aludidas. La materia no es precisamente cristiana, pero implica un móvil vigente en todas las épocas para el ser humano. Salvo algunas menciones, apenas tiene algo de sagrada. La ornamentación es mucha, pero poca la invención.

Trata las por él llamadas “épicas menores” en la “tabla” II de la segunda parte; y acomete la cuestión de la poesía dramática en la “tabla” siguiente (629), donde da una definición de la tragedia como salida de la *Poética* de Aristóteles, en la cual destaco que la acción imitada debería ser “de justa grandeza” y estar “en suave language dramático”, y

condena la tragicomedia tachándola de “hermaphrodito” y monstruosidad (cit. en 629).

La acción en el poema que se estudia aquí es de justa grandeza, pero no está en lenguaje dramático... aparentemente, exceptuando las pocas intromisiones del narrador que aparecen en la obra donde éste habla en primera persona.

Por su lado, Gracián afirma refiriéndose implícitamente a grandes escritores artísticos que “Son cuerpos vivos sus obras, con alma conceptuosa” (136-137), con lo cual parece reconocer como *diánoia* de la obra literaria a un *concepto*, sea ésta lírica o no.

En cuanto a géneros, este autor menciona entre las agudezas compuestas “fingidas” (ficticias) la epopeya y la metamorfosis (399). Define la primera “Composición sublime de ordinario, que en los sucesos de un supuesto, va ideando los de todos los mortales: forja un espejo común y fabrica una testa de desengaños” (399). Le asigna también el primer lugar entre las ficciones, e indica que es variada, pues puede ser heroica, amorosa, o incluso de “sujeto” —esto es, asunto (146)— humilde como el *Guzmán de Alfarache*, para él engrandecido por su estilo y construcción (399-400).

Como ya hemos visto, a *Primero sueño* se le reconoce la grandeza de su estilo, exceptuando a los críticos del siglo XIX prejuiciados contra el conceptismo. Pero encaja sobre todo con la definición que el autor da de la epopeya: es de carácter sublime, y si bien es supuesto ese viaje en particular del alma (o lo parece), refleja el de las personas que han emprendido la gesta del conocer. Que tenga un solo personaje no obstaría, pues Gracián mismo pone a Odiseo como representante en la ficción del ser humano y a sus vicisitudes de las humanas en general (399).

De la metamorfosis, dice este autor que tuvieron su época, pero contemporáneamente ya estaban abandonadas. Explica: “Todo lo dificultoso es violento, y todo lo violento no dura”, así que el problema estaría en su gran dificultad (400). Sobre su funcionamiento, afirma que “Consiste su artificio en la semejança de lo natural con lo moral, explicada por transformación [...]” (400), y que “A lo extraordinario de la

transformación se añade lo entretenido de la narración fabulosa [...]” (401). Tómese en cuenta también que Gracián considera que “No está siempre la semejança en lo principal de la fábula; antes a vezes en una circunstancia sola” (402). En cierto modo la emparenta con la fábula al señalar que “siempre ha de atender el arte al fruto de la moralidad, al blanco de un desengaño” (401), donde éste es “Luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño” (RAE), acepción mucho más extensa que la usual ahora.

Si bien hay transformación de ese tipo en el poema, es aludida y de personajes secundarios o alegorías, pero el alma es un ente muy particular que gana propiedades al dejar de estar atada al cuerpo, y pierde al unirse de nuevo a él. Sin embargo, es evidente que el problema de lo difícil está reconocido en la obra desde sus primeros comentadores, y de cómo fue solventado con ingenio. En cuanto a su valor moral, es claro también, se interprete el final como se interprete, tanto por los modelos que presenta como por los comentarios que contiene y la propia atmósfera que va definiendo con sus imágenes, luz y oscuridad; así como por lo menos un “desengaño”, el que no se puede humanamente conocer todo de un golpe.

Habla Gracián también de “alegorías”, “ordinaria capa del satirizar”, cuyo artificio “Consiste en lo ingenioso de una significativa Metáfora”, y prueba de éste “el estar en todos los tiempos tan validas”, y que ejemplifica con *La Celestina* entre otros. Se refiere asimismo a las fábulas mismas, a las que llama “Apólogos”, cuyo oficio resume en “passar entre los irracionales brutos, árboles y otras cosas inanimadas, por ficción, lo que entre los racionales por realidad”. No hay huella de lo primero en el poema, y de lo segundo aun podría decirse que es lo contrario, por ser el alma lo más racional del ser humano.

En suma, y salvo algunas excepciones en que encaja mejor en la tragedia, caería en la categoría de épica para la mayoría de los tratadistas citados. Sin embargo, habría que tomar con cuidado la calificación de “heroico”. La declaración del padre Juan Navarro acerca del poema de que “[...] el estilo es el más heroico y el más propio del asunto” (*Sor*

Juana a través... Tomo I 114) no es determinante, puesto que “heroico” podía significar “Ilustre, excelente y mui glorioso” como se ve en el *Autoridades* (RAE, “HEROICO, CA”) y aun se considera entonces que los versos sueltos en general “son mas libres para decir qualquiera cosa” (Diaz Rengifo 48). Comoquiera, las proezas de los héroes se podían conmemorar en varios tipos de metro (Diaz Rengifo 48).

Navarro Tomás observa: “Se empezó a aplicar la silva en el siglo XVII a los mismos asuntos en que se empleaba la estancia” (165), la cual es la estrofa usada desde el siglo XVI en églogas, odas, elegías y canciones renacentistas (158). Ya que terminó por reemplazarla en el siglo XIX (165), se puede suponer que ese proceso estaba en una fase todavía temprana. De estos géneros, el de la elegía es el que concuerda más con *Primero sueño*.

En ésta “[...] se cuentan cosas tristes y lamentables, penas, trabajos, y desdichas, en especial en matérias amorosas : y aunque modernamente se extiende y usa para referir otros sucessos vários y no funestos ni sensibles, realmente segun su origen pide cosa triste” (RAE). Lo triste del asunto del poema en cuestión depende de la interpretación del final, la cual está lejos de ser definitiva todavía. Sin embargo es posible, si se considera ese final una derrota, sea resignada o no.

No obstante, la principal concordancia está en la variedad de los tipos de sucesos. El principio es colosal y horroroso (la sombra que persigue las estrellas, la aparición y modo de actuar de personajes sacrílegos), y las acciones siguientes son tanto costumbristas y levemente bucólicas (en el relato del avance del dominio del sueño) como heroicas (los esfuerzos del alma, la batalla del amanecer) y desdichadas (el “naufregio” del alma, las tribulaciones de ésta en su segundo intento de conocer). No hay nada amoroso en lo narrado pero, como bien señala Paz, Sor Juana pinta la pasión por el saber “con la violencia y la fatalidad del erotismo” (*Sor Juana...* 504).

Ni con la canción como género literario, “Espécie de Poesia compuesta de una, o

muchas estancias [o estrofas] iguales, y en proporcionadas cadencias, excepto la última” (RAE), definición que coincide a grandes rasgos con la que utiliza Cascales (403-404), ni siquiera en su sentido amplio de “cualquiera composicion de versos para cantar” (Díaz Rengifo 64) parece tener nada en común. Sin embargo, el que en la estrofa final “hablando con la misma canción suele despedirse de ella el Poeta” (RAE) parece coincidir con la aparente alusión final a la persona de la misma Sor Juana (tal vez sea un guiño al género, o bien un recurso útil a esa peculiaridad).

“La densidad de esta estrofa [la silva] aumenta a medida que se eleva el número de versos y la proporción de endecasílabos” (159). Garcilaso hizo obras más largas y exclusivamente en endecasílabos (ver la *Égloga II*), con lo cual podría concluirse que son más densas.

La silva consta de los que entonces se llamaban versos “italianos” y sus “quebrados” (Díaz Rengifo 12), es decir, los endecasílabos y los heptasílabos importados de la poesía toscana. El “verso heroico”, establecido inequívocamente por el *Autoridades* como “El que consta de once syllabas[...]”, “Sirve para escribir acciones grandes y heroicas, y para las cosas serias y graves” (RAE, “HERÓICO”). El asunto narrado en el poema es cosa seria sin duda, y es grande el acometer el intento de conocer todo.

El *Arte poética* de Díaz Rengifo en su edición de 1759 añade una nota a la sección de “versos heroycos” aclarando que “Esta Composicion no pide cierto numero de versos” (84), lo cual casa perfectamente con el caso de la silva. Asimismo, “No piden alguna consonancia [es decir, rima], o correspondencia en los fines [esto es, terminaciones], sino total dissonancia” (Díaz Rengifo 48). La diferencia, pues, estaría en la introducción de heptasílabos, lo cual no obstaría para quitarle su carácter épico, como tampoco a su modelo directo las *Soledades*.

Habría que considerarlo también a la luz de la polémica gongorina. A este respecto, Mercedes Blanco procura demostrar en su estudio *Góngora heroico* el carácter épico de las

Soledades, con hallazgos y argumentos que aplican también para *Primero sueño*. Es un caso único y útil por su asunto no épico y su fábula apenas narrativa.

Parte de la controversia generada con las *Soledades* se debió a que utilizaba un estilo considerado como sublime para cosas tachadas de ordinarias (71). Por ese lado lo ataca Jáuregui en su *Antídoto* (73). Blanco detalla: “Como resume Melchora Romanos, la «transgresión» que se reprochó a Góngora no consistía «en los mecanismos poéticos que conducen a la elevación del estilo (neologismos, hipérbatos, metáforas) sino en su aplicación a asuntos y conceptos humildes»” (73), opinión que excluye la oposición de los partidarios del conceptismo sobre el culteranismo pero ayuda a esclarecer esta disputa en particular. Conviene recordar lo que dice Fadrique en la epístola X de la *Filosofía*: “la elocuencia quiere lenguaje peregrino, y éste es oscuro”.

Hay muestras de la visión contemporánea de los géneros literarios en los textos cruzados a causa de la aparición de las *Soledades*, tanto más útiles cuanto que las poéticas y preceptivas de esa época estaban desfasadas o comprometidas en contra. Le dice privadamente a Góngora su amigo el abad de Rute que “poema grave, trágico, heroico u otro semejante”, “siendo de su naturaleza ilustres piden estilo, y modo de decir fuera del vulgar”, y se acoge al clásico Aristóteles pero también a los recientes Escalígero y Tasso (cit. en 73), quien tuvo también que defender su *Jerusalén liberada* de la crítica en su momento. La categoría de lo lírico aún era vaga cuando el abad se valió después de ella para defender esa obra de Góngora (74).

Díaz de Ribas la defiende argumentando que su asunto no es pastoril —y, por lo tanto, adecuado el estilo “ínfimo” para su tratamiento— sino la peregrinación de un noble y sus sufrimientos, lo cual ameritaría el estilo grave, y aduce que Tasso —autoridad entonces como gran poeta y modelo de poetas— admite que se puede hacer un poema épico de tema amoroso ... pero en una nota al margen de sus manuscritos dice “No quiero yo decir por esto que las *Soledades* son obra épica” (cit. en 74). Estaban, pues, fuera de los esquemas

reconocidos con seguridad.

Primero sueño tendría menor dificultad para ser considerada épica según los términos de la disputa gongorina, pues tiene fábula narrativa, y no le faltaría el asunto épico según qué lecturas.

3. El “concepto” literario

Por su parte, Rivas se remonta a la Antigua Grecia para mostrar la distinción entre concepto poético (en adelante *concepto*, en itálicas) del “concepto” como ahora lo entendemos, el lógico, establecido, teorizado y metodologizado por Sócrates, Platón y Aristóteles, provocando el cisma occidental entre conocimiento lógico y conocimiento poético (57-64, 67-68), el primero dominante desde entonces en la cultura occidental (62, 98).

El conocimiento poético, reconocido y definido por Aristóteles, depende de la persona que lo alcanza por medio de la analogía, y puede comunicarlo sólo tangencialmente (66); por ello prefiere el lógico, cimentado en el concepto donde prima el principio de la no contradicción y supone definible la realidad en sí, concepto que podría compartirse con los demás independientemente de las circunstancias (66). El *concepto* requeriría de comparaciones iluminadoras (69). Esto concuerda perfectamente con lo que defendieron los formalistas rusos sobre la extrañeza esencial a la literatura.

El conocimiento poético en la Grecia antigua era el de las revelaciones y dependía de las varias interpretaciones de los receptores, lo cual unido a la ambigüedad del mensaje revelatorio hacía que la verdad fuera entendida por el heleno tradicional como varia y polémica (60-61). De ahí el escándalo ante la racionalización de origen socrático, reflejado en los *Diálogos* platónicos (61-62).

La hegemonía del conocimiento lógico se enfrentó seguramente con el auge de los cultos místicos y el dominio del cristianismo, pero quedó no obstante integrado y ligado a este último por obra de los eruditos cristianos, quienes dejaron el conocimiento poético

como un mero auxiliar al servicio de lo trascendente: Dios; y aun se desconfió de él durante el Medioevo como elemento desviador de la verdad revelada (136-137).

Sólo desde la revalorización de Dante cambió la situación (73), al menos en el Occidente anterior a la Ilustración, apreciándose desde el Renacimiento las cosas por sí mismas, valoración que favoreció tanto el desarrollo de una teoría de la poesía como el estudio de la naturaleza (111). Señala la importancia del descubrimiento de América, pues una naturaleza nueva requeriría *conceptos* nuevos para ser comunicada (146-148). En ese marco se desarrolló la gran producción poética de los Siglos de Oro.

Rivas cita a Aristóteles en cuanto al funcionamiento y valor de la “metáfora” —entiéndase “tropos”— (95-96). Enlista también como clases de ésta la comparación, la alegoría y la metáfora propiamente dicha (85-87), donde sólo en la tercera son mutuamente intercambiables los términos (88), aunque no del todo, pues siempre es uno el término presentado por el otro (97); en cambio, la comparación pone muy claramente superior en jerarquía al término comparado (85), y la alegoría requiere del término que le dé sentido (87). La metáfora sería la figura traslaticia por excelencia de los Siglos de Oro (87), aunque las otras dos se perfeccionaron en esa época, notoriamente la alegoría (86).

El autor señala que la polisemia de la lengua no puede ser desencadenada sin un control posterior, pues sería un absurdo (103). Así pues, la metáfora propiamente dicha tiene epífora y diáfora (103): ésta presenta múltiples posibilidades de sentido, intensificándolo; aquélla especifica el sentido, reconstituyendo la comprensión (104-105). Tomando en cuenta la emblemática, tanto imágenes (87) como obras enteras —sería el caso del *Cisne de Apolo* (Carvallo 61), como nota Porqueras Mayo (cit. en Carvallo 10-11)— podían ser *conceptos*.

Rivas remarca la esencialidad del conceptismo para entender la poesía que se generó bajo su signo (82-83), y recurre preferentemente al tratado de Gracián para clarificar esta teoría según se entendió y practicó en su época.

Explica en primer lugar que era mucho más que una teoría poética (78-79), una antropovisión que cubrió a todo el mundo iberoamericano (77). Entre las varias teorías al respecto, considera que fue el conceptismo el generador del culteranismo y alude a las citas que hace Gracián para ejemplificar su teoría, subrayando el empleo preferente que hace el tratadista de los versos de Góngora (83-84).

Antonio García Berrio afirma que la oratoria religiosa de la Contrarreforma favoreció el conceptismo (391). Rivas indica que la defensa de los dogmas de fe en el orbe católico, a diferencia del resto del mundo occidental, determinó la cultura iberoamericana (77), lo cual impulsó fuertemente el uso de un lenguaje religioso progresivamente más artificioso (76-77). La inviolabilidad de éstos contribuyó al uso de *conceptos* para poder expresarlos del modo más audaz sin alterarlos (77). Por eso el carácter tan fuertemente conceptista de la literatura iberoamericana (77).

Indica García Berrio que ya en cierta época anterior a la *Agudeza* de Gracián “la ausencia o flojedad de *conceptos* era el vicio quizá más condenable en que podía incurrir un escritor” (395), y dado el encomio con que fue recibido *Primero sueño*, difícilmente podrían haber juzgado sus lectores que caía en ella. Juan Navarro escribe específicamente que “[...]las Translaciones [es decir, ‘tropos’, según se deduce del ejemplo de fray Luis de Granada en la entrada respectiva del *Autoridades* (RAE, “TRANSLACIÓN”)], y Metaphoras, son muchas, y son muy elegantes, y muy propias, los conceptos son continuos, y nada vulgares, sino siempre elevados, y espirituosos, las alusiones son reconditas, y no son confusas, las alegorias son misteriosas, con solidez, y con verdad [...]” (“Censura”...).

Habría que cotejar la teoría del *concepto* de la *Agudeza* con la ejecución real de *Primero sueño*. De sus dos redacciones acudo a la primera de 1642.

Gracián distingue entre la retórica puramente instrumental y la de fines artísticos (140), que es a la cual dedica su tratado (133). Nacida del ingenio (135), ésta en particular

—a la cual llama “la Agudeza en común” (141)— utilizaría los recursos retóricos para expresar sus *conceptos* (133). Usa varias de estas palabras con sentidos aparentemente variables, pero creo que es fiable como base de distinción esta definición que da: “una primorosa concordancia [...] entre los cognoscibles extremos, expresa por un acto del entendimiento” (140). Colijo que la “correlación” (como también la llama) es el *concepto*, y su presentación, la “agudeza”. Ambas pueden ser de varios tipos.

Divide la agudeza en pura, con no más de una “especie” o tipo de *concepto*, y mixta, donde concurren varios tipos (144). Asimismo, la clasifica en “incomplexa” y compuesta: la primera sería un solo acto pero con varias “formalidades y [...] extremos” (144). La compuesta “consta de muchos actos, si bien se unen en la moral trabaçon de un discurso” (145). Considera estos conjuntos que son los discurrirres expuestos al inescapable peligro de que se pierda la atención del lector u oyente y se malogren (376) pero, por otro lado, multiplican las bondades y variedad que contienen (377).

Le atribuye Gracián a la agudeza “incomplexa” cuatro “raíces” o principios, y la clasifica con base en ellas: de correlación (de un “sujeto” con otro, aunque más adelante cambia ese detalle), de “ponderación juiziosa sutil”, de raciocinación y de invención; en la última entrarían todas las ficciones, las otras tres incluirían a su vez otros tipos, a saber (145):

- Agudezas de correspondencia (146): “(im)proporciones”, semejanzas, “paridades” o comparaciones, alusiones —hacer referencia a un suceso insinuándolo solamente (308)—...
- Agudezas de ponderación: “desempeños”, “crysis” o juicios, paradojas, encarecimientos, “sentencias” o dichos sabios...
- Agudezas de raciocinación: “misterios” —consistentes en develar con razones una relación oculta entre dos extremos (166-167)—, “reparos” —como los “misterios”, pero necesitados de contradicción entre los extremos (167); para este tratadista, “el

acto máximo del Ingenio” o por lo menos el que le es más difícil (174)—, ilaciones, “pruebas”...

Como se ve en este listado y se puede confirmar leyendo su tratado, le da más peso al método para mostrar la correlación que al tipo de correlación mismo, base de clasificación del *concepto*.

En el plano de la pintura, coincide con el “diseño interno” del que habla Luiselli esta acepción de “concepto” según el *Autoridades*: “[...] la idea o dibuxo intencional que forma el Pintor que inventa, antes de llegarlo a delinear” (RAE). Por la descripción, tanto éste como el *concepto* literario coinciden, con la única diferencia de pertenecer a artes distintas. Para Gracián no habría diferencia, pues incluye explícitamente la agudeza que expresa sus *conceptos* en dibujos dentro del campo de la pintura, aludiendo a los jeroglíficos, los emblemas y las empresas (404).

El modo de hacer una agudeza sería el siguiente: sopesar la relación entre el “sujeto” —es decir, “sobre quien se discurre” (146)— y sus “adjuntos” o modificadores, o entre éstos, y ya hallándola, expresarla con ingenio (146-147). Sería la conformidad para la agudeza de correspondencia (146-147), la oposición para una de improporción (155), etcétera. Hablando del *concepto* de tipo “misterio”, hace hincapié en la importancia de que se tenga fundamento sobre qué basarlo (167), lo cual puede ser extrapolable a los demás *conceptos*.

Por supuesto, primero ha de escogerse el tema, y en ello hace especial énfasis: “el primer acierto es el de la elección” (426). Indica que el objeto están ya los *conceptos*, y da a entender que el ingenio simplemente necesita buscar (426). “Ay unas [materias] tan fértiles como otras estériles, pero ninguna lo es tanto, que un Ingenio Inventor no halle en qué hazer pressa” (426). Ha de tomarse en cuenta que el inventar se entiende de modo más amplio que el actual: el *Diccionario de Autoridades*, muy poco anterior al *Arte* de Gracián, muestra un uso de “invención” fiel al sentido etimológico (el de ‘hallazgo’) así como el

actual, incluyendo la acepción de “engaño”, y el clásico como término de la retórica (RAE).

En cuanto al estilo, lo cataloga como conciso o redundante, valorando cada uno según dónde se use (413), pero ambos requerirían “tener alma conceptuosa” (414). Sobre su perfección en general, asegura que: “Los adjuntos¹⁶ y epítetos [...] No han de ser continuos ni comunes, sino significativos y selectos” (411) —muy cercano a ese otro gran consejo poético de que el adjetivo “cuando no da vida, mata”—. Sin embargo, en la barroca y rebarroquizante Nueva España tendría sentido que se valorara en cambio que fueran continuos, como lo hace Navarro cuando evalúa su uso en *Primero sueño*.

El estilo del poema es palmariamente redundante, pero por abundancia de palabras y expansión vía perífrasis, no por multiplicación de significados. Más bien hay principalmente acumulación de unos cuantos. Sin embargo, es conceptuoso (lleno de agudezas, aunque sean en su mayoría en grupos en una misma dirección). Tiene unos cuantos ramalazos de estilo conciso, sobre todo en esas vueltas en heptasílabos de largos incisos expositivos, muchas veces también cargados de significado.

Advierte Gracián que un “adjunto” o modificador podría resumir ya un *concepto*, “y hállese algunos tan relevantes, que pasan los términos de su esfera” (411). Pero la base del estilo sería la intensidad del “verbo” —supongo ‘palabra’, acepción muy probable aquí y aceptada por el *Autoridades* (RAE)—: recomienda el significativo sobre el sonoro (411) —palpable preferencia del autor por la poética de los significados sobre la sensorial tan cara a Góngora y luego independizada en las Vanguardias—. Todo este pasaje parece referirse específicamente a los componentes gramaticales.

Aunque *Primero sueño* es de núcleos estéticamente fuertes, los modificadores

¹⁶ El editor de esta versión, Emilio Blanco, indica en nota que “adjunto” significa “Lo que está unido, agregado o puesto junto a otra cosa” en el *Autoridades*, lo cual le daría ahí una acepción de “adjetivo” (411); pero la palabra no aparece en el buscador de este diccionario en línea... ni en el *Tesoro*. En todo caso, es clara su significación de modificador.

sintácticos suyos son de aquellos que sobrepasan su campo de meros apoyos: semánticamente, contienen varias alusiones, conectan con información de fuentes eruditas, indican contrastes, delimitan ideas que habrían sido demasiado generales para convertirlas en cosas únicas. Y no cabe duda de que en su funcionamiento lo significativo se impone sobre lo sonoro, acentuando un efecto que ya había creado la plasticidad y simpleza de la silva con sus esquemas métrico y de rimado.

Igualmente, Gracián aprecia los *conceptos* según dónde se usen, pues no quedan iguales en todos los géneros, y aconseja la variedad para el contraste (410). En cuanto a su fortuna, asegura que la de las alegorías ya pasó, y no hace mucho la de las semejanzas y metáforas también, pero que en el día triunfaban los “misterios” y “reparos” (412) —en mi opinión, un indicador sólido del dominio del gusto por la sorpresa ingeniosa en ese entonces—.

Este poema no es muy variado en sus tipos de *conceptos*, ni en el modo de expresarlos, mucho más conceptista que expresionista. Difiere en ello con la estética graciana, pero también en que no se vuelca a la sorpresa ingeniosa. La sacrifica, incluso, por aumentar la acumulación de ciertas sensaciones clave para el significado global —la ominosidad de la noche, la grandeza atrevida de la elevación vertical, lo pesado e inconmensurable del objeto, etcétera—.

Se apoya bastante más en los tropos de lo que cabría esperar, por lo gastados que estaban —y Sor Juana era muy conciente de eso, como lo demuestra en su ovillejo—, pero es aún más admirable que con ellos se dé vuelo al poema, en vez de embarazarlo o perjudicarlo. Ayuda el que muchos sean novedosos, como nota Paz con respecto a la tradición de la poesía hispánica (*Sor Juana...* 487), pero varios son áridos hasta para el gusto moderno, por más que esté mucho más acostumbrado a la descripción materialista y los símiles con la tecnología. Funcionan por significativos y por apoyar la expresión de la sustancia del conjunto.

Sin embargo, se hacen “misterios” y “reparos” en el poema; nuevamente, útiles en su mayor parte para la totalidad de la obra, pues ponen de relieve el carácter paradójico de las realidades abordadas en ella, como la superioridad de los animales sobre las estrellas, a pesar de toda la perfección de éstas, por su capacidad de movimiento, conciencia y aprendizaje (vv. 641-651) o, más importantemente, la grandeza del hombre, a pesar de contener todas las calidades: buena, mala y regular, de sus variopintas naturalezas componentes, gracias a tener la capacidad que a sus otros poseedores les falta de unirse a lo divino (vv. 690-699)¹⁷. Sobre el “misterio”, dice Gracián que el fundamento más adecuado que puede tener es el porqué de la relación con el extremo en cuestión pudiendo haberla con otros (167): esto se cumple a cabalidad en más de uno.

Contiene también dichos sabios y otras reflexiones apropiadas para un fin moralizador o por lo menos correctivo como se lo plantea este tratadista para ciertos tipos de obras (ver arriba). Algunos parecen fuera de lugar, mera distracción o adorno cuando mucho, pero el resto encaja como contrapunto reflexivo de las arrojadas acciones del alma protagonista y los sucesos que las enmarcan.

Vista la teoría graciana, es evidente que los elogios de su época iban dirigidos más bien a su buen ingenio y a su talento para hacer agudezas, así como a la gala de los *conceptos* y la erudición que mostraba, no al resultado del conjunto. Pero, aun considerado así, es claro que *Primero sueño* es un *concepto* en sí y que, aunque su tema se prestaba para el discurrir argumentativo y por ende para la retórica funcional, en realidad se decanta por la de la agudeza.

Sus *conceptos* en buena parte no son gratuitos sino al servicio de la idea de fondo: la búsqueda del conocimiento es ardua, osada y tal vez de cometido imposible de lograr. El estilo, aunque difícil, serpentea como el discurrir mismo de la mente y de las peripecias de

¹⁷ Aquí supongo que el “¿Por qué?” se refiere a la superioridad humana. Podría referirse al que el hombre contuviera todas las naturalezas vivientes. En todo caso, sería también materia de “misterio”.

una aventura; cuando mucho podría dudarse de la utilidad del silabeo y la rima, pero al menos no estorban al flujo del poema: por lo demás, el metro no era considerado absolutamente necesario en un poema como tal según la teoría literaria que regía contemporáneamente.

Se ha visto cómo *Primero sueño*, si bien era concebible y comprensible según los cánones literarios vigentes en su época, era una obra muy original todavía para ser clasificada con exactitud. Aunque su conceptismo era perfectamente canónico, su uso era distinto al de sus modelos y de efectos diferentes. Es evidente también la utilidad de revisar la teoría literaria contemporánea, por la escasez de comentarios y evaluaciones y porque la mayoría de éstos se decantaron por la parte conceptista y virtuosista del poema, dejando sin cubrir mucho de lo que esa teoría podía aclarar.

En cuanto al problema del género de la obra, existió pero en términos distintos y no fue tan importante, dada la mucho mayor indeterminación de lo lírico, lo casi omnipresente del concepto de “poesía” y, sobre todo, al hecho de que para cuando Sor Juana utilizó de la silva de Góngora y los cultismos léxicos y sintácticos propios de su estilo, la áspera polémica literaria que provocó ya había terminado y el gongorismo ya había sido adoptado por el corpus teórico prevaleciente.

Capítulo III. Teoría literaria moderna y *Primero sueño*

En este capítulo se abordará el cambio de la teoría literaria en que se creó *Primero sueño* a la vigente actualmente, que es bajo la cual se han realizado las apreciaciones y observaciones modernas del poema. Sus avatares son otros tantos puntos de vista desde los cuales estudiar la genericidad del poema de una forma original, y se intentará aprovecharlos como tales. Se buscará luego lo que de la teoría literaria moderna pueda ser útil para una investigación de su narratividad enunciativa, con miras a averiguar con base en ésta sobre su carácter de obra narrativa.

1. Teoría de los géneros post-clasicista

Los conceptos de “poesía”, “narrativa” y “lírica”, y la actitud ante los géneros mayores cambian un tanto tras la caída en desgracia de la poética clasicista y el advenimiento del Romanticismo. Momento en que, para Carmen Bobes Naves, la estética se convierte en una disciplina aparte, liberándose la literatura de su carácter ancilar que le daban las poéticas miméticas existentes hasta entonces (17). El dominante en adelante sería el paradigma de las poéticas que ella denomina expresionistas (16) o creativistas (439).

Para esta corriente artística, el macrogénero lírico implicaba una expresión íntima. Después de algunas reflexiones e intentos previos, Georg Hegel realiza una sistematización macrogenérica muy exitosa en lo futuro (30), también tripartita, pero tan distinta en su criterio —referencial en vez de expresivo (34)— que para García Berrio y Javier Huerta Calvo no tendrían mucho más en común con la clasicista que los nombres y la cantidad de los géneros mayores (29-30, 39). Vale la pena detenerse en ella, por ser el paradigma principal del cual derivan o contra el cual se oponen las tendencias modernas en teoría de los géneros literarios.

Con base en las *Lecciones de estética* de este filósofo, García Berrio y Huerta Calvo

indican que Hegel considera el arte como el modo en que se hace sensible la idea por medio de “concreciones figuradas” (31). La poesía —que deduzco aquí como el arte de la expresión humana, la cual sería primordialmente con palabras— sería el arte más perfectamente imaginativo, y haría de la imaginación su auténtico material, al punto de que para Hegel sería la imaginación lo que haría poético un contenido (32).

Se distinguiría la poesía de las otras artes por estar siempre “volcada a lo interno” —de lo cual se derivaría una incapacidad de especificación (es decir, limitación) al nivel de otras artes, una objetividad interna en vez de externa— (cit. en 31), y por lo tanto, una mayor afinidad con lo esencial de la cosa y potencial artístico (31), lo cual en mi opinión tiene perfecto sentido si se toma en cuenta que se concreta en contenidos de tipo interno (31) como la idea misma. Significativamente, hace al respecto una distinción entre conocimiento abstracto y poético (30-31) equiparable a la de Aristóteles.

En cuanto a la sistematización misma de los macrogéneros de la poesía —es decir, literarios—, en ella los géneros mayores estarían entre dos polos, la objetivación —épica— y la subjetivación —lírica— (31-32), pero habría una relación dialéctica entre ellos. El “movimiento exocéntrico” sereno sería propio del desarrollo de la épica, la lírica se caracterizaría por su “concentración endocéntrica” (38).

El drama sería una síntesis de ambas en que la representación actoral sería lo objetivo y las voces de los personajes, lo subjetivo (39). En esto se opone a la clasificación clásica anterior, donde la épica era el macrogénero mixto (38-39). Además, a diferencia del rígido esquema clasicista, admite las mezclas entre los tres macrogéneros así como los géneros resultantes (46).

La épica tendría una linealidad progresiva “matizada artificiosamente en momentos de demorada intervención focalizadora del narrador sobre detalles fuera del tiempo” (37). El desarrollo en el drama se desencadenaría también por un conflicto pero, en cambio, poseería un matiz de celeridad hacia el desenlace, a causa de los límites del drama en lo

descriptivo (39). En la lírica, el ánimo no avanzaría a la acción sino que se replegaría en sí (37) contemplando sus sentimientos y su propia persona. Esto no significaría que el mundo exterior estuviera negado, pero tendría que pasar por la conciencia individual (37). Los temas serían infinitos, y variadísimos por tanto las formas de expresarlos (37-38).

Ha de decirse que en *Primero sueño* ocurre algo extraño en cuanto a lo que cabría esperar de un tema tan íntimo: más que subjetivar el conjunto de las ocurrencias en que se desarrolla la búsqueda del conocimiento en la realidad (que lo hace, al resumirlas en un solo ser que sufre y pugna por ésta en una sola ocasión), objetiviza en la especificidad de este personaje (revelado como no alegórico) y en sucesos particulares (el fracaso del entendimiento al intentar conocer de un golpe, su recuperación y selección de otro método, la agonía del alma antes del amanecer, primero por dudar de sus capacidades y luego moral) lo que es un problema universal abordable de varias maneras en lo individual con alternativas diferentes en número y variedad de eventos, por no hablar del parsimonioso y adornado desarrollo, salpicado de digresiones, definitivamente épico.

Evidentemente está desencadenado por un conflicto, la natural atracción del alma al Alto Ser detenida por su ligazón con el cuerpo, latente hasta que el sueño libera de la interferencia de los sentidos exteriores al alma y le abre, en su opinión, nuevas posibilidades. En resumen, estaría entre la épica y la lírica, y ya que el sistema de Hegel admite mezclas, esto no le impide ser comprendido con base en ésta: sería entonces una épica con cierto carácter lírico o una obra lírica con tintes épicos. Juzgo más congruente lo primero.

Por lo demás, poseería además la celeridad del drama, a pesar del nivel de detalle, por lo limitado del tiempo disponible para los fines del alma y lo inevitable del acabamiento de éste, pero éstos serían sus únicos puntos en común con este género mayor. Por lo tanto, estaría más cerca del cuento (narrativo a fin de cuentas) que del drama como tal.

Las vanguardias continuarían y extremarían el programa romántico, pero atacarían la clasificación de Hegel, por lo menos en los géneros (García y Huerta 13). Ése sería el gran punto de inflexión que llevaría a la teoría literaria actual (13).

Hay varias posturas en cuanto a los géneros mayores. Muchos cambian el esquema de los macrogéneros, variando el número y/o las características distintivas entre éstos (12, 51-53, 131). Northrop Frye, de modo muy original, propone que hay elementos narrativos o “tramas” preexistentes a los géneros: romántica, clásica, cómica e irónica; y los géneros mismos estarían determinados por la posición entre el autor y su público (García y Huerta 131). Cada género impondría un ritmo diferente: recurrencia —en la épica—, continuidad —en la prosa—, decoro —en el drama— y asociación —en la lírica— (131).

A propósito, veo a *Primero sueño* entrar muy bien en la *low mimetic tragedy* o *domestic tragedy* de las que Frye habla en su *Anatomy of Criticism*: en ella, la piedad y el miedo no son ni depuradas ni convertidas en placeres, sino comunicadas externamente como sensaciones (38). Específicamente, quedaría en lo que este autor llama “*pathos*”: el protagonista aspira a ser parte de un grupo del cual está excluido (39). Sin embargo, en este caso no podríamos decir que a integrarse a una sociedad, sino a ser de aquéllos que logran el conocimiento absoluto. En ésta el “héroe” tendría un defecto fundamental que lo aísla pero le atrae la empatía del enunciatario normal, es decir, no elevado (38): es el caso del poema.

En la clasificación de protagonistas de Frye, en cinco categorías según el poder mayor o menos que tengan en relación con los otros y sobre su entorno (33), sería con mayor probabilidad uno del cuarto tipo entre los cinco que presenta: ni superior a otros ni a su ambiente, esto es, un igual (34). Es un alma, un ente puramente espiritual, pero con poder no mayor al de otras (como sí lo tendrían los ángeles, por ejemplo) ni tampoco sobre las limitaciones que le impone su condición humana con respecto a su fin.

No obstante, a otro respecto tiene rasgos de héroe “*leader*”, propio de la *high*

mimetic tragedy, superior a los otros pero no a su entorno, limitado en su hacer por la crítica de la sociedad y la naturaleza (33-34): tal vez sea sólo un alma humana, pero su naturaleza espiritual la pone por encima de todos los seres dormidos, por lo menos los animales, que comparten esa noche con ella; y está sujeto a la opinión social, empezando por la del narrador (que aunque no es un otro, sí la posee y por tanto tiene peso sobre ella) así como, evidentemente, limitado por su naturaleza humana.

Más afín a la tradición es Genette quien, repasando la teoría literaria que lo precede, resume los criterios constitutivos de literariedad en “ficción” y “dicción”, uno temático o de la clase o asunto de lo dicho y otro remático o de la naturaleza de la cosa misma, sin descartar otros, condicionalistas (7-8). Ambos permiten salir del uso normal del lenguaje —requerimiento en que coincide con Käte Hamburger, aunque ella en cambio defina lo lírico por una actitud de enunciación (20)— y, por lo tanto, hacen posible ese desinterés esencial al placer estético ya señalado por Immanuel Kant (18, 21).

Por otro lado, y luego de su análisis, ha ocurrido que las grandes clasificaciones tripartitas de géneros mayores sean consideradas productos de una lectura espuria de Aristóteles y Platón (Rabaté 6; Combe 127) ya que, como nota Genette, ninguno de estos dos filósofos griegos admitía la creación literaria sino como representación mimética (19). Genette mismo consideraba inválido el tomar lo lírico como ficcional pues los sentimientos expresados en la lírica pueden no ser fingidos, en lo cual conviene con Schlegel (19). Los intentos de justificar la ficcionalidad de la lírica los juzga incluso sofisticos (19, 22). Por otro lado, el criterio de los modos de enunciación no le parece suficiente (19).

Por lo demás, el hecho de que la literatura narrativa se defina por lo ficcional no impide que tenga y haga uso de una construcción formal, sutilezas estilísticas aparte: el significado también tiene forma, y en una obra literaria está organizado hacia efectos estéticos. La discordancia entre los criterios esencialistas y los condicionalistas puede superarse si se toma en cuenta que los textos llamados literarios tienen una disposición

específica que orienta a ese tipo de lectura pero ésta es sólo potencial hasta que el lector oyente la realiza efectivamente, y que toda lectura es válida siempre y cuando el texto la permita.

El que un género literario entero (el narrativo) se distinga por imitar específicamente acciones tiene sentido desde una perspectiva enunciativa. Los enunciados en gran parte muestran transformaciones, y toda oración incluye al menos una en su verbo nuclear. La enunciación misma es una acción. Si a esto agregamos que a todo discurso subyace una narratividad, como mostró Greimas, es fácil ver cómo el dominio de ésta terminó siendo un criterio distintivo de un tipo de discurso. Y lo que vale para los géneros no literarios puede valer para los literarios, mientras su función principal sea la estética.

Algunos estudiosos llegan a negar los géneros mayores (13), postura que García Berrio y Huerta Calvo critican de motivados en varios casos por un prejuicio dogmático contra las razones de la estructuración genérica, y relacionan con una tendencia pragmática de la teoría (13). Luego de sintetizar la historia de sus clasificaciones, ellos las toman como correspondientes a actitudes básicas enunciativas (16, 19), definiciones que darían dirección al desarrollo de las obras (15); distintas a los géneros propiamente dichos, históricos y particulares, como se aprecian en la distinción de Tzvetan Todorov (cit. en 14).

Juzgo prudente cierta reserva en cuanto a la tripartición de los géneros mayores, por la general tendencia indoeuropea a las tríadas. Además, la mayoría de las divisiones deja de lado el ensayo y géneros afines y soslayan tanto el parentesco tan cercano entre la narrativa y el drama en contraste con (los) otro(s) macrogénero(s) como la naturaleza mixta del drama, a diferencia de la puramente literaria (verbal) de los otros.

Dicho esto, el contraste entre el narrativo y el lírico es evidente en éstas, si bien los detalles específicos que definen sus límites son variables.

Por otro lado, ha de considerarse el viraje de la teoría literaria del estructuralismo —con su enfoque en el mensaje (Pozuelo 65)— a la pragmática —que se ocupa del texto

entendido como interacción de los comunicantes entre sí y con el signo—(73) influida por la filosofía analítica (67, 70), tomando en cuenta que la cuestión de base que define la literatura es su ficcionalidad (66-67). Especialmente importante fue la pragmática de los actos del habla de John Langshaw Austin (73).

Para José Pozuelo Yvancos, dentro del ámbito de lo ficcional está todo lo literario (descarta los discursos literarios no ficcionales), incluyendo la poesía lírica, aunque la ficción cubre también actividades artísticas no literarias (12).

Hay variaciones en la consideración de lo ficcional entre los actos del habla, que incluyen desde tomarlos como falsos ya que hablan de objetos ficticios, por ocuparse la lógica del mundo de lo real y sus vínculos con el lenguaje —es el caso de Bertrand Russell—(72) hasta juzgarlos actos no serios (es decir, que no implican al autor) o cuasi-actos —Austin (76), John Searle (81), Richard Ohmann (cit. en 77)—. Entre ellas, una apuntada por Austin y desarrollada luego por Ohmann y Samuel Levin supone que un acto de habla literario sería mimético (76-79).

Levin en particular expone uno afín a la lírica (79-80). En toda obra literaria habría una oración dominante implícita en la cual el “yo” afirmaría imaginarse en e invitar a imaginarse un mundo en donde hay (o sucede) X o Y (79). El “yo” del poema tendría como referencia al poeta, pero estaría en ese mundo imaginado (79). Estaría el inconveniente de que esa declaración “me imagino” debería valer aun si el autor no perteneciera al mundo ficcional para poder ser capaz de engendrar todo tipo de ficción, no únicamente la del poema lírico, lo cual no se cumple en la mayoría de las ficciones (79-80). Por eso Pozuelo considera su frase pensada para los poemas líricos en los cuales el “yo” ocupa un lugar central (cit. en 80).

Pozuelo concluye que el autor hace una representación de actos del lenguaje del narrador y los personajes (86). No se requeriría una frase declarativa, pues “sabemos ficticia la fuente del lenguaje del texto, pero le otorgamos valor de verdad, y sus actos son

realmente serios porque así lo necesitamos para que la presencia de [...] lo narrado[...] sea tal” (86).

Pues bien, un acercamiento moderno a la narrativa toma en cuenta la importancia crucial del pacto de verosimilitud aceptado por el lector u oyente —lo pragmático—, sin dejar de lado la configuración del texto. Dario Villanueva lo compara con el juego: sus participantes viven otro mundo pero saben que requieren de suspender su incredulidad para ello y tomárselo en serio, según sus propias reglas y limitaciones, sin confundirlo con la realidad (cit. en Pozuelo 145-146). Me apoyo en adelante en Isabel Filinich para un modelo de narratividad literaria de este tipo.

En cuanto a la lírica en la teoría literaria actual, según Jean-Michel Maulpoix la definición de ‘poesía lírica’ como el género que acoge la expresión personal de los sentimientos del poeta es insuficiente, pues deja de lado componentes esenciales del lirismo: la búsqueda de la musicalidad y el objetivo del ideal (“Le lyrisme...”). Esta recapitulación moderna deja entrever reconociblemente la pareja de “dulce y útil”. Se puede ver que lo primero, la transmutación del bagaje del poeta, sería lo útil, y lo segundo le daría lo dulce. La mira al ideal le daría la altura que la incluye entre las bellas artes.

Por lo que se sabe de la vida y la personalidad de Sor Juana, es evidente que aporta su bagaje a la obra e incluso se convierte en el cimiento de ésta. Su transmutación de aquél es clara (y bella) también. Por otro lado, la musicalidad en *Primero* sueño es poca, a ratos limitada a la medida en endecasílabos y heptasílabos y a la rima mínimas que exige la silva, y algunas secciones de aliteraciones felices. Más cerca estaría del ritmo de los significados, propia del verso libre (al cual la silva se acerca) pero, aunque existente, cabe dudar que su efecto estético se imponga al provocado por la narratividad del poema. Aquí la discusión está en el carácter del ideal al que efectivamente tiende el poema.

Por su parte, Mutlu Konuk Blasing desarrolla toda una teoría sobre la poesía lírica, en la cual plantea que la lírica es la forma en que se ve de manera más pura el lenguaje

poético, sobrecargado de forma y de posibles sentidos, al borde del sinsentido (29), el cual registra una huella individualizante, una “voz” (5): el sujeto lírico. Es entonces altamente expresivo. El lenguaje lírico resiste a la comunicación y a la voluntad del hablante individual (28), liberándose para ejercer con mayor facilidad la función *poética*. En los otros géneros mayores, los otros fines que éstos incluyen —relación de historias o dramatización de acciones— le obstaculizan (2): de ahí su uso de herramientas como el metro, que sirve para relajar la disciplina del uso referencial (11).

Además, niega que la lírica sea mimesis (2): es más, incluso juzga la teoría mimética de la poesía una supresión disciplinaria del poder público emocional e irracional de la lengua para los fines de la filosofía (2). Considera esencial la intencionalización de este lenguaje (30), que denota un sujeto lírico, producto por lo demás del poema (34). El sujeto marca una intención de significar, previa a significado alguno (29).

Otro criterio distintivo sería la posterioridad de cualquier posible narración a la intencionalización del medio, el yo del poeta producido no al narrar sino al reproducir el lenguaje (41) —y, por tanto, concluyo, la anterioridad de la lírica a la narrativa y su naturaleza más básica, primordial en contraste con aquella—. Asimismo, afirma el carácter auditivo del lenguaje lírico, incluso en el caso de la poesía escrita (28, 39). Insiste también en la diferencia entre el sujeto representado en o por el lenguaje referencial del poema, es decir el ficticio, del sujeto producido por la voz (la marca) del poema (5)... aunque, considerada la virtualidad del sujeto lírico, no hay mucha diferencia específicamente con el narrador en una narración.

Interesantemente, Blasing retoma la cuestión de la poesía como productora de conocimiento, y del dominio y desnaturalización de éste —así como de su estudio, agrega ella (3, 6)— por el discurso racional —en su caso, por el lado de la tradición anglosajona, y de forma muy similar a Robert Graves, si bien desde el punto de vista del teórico en vez de el del poeta—. No es que el lenguaje común o el poético sean desviacionistas (3), es que el

racional es artificial. Éste hace abstracción de las particularidades del código lingüístico, tratando de hacerlo transparente para alcanzar un valor semántico puro, verdadero, independiente (6, 3-4) —tanto del individuo que lo posee como de las circunstancias, diría Rivas—. Olvidando que es reciente, lo suponemos la regla del lenguaje, cuando la regla es el lenguaje común, y sobre éste —extremando sus potencialidades— se produce el poético (2, 3).

Blasing explica también la tan aducida respuesta emocional al lenguaje poético por una propensión humana a responder así a su lenguaje mismo (3). Igualmente, considera la experiencia poética como la de los sentimientos personales ligados a los elementos materiales del código lingüístico y, a la vez, la de la impasibilidad de éste (7) —lo cual desentona con sus protestas contra la teoría mimética de la poesía, pues ahí hay un reconocimiento de lo vivido con la lengua—.

Pero va más allá. Dado que se suelen transmitir emociones de la vida real con la poesía, cabe la duda de si están relacionados con la que la materialidad del lenguaje provee. Lo que responde Blasing es que esas emociones en sí no son de incumbencia poética (11), pero ya que las formas poéticas enfocan la carga emocional que tiene la lengua en que se producen al estilizar sus cualidades sonoras y rítmicas (formales, en una palabra), son traducibles pero no experimentables del mismo modo en una traducción, pues la emoción literaria (*poética*) es producida por esa utilización formal (11). Serían entonces una herramienta al servicio de la poesía como fenómeno formal.

En esto se enfrenta con la concepción de literatura de Genette, para quien es ideal, por la idealidad de su material, la lengua, ya que ésta es un sistema (13). Aquel autor pasa aquí por alto el papel necesario del aspecto en lo literario, y el hecho mismo de que el efecto estético es producido precisamente por la percepción. La literatura no podría ser una excepción, por más que su material no sea puramente sensible como es el caso en tanto de las demás artes. Blasing (con Jakobson), en cambio, tiene la importancia del aspecto bien

en claro.

Rechaza Blasing asimismo que el sujeto lírico se trate de un sujeto individual en el sentido del Romanticismo —del cual es deudor tanto de la teoría literaria moderna—, de una subjetividad única encuadrada en la alienación moderna (4), pues es asumible por el enunciatario (4, 31), y antiquísima (4), así como reconocida y aceptada por sus procedimientos formales por parte de la retórica antigua (42). Aun esa alienación en el lenguaje poético no es reciente, siendo como es la base de la subjetividad en el lenguaje, pues éste forma al sujeto subyugándolo a sí (5); y una separación de ese sujeto es necesaria para la apelación propia de la lírica: el sujeto lírico habla como si no tuviera audiencia pero para ser escuchado (30-31).

En cuanto a su funcionamiento, para ella la poesía es una práctica que basa su acción en la materialidad del lenguaje —más exactamente, en una lengua nativa (4), sobre cuya importancia no deja de llamar la atención (ver 7-8, 9, 10, y sobre todo 10-12)—, operando ésta a la vez dos “retóricas”: una macrorretórica de apelación al otro, asimilable a la retórica a secas, y una microrretórica de procedimientos formales (34), las cuales irían por separado (35), creando ese “yo” lírico al perfilar su firma textual (35); que al ser interpretado por el hablante/lector lo haría audible (29) manejando ambas retóricas (34). A la microrretórica, por lo demás, le es útil una apariencia de descuido (43).

Se daría un juego equivalente entre los significantes y los significados o, más exactamente, entre sonidos y sentidos (28, 32) —a este respecto, recuérdese que el significado también tiene forma—. Por lo demás, todo poema tendría una organización fonémica independiente de las unidades léxicas y formales (36). Esa sistematicidad haría plantear al lector oyente la crucial cuestión de la intencionalidad (36).

Uno de los corolarios que se derivan es que, si bien el discurso racional no puede abrigar sentido y sinsentido a la vez, lo contrario sí es posible en la poesía (3). Las formas poéticas pueden dar cabida perfectamente a un uso referencial e incluso a procesos lógicos

complejos de pensamiento, pero con figuras y por procesos no racionales (3) —suena casi palabra por palabra a lo que opinara Lezama Lima, aunque él se refiriera a un fin algo distinto a su juicio, pero en la misma dirección—. Esto es claro y bien aprovechado en *Primero sueño*.

Es curioso, sin embargo, que Blasing no haga mención del placer estético —salvo el placer de interactuar con los materiales de la lengua, no necesariamente estético—, ni de la perfección necesaria a una obra de arte. Habla, en cambio, de la tendencia a suponer significados parecidos entre sonidos parecidos, así como otros fenómenos retóricos provenientes de la naturaleza misma del lenguaje, y el poder de “argumentación” (más bien persuasión) que le dan al discurso (3, 42, 43-44); los cuales bien pueden estar fuera de la creación literaria.

Traza una línea divisoria, sin embargo: la obligatoriedad no sólo de que muevan a la audiencia sino de que el sujeto sea movido a su vez por ellos, sin lo cual se quedaría en la mera retórica (35). Asimismo, advierte el papel de la microrretórica en lograr que el poema sobreviva a su mensaje —ya no digamos a su ideología— (38), una de las marcas del arte, y que por lo demás le reconoce tanto al lenguaje poético en particular como al lenguaje a secas (36).

Por otro lado, la reflexión teórica francesa en general sobre la lírica, conforme se puede ver en *Figures du sujet lyric*, trata de superar también la definición de raigambre romántica. En principio hay un enfoque, más que sobre géneros, sobre el sujeto lírico (Rabaté 6). Dominique Rabaté afirma que, en el momento de la escritura de ese libro (a mediados de los noventa), ni la influencia de la pragmática ni la lingüística de la enunciación habían hecho mucho efecto en el estudio de la poesía (6), y que hay una vuelta al sujeto, a pesar del estructuralismo (6). Fueron años de teoría literaria volcada a la narratividad, donde efectivamente se abordaba el sujeto (6)... pero en su campo, quedando la lírica dejada a un lado. Según Rabaté, se imponía entonces la reflexión sobre la

figuración específica del sujeto lírico (7). Admite también la influencia de Hamburger en la discusión teórica contemporánea (9).

Como puede verse, se retoma la cuestión de la particularidad de la voz lírica, ahora en el contexto de la enunciación y sus desplazamientos (6-7). Se recupera también la idea de que el sujeto lírico es creado por y en el poema (8) —de ahí el plural de las figuras de este sujeto, pues no equivale al poeta—, y de la dicción lírica, lo cual lleva a la preocupación por averiguar sobre una enunciación lírica en sí (8). Pero, como Blasing, se juzga la figurabilidad como algo anterior a la división entre “ficción” y “dicción” (8). Igualmente, se reconoce el problema del deslinde entre el yo poético y el de la autobiografía (9).

Este tema en particular es importante porque la autobiografía es limítrofe con otros géneros narrativos más “puros”, por así decirlo, y con la lírica, cuya cercanía es patente. Dominique Combe explica que en tiempos románticos, cuando la sinceridad era apreciada como una cualidad de la poesía lírica (128-129), no era siquiera tomado en cuenta: a lo hegeliano, toda subjetividad era considerada lírica (130). Pero luego la autenticidad del sujeto lírico se puso en cuestión (130). El concepto de sujeto lírico se definió precisamente en contra del concepto del yo lírico coincidente con el yo empírico de las obras autobiográficas (137), llegando a negarse la posibilidad de una poesía autobiográfica como tal (139). Para Combe, en la “experiencia lírica efectiva sólo cuenta la resonancia afectiva de los acontecimientos y de los hechos biográficos, mucho más que su simple evocación, bajo el modo descriptivo y narrativo” (151). El sentimiento estaría liberado entonces “del sustrato autobiográfico personal e individual” (151).

El yo lírico no es asimilable a una psicología individual real pero eso no significa que le falte la afección (149). En sus palabras, “El sujeto lírico es un sujeto sensible; simplemente, el sentimiento toma en él un valor universal” (150), lo cual puede equipararse con la universalidad del rol aducida por Blasing. Caracteriza al sujeto en la comunicación

lirica como de una tensión no resuelta entre singularidad y universalidad, biografía y ficción, que no da una síntesis (152) y, por lo tanto, no dialéctico (152-153); un sujeto en continua generación en el poema, único lugar donde su existencia es posible (153).

Paul de Man, estudioso belga activo en el medio cultural norteamericano, aborda este deslinde de un modo diferente: caracteriza al discurso autobiográfico como uno de autorrestauración (925), cuyo tropo base sería la prosopopeya, en sentido etimológico de la palabra: *prosopon poien*, “dar una máscara o rostro”, por el cual el nombre del sujeto se vuelve tan inteligible y memorable como un rostro (926) —crear la marca del sujeto, en términos de Blasing—, esto es, una figuración. Su funcionamiento como tropo organizador de una obra acogería contrarios y permitiría transformaciones sin anular la discordancia original (925), un arte de transición delicada más fácil de lograr en la autobiografía que en la narrativa épica (926); lo opone como tal a la antítesis con su agresividad (929).

Resumiendo y cotejando las teorías aquí abordadas, la diferencia entre la enunciación narrativa y la lírica sería, entonces, de énfasis: la narrativa pone en primer lugar la referencia de acontecimientos, y la lírica, al sujeto que enuncia.

Si bien en *Primero sueño* es evidente lo delicado de la transición de muchos conceptos, hay también fuerte antítesis, y lo que la define al final no es ni la oposición ni la conformidad sino una interrupción y con ella un misterio para el lector oyente. Y aun ese final con toda su discordancia es presentado con la transición más suave y gradual de todo el poema. Da un rostro al protagonista mudo, el alma, pero omite su nombre y características especificadoras, y siempre desde la perspectiva de quien la posee, rigurosamente apartado en su relato. No es, pues, netamente autobiográfico, en el sentido teórico de la palabra que le da De Man (921). Su autenticidad (De Man 923), real o no, es irrelevante para su efecto estético.

Sin embargo, su liricidad tampoco es segura. Siguiendo el criterio de Combe, aunque la resonancia afectiva de los sucesos del poema es de gran peso, su evocación

descriptiva y narrativa es mucho más importante, lo cual lo deja del lado narrativo.

2. Enunciación, narratividad y narrativa

2.1. Bases semióticas:

En lo que se refiere a este estudio, aun descartando la narratividad profunda, queda no obstante sobre la de superficie, que aparece en todo discurso, la narrativa entendida como tipo de discurso, que en el ámbito estético sería el macrogénero del mismo nombre. Siguiendo el orden de básico a complejo que se ha seguido, se considera primero la narratividad textual (es decir, enunciativa o discursiva como la define Greimas), y sobre ésta su cualidad de texto narrativo en sentido estrictamente literario, es decir, de efecto predominantemente estético por su estructura, a causa de la función *poética*. El nivel discursivo entrañaría ya la especificación de los actantes y circunstancias presentes en abstracto en la narratividad profunda al pasar por la enunciación (Greimas y Courtés 196).

Ya en el diccionario *Semiótica* se había distinguido entre enunciados “de estado” y “de hacer” (Greimas y Courtés 147), considerados ahí como los dos básicos o elementales (146-147). Son los enunciados de hacer “los que explican el paso de un estado a otro” (147), es decir, los que dan cuenta de la narratividad. Específicamente, un programa narrativo sería un enunciado de hacer que rigiera otro de estado (320) en su forma simple, y podría ser complejo si requiriera la realización de otro con anterioridad, siendo éste el “de uso” para el “de base” general (321).

Se ha de tomar en cuenta que en esta teoría el hacer no es sólo el “pragmático”, que cubre “los comportamientos somáticos significantes organizados en programas y recibidos por el enunciatario como «eventos»” (313) y acciones narrativas sin lugar a dudas, sino también el “cognoscitivo”, definido como correspondiente a “una transformación que modifica la relación de un sujeto hacia el objeto-saber” (59), y narrativo en ese sentido pues también es un cambio en el estado de las cosas. Igualmente, esta distinción entre “hacer

pragmático” y “hacer cognoscitivo” es útil para un estudio narratológico.

Asimismo, se habían establecido otro tipo de enunciados, los modales (147). El enunciado modal, producto de la modalización, sería el que sobredetermina a otro, llamado descriptivo (262), cualquiera de los cuales puede ser cualquiera de los elementales (147). Las distintas modalidades —entendidas como modificadores del predicado de un enunciado— las clasifican en exotácticas —capaces de enlazar sujetos diferentes— como “deber” y “poder”, y endotácticas —que enlazan sujetos iguales o sincretizados— como “querer” y “saber”; completándolas respectivamente “hacer” y “ser”¹⁸ (263), los cuales también pueden usarse en enunciados modales (262).

Se tiene claro, sin embargo, que es difícil hacer un inventario de verbos y locuciones modales válido entre las diferentes lenguas (262). Los verbos modales presentados anteriormente son escogidos alegando su gran importancia para la organización semiótica del discurso según varios estudios concretos (263). Cabe notar, además, que no en todas las modalizaciones habría transformación de un estado de cosas, es decir, narratividad.

La modalización da indicios del narrador y afecta a su persuasión como tal, por lo cual es muy conveniente examinarla en un estudio literario de relato.

2.2. Teoría para un estudio del discurso narrativo:

En cuanto a la narratividad de tipo literario, Filinich se basa en las circunstancias y los efectos de la enunciación, además, claro, de las particularidades del enunciar ficticio.

En principio diferencia la enunciación literaria de la situación narrativa. La primera estaría protagonizada por personas reales, el autor y su público (*La voz...* 33), necesaria para la segunda pero externa a ella; ésta sería ya ficcional. La enunciación implica varios niveles.

¹⁸ No ha de olvidarse que se refiere al *être* francés, que en español se divide en “ser” y “estar”.

Siempre hay de fondo un “yo digo que...” en todo enunciado (*Enunciación* 24), y por lo tanto otro nivel más, como nota Greimas (cit. en *Enunciación* 25). Se distinguen lo enunciado, el enunciado (constructo) y la enunciación (el proceso). El discurso corresponde a ésta última.

Aun limitándose a lo puramente textual, la enunciación tiene como circunstancia condicionante el yo dirigiéndose a un tú —y a veces refiriéndose a un él, que puede considerarse no persona—. Como indicó Émile Benveniste, siempre se enuncia en primera persona (181): incluso quien usa la tercera está en la primera. El tú es el oyente o el lector. Se habla en el presente —aunque no se esté en él— y en un lugar supuesto.

El compuesto de circunstancias yo/aquí/ahora son propias de la instancia de la enunciación. Los deícticos son marcas de la enunciación, que dan cuenta de las circunstancias de la instancia enunciativa. El hecho de que se conozca al otro a través de sus manifestaciones, enunciados verbales o no verbales, me parece de relevancia crucial en cuanto al estudio de la lírica.

Del hablante o escritor real surge un sujeto que se va construyendo en el discurso, un enunciatario que se dirige a un enunciatario supuesto. El monólogo no invalidaría esto, porque el enunciatario solitario se dirigiría por lo menos a sí mismo. Esto puede repetirse en el interior del enunciado de forma anidada (*mise en abîme*).

No hay enunciación neutra. Aunque no se usen verbos performativos, en todo discurso, por lo menos, se afirma —incluso la duda—. Tiene estructura sujeto-verbo-objeto, donde el objeto en primera instancia es lo enunciado.

Todo enunciado tiene actantes, que son quienes están implicados en la acción: el sujeto, el objeto, el destinador y el destinatario. El enunciatario persuade de lo que enuncia, y el enunciatario es persuadido, pero siempre son posibles el antienunciatario y el antienunciatario (esto es, quien provoca no creer y quien no cree lo enunciado respectivamente).

Las acciones discursivas pueden referir acciones pragmáticas. Greimas distingue en el nivel enuncivo (el de lo enunciado) entre enunciados constatativos y enunciados que refieren a una enunciación, los segundos serían enunciaciones enunciadas (*Enunciación* 25). La enunciación misma puede ser enunciada.

Específicamente en la narración, el sujeto es el narrador que refiere acciones a un narratario imaginario. Requiere personajes, así sea el narrador mismo (aunque ya sería otro papel). El actor, en cambio, pertenece al nivel de discurso sin importar cuál sea éste (*Semiótica* 27), considerado como narración o no. Es donde se unen los componentes sintáctico (de la narratividad de superficie) y semántico (ya discursivo) (*Semiótica* 28), lo cual le da una especificidad que no tiene en el nivel del texto (*Semiótica* 27). Los actores son importantes, sin embargo, porque son donde se vierten los roles actancial y temático —al menos uno de cada uno en cada actor— y donde se dan las transformaciones de éstos (*Semiótica* 28), asumiendo entonces la función de personajes en la narración.

La narración puede referir historias (grupos de acontecimientos relacionados sin organizar), sucesiones cronológicas de acontecimientos, intrigas (organizaciones de acontecimientos con criterio narrativo); los cuales pueden o no coincidir entre sí.

Siguiendo a Genette, Filinich toma al relato o discurso narrativo como compuesto por dos niveles, el de la historia y el de la narración (situación narrativa) (*La voz...* 31-32). El autor puede manifestarse explícitamente como tal por medio de una voz, implícitamente —sólo reconocible por las huellas de su escritura autorial—, o tener una aparición ficcionalizada con voz propia asumiendo el estado de los demás seres ficticios del relato (*La voz...* 45) —como narrador, personaje o narratario—.

El yo/aquí/ahora es el punto de partida de desembrague —o distanciamiento hacia el mundo ficticio—, que hace arrancar la narración. La instancia de la narración siempre puede volver a darse a notar con el embrague inducido por la patentización de sus circunstancias.

Un relato tiene dos tipos de articulaciones: de historias y de situaciones narrativas. Pueden tener entre sí relación por convergencia, por paralelismo, por coordinación o yuxtaposición —una historia en varias situaciones narrativas, por ejemplo—, por subordinación (anidada), por engendramiento...

Se puede narrar con discurso directo o indirecto, regido (introducido con un verbo) o libre. No ha de confundirse la voz con el punto de vista. Hay varios tipos de ambos y combinaciones posibles. Asimismo, hay diferencia entre lo que es capaz de saber y/o ver un narrador o personaje y lo que muestra saber o ver realmente: eso es la perspectiva.

Un análisis narrativo debería tomar en cuenta entonces lo anteriormente mencionado, es decir, los quién, qué, cuándo, dónde y cómo de la narración. Será entonces la base para el que se realizará a continuación. Pero cabe adelantar algunas observaciones sobre fenómenos resaltantes aún antes del análisis sistemático a profundidad.

En lo que a *Primero sueño* respecta, ha de tomarse en cuenta de entrada que hay un solo enunciador de cualquier tipo, por lo tanto, sería el único en todo caso que podría realizar la función de antienunciador. También parecería al principio que no tiene enunciatario —fuera de sí mismo, esto es—, pero los “nuestro” (vv. 894, 967), que referencian claramente a un “tú”, impiden finalmente esa posible ilusión.

En el poema no hay articulación de situaciones narrativas. Sólo hay una, que realiza todo el relato. Esto, perfectamente esperable en una obra de la época, tiene la virtud de unificar y volver más fácil de asimilar la gran cantidad de otros artificios que tiene (muchos de ellos también en el nivel sintagmático), como los hipérbatos, las digresiones, etcétera. En cambio, sí las hay de historias, precisamente en las que son interpoladas con digresiones, auténticos relatos dentro del relato principal que comparten con éste su narrador. En su mayoría, relacionadas por subordinación, pero hay unas pocas en yuxtaposición.

Por lo demás, como se ha dicho, lo más cercano a un estudio narrativo como tal de

Primero sueño es el rastreo del “yo” narrativo del poema realizado por Perelmuter. Además de la conclusión sobre su carácter adelantada por Rivers (ver aquí pág. 38), abordo otros señalamientos importantes de ese trabajo.

En cuanto a los embragues organizadores, aquellos que ponen en evidencia al organizador del discurso en cuanto tal, nota certeramente que en la obra “ocurren generalmente tras digresiones para retomar el hilo de la narración o para identificar algo que ha sido descrito perifrásticamente” (“La situación”... 186), así como su papel de “correctivo al estilo culto y digresivo del poema” (“La situación”... 187); aunque en realidad es un poco más complejo: se retoman descripciones también, y enfatizan repeticiones, por ejemplo. Se ahonda en el análisis narrativo del poema en estos fenómenos.

Indica que muchas veces las digresiones resaltan la presencia del narrador (“La situación”... 188). Efectivamente introducen comentarios particulares de éste (“La situación”... 188). Sin embargo, aun cuando éstos fueran cabalmente segregables de los sucesos respectivos de los cuales proceden (“La situación”... 188), no lo son del relato como un todo: si bien pueden estar aparte, iluminan su significado. Mucho menos podría decirse, entonces, que la narración se vuelva simple ocasión para la reflexión de su enunciador (“La situación”... 188).

Adjudica también la impresión de simultaneidad de los eventos finales, a pesar de su cantidad y de ocurrir en sucesión, a una sabia distribución de adverbios de tiempo (“La situación”... 189), observación nueva y útil. Los circunstanciales de tiempo —así como de otros tipos— ofrecen ventajas adicionales en la narración que abordaré en el capítulo siguiente.

Finalmente, defiende en que el enunciador narra el poema no desde un mismo punto sino en movimiento constante, acercándose a lo que describe (“La situación”... 189) —literal o figuradamente, agrego—. Comentario interesante sobre el que valdría la pena que se estudiara más a fondo.

Capítulo IV. Interpretación de *Primero sueño*

Aquí se examinará la narratividad del poema y sus efectos en cada capa de la obra, con un análisis sistemático primero a nivel oracional y luego en cuanto a su intriga narrativa, poniendo especial atención a la formación mutua del narrador y el relato por su crucial importancia.

Se impone distinguir a este respecto entre sentido y significación. Para Gustave Guillaume, “[...] a cada unidad significativa mínima, corresponde en la lengua un solo y único sentido, a pesar de la infinitud de significaciones (o efectos de sentidos) que pueden darse en el discurso, cada una de las cuales representa un punto de vista parcial, un enfoque particular del sentido” (Ducrot y Todorov 147). Lo que interesa en esta interpretación son las significaciones.¹⁹

Bremond distingue claramente entre relato como tal y efusión lírica. Según su diferenciación (90):

Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato sino, por ejemplo, descripción (si los objetos del discurso están asociados por una contigüidad espacial), deducción (si se implican uno al otro), efusión lírica (si se evocan por metáfora o metonimia), etc.

En cuanto al orden de los acontecimientos que refiere, *Primero sueño* presenta efusión lírica en varios casos, descripción de éstos en más de uno y algo de deducción, pero principalmente sucesión de ellos; asimismo, se encuentran integrados en unidad de acción,

¹⁹ Si bien estoy consciente de las definiciones respectivas del propio Ducrot, “significación” para el valor semántico de la estructura lingüística y “sentido” para el del enunciado como hecho dado objeto de estudio por el lingüista (135-136), conservo esta distinción por ser más útil para los presentes fines.

y están “en relación con un proyecto humano” (90), por lo cual constituyen relato. Si su efecto le da un carácter narrativo o lírico ya sería otra cuestión.

Entre los estratos narrativos de un discurso, el mínimo (aquel a nivel de enunciado) le da la narratividad de superficie. Ahí ya cabría hallar isotopías figurativas (Greimas y Courtés 230-231), entendido “figurativo” en la acepción propia de la narratividad de este nivel, cuya coincidencia con las temáticas tendría efecto en las significaciones posibles. También aparecerían aquí los motivos de la *fabula* de los rusos (la historia en su orden secuencial, independiente del orden de su presentación en el texto²⁰), entendidos en la definición de Lubomír Doležel: “proposition predicating an action (a) to a character (c): $m = c + a$ ” (“From motifemes...” 60), o más exactamente, las estructuras de esos motivos —que él llama sólo ‘motivos’ para abreviar, uso que repetiré aquí— (“From motifemes...” 58). Éstas son definidas a su vez en *Semiótica* como configuraciones discursivas figurativas —microrrelatos independientes de la forma que los contiene— (77-79). Ha de recordarse al respecto que también hay configuraciones temáticas (Greimas y Courtés 77-79).

Doležel incluso hace distinción entre *motif surface structure* y *motif deep structure*, inspirado en el deslinde propio de la gramática transformacional (“From motifemes...” 71), según la cual en el primero caerían los enunciados de un texto narrativo que verbalizan los motivos, excluyendo los que verbalizan otras partes de la estructura narrativa (“From motifemes...” 70), y en el segundo, los motivos subyacentes (“From motifemes...” 71), que en su orden de aparición forman la intriga.

En cualquier caso, sobre el nivel de los motivos se monta el del discurso narrativo —el reconocible como perteneciente al género mayor de ese nombre—. Ahí la narratividad

²⁰ Incluso tras su revisión y redefinición del concepto original (con base en la definición de Tomachevski), Doležel no separa en ella el orden cronológico y el causal (“From motifemes...” 65), aunque pueden ser diferentes (por ejemplo, en historias de viajes en el tiempo). No obstante, ambos coinciden en *Primero sueño*, así que ese detalle carece de importancia en este análisis.

la daría primeramente la intriga: el ordenamiento de los acontecimientos referidos con efectos narrativos, más allá de la cronología²¹. Si bien coinciden ambos en el poema, se entreveran en la intriga pura muchas digresiones, narrativas y no narrativas. Luego entrarían en juego las expansiones y las elipsis. Encima, la determinación final con las palabras, puntuación y divisiones específicas con que se muestra el texto. Todo ello incluye la capa llamada nivel de la textura del motivo por Doležel (“From motifemes...” 58), tal como es definida por él: “a sentence of the narrative text” (“From motifemes...” 60).

Cabe añadir que Doležel reconoce también motivos que no son de la *fabula*. De éstos dice: “non-fabula motifs are supplements, ‘added’ only on the motif structure level”, y que expresan el contexto de la acción (“From motifemes...” 67). Asimismo, distingue y llama ‘situemas’ —en contraste con los “motivemas”— a los enunciados verbales abstraídos que indican situación del actante en vez del acto con el que están relacionados (“From motifemes...” 62), a mi juicio coincidentes en el nivel de la narratividad profunda con lo que expresan los “enunciados de estado” en contraposición a los “enunciados de hacer”. Descarta explícitamente motivos no dinámicos o de acción, es decir, descriptivos (“From motifemes...” 70), pero éstos también son importantes como contexto de la acción, no únicamente aquéllos como circunstancias de la intriga.

El relato en sí de *Primero sueño* está afectado por presentarse narrado en verso y por los descomunales hipérbatos, ambos detalles capas estilísticas por encima de la narración simple de los relatos en prosa e incluidas en la textura. Está más cerca de la narración en prosa que de los poemas narrativos en verso donde prima la estética del significante sobre la del significado, pero han de tomarse esos especificadores en cuenta en su efecto narrativo.

²¹ Doležel en su división de estratos la ubica en el nivel de [la estructura de] los motivos con el nombre de *plot* (“From motifemes...” 69), pero ha de reconocerse que afecta a su textura directamente; en cambio, hay especificaciones de los actantes como tales que no afectan su presentación textual.

El método propuesto por Doležel, que va de la textura a los motivos de la *fabula* (“From motifs...” 71), no es el único de estudio de estructura narrativa, él mismo reconoce el de Barthes y su búsqueda de nodos descartando catalizadores (“From motifs...” 74). Pero el método de Barthes va más por el contenido que por el arte mismo con que está hecha la narración, el cual importa aquí. Así pues, basándose en éste, el método de análisis a utilizar irá de la textura para adentro, enfocándose en lo menos estudiado con anterioridad (como se ha dicho antes, mucho de la textura y los motivos ya ha sido tratado con atención).

Se pretende, ya pasado el diagnóstico puramente estilístico (las particularidades del verso y los hipérbatos), revisar la significatividad de los desvíos sintácticos de la narración como presentación de acciones en ejecución: disminución de lo activo de las acciones con voces en pasiva, sustantivación de acciones —sea con sustantivo simple, cambio a infinitivo o subordinación de verbos en sintagmas nominales—, cambio de verbos por verboides, etc., así como el cambio de tiempo verbal. Aun considerando que los cambios de estado son el núcleo que concede la narratividad, se tomarán en cuenta los “enunciados de estado” y otros elementos que no estén relacionados directamente con las acciones pero sean esenciales para interpretarlas. El orden será entonces de la textura estética a la configuración morfosintáctica que permite la comprensión, de ésta a las especificidades del narrar en el poema, y de ahí a la intriga.

En el análisis morfosintáctico se separan todos los verbos y verboides en la medida posible por una voluntad de rigor. Destacan así la modalización que realizan muchos, así como los objetos sintácticos o narrativos. Por ello, se permite que en el proceso se eviten varias posibles perífrasis verbales.

La clasificación de los motivemas —sea la de Greimas o la de Vladimir Propp— ya tiene un juicio de valor sobre actantes y actos, por lo cual no puede decirse que estén libres de especificación —y, por tanto, que sean invariantes— incluso antes de encarnar en

motivos, pero tal vez sea imposible porque su interpretación, sea cual sea, pasa necesariamente por la aplicación de un eje axiológico. Idealmente, ésta debería limitarse al eje sugerido por la obra. Los actantes/personajes habrían de clasificarse según su relación con el verbo/acción.

Igualmente, dada la diferencia entre “actor” y “personaje” —el primero un término mucho más amplio, pues cubre tanto al personaje como a lo no figurativo, y puede ser individual o colectivo; por lo tanto, más útil para un análisis de narratividad de superficie aplicada a textos en general— (Greimas y Courtés, *Semiótica* 27), se prefiere “personaje” por su carácter antropomorfo o antropomorfizado, capaz de atraer la atención del narratario en un texto narrativo en sentido estrecho, el de perteneciente al respectivo género mayor, a menos que efectivamente no llegue a semejante grado de antropomorfización.

1. Narratividad y metro

El hecho de que el viaje revelatorio escrito por Sor Juana esté en verso indica para Paz un intento literario (“ficción poética”) en contraposición a la pretensión de veracidad de los autores de los evangelios o del *Corpus hermeticum*, por dar dos ejemplos (*Sor Juana...* 480-481), o por lo menos de realismo (*Sor Juana...* 479); y contrapone la *Respuesta a Sor Filotea* —en prosa como los dos mencionados— como un escrito en ese rol (*Sor Juana...* 481). Dado el extendidísimo uso del verso en la literatura occidental de la época, se puede considerar sin mucho riesgo que es lo más probable. Sin embargo, esto no presupone necesariamente un proyecto de obra lírica en *Primero sueño*.

Examinados los primeros 96 versos, sólo hay una terminación sin rimar en todos ellos con otra medianamente cercana, y es el “-oso” de “silencioso” en el verso 20 —la cual, cuando vuelve a aparecer, en verso tan lejano como es el 76, aparece en exactamente la misma palabra—. La rima más repetida de la primera sección —la cual llega a mi juicio hasta el verso 24— proviene de verbos en copretérito en todos los casos —posición

fácilmente comprensible si se toma en cuenta que era la normal para el verbo en latín—, en la práctica, porfiando en el relatar.

Hay secciones más o menos largas con 7 a 10 rimas, en algunos casos totalmente independientes entre sí, pero en otros con alguna terminación que rima con otra de una zona adyacente. En esos casos, conectan secciones que de otro modo estarían en mucho menor relación a causa de pertenecer a otras oraciones u otros sintagmas distintos, o bien a desarrollos diferentes en la narración (el paso de la imposición del sueño a la relación de los seres dormidos, por ejemplo). Asimismo, las zonas de rimas distintas pueden tener poco o ningún criterio de diferenciación por lo demás. Hay por tanto variaciones que hacen más amena lo que podría ser una aglomeración pesada, y uniones que suavizan los giros.

Por otro lado, en el interior del fragmento examinado, parece cumplirse la hipótesis de Rivers de que hay mayor tendencia a la subordinación dentro de cada sección, aunque no puede hablarse propiamente de estrofas (ni siquiera con criterios discursivos).

El rimado es siempre consonante, algo sorprendente tomando en cuenta la variabilidad de las rimas y el enorme peso de los desarrollos temáticos —larguísimos—, oracionales —con todo y la superabundancia del hipérbaton constantemente dificultándolos— y narrativos —con una sola intriga de base en orden cronológico, relatos intercalados aparte—.

En cuanto a los versos mismos (revisados hasta el 140), cabe afirmar un cierto patrón de uso con respecto a la narración. El endecasílabo es de por sí un tipo de verso sólido y elegante. Pues bien, en el poema se utiliza para exposiciones monumentales, con los heptasílabos en mucho para precisas aclaraciones o para virajes, como oposiciones o cambios de sección (otra oración, otro modificador, etc.).

2. Narratividad y sintaxis

En *Primero sueño* ocurre la singularidad de que la sintaxis no es sólo la base de la narratividad de superficie y la definitoria del género narrativo, sino que afecta la recepción del texto de entrada, desde lo estilístico. La configuración morfosintáctica del texto tiene, pues, un papel distinto en cada nivel de la obra.

El uso del hipérbaton y sus consecuencias ha sido ampliamente investigado en el poema. Se pueden hacer algunas observaciones respecto a su papel en la narratividad del mismo. Como bien señala Paz, acentúa sin necesidad sus dificultades (*Sor Juana...* 627) —las intelectuales, dice él, yo agregaría las narrativas—; y aun parece que el aire de arcanidad que Méndez Plancarte supone que le da no lo justifica lo suficiente.

Sin embargo, apoya en el ordenamiento del ingente material. Me remito a Méndez Plancarte para este punto. Importa ver a detalle su influencia en la narración, punto en el que ha apoyado Perelmuter con su *Noche intelectual*.

Más allá del hipérbaton, el catálogo de particularidades oracionales en el poema es inmenso, pero pueden detectarse patrones en él. El análisis morfosintáctico del texto (el fijado por Méndez Plancarte con algunas modificaciones justificadas a la luz de la edición prínceps y observaciones posteriores), permite deducir con cierta confianza algunas conclusiones preliminares que resumo a continuación.

- La cantidad de oraciones libres es mínima. En cambio, abundan un tanto los sintagmas subordinados y, de ellos, son pocos los oracionales. Esto podría apoyar el juicio generalizado de que la obra es principalmente lírica.
- Hay una cantidad enorme de sintagmas adjetivales. Misma conclusión.
- Por otro lado, los sintagmas adjetivales definen principalmente tanto objetos como sujetos de unas transformaciones indicadas por los pocos verbos principales. Incluso los verbos subordinados expresan transformaciones por su cuenta que, a su vez, complementan las anteriormente mencionadas. Luego puede verse como una

narración con narraciones menores intercaladas. (Por cierto, esto es aún más claro en la primera parte del poema: me refiero como prueba a la sección del anochecer). A esto podrían añadirse, en el campo de lo semántico, las narraciones aludidas (con metáforas, menciones y anfibologías).

- En contrapartida, hay comparativamente muy pocos verbos implícitos, cosa sorprendente en un poema constreñido por las limitaciones del metro (heptasílabos o endecasílabos solamente), algo que cabría esperar en una obra predominantemente lírica.
- Hay poquísimos enunciados de estado, incluso entre los subordinados, o aun verboides de ese tipo de verbos; y de ellos, una minoría son con verbos copulativos. Puede incluso hacerse la lista completa de éstos en el poema completo sin mucha dificultad (véase la realizada abajo con los primeros 150 versos y compárese la cantidad con la de enunciados de hacer dentro de la misma zona).
 - “[huecos] capaz a su intento le abren brecha” (v. 31) —verbo no copulativo que señala un estado—.
 - “segunda forman niebla[...]” (v. 44) —el verbo no es copulativo pero señala más bien un estado—.
 - “ser vistas aun temiendo en la tiniebla” (v. 45) —verboide no copulativo que indica un estado—.
 - “[...] escarnio son [los murciélagos] aun de las más funestas [aves]” (v. 52)
 - “componían capilla pavorosa” (v. 57) —verbo no copulativo que señala un estado—.
 - “[...] en medio se quedó tal vez dormido” (v. 64) —dudo en este caso: no parece indicar un simple estado—.
 - “con el susurro hacer temiendo leve [ruido][...]” (v. 83) —verboide no copulativo que señala un estado—.

- “[los dormidos peces] mudos eran dos veces[...]
- “ser puede noche en la mitad del día[...]
- ¿“yacía el vulgo bruto”? (v. 107) —es una acción estática...—
- ¿“duerme recogida [la leve turba]”? (v. 126) —igualmente acción estática...—
- “al descanso, que vicio considera [el águila]” (v. 131) —indica un juicio—.
- “no pueda [el sueño] dilatarse continuado[...]
- “[...] el afán es no menos continuado” (v. 146)
- “todo, en fin, el silencio lo ocupaba[...]” (v. 148) —verbo no copulativo que señala un estado detenido, alcanzado durante los versos anteriores—.
- ¿“aun el ladrón dormía”? (v. 149) —acción estática—.
- “aun el amante no se desvelaba”. (v. 150) —verbo no copulativo que señala un estado—.

La mayor parte de la especificación —como la define Doležel (“From motifs to...”) 67)— se realiza a través de la adjetivación, incluso a través de una alta tasa de subjetivos y objetivos verbales —forzosamente ligados a verbo, y circunstancias de transformaciones a pesar de referirse en última instancia a sustantivos—, así como de los modificadores verbales (notar la variedad y especificidad de los circunstanciales) y los verbos mismos. Esto indica una marcada narratividad.

- Nótese cómo tantos enunciados que de hecho describen estados son introducidos con verbos no copulativos, normalmente de acción. Refuerzan la sensación narrativa.
- Entre los enunciados de hacer, el hacer pragmático domina las secciones del avance

de la sombra y la dominación gradual del sueño, y el hacer cognoscitivo es comparativamente acusado en las del alma. La gran mayoría de los verbos de acción utilizados son de hacer pragmático, pero la mayor parte del hacer cognoscitivo es referida metafóricamente con verbos de aquel otro tipo de hacer.

- El alma y potencias suyas (el entendimiento, la vista intelectual, la fantasía), principales protagonistas del poema, son humanas pero sólo partes de un ser humano propiamente dicho, y altamente abstractas así como las funciones que realizan como tales. Sin embargo, a contracorriente de su abstracción e inherente incompletud, son fuertemente prosopopeyizadas no sólo por los adjetivos con que se les describe sino sobre todo por los verbos de los cuales son sujetos sintácticos y sujetos-personajes del enunciado en la narración y con los cuales la hacen avanzar a ésta. Por otro lado, se ha de tomar en cuenta que el alma en la religión católica es lo esencial del ser humano, con el cuerpo casi como complemento obligado y necesario casi sólo para la resurrección; y las potencias pueden entenderse como metonimias del alma misma, en el sentido del alma actuando a través de determinada potencia.
- Además, el hacer que de estos protagonistas como actantes es principalmente hacer pragmático, incluso aunque se trate de un sentido figurado y semánticamente sea en realidad un hacer cognoscitivo, gracias a las metáforas y otros manejos retóricos con que se relatan.
- La modalización de los enunciados en que se presentan también coadyuva a su antropomorfización: muestran deseo, fe y duda, reflexión, persuasión. Asimismo, se les atribuyen sentimientos varios.
- Ocurren repeticiones de sujetos sintácticos, ya sea con pronombres o por medio de reformulaciones. Generalmente están a gran distancia del sujeto original, por lo cual esto se puede explicar como un modo de mantenerlo presente a pesar de los

vericuetos de la subordinación y el hipérbaton. Una función equivalente podría atribuirse también los “pues” y “así” que retoman circunstancias y hechos.

- Asimismo, hay muchas proposiciones sustantivas en aposición, en función adjetiva, que especifican o reformulan determinados sustantivos, entre ellos varios sujetos sintácticos.
- Hay varios casos de oraciones coordinadas o yuxtapuestas que comparten sujeto sintáctico, dándole a éste cierto relieve. Igualmente hay oraciones de estos tipos, con o sin el mismo sujeto, que indican eventos simultáneos o sucesivos; la mayoría de las veces están coordinadas con “y” inicial, lo cual les otorga un efecto reiterativo.
- Algunas oraciones libres son notablemente cortas, como las de la procesión de los seres de la noche o de los efectos del sueño, dando sensación de rapidez en el desarrollo de los acontecimientos (varias de ellas son yuxtapuestas o coordinadas de manera similar, con lo que eso implica). Otras, en cambio, son muy largas (y generalmente complejas), como las de la liberación por parte del alma del cuerpo y el subsiguiente relato de las funciones de sus principales órganos. Éstas, por su longitud, suponen acciones importantes o procesos complicados, dignos de extensión. Destaco ante todo las secciones del faro de Alejandría, de las pirámides, de la derrota de la intuición, de la planeación del método gradual, del despertar del cuerpo y de la derrota de la noche por parte de la aurora.
- No necesariamente las acciones referidas por las oraciones libres son las más importantes. Muchas veces las oraciones subordinadas sirven como modo de introducción subrepticio de las acciones esenciales del argumento sin romper el hilo, y los verbos de las libres sólo nuclea sus respectivos conjuntos. E incluso los verboides pueden aludirlas como de pasada, sacrificando narratividad oracional a cambio de modulación. En ambos casos cumplen otras funciones.

- El discurso es sin duda fuertemente figurativo, en el sentido greimasiano del término. No es ninguna sorpresa dada su naturaleza literaria, pero cabría añadir que no sólo hay concretización en él, sino que se presentan actantes como tales (demostrando narratividad de superficie), y abiertamente prosopopéyicos (apoyando la teoría del dominio en el mismo de la narrativa como macrogénero): por ejemplo, tanto la sombra como las estrellas están descritas de tal modo y ejercen acciones tales que este discurso las antropomorfiza a ojos del lector.
- Por lo demás, varios detalles vuelven sumamente concreto este poema: la alusión a momentos determinados de la noche, o al hemisferio, por ejemplo; y, sobre todo, la revelación final de que el narrador, referido al parecer a la persona de la poetisa, es también el actante principal... una *ella* en un género casi totalmente masculino, para más señas).
- A pesar de la longitud y complejidad (tanto léxica como sintáctica) del texto, se articulan todos los detalles en una narración cuyo guion es simple: por ciertas circunstancias (el sueño que actúa en la noche), el sujeto-personaje protagonista (alma) se libera del cuerpo, realiza un intento (de conocerlo todo) y fracasa la primera vez, pero en la segunda (con otro método), en que tuvo algún progreso, duda y la acción (el experimento) es interrumpida por otras circunstancias (el despertar del cuerpo), lo cual coincide con el amanecer. Falta tratar de interpretar acertadamente el resultado de la segunda tentativa para evaluar el valor global de la obra.
- Asimismo, el discurso mantiene solamente unas pocas isotopías principales. Los temas fundamentales, pues, parecen ser unos cuantos.
- Por otro lado, y sin menoscabo de lo anterior, es posible ver en paralelo más de una isotopía. En esos casos, pesan entre sí (por ejemplo, la imagen de la irrupción de la sombra como un oscurecimiento natural y como el ataque soberbio de un ser vil)

pero pueden leerse una aparte de la otra. Agregan mucho más juego a la polisemia del discurso, y lo vuelven más revelador de lo que lo harían por separado.

Distinguiendo las isotopías en temáticas y figurativas (Greimas y Courtés 230-231), las primeras ya estudiadas por Arroyo Hidalgo, ha de observarse si las figurativas coinciden con aquéllas.

Esta prosopopeyización también ocurre con fenómenos, cosas o seres menores, lo cual les insufla dinamismo e interés pero también ayuda a realizar analogías con los protagonistas, tanto en su hacer como en su ser.

La elección de motivos mitológicos grecolatinos para representarlos es particularmente feliz para esto, puesto que en sí la mitología escogida tiende precisamente a antropomorfizar fenómenos, y aporta un caudal de sucesiones útiles; y, fuera cual fuera, aportaría narratividad.

Por otro lado, personajes netamente humanos son cosificados²² en la brevedad de su paso, su acumulación variopinta (que diluye su importancia) y la inercia con que se subyugan ante las fuerzas naturales, quedando como parte del telón de fondo sobre el cual los verdaderos y abstractos protagonistas ganan relieve. También los “sentidos exteriores” y demás partes corporales quedan relegados de esta manera ante los “sentidos interiores”.

3. Análisis de la narratividad oracional

El título de la obra remite al evento narrado.

Ésta comienza como una descripción, hasta que aparece el primer verbo, “encaminaba”. El caso de la sombra fugitiva al inicio establece el marco de la narración, tanto temporal como anímicamente (además de prefigurar cuestiones de gran importancia, como el atrevimiento del alma humana de intentar alcanzar algo que le supera).

²² Me refiero a un efecto contrario al de la prosopopeya, a falta de un término mejor a la mano.

Aunque se narran varias “acciones”, todas están encadenadas en un solo evento. Pueden incluso subdividirse en sucesos menores (sobre cuyos puntos de separación y cantidad se discute aún, pero no sobre su existencia). Se relata, pues, una sola historia.

Asimismo, hay una situación narrativa solamente, la que narra esa historia. El narrador es uno solo, una primera persona que sin embargo cuenta “acciones” de otros: el del esquema narrativo canónico. Se dan pocas instancias de embrague, con deícticos como algún “aquí” o “ahora” o una referencia al hemisferio del narrador; hay muchos “ya”, pero realmente siguen los hechos a los que se refieren, de los cuales son casi simultáneos, si no meros distributivos. La más importante es el “yo” de casi al final (la penúltima palabra del texto).

El narrador en principio parece independiente del evento narrado, lo cual descarta la posibilidad del omnisciente, aunque ejerce sobre este evento su capacidad de juicio (nótese los “en fin”). Sin embargo, ciertos marcadores gramaticales (comenzando con el “digo” del verso 47) evidencian la pertenencia al narrador de ciertos personajes (el “mi entendimiento” del verso 617) e incluso la participación directa de éste como personaje, lo cual se vuelve palmario y sumamente específico en el último verso: destacado en primer lugar su sexo femenino por el morfema flexivo “-a” que cierra toda la obra.

Se da una ficcionalización del autor como narrador y quizás también como personaje: en este último caso, por referencia a particularidades suyas (a pesar de la ausencia de un nombre que lo iconice), destacando en primer lugar su sexo femenino. Esto impide que la obra pueda tomarse totalmente como una alegoría (y, si se tratara realmente de una alusión al autor, tampoco podría considerarse de entrada como mera ficción).

El narratario es casi totalmente virtual, salvo por la mencionada referencia al hemisferio por parte del narrador, la cual se hace en segunda persona.

Son pocos los verbos libres, abundan en cambio los subordinados, verboides, adjetivos de origen y demás construcciones adjetivales o adverbiales (paralelas, pues, ya

que los adverbios son a los verbos lo que los adjetivos a los sustantivos). Es claro entonces dónde hay narración, siempre y cuando el observador se ciña a un texto de puntuación fijada (por las grandes variaciones que tienen las versiones a este respecto) e inteligible.

Se enmarca el evento principal con copretérito (en algunos casos, en perífrasis verbales del verbo “ir”). Las acciones menudas se refieren con presente o con pretérito. También hay varias acciones en voz pasiva.

Los “hechos” (transformaciones y estados) referidos por los verbos libres son:

- i. Encaminamiento de la sombra terrestre hacia el cielo. —Con “encaminaba”—.

Enunciado de estado: Permiso de esa sombra únicamente de voces de las aves nocturnas. —Con “consentía”—.

- ii. Acecho culpable de Nictimene. —Con “acecha”—.
- iii. Arribo de ésta a su destino deseado. —Con “llega”—.
- iv. Formación de niebla de las Miniadas. —Con “forman”—.
- v. Constitución de las aves nocturnas en conjunto musical. —Con “componían”—.
- vi. Intercalado en el anterior, reafirmación de habla del narrador. —Con “digo”—.
- vii. Efecto del son de esa turba. —Con “solicitaba”—.
- viii. Inducción al reposo de su consonancia, —Con “inducía”—,
- ix. Llamado al sueño de ésta. —Con “convidaba”—.
- x. Reposo por sueño del perro. —Con “yace”—.
- xi. Inacción del viento sobre las partículas por escrúpulo. —Con “mueve”, determinado por el “no”—.
- xii. La absoluta inmovilidad del mar. —Con “mecía”, determinado por el “ni”—.

Enunciado de estado: Los peces siendo doblemente mudos. —Con “eran”—.

- xiii. Venganza de los peces por Almone. —Con “vengaba”—.
- xiv. Descanso del común de los animales. —Con “yacía”—.

- xv. Desvelo del rey de los cuadrúpedos, el león. —Con “velaba”, determinado por el “no”—.
- xvi. Atención al ruido del venado-Acteón. —Con “alterna”—.
- xvii. Percepción del mismo a pesar del sueño. —Con “siente”—.
- xviii. Sueño de la turba de aves voladoras. —Con “duerme”—.
- xix. Cesión de su peso a un solo pie del ave reina, el águila. —Con “fía”—.
- xx. Sostén que hace ésta al otro de una piedra para no dormir de más —Con “guarda”—.
- xxi. Posesión de todo por el sueño. —Con “poseía”—.
- xxii. Ocupación de todo por el silencio. —Con “ocupaba”—.
- xxiii. Paso casi completo del conticinio. —Con “iba pasando”—.
- xxiv. Paso de la mitad de la sombra (simultáneo a lo anterior). —Con “dimidiaba”—.
- xxv. Concesión de lo mínimo para vivir al cuerpo por parte del alma. —Con “dispensa”—.
- xxvi. Mantenimiento de la vida del cuerpo por parte del corazón y los pulmones. —Con “aseguraban”—.
- xxvii. Intercalado en el anterior, insistencia de habla del narrador, embrague en su aquí, ahora y cómo. —Con “digo”—.
- xxviii. Envío de los humores por parte del estómago al cerebro. —Con “enviaba”—.
- xxix. Copiado por la fantasía de las imágenes de las cosas. —Con “iba copiando”—.
- xxx. Formación de figuras mentales por el pincel invisible de la fantasía. —Con “iba formando”—.
- xxxi. Representación ante sí de ellas. —Con “representaba”—.
- xxxii. Mostrado de éstas al alma por la fantasía. —Con “mostraba”—.

Enunciado de estado: Falta de dignidad del Olimpo ante el alma incluso de serle falda. —Con “merecía”—.

- xxxiii. Imposibilidad del vuelo del águila de llegar a la base del soporte del alma. —Con “pudo”, determinado por el “no”—.
- xxxiv. Intercalado en el anterior, reafirmación de habla del narrador. —Con “digo”—.
- Enunciado de estado:** El haber sido las pirámides egipcias signos de las “especies” del alma. —Con “fueron”—.
- xxxv. Intercalado en el anterior, reafirmación de habla del narrador. —Con “digo”—.
- xxxvi. Comparación ventajosa de la pirámide mental del alma con éstas y la torre de Babel. —Con “hallaran”, determinado por el “se” pronominal—.
- xxxvii. Desistimiento del entendimiento ante la cantidad de “especies”, a pesar del atrevimiento de la vista. —Con “revocó”—.
- xxxviii. Intercalado en el anterior, reafirmación de habla del narrador. —Con “digo”—.
- xxxix. Recogimiento de la atención por el alma para recobrase. —Con “recogió”—.
- xl. El haberle hecho detenerse ese naufragio —Con “hizo”—.
- xli. Deseo de seguir el método por partes por el entendimiento del narrador. —Con “quería”—.
- xlii. Énfasis de habla del narrador. —Con “digo”—.
- Enunciado de estado:** “¿Por qué?” De verbo implícito en el “qué”: El ser el ser humano la mayor maravilla que discurre el entendimiento humano. —De estar redactado tal cual, sería con un “es”—.
- Enunciado de estado:** Respuesta tentativa a esa pregunta: por su destino de unión. —De mismo verbo implícito del enunciado inmediato anterior—.
- xlili. Deseo de discurrir grados del entendimiento del narrador (o, menos probablemente, el narrador mismo). —Con “quería”—.
- xliv. Cambio de la actitud anterior por el mismo agente. —Con “disentía”—.
- xliv. Discusión interior del pensamiento (negativa). —Con “repetía”—.
- xlvi. Condena por el mismo de abstenerse del intento. —Con “acusaba”—.

- xlvi. Vuelta de su atención al modelo de Faetón. —Con “volvía”—.
- xlvi. Exaltación del espíritu por ese impulso. —Con “encendía”—.
- xlix. Intercalado en el anterior, reafirmación de habla del narrador. —Con “digo”—.
- 1. Inutilidad del abismo espantoso y el castigo divino para el ánimo ambicioso de fama sobre ventura. —Con “mueve”, determinado por los “ni” de los sujetos—.

Enunciado de estado: El ser éste un ejemplo. —Con “es”—.

- li. Deseo del narrador de que nunca se publique su castigo. —Con “publicara”, determinado por el “se” y el “jamás”—.
- lii. Reanudación del uso de los sentidos (por el cuerpo). —Con “empezaron”—.
- liii. Fuga de las imágenes de la fantasía del cerebro inactivo. —Con “huyeron”—.
- liv. Esfumarse de éstas. —Con “resolvieron”—.
- lv. Imitación por la sombra fugitiva de apariencia con volumen. —Con “finge”—.
- lvi. Conciencia del sol del plazo de aproximarse al oriente. —Con “conocía”—.
- lvii. Abandono por el sol del antípoda opuesto. —Con “despedía”—.
- lviii. Suministro por Venus de las primeras luces. —Con “rompió”—.
- lix. Presentación por parte del alba. —Con “mostró”—.
- lx. Toque de retreta por la noche. —Con “tocó”—.
- lxi. Llegada del sol. —Con “Llegó”—.
- lxii. Intercalado en el anterior, reafirmación de habla del narrador. —Con “digo”—.
- lxiii. Alcance por la noche del paso al ocaso. —Con “Consiguió”—.
- lxiv. Resolución de reinar de nuevo por parte de la noche. —Con “determina”—.

Procedo a un análisis de la narratividad de superficie de cada oración:

- i. Encaminamiento de la sombra terrestre hacia el cielo (vv. 1-18). —Con “encaminaba”—.

La sombra, indudablemente un cono o “pirámide cónica” (RAE) (la cual, aclara el narrador, surgió anteriormente al relato de la tierra) efectuaba este hacer pragmático (en copretérito,

como relato tradicional) con el “querer hacer” de escalar las estrellas, a pesar de su fracaso: éstas evitaban su ataque, que acompañaba de “hacer saber” el mismo, estando lejanas, al punto de que ésta no pasaba del área sublunar (reconocible por sus atributos con que se “ostenta”, otra vez con prosopopeya, en presente de ocurrencia normal) y termina en estado de dominio del aire cercano, al cual se dice que enturbiaba con lo que exhalaba (prosopopeya de nuevo, la más importante hasta ahora), otra vez en copretérito.

Se desliza así el relato de la acción por medio de un circunstancial de concesión hecho de oración subordinada, donde avanza cronológicamente a través de un objeto directo (con “intimaba”), el verbo nuclear de la oración subordinada (“burlaban”) y de un objetivo verbal (con “llegaba”), es decir, un adjetivo que califica al objeto en relación con el verbo, y dentro del último finaliza en un circunstancial de modo (con “empañaba” y “exhalaba”, único verbo este último en orden no cronológico, pues en ese caso iría antes del anterior).

Hay que aclarar que la relación de lo “piramidal” de la sombra más que con la forma geométrica es con su origen etimológico al parecer, y sobre todo, con las pirámides egipcias (como se verá en adelante), sobre lo cual llama la atención Álvarez de Lugo —el que “pirámide” venga de esa misma raíz griega que significa “fuego” y que su forma se parezca a la de una llama (cit. en Pérez-Amador 164)—.

Enunciado de estado: Permiso de esa sombra únicamente de voces de las aves nocturnas (vv. 19-24). —Con “consentía”—.

En términos greimasianos, ese dejar es “no hacer hacer”, pero sólo a un tipo determinado de voces: unas de bajo volumen (“sumisas”), acepción que registra el *Glosario* de Carmen Fontecha (cit. en Perelmuter, *Noche...* 92), de entre las de las aves las que no interrumpían el silencio, que está en quietud contenida pero con la propiedad de dominio.

Su calidad de graves tiene la paradójica consecuencia de impedir un hecho: la suspensión del silencio (“no hacer hacer” de nuevo) en el mismo plano del tiempo que el verbo nuclear (claro por el copretérito de “interrumpía”, determinado por el “no”).

ii. Acecho culpable de Nictimene (vv. 25-31). —Con “acecha”—.

Cambio de sujeto-personaje, a través de la presentación de su comportamiento. Se cambia también de tiempo: al presente, en extraña desviación del tiempo mayormente usado para el relato hasta ahora con el efecto de hacerla parecer simultánea al narratorio. Nictimene ojea (efectuando un hacer cognoscitivo) los resquicios de esos venerables sitios que le permitan su intento, no mencionado pero evidentemente impío por tratarse de lugares sagrados e insinuado ya por el que a éste le “abren brecha” (además, prosopopéyico y “no hacer hacer”). Fin culpable, por lo cual es impropio de un animal pero admisible en un personaje mitológico.

iii. Arribo de ésta a su destino de consumo (vv. 32-38). —Con “llega”—.

Lo cual lleva a cabo “sacrílega” a faros luminosos, en presente estilístico pero claramente posterior al verbo nuclear anterior, apagándolos o profanándolos mientras bebe de ellos el aceite proveniente del árbol de la diosa de la sabiduría, el cual se apunta extraído como de un ser sensible, víctima y sufriente de este hecho, y en terminante pretérito (“sudó”, “rindió”).

iv. Formación de niebla de las Miníadas (vv. 39-46). —Con “forman”—.

Se las alude con un vago deíctico, nuevamente presentándolas a través de sus acciones: su historia, en que realizan un hacer cognoscitivo implícito (en pretérito: “vieron”) ante las transformaciones con que son castigadas, toda relatada con verboides y aderezada con su estado durante las acciones: subjetivos verbales. (De paso: la alusión a que relataban historias dentro de este relato condensado de su historia en este relato mayor que es el poema, que provoca tres capas sin complicación alguna a nivel narrativo).

Hasta entonces se relata en presente su acción, especificándose que se realiza temerosamente (de ser vistas, esto es, descubiertas: en un hacer cognoscitivo) e incluyendo muy sucinta descripción de las hermanas que anticipa la parte de su historia con que se continuará el relato.

- v. Constitución de las aves nocturnas en conjunto musical (vv. 47-64). —Con “componían”—.

Vuelta a invocar a las hermanas sacrílegas (como Nictimene), pero con brevísimo embrague verbal del narrador (ver sección siguiente). Luego de una corta descripción limitada a adjetivos, el narrador completa el relato de su historia con los detalles de la transformación que ellas sufrieron, también en pasado (“dió”), y su estado de objeto de burla de las aves más ominosas en presente de suceso usual pero como consecuencia (es decir, en posterioridad) de ese hecho. Se entiende que las Miníadas son una máscara para representar a los murciélagos en general, como Nictimene lo fue igualmente de la lechuza como animal.

Reenfocados con un deíctico cercano (“éstas”) se les asocia con el búho bajo la figura de Ascálafo (sin nombrar pero inconfundible por los detalles dados), descrito con adjetivos sin verbos de por medio, que indican su origen mitológico y su uso actual; para unirse como sujetos-personajes del verbo nuclear. Éste, descriptivo, vuelve a ser puesto en copretérito. Aun la del viento, aunque deslizada dos niveles sintácticos adentro de un circunstancial nucleado por un verboide (“esperando”), está sincronizada en el mismo tiempo verbal (“echaba”); las circunstancias del movimiento con que la realizaba sí se presentan en pasado (“quedó”).

Los términos utilizados, que los equiparan a un conjunto musical mucho más fuertemente en sus sentidos contemporáneos en varios casos (“capilla”, “máximas”, “longas”, “mayor proporción”), continúan con su ya acentuada prosopopeya. (Ver el segundo apéndice para mayores detalles sobre éstos).

vi. Intercalado en el anterior, reafirmación de habla del narrador (v. 47). —Con “digo”—.

Que implica: ser el “yo” del poema, que narra, y que lo hace en presente. Luego, fuera de las desviaciones al tiempo presente para efecto estilístico, se confirma que la historia relatada ocurrió en pasado.

vii. Efecto del son de esa turba (vv. 65-68). —Con “solicitaba”—.

El variable y lastimero canto del perturbado y miedoso grupo de aves es ponderado como somnífero por medio de comparación con otro verbo dos sintagmas adentro de un circunstancial (“persuadía”), prosopopéyico y en copretérito en sincronía con el verbo nuclear. Su efecto no llega a la manipulación total (“hacer hacer” como tal), pero sí a una influencia.

viii. Inducción al reposo de su consonancia (vv. 69-71). —Con “inducía”—,

Casi el mismo sujeto-personaje, su sonido pero enfocado en lo que tiene de concertado, y calificado de ‘reposado’ (RAE, “ESPACIOSO”). Sólo se reafirma rápidamente el efecto ya relatado.

ix. Llamado al sueño de ésta (vv. 72-79). —Con “convidaba”—.

Se llega a una última reafirmación de su influencia (con un verbo de efecto un tanto prosopopéyico, curioso para un sujeto-personaje tan intangible). En un circunstancial, sin embargo, se presenta inadvertidamente a la noche misma bajo el traje del dios egipcio Harpócrates, que anuncia el silencio a los vivos, ante cuya autoridad ceden con docilidad (en pretérito común y corriente: “fueron obedientes”), simplemente, “todos”, siendo su acción en la práctica un “hacer hacer”.

Con este verbo nuclear, fueron tres seguidos (cuatro contando el intercalado subordinado) orientados al “hacer creer”: el hacer persuasivo como tal (Greimas y Courtés 95), lo cual convierte a aquello identificable más o menos como el mismo actor en

personaje. Inmediatamente se pasa a la causa de fondo: la noche, y su efecto, el silencio. Sin embargo, el dominio del sueño será el foco de la siguiente parte del relato.

x. Reposo por sueño del perro (vv. 80-81). —Con “yace”—.

Luego de introducir sus circunstancias con verboides (gerundios) implícitos: “estando”, se relatan dos acciones paralelas, la primera de las cuales es la sencilla del perro dormido, reposar, en presente que da impresión de inmediatez. Lo corto y simple de la oración acentúa ese efecto.

xi. Inacción del viento sobre las partículas por escrúpulo (vv. 80-85). —Con “mueve”, determinado por el “no”—.

El viento, como parado que está, efectúa un “no hacer hacer” sobre las partículas que flotan en él, conteniéndose para ello dada su naturaleza, pues teme (muy antropomórficamente) hacer ruido que infrinja (“sacrílego”, “violador”) el silencio. Luego ese silencio es cosa sobrenatural. Ha de recordarse que en la mitología grecorromana lo sobrenatural no tiene forzosamente valor de bueno o de malo, y el transigir con él es castigado por desmesura ante lo superior, no necesariamente por malo moralmente.

xii. La absoluta inmovilidad del mar (vv. 86-88). —Con “mecía”, determinado por el “ni”—.

Se regresa al copretérito para el verbo principal. El mar es tan quieto que ni siquiera mueve el punto donde el sol se ha ido (donde, hecho éste un personaje, es una “cuna” y “dormía”, en sincronizado copretérito).

Enunciado de estado: Los peces siendo doblemente mudos (vv. 89-92). —Con “eran”—.

Es curioso cómo en toda esta descripción se usen tan pocos verbos copulativos o al menos enunciados de estado de otro tipo, animándose aunque sea levemente por este rasgo estilístico, pero éste es uno de los casos en que sí se utilizan.

Al ser mudos los peces por naturaleza, se sobreentiende que si lo son por segunda vez es por dormidos. No es claro si los “oscuros senos” en que duermen son necesariamente marinos o si se refiere a toda clase de refugio y, por tanto, a todo tipo de peces. Comoquiera, se trata de un ambiente acuático.

xiii. Venganza de los peces por Almone (vv. 93-96). —Con “vengaba”—.

Otro ser acuático se cuenta entre los peces, sea otro más o una ballena —considerado entonces un pez gigante y de poco fiar, como señala Olivares Zorrilla (“La ballena”... 130-131)—, o bien uno relacionado con el agua como el martín pescador (el alción, por el “Alcione” supuesto por varios críticos). En todo caso, se presenta bajo un personaje mitológico más que, aunque dudoso, lo es menos que el animal: una maga de la cual se relata en sintagmas subordinados que “transformó” amantes en peces, casi inequívocamente la deidad acuática con esta misma historia relatada por Ovidio en las *Metamorfosis*.

La maga —eso era literalmente “encantadora” (RAE, “ENCANTADOR, RA”; Covarrubias 347), aunque en la historia de Ovidio lo era también en el sentido actual, existente entonces según el *Autoridades* (RAE)— Almone les da venganza (en copretérito, de nuevo) en su estar asimismo transformada, sea por ser pez también entonces o simplemente por estar dormida como martín pescador, pájaro marino (RAE, “HALCYON”), según qué versión. De cualquier modo, con su carácter de animal ligado al agua se mantiene la continuidad semántica que se ha llevado en el poema hasta ahora.

De tratarse de una ballena, podría ser un “rey de animales” más, como los dos a mencionarse en los versos siguientes (de los acuáticos en este caso).

xiv. Descanso del común de los animales (vv. 97-110). —Con “yacía”—.

Se cambia ahora a los animales en general como sujetos-personajes de la acción de reposar. En primer lugar se presentan sus refugios como extraordinariamente oscuros, abruptos y recónditos, ponderados con varios verboides, una comparación y apenas un verbo

(“pueden”). Se pasa en adelante a los animales terrestres. En este caso los cuadrúpedos (RAE, “BRUTO”), tanto fieros como temerosos, ambos liberados de estarlo por el sueño.

xv. Desvelo del rey de los cuadrúpedos, el león (vv. 111-112). —Con “velaba”, determinado por el “no”—.

Fingía (“afectaba”, en sincronía con el verbo principal) estar alerta (“hacer saber” una mentira), pero en realidad dormía con los ojos abiertos, como se rumoraba de este animal en esa época (RAE).

xvi. Atención al ruido del venado-Acteón (vv. 113-120). —Con “alterna”—.

Se regresa al presente de inmediatez, perfecto para un personaje tan nervioso y rápido, que a diferencia del león sí permanece alerta. Queda excelente para ello presentarlo como Acteón, y por medio de su historia precisamente, condensada bajo verboides: un príncipe —para Ovidio (317, 321, 327), fuente muy probable, aquí convertido en rey por Sor Juana— perseguido por sus mismos perros. Se abunda en que al mínimo movimiento que altera (“muda”, en presente) las partículas del aire, “alterna” su perceptiva oreja.

xvii. Percepción del mismo a pesar del sueño (vv. 121-122). —Con “siente”—.

Es decir, escucha (RAE, “SENTIR”) el ruido ligero (un hacer cognoscitivo), tan bien que incluso en estado dormido lo puede perturbar (“altera”). Ambos verbos aún en presente, el primero en el de sensación de simultaneidad, y el segundo en el de las acciones recurrentes. Lo dormido se aclara sólo hasta el final de la oración, encareciendo semejante capacidad de alerta.

xviii. Sueño de la turba de aves voladoras (vv. 123-128). —Con “duerme”—.

En oración subordinado dentro de un circunstancial de lugar se relata la elaboración de su refugio, en pretérito (“formó”) por el antecedente que implica, caracterizado por la inmovilidad, la fragilidad y la oscuridad. Continúa entonces con la acción nuclear, en presente de inmediatez, y en gerundio que indica modo se comenta que el viento reposa de

su volar, que le “corta”, en presente de acción usual; acción, ataque y pronombre usado para este fenómeno natural (“le”) que le da caracterización casi humana.

xix. Cesión de su peso a un solo pie del ave reina, el águila (vv. 129-134). —Con “fía”—.

Es aludida por sus títulos (ave de Júpiter, reina). Se desliza un embrague (“al fin”) que indica seguridad del narrador en medio de un juicio suyo, y luego éste especifica el fin que persigue: no caer en el reposo, por creer un mal su exceso (en presente gnómico los verbos ahí: “considera”, “pasa”), ambas circunstancias que justifican el comportamiento de este animal.

Cierra la oración con la acción nuclear en presente de simultaneidad, pero no este relato específico sobre el águila.

xx. Sostén que hace ésta al otro de una piedra para no dormir de más (vv. 135-140). —Con “guarda”—.

Se complementa lo anterior con la acción nuclear con el mismo tipo de presente, y se explica la causa: aunque “fue admitido” por necesario, se busca que no “pueda” (presente sincronizado) prefiriendo la interrupción, en hipotético subjuntivo, aunque también sincronizado: “sea interrumpido”, éste último verbo invertido en su orden y dislocado por la sintaxis, dando más gravedad con esto y el vocabulario usado en este verso al sueño.

Siguen luego una exclamación (técnicamente nominal) con una interjección por delante (“oh”), puramente expresiva (vv. 141-142) y, aparte, un sintagma nominal que suena a reflexión del narrador (vv. 143-146). La primera, al ponderar la carga que representa el reinar, desliza como descripción una oración subordinada (“perdona”, en presente de acción usual, determinado por el “no”).

La inteligibilidad de la segunda es difícil. La interpreto del primer “que” en adelante como: “Una causa siendo misteriosa ‘ha hecho’” (en antepresente, como acción frecuente reciente) “un símbolo: la corona circular señalando, como círculo dorado que es, que la

preocupación (de un rey, representado por el noble oro) es tan continua como la línea de su forma” (preocupación en presente gnómico, esto es, válido siempre: “es”).

xxi. Posesión de todo por el sueño (v. 147). —Con “poseía”—.

Se resume e hiperboliza la sección anterior: el sueño se adueña de todo. Esta declaración es interrumpida a la mitad, apenas enunciados el sujeto-actor y el objeto, por un embrague del narrador (“en fin”), con el que señala conclusión de aquélla.

xxii. Ocupación de todo por el silencio (vv. 148-150). —Con “ocupaba”—.

Se reelabora la misma idea, repetidos el objeto y el embrague con las mismas palabras pero en orden opuesto (“todo” “en fin”), con un efecto de simetría, y el efecto del silencio sintetizado en dos circunstanciales en sincronizado copretérito (“dormía”, “desvelaba” determinado por un “no”), de carácter ejemplar: ni el amante ni el ladrón se resistían a él.

xxiii. Paso casi completo del conticinio (vv. 151-191). —Con “iba pasando”—.

Está acompañada de otra oración, con la cual comparte un circunstancial de tiempo. Las inversiones en el orden usual (“casi ya”, “pasando iba”) le dan más solemnidad al momento. El verbo nuclear sigue en copretérito en la misma línea que los anteriores, pero esta formulación perifrástica en específico hace sentir aún más que esta acción tiene una duración lenta.

xxiv. Paso de la mitad de la sombra (simultáneo a lo anterior) (vv. 152-191). —Con “dimidiaba”—.

Complementa lo comunicado en la oración, precisándolo en el tiempo. Aparece inmediatamente después el circunstancial común a la oración anterior, que se extiende por casi toda la extensión de esta oración y donde se desarrolla el meollo de esta sección: el quedarse dormidas de las partes del cuerpo. Ocurre así que, paradójicamente, ambas oraciones libres son mero establecimiento temporal del auténtico relato.

Con el estado de los miembros corporales por delante, vía adjetivos principalmente verboides, se explica que en su cansancio, tanto del trabajo como del placer, intercalados

por la naturaleza (en el presente de las acciones frecuentes: “cansa”, “alterna”; sólo su acción de controlar al mundo en presente contemporáneo: “gobierna”), y el sueño que los domina, los sentidos terminaron inutilizados.

El dominio del sueño es introducido luego de un “así” que repite y resume la parte anterior, y tras un embrague (“pues”) con que se pausa para luego seguir relatando, se refiere la acción principal de este circunstancial, con un “quedaron” que la deja en terminante pretérito en el contexto de esta narración en suave copretérito.

Abundando en la labor que “tienen” (en presente de acciones usuales), se desliza otro embrague (“en fin”) con que el narrador concluye sobre el trabajo (duda ahí que exista uno que pueda ser amado, en presente: “hay”), y se acaba por establecer su estado: apenas presentes, pero sin efecto.

A continuación, se detalla en circunstancial de modo el estado final de los sentidos, como víctimas del aquello tan cercano a la muerte, el sueño, muy humanizado tanto en características figuradas (“armado”, “cobarde”, “perezoso”) como en acciones (“embiste”, “vence”, en presente de simultaneidad); se da una larga relación de los extremos que subyuga, y recapitula su imparcialidad. En medio de esa última recapitulación, en plena comparación con la muerte, el narrador desliza un embrague (“en efecto”) con que subraya esa opinión. Es una sección que roza lo repetitivo (repetición de “sayal”, la mencionada comparación reiterada).

Las acciones con que se caracterizan las víctimas están en presente contemporáneo normal (“forman”, “vive” transitivo, “dora”, “mora” transitivo), que parece casi gnómico por lo ejemplar de la selección. Las acciones que construyen la circunstancia del sueño están en subjuntivo presente (“haya”, “discierna”), abriendo así toda una gama de posibilidades contemporáneas al tiempo de la historia; las acciones del sueño o de sus capacidades en esta parte están también en presente (“gradúa”, “mide”), que no queda claro

si es de acción usual o de inmediatez. Todo ello le da un aire de simultaneidad con respecto al narratario.

xxv. Concesión de lo mínimo para vivir al cuerpo por parte del alma (vv. 192-209).

—Con “dispensa”—.

Se vuelve a traer al relato el alma, en papel de sujeto ahora, y luego de breve interrupción con un “pues” en papel de embrague, se termina de establecer su estado en un subjetivo verbal, lo cual incluye una alusión a su usual trajín con lo externo (“da”, en presente de acción usual).

De vuelta al presente de efecto de simultaneidad en la acción nuclear, con más caracterización prosopopéyica del alma y de los beneficiados: los miembros del cuerpo, se especifica en un circunstancial de modo en gerundios (que destacan la duración continua) el estado del cuerpo: el mínimo posible en vida, permaneciendo apenas en ésta pero sin uso del movimiento, salvo por lo que “manifiesta” el “volante” —a la vez la pieza del reloj y las palpitaciones de la sangre en esa época (RAE)— del corazón (aquí metaforizado en reloj), comparaciones que hasta cierto punto lo cosifican pero le confieren dinamismo.

xxvi. Mantenimiento de la vida del cuerpo por parte del corazón y los pulmones (vv. 210-

233). —Con “aseguraban”—.

Se retoma al corazón con un determinante deíctico de cercanía, da descanso un embrague (“pues”), y se continúa con un resumen de lo que es éste; para luego asociarlo al pulmón, metaforizado como imán del viento, fuelle y arcaduz, otras comparaciones cosificadoras pero dinamizadoras. Se le describe a éste en presente (“es”), y se refiere también en presente pero de efecto de inmediatez su comportamiento (“hace”, “impele”, “venga”) y el de su materia manejada (“resuelle”, “circunscribe”); y una justificación en presente gnómico (“hay”). Por lo demás, el pulmón efectúa un “hacer hacer” entre sus acciones, reforzando la sensación de poder que da.

Se los refiere a ambos órganos de nuevo con un pronombre de cercanía, se intercala un embrague (“pues”) que interrumpe y prepara para recapitulación, y se desliza no mucho después otro embrague (“como ya digo”) que insiste en el contar del narrador, algo más específicamente que en los embragues anteriores. Se sigue con la acción nuclear, y se cierra con un circunstancial de tiempo donde se relata el actuar de los sojuzgados sentidos y la lengua, en copretérito sincronizado con el de la acción nuclear (“impugnaban”, “enmudecía”, “desmentía”), caracterizados prosopopéyicamente.

- xxvii. Intercalado en el anterior, insistencia de habla del narrador, embrague en su ahora y cómo (v. 226). —Con “digo”—.

En esta ocasión no es sólo un verbo, sino una oración compleja, “como ya digo”. En ella el narrador apela a su propia autoridad para dar credibilidad a su relato, y remarca el ahora y el hecho de que narra.

- xxviii. Envío de los humores por parte del estómago al cerebro (vv. 234-266). —Con “enviaba”—.

En oración coordinada, se trae al relato al estómago comenzando con un determinante deíctico de lejanía, y se describe con lo ordenado y justo de su comportamiento, también en oraciones coordinadas pero dos sintagmas subordinados adentro, en presente de acción frecuente (“prefiere” y “olvida” determinados por los “ni”, “nota”, “considera”) y de las acciones de los elementos con que interactúa, en pretérito, como el calor que usa (“alambicó”) y el quilo producto suyo (“interpuso”, “expuso”), así como una suposición para explicarse una causa en subjuntivo presente (“sea”) y una justificación en presente gnómico (“excuse”, “introduce”).

Luego de tan larga presentación del sujeto de esta oración, se reintroduce con un pronombre de cercanía, interrumpe un embrague (“pues”) con que se pausa y se prepara al narratorio para la siguiente sección, y se reformula sintéticamente este sujeto, con una desarrollada adjetivación. Se relata entonces la acción nuclear, en copretérito sincronizado

con el de la oración anterior; y se abunda en el objeto de ella, detallando así el carácter y capacidades de los humores, los vapores que de ellos nacen (manejados por el cerebro, en copretérito sincronizado también con la acción nuclear: “empañaba” determinada por el “no”, “daban”) y los sentidos interiores que afectan y que también actúan (en pretérito de sensación reciente: “dió”, “entregó”, “grabó”; sólo “guarda” en presente contemporáneo, por ser acción que dura a largo plazo), solamente con el sentido de la fantasía se alude a una posibilidad de acción en vez de a acciones en sí, en subjuntivo pasado (“formase”).

Sobre el estómago (v. 235), cabe decir que no sólo es oficina figuradamente en el sentido burocrático actual, sino literalmente en el de “El sitio donde se hace, se forja o se trabaja alguna cosa” (RAE), acepciones ambas desarrolladas en la descripción respectiva. La acepción metafórica contemporánea entonces de “la parte o parage donde se fragua y dispone alguna cosa no material” se suma a éstas: produce los vapores de los humores que impulsaban a la fantasía.

xxix. Copiado por la fantasía de las imágenes de las cosas (vv. 266-281). —Con “iba copiando”—.

Con una comparación con el funcionamiento de un faro legendario por delante (en pretérito: “fue”, leyenda incluida, (en copretérito de cuento: “vían” [es decir, ‘veían’], “surcaban”, “tenían”, “dividían”; con un subjuntivo pretérito suelto para especificar una circunstancia: “estorbase”), y reformulándola en un simple adverbio, se trae de vuelta la fantasía al relato con un escueto pronombre, se especifica su modo de ser en la acción y se aborda por fin la acción nuclear, ejercida sobre un objeto apenas mencionado.

xxx. Formación de figuras mentales por el pincel invisible de la fantasía (vv. 282-287). —Con “iba formando”—.

En acción inmediatamente posterior, casi paralela, se relata la faena en particular del instrumento de la fantasía, con la acción nuclear primero (en copretérito sincronizado a los anteriores) y luego en un objeto directo se define aquello que le sirve de modelo, sin

verbos, excepto cuando se alude algo oblicuamente a las estrellas, donde apenas se usa un copulativo en presente contemporáneo duradero (“son”).

xxxi. Representación ante sí de ellas por parte de la fantasía (vv. 288-290). —Con “representaba”—.

Aquí el énfasis está en el modo de hacerlo (el “puede” de la concepción mental, en presente de acción usual). Su modo de ser durante la acción la humaniza un tanto: “mañosa”.

xxxii. Mostrado de éstas al alma por este sentido interior (vv. 291-312). —Con “mostraba”—.

En oración subordinada a “alma”, a la cual toma como sujeto sintáctico, se desarrolla el resto del relato de esta oración: el de su sensación de libertad y su ambición.

Las acciones del alma se refieren en copretérito sincronizado y propio del contar: “contemplaba”, “gozaba”. Luego, explicándose bajo gerundio (que implica aquí duración tal como el copretérito) su juicio de estar limitada por el cuerpo, se indica un cambio en su hacer cognoscitivo, esencial para sus intentos posteriores.

Los verbos están en presente, de acción usual: “tiene”, y de efecto de inmediatez, tanto para el cuerpo que la retiene (“embaraza”, “impide”) como para el alma (“mide”, “considera”) y otros elementos como los astros (“giran”), que por cierto sirven para introducir una breve condena a la astrología —prohibida por el Santo Oficio (Ramos cit. en Íñigo)— vía adjetivación. Al ponderar el monte sobre el que se figuraba el alma, se intercala que Atlante “preside” montes (en presente de acción usual), pese a lo cual “obedecía” al éste en copretérito sincronizado al relato y a las acciones anteriores, sólo cambiadas de conjugación por efecto estilístico.

Enunciado de estado: Falta de dignidad del Olimpo ante el alma incluso de serle falda (vv. 313-326). —Con “merecía”, determinado por el “no”—.

Aunque el monte Olimpo es el sujeto sintáctico, del cual se describe que su actitud usual en pasado categórico (“consintió”, determinado por el “nunca”), el protagonista es el monte

del alma: luego de relatarse la acción nuclear (en sincronizado copretérito), se desarrolla la idea de que éste es inalcanzable, ahora con las nubes como punto de comparación.

Las circunstancias habituales aducidas se relatan en presente de acción o estado frecuente (“son”, “intima”), pero el presente en que se conjugan los verbos con los que están involucradas las nubes es de efecto de simultaneidad (“son”, “desata”, “apura”).

xxxiii. Imposibilidad del vuelo del águila de llegar a la base del soporte del alma (vv. 327-339). —Con “pudo”, determinado por el “no”—.

El vuelo del águila, al fracasar en alcanzar la parte inferior del monte del alma, sirve como nuevo punto de comparación y su relato pondera aún más ese monte. Sus acciones usuales con que es caracterizada, se refieren en presente acorde (“hace”, “bebe”); las del águila contemporáneas al tiempo en que sucede la historia, incluida la acción nuclear, están en presente de efecto de inmediatez (“ha pretendido”, “rompan”).

xxxiv. Intercalado en el anterior, reafirmación de habla del narrador (v. 328). —Con “digo”—.

Interrumpiendo una aclaración, como para consolidar su punto de vista, señalando la parte inferior de las tres hipotéticas en que divide su volumen.

Enunciado de estado: El haber sido las pirámides egipcias signos de las “especies” del alma (vv. 340-411). —Con “fueron”—.

Se reformula una y otra vez el sujeto, las pirámides de Egipto. En una primera reformulación se remarca su estatuto de glorias egipcias; en la siguiente, su peculiaridad física: primero la perfección de su forma, lo que permite intercalar un significativo relato sobre lo que le ocurre a la vista que sigue sus líneas hasta la punta; y luego, su luminosidad e inaccesibilidad. Después, en otra, recapitulando su carácter glorioso, se elucubra su condición de error, asegurada según el narrador por Homero, y otra vez se introduce un paréntesis, dedicado ahora a la grandeza de este poeta. Hasta entonces no se llega a la

última reformulación y el verbo nuclear. Esto encarece extremadamente tanto el sujeto como el meollo de la oración.

Aunque el tiempo verbal más socorrido en esta larga sección es el copretérito, no significa lo mismo en todos los casos. Están las acciones principales, y otras que se efectúan paralelamente a éstas. Se analizará reformulación por reformulación.

En la primera, luego ensalzar las pirámides sólo con adjetivos, apenas se usa un verbo copulativo (“fue”, en pretérito adecuado al pasado ya lejano al que alude) para agregar más adjetivación a éstas; los verbos de acción sólo se usan en oraciones subordinadas varios sintagmas adentro. Para la altura de las pirámides —ahora en calidad de íconos— como sujeto, se usa copretérito (“publicaba”, “decía” determinada por el “no”), y en copretérito sincronizado a éste se refiere el actuar (o, mejor dicho, el inhibirse) de la fama respecto a las proezas egipcias (“enmudecía”, “cantaba” determinada por el “no”), que se le contrapone.

La segunda recapitula rápidamente con un pronombre de cercanía, y pasa a las acciones, que les sirven a las pirámides de descripción. Para las de la altura piramidal, se utiliza copretérito de relato (“crecía”, “caminaba”, “desparecía” [es decir, ‘desaparecía’]); un copretérito sincronizado a éste pero específico en su alcance para las de la vista (“miraba”, “hallaba”); para las de su punta, presente contemporáneo al narratario y duradero (“finge”, “junta”), comprensible pues aún existen las pirámides y no pareciera que dejarán de existir. Para el desvanecimiento producto de la imprudencia de la vista, en cambio, se usa pretérito (“fue”), que hace ver sus intentos como cosa finalizada totalmente y sincronizado con el copretérito utilizado con ella.

En una segunda subsección, se pondera su luminosidad estableciendo un estado en copretérito de cuento (“eran”) y simultáneo a las acción siguiente y a las sugeridas por los verboides contenidos, intercalado en esa parte hay un rápido embrague (“en efecto”) con el que el narrador declara que afirma su carácter de próximos a la luz solar; la comparación

con que se termina de encarecer la propiedad en cuestión utiliza para su verbo un pretérito sincronizado al de los verbos anteriores en pretérito (“ofrecieron” determinado por el “nunca”).

El dudoso estado de las pirámides se aborda en subjuntivo presente (“sean”). Para Homero se usa presente de efecto de simultaneidad (“escribe”) pero con plena conciencia de que es puro artificio estilístico, más en serio es el presente relativo al gremio historiador (“recibe”, “acepta” determinados por el “no”; cambiando al subjuntivo presente para sus posibles consecuencias: “cuenta”, “aumente”). La posibilidad de robo a leyendas de la grandeza es totalmente hipotética con su subjuntivo pasado (“fuera”), la ayuda de Apolo se deja en pasado terminante (“dictó”).

El pretérito en esta sección es principalmente entonces para evocar un pasado grandioso e inamovible, y en su lugar se usa mayormente el copretérito, tan afín al relatar, o incluso el presente de simultaneidad, cuando no se trata de acciones cuya duración es larga.

Tras reformular por última vez las pirámides, se llega al verbo que nuclea este enunciado oracional y la declaración que hace de ellas: haber sido (en pretérito, pues en él fueron construidas) símbolo de la capacidad cognoscitiva humana, sea por las especies intencionales del alma, sea por la mente.

Esto se explica inmediatamente después con que el movimiento de la llama, de esa forma precisamente, es el de esa capacidad humana, adaptable y deseante (en presente de acción usual: “sube”, “trasunta”, “aspira”) hacia la causa primera de todo lo que es, de aristotélica tradición (Dios o un equivalente en nivel, puesto que la segunda se especifica en el poema como la naturaleza, ver vv. 619-623) descrita con la imagen del punto y la circunferencia de San Nicolás de Cusa,²³ ahora en un presente fácilmente deducible como perpetuo (“tira”, “contiene”).

²³ Cusa razona que, si, una línea recta fuera infinita, sería al mismo tiempo un triángulo con lados sin fin, pues no puede haber infinitos mayores y menores (*Acerca... Libro I*, 73, 75, 77), y un círculo infinito (*Acerca...*

Contrasta grandemente el que esta larga oración sea un enunciado de estado con el gran dinamismo de lo explicado en las oraciones subordinadas.

xxxv. Intercalado en el anterior, reafirmación de habla del narrador (v. 399). —Con “digo”—.

Retoma el hilo poco antes de la última reformulación del sujeto anteriormente mencionado (las pirámides), acudiendo otra vez al argumento de autoridad (no la propia del narrador, sino la de Homero, el legendario poeta), para explicar finalmente lo que es.

xxxvi. Comparación ventajosa de la pirámide mental del alma con éstas y la torre de Babel (vv. 412-453). —Con “hallaran”, determinado por el “se” pronominal—.

Luego de tan rotunda y significativa declaración, se asocian las pirámides egipcias (éstas enfocadas positivamente) con la torre de Babel (en tono negativo y con la respectiva historia de sus lamentables consecuencias), en cuanto puntos de comparación de altura con la pirámide mental del alma, en lo cual no son rivales.

En oración subordinada al sustantivo de la mayor altura de la mente, el nexos subordinante apenas un suave enlace con la sección anterior, se aborda el primer intento de conocerlo todo por parte del alma (ni siquiera mencionada, reconocible sólo por su carácter de “reina” de lo sublunar, donde es el único ser espiritual), dirigiendo la vista intelectual, sin estorbo alguno que adultere su percepción, ésta cual logra ver pero es sobrepasado el entendimiento.

La reintroducción de tan mencionado sujeto se hace con un deíctico de cercanía (“estos”), un embrague (“pues”) que sirve de descanso y una reformulación de éste como montes, con lo cual se logra que no sea pesado. Para una adjetivación introducida como

Libro I, 77, 79). Dios, causa de todo, al ser lo máximo (*Acerca... Libro I*, 81) e ilimitado, sería como un círculo así que contuviera el mundo —infinito también, aunque “contractamente” (*Acerca... Libro II*, 43)—, y cuyo punto medio o centro estaría en todas partes (*Acerca... Libro I*, 101) porque lo sería de una medida inacabable: el infinito. Compárese esto con los versos correspondientes (vv. 408-411).

duda se utiliza pretérito de subjuntivo (“sean”); para los efectos de la torre de Babel (reconocible sólo por la propia historia que se cuenta de ella) se usa presente, pues se trata de fenómenos que aún duran: “son”, “escasean” —transitivo entonces y bajo esa acepción ‘ahorrar’, ‘evitar’ (RAE)—, o bien subjuntivo presente sincronizado a este presente (“parezcan”) pero en un caso este tiempo es para declarar un fin (“borre” determinado por el “no”); sólo hay un verbo en pretérito (“hizo”) y se refiere a una acción pasada y finalizada por parte de la Naturaleza, este uso y el hecho de que se trate de “hacer hacer” refuerzan el efecto prosopopéyico ya logrado en ella.

Definido el nuevo sujeto, se relata la acción más importante en un circunstancial de condición, puesto que sin ella la ponderación a realizar no tendría el mismo poder: el ser comparado con la pirámide del alma (aquí, además, adjetivada como mental) con antepretérito de subjuntivo (“fueran comparados”), deslizándose el importante detalle de que el alma no sabe cómo es que está en ella, en pretérito pues ya ocurrió en el tiempo del relato (“miró” reflexivo y figurado).

Se hace la comparación: ni las pirámides y la torre de Babel están a su altura, con lo legendarias y destacadas que son (unas por su perfección geométrica, la otra por su altura); esto en pretérito de subjuntivo, ya que se trata de una posibilidad (“hallaran”); en el mismo caso se halla el hipotético tomar la altura de la pirámide mental como Esfera (“graduara”) de cualquier hipotético enjuiciador. En circunstancial de causa se detalla: el anhelo del alma la ha hecho llegar a lo más alto de su mente (en el pretérito de lo ya finalizado: “encumbró”), al punto de que se consideraba traspuesta más allá de sí (en copretérito sincronizado al pretérito recién mencionado: “creía” “salía”).

El alma, transportada en ambas acepciones de la palabra, y con su vista libre de obstáculos (consideración en presente de subjuntivo: “tema”, “recele” determinado por “se” de pasividad, “cele”), la utiliza sobre la creación en un primer intento por conocer y fracasa, más que por la vista por su insuficiente capacidad de comprensión (en pretérito finalizado

en el tiempo de la historia pero sincronizado con el tiempo de la narración: “tendió”, “quiso”, “retrocedió”).

xxxvii. Desistimiento del entendimiento ante la cantidad de “especies”, a pesar del atrevimiento de la vista (vv. 454-494). —Con “revocó”—.

Se abunda en lo recién mencionado: la vista intelectual fue imprudente (en pretérito ya terminado: “intentó”) ante lo que le supera (en presente perpetuo: “excede”), justo como la vista física lo fue al seguir las líneas de las pirámides, es decir, ante el sol, mencionado con un embrague que sirve para dar énfasis, cuyo castigo es abordado en presente casi gnómico (“son”, “castigan”) pero que se refiere a un hecho específico ocurrido en un pasado ya acabado, y por lo tanto en pretérito (“fue”, “anegó”).

Pero es el entendimiento el que más se ha echado para atrás (“cedió”), su situación se detalla en copretérito sincronizado a éste y más adecuado a fines de relatar (“zozobraba”, “vía” [“veía”] determinado por el “nada”, “podía” determinado por el “ni”, “miraba”). La “Esfera” (la sublunar, supongo) actúa en presente perpetuo (“estriba”); así como en el mismo tiempo pero para un efecto de inmediatez están los juicios del entendimiento sobre lo que es capaz de discernir del universo (“considera”); y en el mismo tiempo pero por contemporáneo es la declaración sobre las partes del universo (“son”) puesto que es algo que supuestamente vale también para el tiempo del narratario.

xxxviii. Intercalado en el anterior, reafirmación de habla del narrador (v. 460). —Con “digo”—.

Interrumpiendo la narración para insistir en el obstáculo de la vista.

xxxix. Recogimiento de la atención por el alma para recobrase (vv. 495-559). —Con “recogió”—.

Se abre otro sintagma larguísimo en cuyo interior se desarrolla realmente la acción, un circunstancial de modo. Comparando el narrador de entrada al alma con la oscuridad (cuya acción de presentación está en antepresente: “ha usurpado”), refiere aquél en presente en un

supuesto (“asaltan”, “queda”) por ser acciones normalmente frecuentes; las afectaciones del exceso las despliega en presente gnómico (“hace”, “puede”) dentro de una reflexión.

Volviendo al relato principal (que no al nivel de la oración libre), califica a la tiniebla en copretérito (“era”), sincronizado al presente declarativo con que cuenta las acciones del deslumbrado (“apela”, “cela” [es decir, ‘cubre’ (RAE)], y sus fines con presente de subjuntivo por planeados pero no realizados (“habiliten”, “ejerciten”).

Comienza ahí un largo paréntesis sobre el paradójico efecto terapéutico de las sustancias perjudiciales en preparaciones específicas para ello y su origen (“pudo”, en pretérito de acción terminada para el posible origen en un pasado lejano; “van obrando”, en presente de acción frecuente para el fenómeno curativo; “hicieran”, pretérito de subjuntivo por ser posibilidad; y en exclamación que expresa duda, un presente no muy comprometedor: “saca”, determinado por “se” de pasividad y el “tal vez”).

Por fin recapitula el narrador muy brevemente el largo circunstancial de modo, y trae a colación el sujeto, el alma, (un único verbo en pasado terminante: “quedó”) y relata la acción nuclear: recuperar la atención, cuyas circunstancias detalla en sincronizado copretérito (“sabía”, “retrataba”, “abrazaba”) o antecopretérito (“había calmado”), sólo el estado de las “especies” involucradas en presente, aunque de acción frecuente (“implican”, “disuelven”). La atención está atónita aún, además de dispersa, y apenas conserva un principio de saber de lo que ha visto, que es reflejo fiel del caos en que se hallan las especies, excesivas para la pequeñez de su capacidad.

Tomando en cuenta el significado que el vocabulario tenía en la época, se enriquece y hace hermoso el pasaje de la recuperación de la atención por parte del alma (vv. 540-559). El *Autoridades* refiere de “concepto” que “Se suele tomar tambien por el feto” (RAE), así como la acepción figurada de “embrión” aún vigente aparte de la literal (RAE). Destaco también que el embrión mencionado es “informe” en esa acepción de “Lo que no se ha hecho del modo y forma debida” y por lo cual, significativamente, “le faltan las

circunstancias y formalidades para ser válido en el todo” (RAE): la otra posible acepción contemporánea (también en el *Diccionario de Autoridades*), igual al sentido actual, queda negada por estar cubierta en “mal formado”.

xl. El haberle hecho detenerse ese naufragio —Con “hizo”—.

El sujeto sintáctico es el caos mencionado por el narrador, pero en realidad aquél describe metafóricamente (con imágenes de navegación) el estado del entendimiento, con un intercalado embrague (“en efecto”) para declarar concluida ya la larga sección anterior.

Las acciones relacionadas con el naufragio mental están en pretérito (“fió”, “usurpó” [es decir, ‘hizo las veces de’ (RAE)], “juzgó”), propio para lo ya finalizado; las relativas al método, en presente perpetuo, por su infalibilidad (“vienen a ceñir” determinado por el “se” pronominal, “son”, “enseña”, “desdeña” determinado por “se” de pasividad). Las del entendimiento o relacionadas con él están en presente semignómico, pues definen un plan cuyos pasos se consideran indudables (“va ascendiendo”, “sigue”, “fia”, “va esforzando”, “va infundiendo”, “aspira”, “mira”, “huella”). Sólo en una corta reflexión sobre el resultado del estudio metódico usa el narrador el pretérito (“fue”), siendo algo que ya debió de ocurrir en el tiempo en que ese plan es puesto en acción. Pareciera más bien una ensoñación de la que se despierta en la siguiente oración.

Algunas otras acciones son más bien sugeridas por verboides, pero entre ellas hay algunas importantes, como “dar [fondo]”, “reparando”, “haciendo [escala]”, y sobre todo “poder” determinado por el “no”, pues es en contraposición a ésta que se abre el largo paréntesis de las acciones del entendimiento, cuyo conjunto consecutivo es la alternativa al fracaso del recurso a la intuición.

xli. Deseo de seguir el método por partes por el entendimiento del narrador (vv. 560-616). —Con “quería”—.

Cortando con el referir del plan (ya terminado pero que casi parecía ocurrir en presente contemporáneo), el narrador expresa el deseo del entendimiento de seguir el método antes

mencionado, y a continuación especifica los niveles por los que pasaría ese estudio sistemático en coordinados objetos directos que, sin embargo, van avanzando cada uno en la escala de la jerarquía de lo finito, deteniéndose antes de los seres puramente espirituales, de los cuales está consciente (es claro por las menciones que hace de ellos en el poema). Por lo tanto, el último peldaño de esa escala es el ser humano. Las acciones correspondientes a cada nivel están sugeridas en verboides (infinitivos), que suenan tanto a prácticas propias del estudio como al movimiento físico: “pasar” [esto es, “llevar o mudar el discurso de una especie a otra” (RAE, “PASSAR”)], e “inculcar” [es decir, “Repetir muchas veces una cosa y porfiar en ella” (RAE), ‘recorrer’ (Méndez Plancarte cit. en Alatorre, “Notas”... 399) ‘investigar’ (Alatorre, “Notas”... 399)]; un concepto aplicable a la naturaleza de las acciones del alma y el otro a la de su dinámico impulso.

Tras la descripción del nivel inferior, deducible como el mineral, hay un pasaje de interpretación algo difícil, y complicado por sus cambios de puntuación a través del tiempo. Encuentro dos posibles lecturas: del nivel superior (inequívocamente el biológico), el primogénito (lo vegetal) lo es por ser el primero que se nutrió de Thetis, o bien, el nivel superior es primogénito de Thetis y de él, el primero (lo vegetal) se nutrió de ella. Me quedo con la primera por corresponder a la versión clásica de Méndez Plancarte en que se basa la mayoría de los críticos y por parecer la más probable, en la inteligencia de que no hace más diferencia una u otra sino en el grado de subordinación sintáctica del pasaje y de intensidad.

Comoquiera, su definición está en presente gnómico (“es”) por inmutable; su primer nutrimento en pretérito como corresponde a su pasado remoto: “apoyó” [es decir, ‘sacó la leche’ (RAE), en sentido figurado]; “es”; se utiliza en cambio presente de acción usual para las funciones efectuadas a nivel vegetativo (“atrae”, “segrega”, “juzga”, “expele”, “hace”), el inferior de los seres vivos (Soriano 278), pues así las realizan éstos.

Cubierto ese nivel a la altura de los seres vivos que son capaces puramente de subsistencia (lo “vegetable”) se establecería el de los animales, los cuales, además de la capacidad de movimiento, tienen la de sentir y de figurarse, digna de envidia de las mismas estrellas según indica el narrador (en presente normal: “puede”, “centellea”; o en subjuntivo presente para un par de enunciados concesivos: “sea”, “brille”; sólo un verbo en presente gnómico: “puede”, por lo permanente del supuesto fenómeno).

El último paso sería abordar el compuesto supremo, y en esta última sección se reelabora éste en continuos adjetivos que no son más que sintagmas nominales en aposición, describiéndolo.

Sor Juana reconoce aquí al ser humano como el compuesto intermedio entre Dios y el mundo material; no sólo según la religión católica sino de modo muy cercano al específico de San Nicolás de Cusa: heterogéneo y definido por el dominio de una de sus naturalezas (*Acerca... Libro III*, 43, 45), así como cardinal: “la naturaleza humana intermedia es una parte esencial del universo sin la cual el universo no sólo no sería perfecto sino que tampoco sería universo” (*Acerca... Libro III*, 89); por lo cual se comprende que considere al hombre en el poema también la clave para el conocimiento del universo (su “bisagra engazadora”, como es mencionado en el v. 659). Su división, sin embargo, es más tradicional y aristotélica. Y tiene la consecuencia intelectual de que de ser así, sí tiene sentido ir pasando de lo inferior a lo superior.

Sin embargo, para Cusa lo que se impone a partir de la comprensión de lo último de lo finito (en lo cual ya no entra el hombre) es la docta ignorancia (*Acerca... Libro I*, 71), es decir, saber que se ignora (*Acerca... Libro I*, 41), pues a Dios no se le puede conocer porque es mayor a todo lo nombrable (*Acerca... Libro I*, 123), la cual llevaría más auténticamente a la fe (*Acerca... Libro I*, 121). Igualmente, habría que buscarlo a él, pues Dios sería el único que podría dar el conocimiento de las cosas, que viene con el de él (*Acerca... Libro II*, 113), y como solamente él se conoce a sí mismo, éste sólo podría ser

concedido por él (*Acerca... Libro I*, 125), algo obviamente sólo alcanzable tras la muerte en un contexto católico, pues ocurre con la resurrección; opción para el alma a la que aquí aparentemente no se recurre ni se alude.

Además, para este pensador, el hombre solamente llegaba a ser máximo (y por ende, libre de temporalidad) absoluto y contracto a la vez, es decir, el perfecto intermedio, en su forma más perfecta, Cristo resucitado (*Acerca... Libro III*, 75, 79, 83) —y, cuando mucho, los que resucitaran en él, aunque éstos sin la capacidad de ser vehículo de salvación—. Sor Juana se atiene en cambio al ser humano común, como es evidente por la comparación con la estatua de pies frágiles del Antiguo Testamento, difícilmente aplicable aun al Cristo individuo siquiera metafóricamente, entre otras muchas y patentes señales presentes de ahí en adelante.

Se sigue en el mismo tipo de presente que domina los objetos directos anteriores que definen los pasos del método (“eleva”, “ve”, “son”, “cierra”), sólo en pretérito dos acciones de Dios (también reformulado varias veces): un otorgamiento de dones a ese ser extraordinario (“adornó”), y su satisfacción con él (“descansó”), en un pasado remotísimo, el de la Creación. Cabe destacar el señalamiento de que Dios se complace en el hombre es muy similar al modo como es referido que lo hace en Cristo dentro del Evangelio (Marcos 1: 11), quien también tuvo que asumir esa triple naturaleza (Juan 1: 14) —cuando originalmente era sólo espiritual: la Palabra (Juan 1: 1)— para poder cumplir su objetivo de redentor de la humanidad.

En otra reformulación del ser humano, el narrador describe en presente casi gnómico su paradójica simultaneidad de altura y bajeza (“toca”, “sella”), para lo cual también echa mano de un par de historias de la Biblia: la visión de San Juan concordante con lo que es este ser, descrita en el Apocalipsis (1: 9-10; 10: 1-2) (en pretérito, como la época en que la tuvo supuestamente: “pudo”, “vió”, “midió”); y la mencionada estatua de la

visión de Nabucodonosor (Dan. 2: 31-33) (a modo de cuento, en copretérito: “mostraba”, “hacía”, “deshacía”).

Trae entonces al relato al hombre con todas sus letras, luego con un embrague en verbo seguido de otro enfático (“en fin”), en la mayor interrupción del narrador en los últimos versos, para concluir las reelaboraciones de lo descrito antes con unas cuantas más muy breves pero que condensan su opinión y rematan después de la revelación ya sospechable de que el compuesto supremo se trataba del ser humano: en presente perpetuo se presenta su carácter de maravilla (“discurre”) y de epítome de todos los seres (“parece” [es decir, ‘se parece’ (RAE)]); y en pretérito el hecho de que “participó” [o sea, ‘fue participada por’ (RAE), ver en apéndice] la naturaleza, lo cual sólo pudo haber ocurrido en la Creación.

xlii. Énfasis de habla del narrador (v. 690). —Con “digo”—.

Llama la atención por la interrupción abrupta que hace de esta serie, casi letanía de invocaciones del mismo ser extraordinario, el hombre.

Enunciado de estado: “¿Por qué?” De verbo implícito en el “qué”: El ser el ser humano la mayor maravilla que discurre el entendimiento humano (v. 696). —De estar redactado tal cual, sería con un “es”—.

Por lo demás, un embrague del narrador e incluso una apelación directa al narratario.

Enunciado de estado: Respuesta tentativa a esa pregunta: por su destino de unión (vv. 696-699). —De mismo verbo implícito del enunciado inmediato anterior—.

Una respuesta que, de no ser aventurada por el narrador, se esperaría del narratario, siquiera imaginada. La perífrasis verbal utilizada, en pospretérito por estar sujeta a una condición (“encumbrada sería”), está invertida en sus componentes y dislocada, a tal punto que subraya sobremanera el mensaje.

En este contexto, no puede ser sino la unión con Dios. Al ser potencial, se confirma que se está tratando del ser humano común, previo a ésta, ni siquiera al llevado a su plenitud que sería el resucitado según la teología católica.

Sigue una interjección (vv. 699-703), la cual encabeza una larga exclamación que pondera lo poco reconocido de ese favor divino (en presente contemporáneo al narratario: “parece”).

xliii. Deseo de discurrir grados del entendimiento del narrador (o, menos probablemente, el narrador mismo) (vv. 704-705). —Con “quería”—.

Sintácticamente es posible que el sujeto aquí sea el narrador mismo (la conjugación del verbo permite suponer primera o tercera persona), pero parece más bien una tercera persona que sólo se aclara totalmente en la casi simultánea oración siguiente.

Trae al paso un embrague justo después del deíctico con que encabeza la oración, un “pues” para recapitular el deseo expresado antes de seguir el método por partes para conocer. Al relato principal, por fin retomado, lo continúa como antes en copretérito.

xliv. Cambio de la actitud anterior por el mismo agente (vv. 705-756). —Con “disentía”—.

El cambio ocurre en la misma línea del tiempo, alternando el narrador una y otra situación varias veces.

Desarrolla la causa de esta reticencia: el considerar demasiado el “discurrir” todo. De ahí en adelante reelabora a ese sujeto temeroso, describiéndolo a partir de lo que no era (o no fue) capaz de comprender, todo ello en copretérito (“entendía”, “sabía”, determinados por respectivos “no”) excepto lo de la fuente (“alcanzó” determinado por el “no”): lo más sencillo de los fenómenos naturales; el modo con que la fuente discurre —introduciendo un largo paréntesis relatando la historia de su ejemplo emblemático no nombrado, Aretusa, en pretérito (“dió”) o copretérito sincronizado con éste (“iba buscando”, “iba perdiendo”) por lo legendario—; las causas de las propiedades de la flor —no hay que olvidar que según se

creía entonces lo que volvía auténtica ciencia a un saber era, a lo aristotélico, el conocimiento de las causas (Covarrubias 280; RAE)—, deducible por los detalles dados como la rosa (en presente perpetuo: “circunscribe”, “son”, “exhala”, “explica” [es decir, ‘expone’], “multiplica”, “ostenta” “colora” [literal y figurativamente idéntico al uso mexicano de “maquillar” (RAE, “COLORAR”)], “es”, “concita”, “solicita”, “hace”, “finge”; sólo “usurpó” en pretérito porque habla de una supuesta acción pasada de un agente, al que supongo la luz).

xlv. Discusión interior del pensamiento (negativa) (vv. 757-780). —Con “repetía”—.

Reenfoca el narrador al pensamiento como sujeto de la acción (explícitamente, se entiende, pues estaba claramente incluido como tal en la oración anterior), en la misma línea temporal, por ello el copretérito del verbo nuclear.

Abunda en la dubitación del pensamiento, reproduciéndola en sus detalles. En los puntos de comparación que se da éste a sí mismo (‘si un objeto, si una especie son demasiadas...’), hay un uso del presente por el que más parece de acción frecuente que contemporáneo al relato (“huye”, “da”, “espeluzna”, “rehusa”, “teme”); un aislado verbo en copretérito (“desvía”) está claramente sincronizado con el “huye” del primer condicional.

Al ponderar con comparaciones la demasía del objeto completo (el universo), el narrador utiliza para éstas el pretérito de subjuntivo (“pudiera”, “estribara” determinado por el “no”, “agobiara”, “excediera”, “juzgara”) como corresponde a situaciones puramente hipotéticas; apenas desentona con un verbo en pretérito (“fue”) que sirve para establecer a un personaje por lo demás innominado como si fuera real: el mítico Atlas.

xlvi. Condena por el mismo de abstenerse del intento (vv. 781-784). —Con “acusaba”—.

Las oraciones subsiguientes relativas al alma se suceden rápidamente. En ésta, y otra vez alternativamente, indica el narrador que este personaje descalifica la cobardía que sería renunciar antes del intento (con verboides en infinitivo, fuera de la acción nuclear, que está sincronizada a las anteriores).

xlvi. Vuelta de su atención al modelo de Faetón (vv. 785-787). —Con “volvía”—.

Inmediatamente después (cuando ésta se halla en ese ánimo, se entiende), sugiere que piensa el alma en Faetón como modelo, comprimida en adjetivaciones su descripción y parte de la historia de este héroe mítico, que permite identificarlo (¿qué otro personaje de la mitología grecolatina dirigiría el carro del sol sin ser Apolo mismo?)

xlvi. Exaltación del espíritu por ese impulso (vv. 788-795). —Con “encendía”—.

En consecuencia, ese impulso daba fuerza al ánimo (en copretérito sincronizado, el último de esta serie de oraciones). De éste relata el narrador en presente gnómico (“halla”, “hay”, “baste”), como fenómeno siempre posible que es.

xli. Finalizando el anterior, reafirmación de habla del narrador (v. 795). —Con “digo”—.

Con el efecto de abundar en el “segundo” del verso anterior y así dejarlo en claro. Parece más bien redundante. La utilidad que tiene, a mi juicio, es la de hacer patente de nuevo la presencia del narrador ante el narratario, volviendo más natural su presentar las reflexiones que va a referir más adelante.

1. Inutilidad del abismo espantoso y el castigo divino para el ánimo ambicioso de fama sobre ventura (vv. 796-802). —Con “mueve”, determinado por los “ni” de los sujetos sintácticos—.

Todas las acciones están en presente simultáneo al del verbo nuclear (“avisa”, “determina”). En todas las ocurrencias es un presente gnómico, pues es un caso universal, pero puede deducirse fácilmente la advertencia que resulta para la empresa relatada en el poema.

Enunciado de estado: El ser éste un ejemplo (vv. 803-810). —Con “es”—.

El narrador le concede carácter de arquetipo, y opina sobre éste. Sigue el presente gnómico, tanto en el verbo nuclear como en los subordinados (“engendra”, “lisonjea”, “deletrea”).

- li. Deseo del narrador de que nunca se publique su castigo (vv. 811-826). —Con “publicara”, determinado por el “se” y el “jamás”—.

Termina el narrador sus reflexiones morales, extendiéndolas a la política y a la impartición de justicia, con los dilemas que conllevan.

Luego de sugerir al aire que no se castigue el delito en la acción nuclear (en extraño pretérito del subjuntivo, y rompiendo hasta cierto punto con la unidad de las oraciones anteriores), abunda sobre el fin de ello: que el delito no se intente, todo en pretérito de subjuntivo, es decir, hipotético lejano (“intentara”, “rompiera”, “simulara”, “castigara”, “propusiera”, “dejara”) pero dejando en presente contemporáneo el riesgo que implica (“peligra”).

- lii. Reanudación del uso de los sentidos (por el cuerpo) (vv. 827-867). —Con “empezaron”—.

De vuelta al relato principal, vía un útil circunstancial de tiempo, cuenta el desasosiego del alma (“zozobraba”, “intentaba”) en el copretérito que ha usado en casi toda la narración, y hace saber el estado del cuerpo: con hambre. Sólo hace un paréntesis sobre la “llama” del estómago, con embrague por medio de una opinión del narrador (“al fin”), y usando subjuntivo presente para su ponderación de ésta (“sea”) y el presente para describir su manera de trabajar (“emplea” “consume”, “inflama”).

El resto del circunstancial es un relato de estilo tradicional, en copretérito (“había transformado”, “resultaba”, “había cesado”, “embarazaban”, “derramaban”, “desataban”, “daban”), y con las partes del cuerpo y relacionados con éste (notoriamente, los vapores húmedos) como personajes, al establecer la circunstancia temporal del verbo nuclear.

Ya a medio despertar los miembros del cuerpo, se efectúa la acción del verbo principal. No lo indica el narrador, pero se puede deducir que entonces los sentidos exteriores comenzaron a estorbar con sus percepciones de lo material a los sentidos interiores.

- liii. Fuga de las imágenes de la fantasía del cerebro inactivo (vv. 868-869). —Con “huyeron”—.

Comienza otra sucesión de oraciones cortas, que por serlo sugieren velocidad en el transcurrir de la acción; coordinadas entre sí y con la anterior. En ésta, las “fantasmas”, imágenes producidas por la fantasía, son prosopopeyizadas por el verbo mismo con el que ejercen su acción (en pretérito sincronizado con el de la oración anterior): abandonar un cerebro que, según aclara el narrador, ya está desocupado.

- liv. Esfumarse de éstas (vv. 870-872). —Con “resolvieron”—.

Justifica el narrador la facilidad con que ocurre esto por su materia: vapor ligero.

- lv. Imitación por la sombra fugitiva de apariencia con volumen (vv. 873-886). —Con “finge”—.

Comparan las imágenes de la fantasía (implícitas pero claras) con las que proyecta la “linterna mágica” de Kircher o caja oscura. Ésta es una parte difícil de determinar sintácticamente, por el “así” que más bien parece “así como” y el sintagma que comienza con “que en trémulos reflejos”, de dudosa extensión y subordinador no del todo claro.

En todo caso, las acciones de la linterna mágica están en presente de acción frecuente (“representa”, con verboides entendidos como contemporáneos a ese verbo) y las de la sombra (que podrían tomarse como del producto del sentido de la fantasía), incluyendo la acción nuclear, en uno que más bien parece contemporáneo (“desvanece” con “se” de pasividad, “merece” determinado por el “no”).

- lvi. Conciencia del sol del plazo de aproximarse al oriente (vv. 887-889). —Con “conocía”—.

Comienza la sección del amanecer, que seguirá hasta el fin del poema. El sol, caracterizado por el narrador como padre y capaz de conocimiento, es así convertido en un personaje sin lugar a dudas. La conjugación del verbo es copretérito del dominante en este relato.

- lvii. Abandono por el sol del antípoda opuesto (vv. 890-894). —Con “despedía”—.

La acción nuclear sigue en la misma línea que la anterior. Las acciones de la oración subordinada, relacionadas con el antípoda, están en presente de efecto de simultaneidad (“hace”, “ilustra”).

lviii. Suministro por Venus de las primeras luces (vv. 895-897). —Con “rompió”—.

El narrador pasa al pretérito para contar en orden la progresión del amanecer, con el “lucero de la mañana” en primer lugar.

lix. Presentación por parte del alba (vv. 898-916). —Con “mostró”—.

Luego sigue con la aurora, que presenta por sus características como sujeto, personificada como vestida de luces y guerrera enfrentada a la noche, y en el objeto directo de la acción nuclear (en pretérito por inmediatamente posterior a la salida de Venus) desarrolla el papel del sol, el “Planeta fogoso” (“venía reclutando”), y las acciones de su enemiga (“ceñía”, “gobernaba”, “espantaba”), establecida como ser lóbrego y despótico, todo ello en el mismo copretérito del resto del relato.

lx. Toque de retreta por la noche (vv. 917-942). —Con “tocó”—.

Habiendo surgido la aurora y despertado las aves en el relato (en pasado su acción, como terminada con respecto a la nuclear: “tremoló”), cuenta en circunstancial de tiempo las tribulaciones de la noche, mostrada como temerosa y rebelde, que lucha por sobrevivir ante la luz (“intentó”, “fue”); y en la acción nuclear ésta llama a la retirada de su ejército de sombras; para en un último circunstancial de tiempo, interrumpido casi al inicio con un embrague en medio de una opinión del narrador (“al fin”), ser alcanzada por un fucilazo más cercano (“fue asaltada”, “rayó”). Todo en pretérito consumado pero claramente en serie consecutiva y muy próximo al narratario.

lxi. Llegada del sol (vv. 943-958). —Con “Llegó”—.

Encabeza el verbo nuclear, seguido de un embrague (a la vez circunstancial de afirmación) que remarca este hecho (“en efecto”). En circunstancial de modo el narrador termina de detallar la acción, con verboides mayormente gerundios y verbos en pretérito en acciones

anteriores a la del verbo principal (“esculpió”, “fue”), y en copretérito sincronizado al verbo nuclear (“salían”, “embestían”, “iba pisando”, “pretendía”, “seguía”) para acciones en rápida sucesión en la misma línea del tiempo que éste. No muy lejos del primer verbo de este circunstancial desliza un embrague con efecto de énfasis en la descripción de la irradiación del sol.

lxii. Intercalado en el anterior, reafirmación de habla del narrador (v. 947). —Con “digo”—.

Subrayando el narrador en presente del narratario la calidad de los rayos del sol.

lxiii. Alcance por la noche del paso al ocaso (vv. 959-960). —Con “Consiguió”—.

Luego de la acción nuclear (en pretérito sincronizado a los anteriores), un circunstancial de tiempo sirve también para que el narrador haga embrague (“al fin”), concluyendo con él el relato de la huida de la noche.

lxiv. Resolución de reinar de nuevo por parte de la noche (vv. 961-975). —Con “determina”—.

En presente de efecto de inmediatez, pero casi contemporáneo, aborda la suerte de la noche, que va a donde antes estuvo el sol (“ha dejado”, en reciente antepresente), y ésta ejecuta la acción nuclear, que expresa un “querer hacer”.

Desliza el narrador en el circunstancial de tiempo que cierra el poema el final del relato: la iluminación final del sol en copretérito sincronizado con la acción nuclear (“ilustraba”, “repartiendo iba”, “iba restituyendo”) y, bajo gerundio, el nuevo estado del mundo y del narrador, una mujer.

4. La construcción del narrador por el relato y viceversa

Perelmuter ya se había ocupado de la construcción del narrador en *Primero sueño*. Su división de embragues (a los cuales se refiere como “deícticos”) en “personales”, “organizadores” y “espaciales” (“La situación”... 185), si bien es atrayente por ordenada,

he de rechazarla en su rigor precisamente porque están entremezclados en su tipo los del poema. Aquí me atenderé al significado puramente gramatical de “deíctico”, dejando “embrague” para ese sentido más amplio de “todo rasgo lingüístico que permite emparentar un discurso con su punto de origen” (entendido aquí como el narrador), apto para un examen narratológico (“La situación”... 185).

Si la autentificación absoluta es la que produce la narración anónima en tercera persona (Doležel, “Verdad...” 109), el narrador de *Primero sueño* pierde valor de autentificación al final, pues se muestra con características más personalizadas de las que exhibió en el resto de la obra. Por otro lado, en la época de creación de la *Araucana* de Ercilla el poner como narrador a un supuesto testigo de los hechos referidos daba mayor credibilidad a la historia, táctica cuyo valor muy probablemente conservara en la época de Sor Juana. Daría pie, pues, a un fenómeno opuesto.

Desgraciadamente, no es mucho lo que se puede colegir sobre ello por las críticas contemporáneas accesibles al día de hoy. De hecho, ni siquiera hay muestras de que le concedan relieve a la habilidad narrativa del poema. El único que parece hacer alusión a alguna destreza de este tipo por parte de Sor Juana es otro censor del *Segundo Volumen*, Christoval Bañes de Salcedo, cuando indica que “Sobresale la Sabiduría en sus Obras”, entre otras cosas, “ya explicando feliz en la Expositiva, [...] ya enarrando cierta en la Historia” (“Censura”...) y, como puede verse, es tangencial.

Respecto a la divergencia de Doležel con Félix Martínez Bonati (“Verdad...” 105), habría que admitir que las afirmaciones del narrador refieren a un mundo (o varios: el real, claro, pero también los ficcionales de la mitología en este caso), pero no por eso dejan de construir con ello otro mundo específico ya ficcional.

Lo primero que sabemos del narrador en *Primero sueño* es su juicio valorativo sobre la sombra terrestre: la tilda de “funesta”. Luego, no es un narrador objetivo. Describe la sombra prosopopéyicamente (“encaminaba”, “altiva”); incluso con intenciones

(“pretendiendo”) aunque, viendo que adjudica sentimientos al viento, no cabe sino suponerlo figurado.

En cuanto a la discordancia entre el plural de los obeliscos y el singular de la respectiva punta, el objeto de la acción de la sombra, Pérez-Amador aduce silepsis (160), muy posible dada la exigencia métrica; pero aunque así fuera, sigue sin quedar en claro la identidad de éstos. Para Álvarez de Lugo, serían los montes terrestres (63).

Opone el narrador que las estrellas frustraban el objetivo del opaco ataque de la sombra, que halla temible y “fugitiva” —es decir, de paso rápido, prófuga y quizás también fugaz— (RAE), puesto que no podía llegar a ellas —además puede ser que se burlaran de ella o la despreciaran (figuradamente)— (RAE, “BURLAR”); tan lejanas que la sombra incluso no alcanzaba la esfera lunar. Donde sí imperaba ésta, afirma el narrador, sólo permitía las voces de las aves, en una quietud autocontenida (Covarrubias 234-235). Con esto, introduce una relación de aves de linaje mitológico —normales y “sin pluma” (v. 46)— y sus respectivas historias de origen, con *hybris* (transgresión a lo sobrenatural, la falta *per se* en las religiones antiguas) de por medio, las cuales simplemente alude.

Una por una las presenta. Nictimene, convertida por Minerva, diosa romana del saber, en lechuza (aunque no como castigo) tras haber sido amante de su padre (quizá de ahí el ser referida como abochornada), sacrílega que roba aceite del árbol de la diosa de las lámparas de los templos. Las Miníadas, que despreciaron los ritos de Baco por dedicarse a una labor propia de Atenea (origen griego de Minerva y patrona de las artes y los oficios), ahora monstruosas incluso entre las aves por faltarles plumas, pues fueron metamorfoseadas en murciélagos; el búho Ascálafo, transformado por delatar a Perséfone, a quien fue el único en ver romper el ayuno en el inframundo. Los tres tienen en común sacrilegios relacionados con la diosa del saber o con el saber mismo. Son referidos como seres de voces lánguidas incapaces de romper el silencio y concertadas con el viento desfalleciente.

Volviendo a la narración principal con un “pues”, el narrador indica que esa modulación invitaba al sueño, por mandato de la noche personificada en el dios Harpócrates, en el cual van cayendo los animales, señalados en variedad uno a uno —el viento se inmoviliza al fin, a la vez que el perro, e inmediatamente se notifica la total calma del mar—, y cierra con una exclamación y una reflexión sobre el reinado: lo pesado de la carga que es su continua preocupación, a propósito del ave reina, el águila. Corta la relación con un “en fin” para resumir que el sueño se vuelve absoluto, dominando incluso al ladrón y al amante (aquí ya pasa al ser humano).

Declarando la circunstancia de que cuando el conticinio o momento de silencio rotundo iba terminando y dimidiaba la sombra, informa que se interrumpe la ocupación con el exterior de los sentidos del cuerpo humano por el sueño de éste, apenas dejando el alma en funciones al cuerpo lo esencial para vivir. Es entonces un narrador capaz de ver más allá de lo físico; sin embargo, eso no implica que sea omnisciente hasta donde se puede constatar a esas alturas del poema. Describe el funcionamiento del cuerpo —por órganos y espíritus—, incluyendo fluidamente el de la representación mental, pasando así a los sentidos interiores de la tradición grecolatina.

Para lo demás, remito al análisis de narratividad oracional. Me detengo ahora en el papel específico de los embragues.

Los embragues explícitos (verbos en primera persona, exclamaciones en las que expresa su opinión), fuera de estar distribuidos un tanto equitativamente entre todo el poema, parecen más bien aleatorios; se antojan colocados en sus ubicaciones específicas por razones de métrica, y tal vez lo sean en parte, pero permiten que fluya el relato libremente, atrayendo sobre sí la atención del narratario en vez de sobre el narrador. El único momento en que ocurre lo contrario es precisamente en el final mismo.

Éstos se presentan en los vv. 47, 141-146, 226, 328, 399, 460, 690-703, 795, 943 y en el “yo” del verso final (el 975). Como se puede observar, sólo hay un par de áreas

considerables sin cubrir: la final de la renuncia del alma al método intuitivo, su naufragio, su recuperación y la determinación de un nuevo plan de conocimiento por etapas; y hacia el final, precisamente durante el proceso del despertar y el amanecer. Aun sumando la gozosa exclamación sobre los antídotos (v. 539) y el soliloquio sobre la criminalidad de Faetón y el castigo de los crímenes (vv. 796-826), estas partes quedan mayormente abandonadas de la presencia evidente del narrador.

A ellos cabría agregar otros más sutiles, como el “mi” del v. 617, referido al entendimiento (el cual, sin embargo, es crucial porque destruye el carácter de alegoría de la obra), la referencia a “nuestro” oriente en el v. 894 y aquélla a “nuestro” hemisferio en el v. 967, y la terminación en femenino de “despierta” (v. 975), justamente el final de *Primero sueño*, misma donde se revela el narrador: la mujer cuya alma protagonizó el poema.

Dados éstos, el primer gran hueco del fracaso del método intuitivo queda subsanado, puesto que ya se sabe que el alma y sus avatares son del narrador mismo, por lo cual se tiene presente. Menos evidente es su presencia en el segundo, pero precisamente ése es el del cambio del mundo interior al del dominio del mundo exterior sobre éste, por lo cual su distanciamiento es de hecho un acierto estético, y acentúa además el efecto de la revelación final de la identidad misma del narrador.

Están, por supuesto, embragues tales como palabras o expresiones simples reveladores del narrador (“pues”, “en fin”, onomatopeyas...), sea de su opinión o simplemente de su presencia. Pero tienen más utilidad narrativa, pues hacen retomar el hilo, cierran o abren cuestiones, o matizan situaciones y personajes.

“pues” (v. 65), interrumpe brevemente un sintagma nominal sujeto al recapitular

“al fin” (v. 130), da opinión

“Oh” (v. 141), delata su emoción

“en fin” (v. 147 y v. 148), concluyen una sección paralelamente

“pues” (v. 166), devuelve al relato

“en fin” (v. 170), matiza

“en efecto” (v. 189), matiza

“pues” (v. 192), interrumpe transitoriamente para recapitular

“pues” (v. 210), momentáneamente irrumpe en una enunciación del sujeto sintáctico
al recapitular

“pues” (v. 226), hace lo mismo que el anterior

“como ya digo” (v. 226), a la vez habla del narrador y matización

“pues” (v. 252), se entromete brevemente en un sintagma nominal sujeto, al
recapitular

“en efecto” (v. 372), matiza

“pues” (v. 412), interrumpe transitoriamente en un sintagma nominal sujeto, al
recapitular

“en efecto” (v. 560), retoma el hilo y comienza otra sección al interrumpir

“en fin” (v. 690), llama la atención al interrumpir para concluir una sección

“Oh” (v. 699), demuestra encarecimiento

“pues” (v. 704), interrumpe momentáneamente un sujeto al recapitular

“al fin” (v. 924), da opinión

“en efecto” (v. 943), matiza y afianza el relato de las fuerzas de la luz

“al fin” (v. 959), matiza

Los déicticos, en cambio, no son muy fiables al respecto, pues se refieren más bien a la importancia o la cercanía en el tiempo para el narrador que a un establecimiento que pudiera determinar algo sobre el narrador (lo cual no es de extrañar tomando en cuenta su identidad: es continente del protagonista).

5. La organización narrativa: intriga y deformadores

No diferiría mucho del catálogo de las acciones marcadas por verbos, dado la enorme longitud y detalle de cada oración libre. Pero hay diferencias. Además, cabe notar usos específicos de cada parte. Asimismo, aquí entraría la comparación con varias divisiones realizadas por otros estudiosos.

Corresponde señalar, de entrada, que si bien los motivos de la intriga principal se suceden en orden coincidente al cronológico, no coinciden bien a bien los motivos con las oraciones libres, es decir, con las transformaciones relatadas directamente a través de los verbos. Esto le da esa gradualidad que tan bien le queda a un relato enmarcado en una duración corta y en evolución forzosamente notoria: una noche.

Luego de la narración del avance de la sombra terrestre orientado al cielo, es leve digresión, de carácter narrativo, la introducción de Nictimene a partir de la mención de las aves nocturnas. A partir de aquí, se hace un catálogo de aves ominosas, pasando con su espera el discurso al viento y con éste al silencio permitido por la sombra.

De ahí, el narrador pasa al efecto somnífero de ésta, y luego a los afectados por ese efecto en otro catálogo. Relata cómo el sueño se enseñoorea de los seres vivos, de todos los tipos y calidades, deteniéndose en los detalles de éstos e incluyendo una levísima digresión no narrativa (una exclamación y un sintagma nominal) sobre la preocupación propia del rey, a posteriori interesante por lo similar al afán del alma: inevitable e inacabable. Concluye afirmando el dominio total del sueño y el silencio.

Con el dimidiar de la sombra y la cercanía del fin de conticinio (la hora del dominio del silencio, no ha de olvidarse), se enmarca temporalmente y da inicio a una nueva sección: una en la que se describen los órganos del cuerpo, su funcionamiento y sus potencias interiores, ligados estos dos últimos por los vapores. Es, pues, un situema esencial. Dejando el actuar de la última potencia interior, la fantasía, abordada vía la digresión del faro de Alejandría (narrativa pero introducida en circunstancial), pasa el foco

del cuerpo al alma que, vuelta (RAE, “CONVERTIR”) hacia su divinidad, en contraposición al cuerpo, se va sintiendo liberada por la limitación que le impone. Ésta se convierte desde entonces en el personaje principal hasta la sección del despertar. Coloca el narrador el detalle de la alusión a la astrología y su perjuicio, aparentemente superfluo pero significativo como una reflexión más del crimen contra lo divino y sus consecuencias.

Refiere que el alma está en lo alto de un monte... a juicio de ésta, al cual encarece comparándolo con el Olimpo, destacando la insignificancia de las nubes respecto a aquél, y refiriendo cómo el vuelo del águila no le es posible para llegar a su parte inferior (prefiguración, por otra parte, del alma misma con respecto al universo), de un cuerpo que no obstante califica de “horrendo”.

Realiza entonces otra digresión de peso (técnicamente descriptiva, pero salpicada de pequeños relatos): el paréntesis de las pirámides egipcias, en que el narrador luego de describirlas y ponderarlas como cosa importante, repetición sobre repetición enfatizante, las señala como símbolos del alma y luego las compara junto con la de Babel a la del alma... del punto del relato que abandonó, retomando así éste. Sin embargo, perfila la significación tanto de las acciones del protagonista como del protagonista mismo y del relato como un todo.

Allí ya aborda el asombro, el miedo y la deserción del alma al intentar conocer el universo de una sola vez. El fragmento de su naufragio y su rehabilitación no es una comparación sino un relato metaforizado, donde el alma toma el papel de un barco. Cuando mucho, se compara con el que se deslumbra en general, y aún esta digresión (narrativa en sí, aunque sea por medio de oraciones subordinadas) es más bien un situema, por su papel de subjetivo verbal (adjetivo indirecto del núcleo del sujeto sintáctico vía su verbo). Sin embargo, viene con una auténtica digresión, nominal por su núcleo pero narrativa por las oraciones con que es referida, acerca de la curación por lo similar.

Esto es útil como prefiguración cuando inmediatamente después el narrador refiere el que, como remedio a su incapacitante pasmo, el protagonista decida cambiar de táctica e ir por partes, con lo cual se introduce una digresión larga (ésta sí), formalmente nominal pero compuesta de oraciones subordinadas que hacen relato, sobre ese método, pero que aborda el narrador como si se lo fuera realizando contemporáneamente al narratario (impresión tan legítima cuando fue escrito *Primero sueño* como ahora, por lo abstracto del personaje que lo realiza y lo indefinido de la posición temporal del poema con respecto al mundo real).

Relatando el deseo del entendimiento específicamente suyo (y por tanto, de su alma, que lo utiliza), aborda el paso por los niveles ya no del método, sino de la escala del ser, describiéndolos uno por uno, deteniéndose largamente en el ser humano, en lo que es otra auténtica digresión, puramente descriptiva, cuya única utilidad es el énfasis que le da a éste. La cierra el narrador haciendo una especulación sobre por qué es aquél el ser superior, y una exclamación en la que pondera esa posible causa, que desentona temáticamente con el resto pero queda bien con respecto a la religiosidad católica ortodoxa. Sin embargo, menciona precisamente el modo normal en que se puede alcanzar el conocimiento absoluto según la teología de esta religión... en la otra vida, cuestión bien clara para el narratario meta.

Repitiendo (y retomando) aquello de que quería discurrir esos grados (se entiende que su entendimiento), el narrador precisa que esto se repite y que es un vaivén en el cual también sigue la inclinación contraria en otras ocasiones, con lo cual introduce la digresión de los fenómenos naturales, descriptiva en carácter, por las ramificaciones y los detalles mucho más que por lo que dice, puesto que sigue siendo formal y efectivamente parte del relato. Explica esa turbación con otra serie de repeticiones también de efecto enfatizador.

El narrador continúa sin desviaciones con el relato pero con un estilo mucho más dinámico y tradicional en cuanto a lo narrativo: indica cómo su entendimiento oscila en

ocasiones también hacia el orgullo y, con Faetón como ejemplo, gana entusiasmo. Introduce hábilmente una digresión, de carácter descriptivo primero y reflexivo después a pesar de las oraciones y los verbos de acción de los que se vale, sobre lo moralmente malo de este personaje, su terquedad inamovible, lo peligroso de su influencia (muy a propósito del entendimiento, supone uno con validez como intérprete de este fragmento del discurso... pero con curioso alejamiento por parte del narrador, pues se trata del entendimiento de él mismo) y, después de todo esto, sobre el castigo que debería dársele a un delincuente semejante.

El narrador, refiriendo que el mencionado personaje se debate entre sus imposibles opciones, revela que en ese preciso momento comienza el despertar y su foco cambia al cuerpo humano y sus sentidos, y luego lo asienta sobre las imágenes de la fantasía que, falsas, huyen y se desvanecen. Luego hace el relato del amanecer como una batalla antropomórfica entre las fuerzas del sol y las de la noche, necesario pero excesivo en los detalles, tal y como lo fue el del apoderamiento del sueño sobre los seres vivos. Refiriendo la derrota y el desafío final de la noche, y con un par de detalles del final, el narrador se da a conocer ante el narratario.

A la luz de la confrontación de la intriga aquí determinada con las divisiones que hay de *Primero sueño*, es poco lo que se tiene que decir que no sean confirmaciones o errores ya evidentes con los análisis realizados en este trabajo. En muchos casos, lo único que falta es distinguir las digresiones de la intriga, indicar la jerarquía de unas secciones mostradas como si fueran equivalentes, o bien, notar el carácter narrativo de secciones tomadas como descriptivas. Algunas, demasiado condensadas, simplifican secciones con un criterio temático cuando tienen partes funcionalmente independientes, pero es de esperarse: ningún estudio se ha dedicado exclusivamente a la narratividad del poema, y por lo tanto es natural que la soslayan.

Sin embargo, se impone señalar que la división de Chávez distingue una parte que reconoce como el “sueño de los sueños”, esto es, del soñar. Esto es importante puesto que todo lo percibido por el alma es figurado por el sentido de la fantasía, y se hace hincapié en el poema de que las alturas y los fracasos son a juicio del alma. Aunque no tenía las connotaciones quiméricas actuales, la fantasía era reconocida como subjetiva, aunque fuera de una subjetividad exacta con respecto a la realidad (el fragmento del faro de Alejandría es muy claro al respecto), problema éste (el de la conceptualización) de enorme importancia para la filosofía de la ciencia hasta la fecha y, como resalta, central para el poema.

Su división, entonces, tendría una simetría con las tres primeras partes dedicadas al mundo exterior con contraparte en las tres segundas vertidas al mundo interior. Esta simetría, sin embargo, no sería perfecta, pues la última sección es en parte totalmente sobre el exterior (el amanecer), en parte del interior y con el remate final absolutamente interno. Se resuelve esta vieja disputa entre los defensores de la simetría de *Primero sueño* y los de su inexistencia: existe, pero es imperfecta. Imperfección la cual cuadra con lo que expresa: una historia protagonizada por un personaje específico, no alegórico, aunque esto ya fuera claro desde el crucial embrague que representa el “mi”, sobre un asunto claramente espinoso desde el punto de vista moral de la época.

Por otro lado, Rivas y Pascual Buxó hablan de los elementos en la parte del dominio del sueño. Ahí cabe indicar que, tras exhaustiva revisión, no parece que se trate de una cuestión simbólica o incluso de una clave alegórica de algo totalmente distinto como las constelaciones, como elucubra Larralde. Simplemente, sirve para distribuir mejor y más armoniosamente los animales según su elemento (los peces y el misterioso ser acuático que los acompaña²⁴ con el agua, los cuadrúpedos con la tierra, las aves con el aire) y, sobre

²⁴ Visto este criterio de ordenamiento, gana fuerza el argumento de Olivares de que se trata de una ballena, considerada un pez cuando *Primero sueño* fue escrito (ver teorías al respecto en el segundo apéndice).

todo, para enfatizar el poder del sueño al describir el hecho de que alcanza incluso a los de elementos diferentes con la misma fuerza.

Conclusiones

Si se ha de juzgar lo relatado en el poema como un sueño según la clasificación presentada por Macrobio en su *Comentario*, encaja en la categoría de *insomnium* (*enýpnion*), pues lo relatado es algo que preocupa grandemente al alma, y dado lo específico de la persona soñadora (se identifique o no con Sor Juana), es evidente que le preocupaba también despierta, como ser humano integral (137-138). Ahora bien, un sueño para Macrobio puede corresponder a más de una categoría (141).

Considero que también podría ser un *visum* o *phántasma*, nombre el último sugestivo por la comparación que se hace de los “fantasmas” del cerebro con las engañosas imágenes de la “linterna mágica”, aunque puede tomarse por su relación con la facultad de la fantasía que no necesariamente era engañosa (RAE, “PHANTASIA”). Pero, sobre todo, creo que queda porque “se produce entre la vigilia y el reposo profundo, en esa especie [...] de primera bruma del sueño” (139), que concuerda con una de las definiciones de “primer sueño”, aunque no coincide con el resto de la descripción que da Macrobio.

Éstos son precisamente los sueños engañosos según esa clasificación (137). Por otro lado, lo mostrado en el poema no se ajusta del todo a ello. De los *enýpnion* se dice, por ejemplo, que “vuelan al mismo tiempo que el sueño y desaparecen con él” (Macrobio 138). En cambio, al final de *Primero sueño* lo que hay es cierta sabiduría nueva, aunque desconocida, tan sólo sugerida en su sentido por el “a luz más cierta”.

De los tipos de sueños verdaderos, no puede ser un *oraculum* porque no hay personaje venerable, humano o divino, que revele algo al soñador. Tampoco *visio*, pues no se muestra algo que pueda ocurrir ya en vigilia (Macrobio 140): precisamente se realiza algo que sería imposible cuando el cuerpo tiene sujeta a la espiritual protagonista. Cuando mucho, podría ser un *somnium* (Macrobio 137) o sueño enigmático, que se presente por medio de símbolos y deba ser interpretado para ser comprendido (Macrobio

140)... pero no para el alma sino para los lectores del poema. Quizá la intención sea precisamente que resulte vago el posible sentido del sueño, como lo supone también Olivares Zorrilla (“Los tópicos”...).

La cuestión cambia si se considera un suceso acaecido, aunque fuera ficcional. Se vuelve relevante entonces el juicio de las acciones según la escala de valores implicada en la obra. Consideraré este escenario en adelante.

Margo Glantz considera que se puede concluir de los comentarios de los contemporáneos Calleja y Álvarez de Lugo que tomaban el poema como personal e incluso autobiográfico (11-12). Lo encuentro dudoso, y aun si fuera el caso, no parece que le den gran importancia: su énfasis está en el ingenio, el saber, la agudeza y la técnica con que el poema está compuesto. Véase el “se mostró más despierta en este Sueño para el mayor desvelo del más despierto cuidado” de Álvarez de Lugo (59), así como las ya citadas aprobación de Calleja y censura de Navarro.²⁵

Se tomó, entonces, como una ficción, si no inventada a propósito, por lo que de fantasía tiene forzosamente un sueño; siendo lo segundo lo más probable pues, como resalta Pedro Henríquez Ureña, “por disposiciones legales de 1532 y de 1543, se prohibió para todas las colonias [españolas], la circulación de imaginación pura” (Febres). Esto explicaría la tolerancia de un tema casi fáustico, tratado por una monja por añadidura, además de la que gozaban quienes estaban bien considerados en la jerarquía de la Iglesia Católica y en la de la nobleza española, así como su edición: su libertad de distribución ya era asunto de la Inquisición (Íñigo, “De censuras...”; Ramos 25).

En cuanto a la típica de la Inquisición en las Indias (Íñigo, “De censuras...”; Ramos 33), ha de recordarse que el *Segundo Volumen*, donde se publicó *Primero sueño* con boato,

²⁵ Cuando mucho, agregaría este comentario de Navarro: “En fin es tal este *Sueño*, que ha menester Ingenio bien despierto, quien hubiere de descifrarle” (“Censvra”...), donde tanto la cursiva como la mayúscula y la forma de hablar de él hace pensar más en una obra de ficción que en algo sucedido en realidad.

gran aprobación e incluso muchas alabanzas, fue revisado no en el continente sino en la metrópoli, donde por añadidura su Inquisición era celeberrimamente estricta (“De censuras...”) y hubiera impedido la distribución de los manuscritos, de los cuales también se ocupaba (“De censuras...”), y que existieron según testimonio de la propia Sor Juana, así como de las apariciones del poema en sucesivas ediciones de sus obras. A esto contribuiría también lo críptico de varios detalles potencialmente escabrosos para la moral católica; la reserva casi absoluta del narrador del poema sobre sí mismo, lo único que podría relacionarse directamente con la autora; y por supuesto, las disquisiciones en contra de los atrevimientos sacrílegos de los personajes que los cometen.

En el poema, tanto la oscuridad inicial surgida de la tierra como la noche están caracterizadas negativamente, pero con matices de diferencia. Asimismo, las imágenes de la inicial “pirámide” de sombra (vv. 1-2) y la de la pirámide de luz del alma (presentada y comparada con las de Egipto) podrían juzgarse contrapuestas, una como negativa y otra como positiva, pero hay detalles que se interponen a esa interpretación. Las pirámides de Egipto, “[...] materiales / tipos solos, señales exteriores / de las que, dimensiones interiores, / especies son del alma intencionales” (vv. 400-403) según opinión atribuida a un encomiadísimo Homero, y asociadas explícitamente al sol (y, por lo tanto, posiblemente positivas), son llamadas “bárbaros jeroglíficos de ciego / error” (vv. 381-382) (juicio que podría atribuirse también a Homero por la puntuación del texto, para más inri), y relacionadas con la torre de Babel.

Por otro lado, si la mente humana “trasunta” —es decir, copia (en sentido figurado), es “trasunto” en la acepción del ejemplo que el *Autoridades* da de Calderón: “Metaphoricamente vale figura, ò representación, que imita con propiedad alguna cosa” (RAE, “TRASSUNTO”) (o sea, representa o simboliza) o, mejor, compendia o epiloga— la “figura” de las pirámides, comparte la negatividad de éstas. Cuando mucho, podría decirse que el alma se tiene como superior a la noche tirana, pero inferior al sol de “luz judiciosa”

(v. 969) que ilumina al mundo al final.

Dicho todo esto, es evidente que el alma, a pesar de lo bien valorada que está en ese contexto, no está exenta de negatividad. Su naturaleza espiritual, superior a la corporal, no lo impide: Lucifer antes fue uno de los ángeles más bellos, y el sólo ser ángel lo ponía por encima de la naturaleza humana; sin embargo, a diferencia del ser humano, cayó permanentemente de la gracia divina, y quedó evaluado como más negativo que el alma humana en la religión católica, en la cual se enmarca la obra. Se repite continuamente en el poema la idea de desmesura castigable o llanamente crimen asociada a la voluntad atrevida, no sólo en los que cometieron *hybris* en la oscuridad o fueron por ella relegados a la misma (por no hablar de la representación de la propia Noche como tirana), sino también en los que lo hicieron en relación con la luz (la lechuza bebiendo aceite de las lámparas, Ícaro... y, sobre todo, Faetón), aparte de los que no cumplen estas reveladoras condiciones.

Sobre si finalmente hay revelación en la obra, es posible, pero no en ninguno de los dos intentos del alma. Sería al final, pues termina “[...] quedando a luz más cierta / [...] yo despierta” (vv. 974-975). Rivas tiene la interesante hipótesis de que sería una aceptación del conocimiento poético como recurso, en lugar del conocimiento lógico al que trató de recurrir anteriormente (308-309), pero la veo poco probable por las connotaciones de sensatez de la luz del sol.

Considerado lo anterior, no puedo tomar el poema como una apología al acto o al deseo del conocimiento simplemente, pues hay demasiadas reflexiones, comparaciones y alusiones sobre la transgresión de la voluntad humana y la negatividad de la oscuridad —aunque permite la necesaria liberación del alma y es comparada con el medio de recuperación de la vista intelectual luego de ser abrumada por su visión de golpe del universo— para ello. Por otro lado, tampoco recibe en la obra una valoración puramente negativa. Creo que hay una fluctuación entre ambas evaluaciones, ambas argumentadas y simbolizadas, con una dominación de la negativa, pero quedan en suspenso en ese final... a

no ser, claro, que ese “a luz más cierta” se refiera a una aceptación de los límites del alma en cuanto al conocimiento, lo cual es muy probable.

Soriano alega que decidirse por la vía de Faetón implica su autodestrucción para descartar que el alma lo haya hecho en el poema (351-353). No importaría que quedara indecisa en cuanto a las rutas específicas: como todo católico sabe, basta con la intención para cometer un pecado. Olvida sin embargo que esa autodestrucción no sería instantánea, sino después del Juicio Final, por lo cual el alma podría perfectamente llegar al final del poema: según la religión católica, salvo excepciones muy puntuales y muchas veces con fines ejemplares, los pecados no se pagan sino tras la muerte. Así pues, serían posibles también otros intentos —y, agrego yo, así tendría sentido que agregara Sor Juana la larga y razonada reflexión sobre su respectivo castigo, un tanto gratuita de lo contrario—.

Señala oportunamente Soriano que al alma “todavía le queda un ‘rumbo’: la adecuación de su potencia y su objeto de conocimiento” (358). Además, aduciendo que en la filosofía tomista el conocimiento que no se basa en lo sensible no sería posible para el ser humano (360-362), supone que el narrador de *Primero sueño* se resignaría a la iluminación divina como único medio de alcanzar el conocimiento total (364). Sin embargo, queda otro, y es el que aplica de hecho la ciencia como la comprendemos ahora: hipótesis racional sometida a observación empírica. O, si se prefiere, observación empírica de la cual se extrae el conocimiento propiamente dicho. En resumen, el método inductivo. El que elige en el poema y abandona por su magnitud excesiva en relación con la limitación en la capacidad de entendimiento y en el tiempo del ser humano, no por su imposibilidad *per se*.

Podría oponerse que en realidad se trata del deductivo, o que es puramente aristotélico. Pero el poema deja claro que se trata del inductivo a partir de lo material. Según la filosofía anterior a Descartes, el mundo material es engañoso y sólo se pueden tomar como reales las esencias. En *Primero sueño*, en cambio, se plantea conocer a partir de ese mismo mundo material, por ello en el método “de la materia se desdeña / el discurso

abstraído” (vv. 586-587), y es ilustrado luego con los ejemplos de la fuente, la flor y similares. Independientemente de la tradición y las fuentes de que bebe el poema, no es cuestión de lo que quería o podía exponer, sino de lo que de hecho expone.

Nada impide que, habiendo dado ya con el método en ese intento, en otra ocasión el alma pueda directamente aplicarlo y recoger algún resultado acumulable a futuro o por lo menos intentarlo. Si algo ha dejado en claro el alma, es que es obstinada. En suma, la actitud de la ciencia moderna ahora que está tocando sus límites en tantos campos, aunque no comparta la parte experimental de su método. Por lo mismo, le encuentro una destacada actualidad.

La falsedad de los fantasmas generados en la aventura, evidenciada en el poema y patente para el alma (puesto que forma parte, la esencial nada menos, del narrador), no basta para afirmar una desilusión de ésta (Soriano 362-364). Que sean falsas la de ese intento no implica que lo vayan a ser siempre (como, por lo demás, prueba la historia de la investigación científica), y aun en ese caso, que el alma se detenga por ello. Tampoco el que su modelo fuera Faetón (Soriano 354-355): al contrario, pues probaría que está dispuesta al fracaso y aun a la autodestrucción. Su vacilación interior es entre retenerse y continuar con el intento, no entre intentar conocer y fracasar a sabiendas. Tendría más sentido así también la reseña del desafío final de la noche, pues ésta es un claro (aunque no completo) reflejo del alma misma.

El único gran inconveniente sería el que se aluda a Faetón *en* el poema (es decir, donde realmente importa) como aquél que busca su gloria en el castigo mismo (vv. 800-802), como bien señala Soriano (355). Sin embargo, “alas engendra a repetido vuelo” (v. 805), aunque bien podría tratarse solamente del de los imitadores. Por otro lado, el alma se debate “sirtes [esto es, peñascos (RAE, “SYRTES”)]²⁶ tocando / de imposibles, en cuantos

²⁶ Viendo la definición completa del *Autoridades* y los ejemplos con que la ilustra, podría tomarse también como “fondo de arena” con esos peñascos, en cuyo caso queda mejor el “tocando”. Sea cual sea el caso, no se

intentaba / rumbos seguir” (vv. 828-830), mientras que el buscar la gloria en el castigo a su desmesura no es imposible. Luego la elección no tiene entre sus opciones el camino de Faetón.

No niego la lectura del desengaño, niego que sea la única posible. Todo sería cuestión de ver si efectivamente se considera que el alma está más lúcida durante el sueño o durante la vigilia. Soriano afirma lo segundo, apoyado en Santo Tomás: “en la medida en que el sentido y la imaginación se van recobrando durante el sueño, recobra también el juicio el entendimiento, pero no totalmente” (*Suma Teológica*, cit. en 358). No obstante, hay señales en el poema de lo primero. Al principio, el estómago:

al cerebro enviaba
húmedos, mas tan claros los vapores
de los atemperados cuatro humores
que con ellos no sólo no empañaba
los simulacros que la estimativa
dio a la imaginativa
[...]
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas. [...] (vv. 254-259, 264-266).

Esos vapores eran claros, no se empañaba con ellos, franqueaban capacidades de aquel sentido interior que es la fantasía. Al final,

[...] el que hervor resultaba bullicioso
[...] había ya cesado
(faltando el medio), y consiguientemente

afecta al presente argumento.

los que de él ascendiendo
soporíferos, húmedos vapores
el trono racional embarzaban
(desde donde a los miembros derramaban
dulce entorpecimiento),
a los suaves ardores
del calor consumidos,
las cadenas del sueño desataban[...] (vv. 840, 843-852).

La dilucidación de la sintaxis correcta de este fragmento es crucial. Con la puntuación de Méndez Plancarte, quien agregó los paréntesis de los vv. 848-849 pero se basó en una lectura válida del poema para ello (véase la comparación entre las versiones antiguas de Pérez-Amador), puede interpretarse que el estorbo al cerebro era consecuencia de esa falta de alimento que provocó el despertar; y que su entorpecimiento a los miembros pudieron realizarlo los vapores cuando tenían una calidad equivalente a la del inicio del poema (evidentemente fue un fenómeno anterior, pues ya va saliendo el cuerpo del sueño).

En suma, concluyo en una opinión parecida a la de Alatorre, con la salvedad de que sí hallo un velo sobre el final de la obra (quizás muy tenue y sólo por efecto) y que, si no remata en “frustración, derrota” o “fracaso”, claramente no es un despertar (¿desengaño?) al cual se llega tranquilamente, sino con vaivenes argumentativos y dramatismo, sea o no dramático el despertar mismo. Y, al fin y al cabo, es difícil creer que un simple despertar sensato lleve tantos versos, por expandidos que estén, con tan complejo, reflexivo y emotivo desarrollo (“Lectura”... 126).

El pensamiento de San Nicolás de Cusa, ante una disyuntiva tal, con confianza en el humano conocimiento de la lógica, las matemáticas y la geometría como apoyo para el conocimiento de lo divino (*Acerca... Libro I*, 41, 71), y con la misma actitud de fe en un Dios infinito, parece resumir el sentido del poema:

El entendimiento se dirige hacia la verdad como el polígono hacia el círculo, que cuanto muchos más ángulos tuviera inscripto, tanto más semejante será al círculo, sin embargo nunca logrará que sea igual, aun cuando multiplicara los ángulos al infinito, a no ser que se resuelva en una identidad con el círculo (*Acerca... Libro I*, 45, 47).²⁷

Es la comparación con las pirámides, y Cusa resuelve el problema con lo que remarca el narrador de *Primero sueño* en el final del elogio al hombre: la capacidad del ser humano de entrar en comunión con Dios (*Acerca... Libro III*, 107).

Pero Sor Juana no concluye lo mismo, o más exactamente, no concluye algo concreto pues el amanecer interrumpe la experiencia relatada. Sin embargo, el poema deja sugerido que, creyera ella también en la imposibilidad del conocimiento universal por parte del entendimiento humano *en vida*, o no lo creyera, este personaje no dejaría de intentarlo. Sacrílego o no, tal como el amante tiende a su amado sea o no lícito ese amor, impío o no. Si el narrador carga más las tintas en lo transgresor es porque el objeto de ese personaje es de hecho mucho más ambicioso que el del amante. Pero, como el amor mismo, la naturaleza humana le arrastra indefectiblemente hacia su objeto, ante lo cual sólo puede elegir su respuesta. Y el de esta alma parece ser la persistencia en la medida de lo posible.

Actitud, por lo demás, de carácter profundamente católico. El católico no cree poder salvarse por sí mismo, sino que vive buscando hacer el bien para que, a la hora de la muerte, siempre incierta, esa búsqueda le valga la salvación. Pero el que busca el conocimiento universal no puede tener (y lo sabe Sor Juana) quien le franquee las puertas a

²⁷ Cito el original latino para evitar equívocos: "Intellectus igitur, qui non est veritas, numquam veritatem adeo praecise comprehendit, quin per infinitum praecisius comprehendere possit, habens se ad veritatem sicut polygonia ad circulum, quae quanto inscripta plurium angulorum fuerit, tanto similior circulo, numquam tamen efficitur aequalis, etiam si angulos in infinitum multiplicaverit, nisi in identitatem cum circulo se resolvat" (*Acerca... Libro I*, 44, 46).

ese conocimiento. Hubiera sido muy fácil que introdujera un ser espiritual, si no como guía o animador, como triste testigo de una búsqueda inútil o emisario de la noticia de esa inutilidad. Lo más cercano es el sol con su “luz judiciosa”, de tomarse en clave alegórica. Y aun el saber que éste parece haber facilitado nos es ocultado en el poema.

La aventura relatada se realiza en la soledad más absoluta. El narrador aparece casi totalmente solo también. Los únicos momentos en que se insinúa relación con algún otro son aquellos en que parecen los dos “nuestro” (vv. 894, 967), que confirman al narratario como un “tú”; pero ambos sirven más bien para situar espacialmente al narratario, y el narratario mismo es casi fantasmal en la obra. Perelmuter conjetura que “este acercamiento del hablante y el oyente coincide, en los versos finales, con el amanecer, como si la claridad matutina iluminara y resaltara la presencia del destinatario” (“La situación”... 186). No iré tan lejos: es natural que en esa vuelta al mundo exterior se haga referencia al otro, pues es donde existe. Como mucho, lo hallo un guiño al narratario de su condición de testigo, remarcando esa soledad del narrador.

Por otro lado, si bien Cristo resucitado está en la intelectualidad pura (*Acerca... Libro III*, 91), entendida en oposición a lo sensible (*Acerca... Libro III*, 107), la unión hipostática que le daría el conocimiento absoluto al ser humano no sólo no sería posible en vida y exigiría la fe, sino que ésta requeriría forzosamente del amor a Dios en la persona de Cristo (*Acerca... Libro III*, 111). En esto es claro Cusa, teólogo aprobado por la Iglesia Católica desde sus días hasta la fecha. Sor Juana seguramente estaría bien enterada de esos pormenores teológicos. Sin embargo, en el poema no se busca ello: la tendencia al “Alto Ser” es a través del solo estudio, que yendo sobre lo sensible alcanza la intelectualidad, el cual, si bien abre camino, canónicamente no permite llegar a la meta.

No es extraño entonces que termine de forma incógnita: la identidad de la revelación diría demasiado para la seguridad de la poeta (y acabaría con la empatía del narratario meta), si no fuera acorde al dogma, y sería aplastante, si lo fuera. Además,

aventurar una respuesta al misterio del universo no le haría justicia a su insondabilidad, aún un tanto vigente; y evaluar de cualquier modo la capacidad humana para abordarlo la abarataría como tema.

En la obra se persevera en esa búsqueda por amor puro. Ese mismo amor puro del Cristo que pinta Sor Juana en su crítica al sermón del padre Vieira y que considera ahí como la más grande virtud. Como el católico persevera en su religión a pesar de las contradicciones de ésta.

Bibliografía utilizada

- Abad Nebot, Francisco. *Los géneros literarios y otros estudios de filología*. Madrid: UNED, 1982.
- Abreu Gómez, Ermilo. “Sor Juana y la crítica”. *Revista de la Universidad de México*, tomo II, no. 9. México: UNAM, 1931. *Revista de la Universidad de México*. Web. 5 dic. 2017. Archivo PDF.
- Alatorre, Antonio. “Lectura del *Primero Sueño*”. Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, eds. *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: COLMEX, 1993.
- . “Notas al *Primero Sueño* de Sor Juana”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIII, no. 2. México: COLMEX-CELL, 1995. *Biblioteca Daniel Cosío Villegas*. Web. 5 sept. 2015. Archivo PDF.
- . Prólogo. Antonio Alatorre, comp. *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910). Tomo 1. (1668-1852)*. México: COLMEX/COLNAL//UNAM, 2007.
- , comp. *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910). Tomo 1. (1668-1852)*. México: COLMEX/COLNAL//UNAM, 2007.
- , comp. *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910). Tomo 2. (1853-1910)*. México: COLMEX/COLNAL//UNAM, 2007.
- Álvarez de Lugo Usodemar, Pedro. “Ilustración al Sueño”. Andrés Sánchez Robayna. *Para leer “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Arroyo, Anita. *Razón y pasión de Sor Juana*. México: Porrúa, 1992.
- Arroyo Hidalgo, Susana. *Aplicación de la lingüística computacional al Primero Sueño de Sor Juana*. México: ITESM-CEM, 1993.
- . “El poema *Primero Sueño*”. López-Portillo 98-103.

- . *El Primero Sueño de Sor Juana: estudio semántico y retórico*. México: UNAM/ITESM, 1993.
- . *Una lectura al "Primero Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*. Tesis doctoral. UNAM, 2001. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 2 mar. 2015. Archivo PDF.
- Baños de Salcedo, Christoval. "Censura de D. Christoval Baños de Salcedo". Sor Juana Inés de la Cruz. *Segundo Volvmen de las Obras de Soror Jvana Ines de la Crvz*. Sevilla: Tomás López de Haro, 1692. *Colección Digital UANL*. Web. 12 nov. 2017. Archivo PDF.
- Beaupied, Aída. "El legado de Sor Juana a la poesía de Hispanoamérica". López-Portillo 117-122.
- Benassy-Berling, Marié-Cécile. *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, 1983.
- Benítez, Fernando. *Los demonios en el convento*. México: Era, 1985.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI, 1997.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México: Limusa, 1999.
- . *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003.
- Biehl, James W. *ANTONIO SEBASTIANO MINTURNO'S "DE POETA": A TRANSLATION*. Tesis doctoral. University of Southern Illinois, 1974. *ProQuest*. Web. 14 nov. 2018. Archivo PDF.
- Blanco, Mercedes. *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*. Madrid: CEEH, 2012.
- Blasing, Mutlu Konuk. *Lyric poetry: the pain and the pleasure of words*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Bobes, Carmen, Gloria Bahamonde, Magdalena Cueto, Emilio Frechilla e Inés Marful. *Historia de la teoría literaria. II. Transmisores. Edad Media. Poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998.

- Boccaccio, Giovanni. *Genealogía de los dioses paganos*. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- Bremond, Claude. “La lógica de los posibles narrativos”. Roland Barthes *et al.* *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Carvallo, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Ed. Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Chávez, Ezequiel A. *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*. México: Porrúa, 2001.
- Combe, Dominique. “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. Fernando Cabo Aseguinolaza, comp. *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611. *Fondos Digitalizados de la Universidad de Sevilla*. Web. 28 nov. 2015. Archivos PDF y ZIP.
- Corominas, Joan y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. A-CA*. Madrid: Gredos, 1980.
- Cusa, Nicolás de. *Acerca de la docta ignorancia. Libro I: Lo máximo absoluto*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- . *Acerca de la docta ignorancia. Libro II: Lo máximo contrato o universo*. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- . *Acerca de la docta ignorancia. Libro III: Lo máximo absoluto y a la vez contrato*. Buenos Aires: Biblos, 2009.
- De la Cruz, Juana Inés. “El Sueño”. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, I. Lírica personal*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- De Man, Paul. “Autobiography as De-facement”. *MLN*, vol. 94, no. 5, Comparative

- Literature issue (Diciembre). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.
- JSTOR, doi:10.2307/2906560. Web. 23 oct. 2019. Archivo PDF.
- Díaz Rengifo, Juan. *Arte poetica española*. Madrid: Francisco Martínez, 1644. *Repositorio Institucional de la Universidad de Granada*. Web. 22 dic. 2017. Archivo PDF.
- . *Arte poetica española*. Barcelona: Maria Angela Martí, 1759. *Repositorio Institucional de la Universidad de Granada*. Web. 22 dic. 2017. Archivo PDF.
- Dijk, Teun van. “El estudio del discurso”. Teun van Dijk, coord. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Doležel, Lubomír. “From motifemes to motifs”. *Poetics*, vol. I, no. 4, 1972. *Science Direct*, doi:10.1016/0304-422x(72)90004-6. Web. 23 nov. 2018. Archivo PDF.
- . “Verdad y autenticidad en la narrativa”. Antonio Garrido Domínguez, comp. *Teoría de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- Duarte Márquez, Hugo. *Morfosintaxis —de la oración al discurso—*. Puebla: UAT, 2004.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: EDICIAL, 2001.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1974.
- Febres, Laura. “El problema de nuestra expresión”. *Pedro Henríquez Ureña, crítico de América*, cap. 7. *Proyecto ensayo hispánico*. Web. 11 dic. 2019.
- Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- . *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México/Puebla: Plaza y Valdés/BUAP, 1997.
- Freixas Alás, Margarita. “Volumen I”. *Las Autoridades en el primer Diccionario de la Real Academia Española*. Tesis doctoral. UAB, 2003. *Depósito Digital de Documentos de la UAB*. Web. 28 mar. 2019. Archivo PDF.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

- Gaos, José. “El sueño de un sueño”. *Historia Mexicana*, vol. 10, no. 1. México: COLMEX-CEH, 1960. *Revistas. El Colegio de México*. Web. 10 sept. 2015. Archivo PDF.
- García Berrio, Antonio. *Introducción a la poética clasicista, Cascales*. Barcelona: Planeta, 1975.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.
- Glantz, Margo. “Sor Juana: los materiales afectos”. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, eds. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV. Newark: Juan de la Cuesta, 2004. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 26 jun. 2019. Archivo PDF.
- González Boixo, José Carlos. Introducción. *Sor Juana Inés de la Cruz. Poesía Lírica*. Por Juana Inés de la Cruz. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2001.
- Gracián, Baltasar. *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Ed. Emilio Blanco. Madrid: Cátedra, 2010.
- Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo I*. Madrid: Gredos, 1982.
- Íñigo Silva, Andrés. “De censuras y otras inquisiciones en Nueva España”. *Revista Digital Universitaria*, vol. 16, no. 12 dic. 2015. *RDU - UNAM*. Web. 1 oct. 2019.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.
- La Biblia*. Madrid: San Pablo-Verbo Divino, 1995.
- Larralde Rangel, Américo. *El eclipse del “Sueño” de Sor Juana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Lazo, Raimundo. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Porrúa, 1965.
- Lezama Lima, José. “La curiosidad barroca”. *La expresión americana*. México: Fondo de

- Cultura Económica, 1993.
- López Chávez, Juan y Marina Arjona Iglesias. *Lexicometría y fonometría del Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, 1994.
- López Eire, A. “Aproximación a la poética de Julio César Escalígero”. *Ágora. Estudos Clássicos em debate*, no. 9.1. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007. *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Web. 2 ene. 2018. Archivo PDF.
- López Pinciano, Alonso. *Filosofía antigua poética*. Ed. tomada de Madrid, 1596. Barcelona: Red, 2011. Archivo EPUB.
- López-Portillo, Carmen Beatriz, coord. *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*. México: UCSJ/UNESCO/Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Luiselli, Alessandra. *El sueño manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Gobierno del Estado de México/UAEM, 1993.
- Macrobio. *Comentario al «Sueño de Escipión» de Cicerón*. Madrid: Gredos, 2006.
- . *Saturnales*. Madrid: Gredos, 2010.
- Maulpoix, Jean-Michel. “Le lyrisme, histoire, formes et thématique...”. *Jean-Michel Maulpoix & Cie...* Web. 23 nov. 2018.
- Méndez Plancarte, Alfonso. “‘El Sueño’ de Sor Juana”. Introducción. *El sueño*. Por Juana Inés de la Cruz. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: UNAM, 1989. Biblioteca del Estudiante Universitario 108.
- . Introducción. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, I. Lírica personal*. Por Juana Inés de la Cruz. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Moreno, Rafael. “La filosofía moderna en la Nueva España”. Miguel León Portilla *et al.* *Estudios de historia de la filosofía en México*. México: UNAM, 1985.

Muñoz A., Manuel. “Hacia una poética desde la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz”.
López-Portillo 337-340.

Navarro, Juan. “Censura del Rmo. Padre Maestro Juan Navarro Velez , de los Clerigos Menores, Lector Jubilado, Provincial que ha sido de la Provincia de Andaluzia, Asistente Provincial de esta Provincia , y Calificador del Santo Oficio de la Inquisicion”. Sor Juana Inés de la Cruz. *Segundo volumen de sus obras*. Ed. facsimilar por Gabriela Eguía-Lis Ponce tomada del *Segundo Volumen de las Obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Sevilla, 1692, por Tomás López de Haro. México: UNAM-FFyL, 1995.

Nervo, Amado. *Juana de Asbaje: (Contribución al Centenario de la Independencia de México)*. Hijos de M. G. Hernández: Madrid, 1910. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 5 dic. 2017. Archivo PDF.

Olivares Zorrilla, Rocío. “La ballena invisible del *Primero sueño*”. Rocío Olivares Zorrilla, ed. *Pliegos de semiótica y literatura novohispana*. México: Grupo Destiempos, 2015. *ResearchGate*. Web. 15 mar. 2019. Archivo PDF.

---. “Los tópicos de sueño y del microcosmos: la tradición de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 4 mayo 2015. Archivo PDF.

---. “Sobre el quimérico eclipse del *Primero sueño*: la astronomía de Sor Juana”. *Etiópicas*, no. 11. Huelva: UHU, 2015. *Universidad de Huelva*. Web. 19 mayo 2017. Archivo PDF.

Ovidio. *Metamorfosis*. Ed. y trad. de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra, 2003.

Parret, Herman. “La énonciation et sa mise en discourse”. *Cruzeiro Semiótico* no. 6 (Enero). Porto: Associação Portuguesa de Semiótica, 1987. *FELS - Federación Latinoamericana de Semiótica*. Web. 23 oct. 2019. Archivo PDF.

Pascual Buxó, José. “*El sueño* de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo”. *Las*

- figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- . “La imitación de Góngora en el *Sueño* de Sor Juana”. Sandra Lorenzano, ed. *Aproximaciones a Sor Juana*. México: Fondo de Cultura Económica/UCSJ, 2005.
- . “Riesgo y ventura de la interpretación simbólica. A propósito del *Sueño* de Sor Juana”. *Acta Poética*, vol. 29, no. 2. México: UNAM-IIF, 2008. *Portal de revistas científicas y arbitradas de la UNAM*. Web. 10 sept. 2015. Archivo PDF.
- Pascual Buxó, José y José Guadalupe Moreno de Alba. *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su Sueño. Discurso*. México: UNAM, 1984.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *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*, vol. XI, no. 1 (Otoño). Edmonton: University of Alberta, 1986. *JSTOR*. Web. 26 jun. 2019. Archivo PDF.
- . *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño*. México: UNAM, 1982.
- Pérez-Amador Adam, Alberto. *El precipicio de Faetón. Edición y comentario de “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI/UNAM, 1998.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Prado Galán, Gilberto. “De Muerte sin fin a *Primero sueño*”. Sergio Fernández, dir. *Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, 1995.
- Puccini, Dario. “Las máscaras del yo en la poesía de Sor Juana: donde está el centro de su concepción poética”. *López-Portillo* 52-58.

Rabaté, Dominique, dir. *Figures du sujet lyrique*. París: PUF, 2001.

Ramos Soriano, José Abel. “Los orígenes de la literatura prohibida en la Nueva España en el siglo XVIII”. *Historias* 6, abr.-jul. México: INAH, 1984. *Historias - Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH*. Web. 1 oct. 2019. Archivo PDF.

Real Academia Española. “ANTOJO”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1726. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 30 mar. 2019.

---. “apoyar¹”, “apoyadura”. *Diccionario de la lengua española*. RAE, s.f. Web. 2 ab. 2019.

---. “BRUTO”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1726. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 26 mar. 2019.

---. “BURLAR”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1726. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 22 ago. 2018.

---. “CAPILLA”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1729. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 27 nov. 2018.

---. “CANCIÓN”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1729. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 22 dic. 2017.

---. “CELAR”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1729. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 2 ab. 2019.

---. “CIENCIA”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1729. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 4 ab. 2019.

---. “CIENTIFICO, CA”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1729. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 9 mar. 2019.

---. “COLORAR”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1729. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 31 mar. 2019.

---. “CONCEPTO”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1729. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 11 jul. 2018.

---. “CONVERTIR”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1729. *Nuevo Diccionario*

- Histórico del Español*. Web. 2 jun. 2019.
- . “DEMEDIAR”, “HERÓICO”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1732. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 6 dic. 2017.
- . “DESENGAÑO”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1732. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 2 ago. 2018.
- . “DISCANTAR”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1732. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 26 abr. 2018.
- . “ELEGÍA”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1732. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 22 dic. 2017.
- . “EMBRIÓN”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1732. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 13 jul. 2018.
- . “ENCANTADOR, RA”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1732. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 24 mar. 2019.
- . “ESCASEAR”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1732. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 9 mar. 2019.
- . “ESPACIOSO”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1732. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 12 jul. 2019.
- . “FÁBULA”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1732. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 19 dic. 2017.
- . “FUGITIVO”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1732. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 22 ago. 2018.
- . “HALCYON”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 25 mar. 2019.
- . “HEROICO, CA”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 18 nov. 2017.
- . “INCULCAR”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734. *Nuevo Diccionario*

- Histórico del Español*. Web. 26 mayo 2019.
- . “INFORME”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 14 jul. 2018.
- . “INTIMAR”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 22 ago. 2018.
- . “INVENCIÓN”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 11 jul. 2018.
- . “LECHUZA”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 23 mar. 2019.
- . “LEÓN”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 26 mar. 2019.
- . “LONGA”, “MAXIMA”, “NEGRO”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 13 mar. 2019.
- . “LUENGO, GA”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 14 mar. 2019.
- . “NECIO”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 19 mayo 2019.
- . “OFICINA”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1737. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 9 mar. 2019.
- . “PARECER”, “PARECERSE”, “PARTICIPAR”, “PAVOROSO, SA”, “REPARAR”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1737. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 13 jul. 2019.
- . “PASSAR”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1737. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 31 mar. 2019.
- . “PHANTASIA”. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1737. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 25 mar. 2019.

- . "PROPORCIÓN MAYOR, O TERNARIO MAYOR". *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1737. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 12 jul. 2019.
- . "PYRAMIDAL". *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1737. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 21 mar. 2019.
- . "PYRAMIDE CÓNICA". *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1737. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. 22 mar. 2019.
- . "RECLUTAR". *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1737. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 9 mayo 2017.
- . "RETRATAR". *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1737. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 14 jul. 2018.
- . "REZELAR", "VOLANTE", "ZELAR". *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1739. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 2 ab. 2019.
- . "SENTIR". *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1739. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 24 mar. 2019.
- . "SYRTES". *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1739. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 27 mayo 2019.
- . "TRANSLACIÓN". *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1739. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 20 dic. 2017.
- . "TRASSUNTAR", "TRASSUNTO". *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1739. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 13 jul. 2019.
- . "USURPAR". *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1739. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 20 mar. 2019.
- . "VERBO". *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1739. *Nuevo Diccionario Histórico del Español*. Web. 8 ago. 2018.
- Ricard, Robert. "Reflexiones sobre 'El Sueño' de Sor Juana Inés de la Cruz". *Revista de la Universidad de México*, vol. XXX, no. 4-5. México: UNAM, 1975-1976. *Revista de*

- la Universidad de México*. Web. 7 mar. 2015. Archivo PDF.
- Rivas, Víctor Gerardo. *La sombra fugitiva*. Monterrey: UNAM-FFyL/UANL/Consejo para Cultura de Nuevo León, 2001.
- Rivers, Elías L. “«Soledad» de Góngora y «Sueño» de Sor Juana”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 6 oct. 2015.
- Sabat de Rivers, Georgina. *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*. Londres: Tamesis, 1976.
- . *Estudios de literatura hispanoamericana: Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 26 junio 2019.
- Sabàt de Rivers, Georgina y Elías L. Rivers. Prefacio y prólogo. *Sor Juana Inés de la Cruz, Obras selectas*. Con la colaboración de Gredos. Eds. Georgina Sabàt de Rivers y Elías L. Rivers. Barcelona: Noguer, 1976.
- Sánchez Robayna, Andrés. *Para leer “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Random House Mondadori, 2007.
- Soriano Vallès, Alejandro. *El Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas*. México: UNAM, 2000.
- Tasso, Torquato. *Discorsi dell’arte poetica e in particolare del poema eroico*. Col. Letteratura italiana. Einaudi. Ed. tomada de “Discorsi dell’arte poetica e in particolare sopra il poema eroico”. *Prose*. Ed. Ettore Mazzali. Milán-Nápoles: Ricciardi, 1959. Archivo PDF.
- Vilanova, Antonio. “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”. *Historia general de las literaturas hispánicas. Vol. III*. Ed. Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Bergara, 1965.

Vossler, Carlos. *Escritores y poetas de España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947.

---. “La Décima Musa de México Sor Juana Inés de la Cruz”. *Revista de la Universidad de México*, tomo II, no. 9. México: UNAM, 1936. *Revista de la Universidad de México*. Web. 19 oct. 2015. Archivo PDF.

Xirau, Ramón. “La dialéctica del conocer”. *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio Nacional/UNAM, 1997.

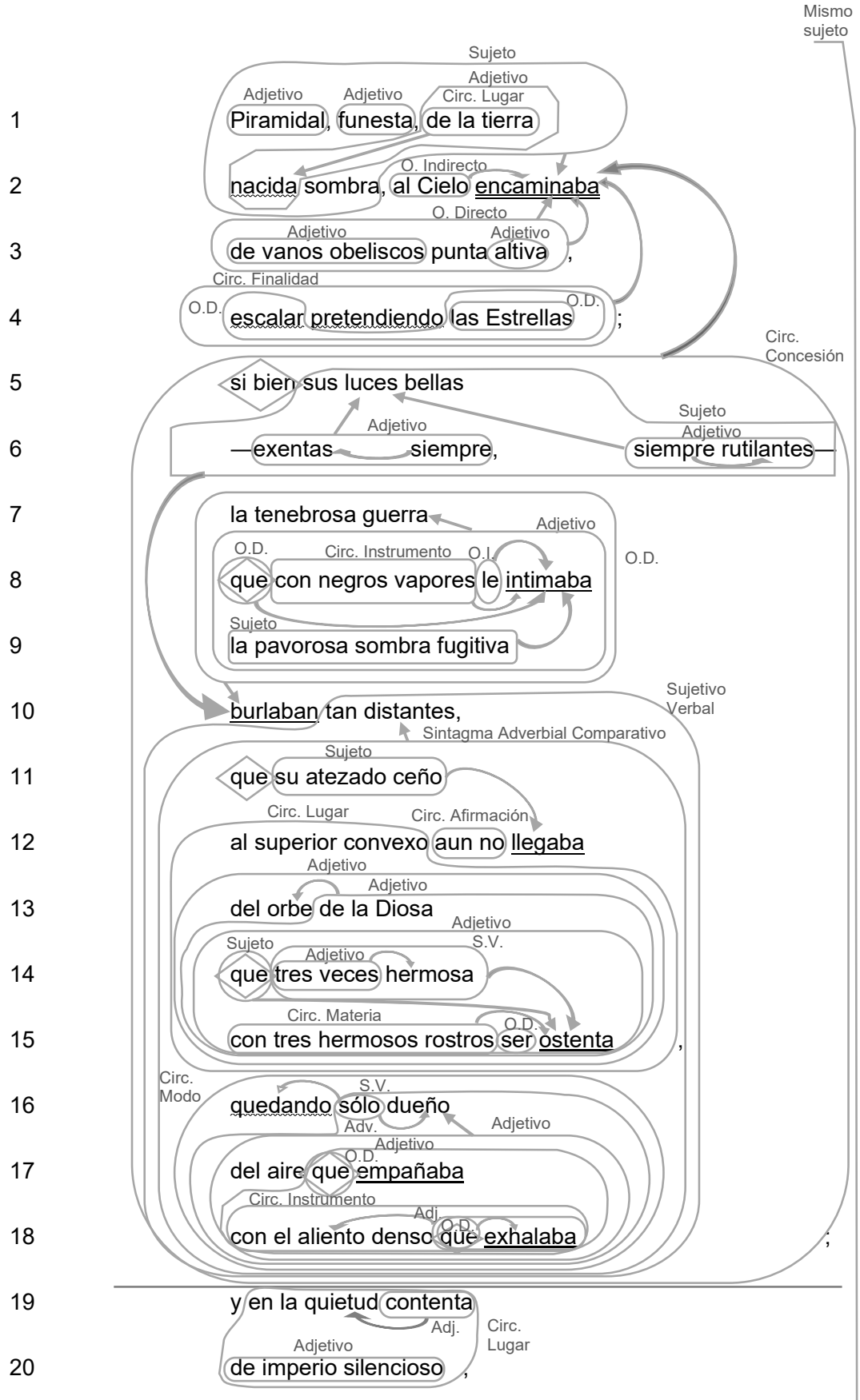
---. *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio Nacional, 2016.

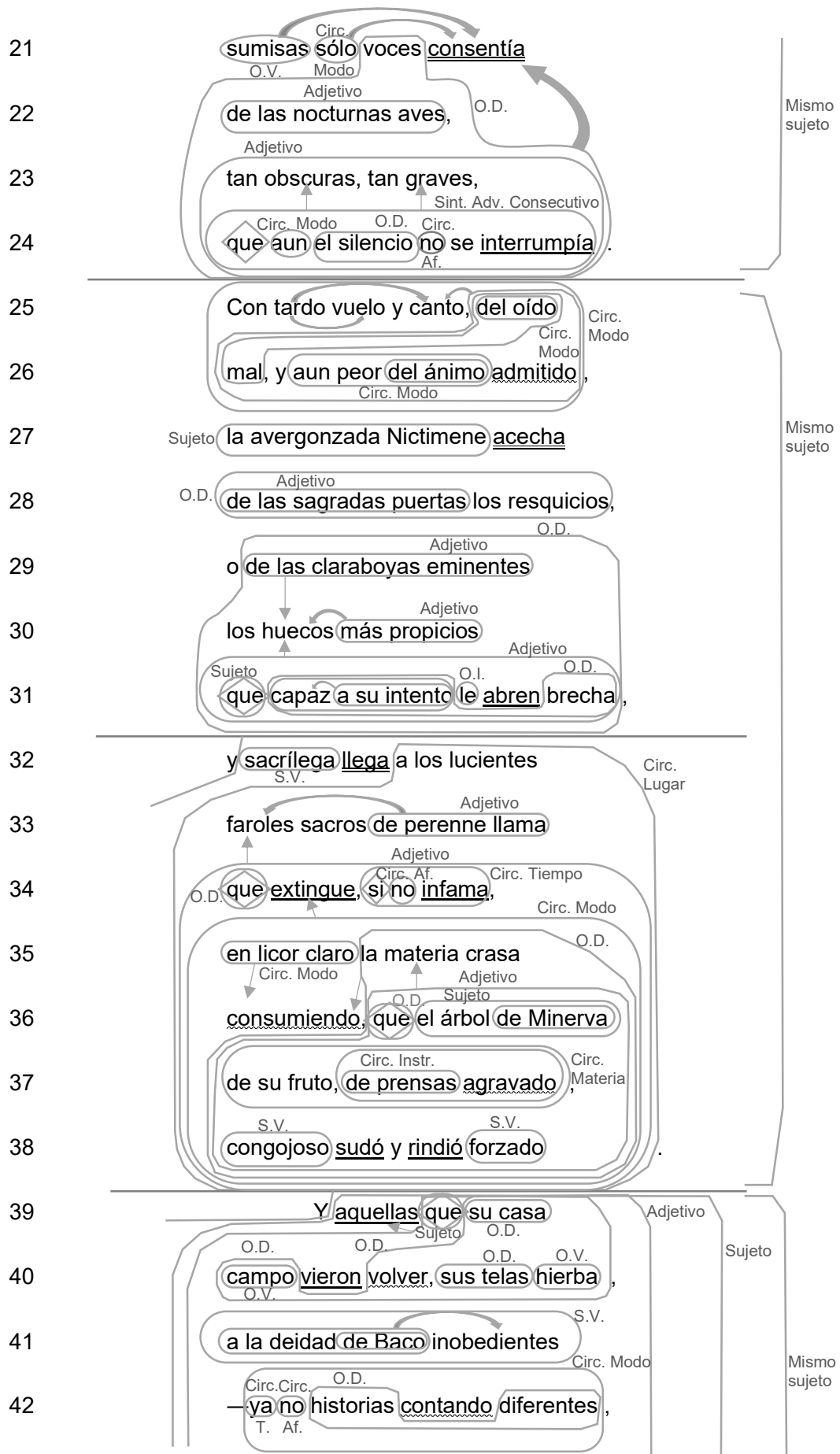
Apéndice 1: Análisis morfosintáctico del texto

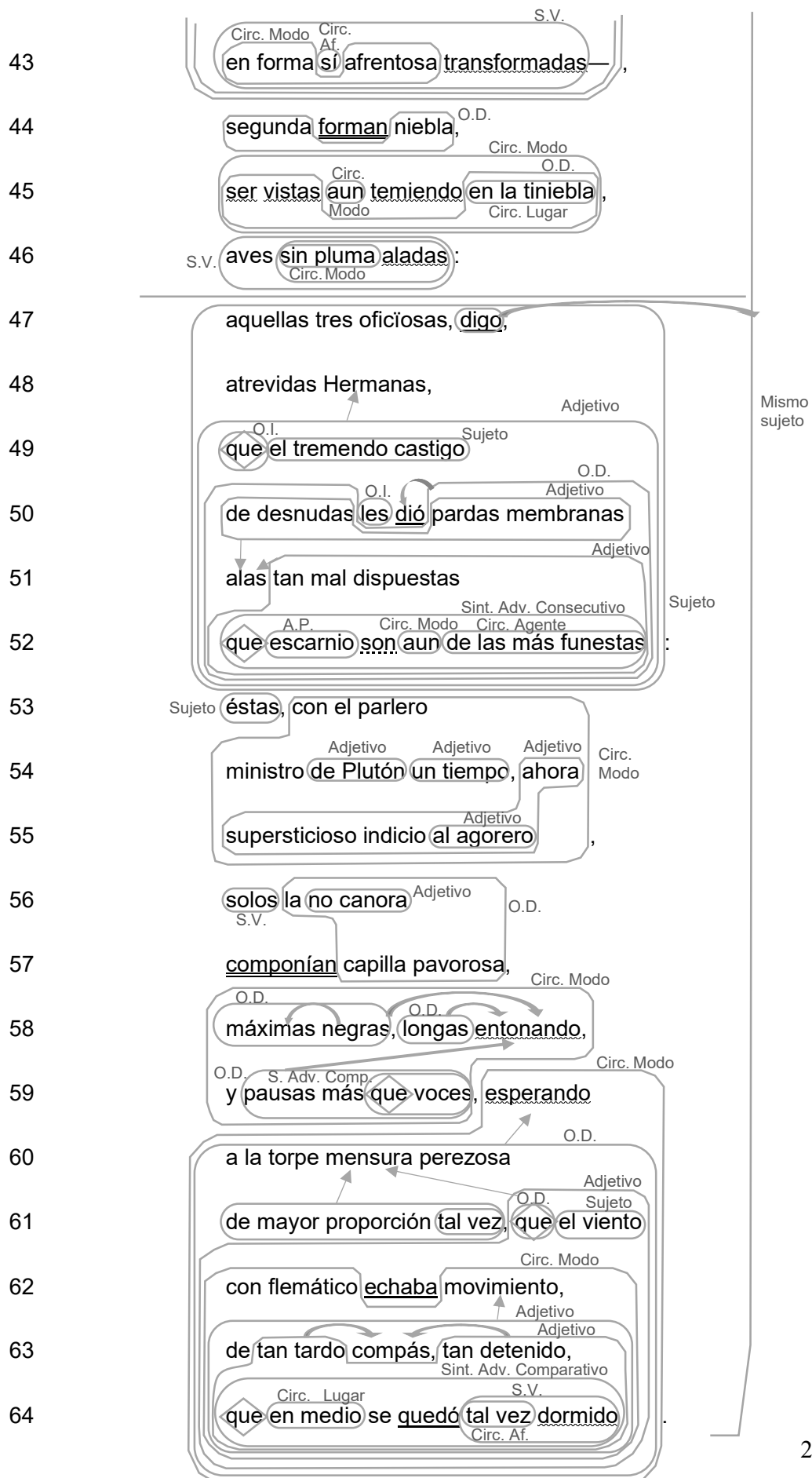
Acotaciones:

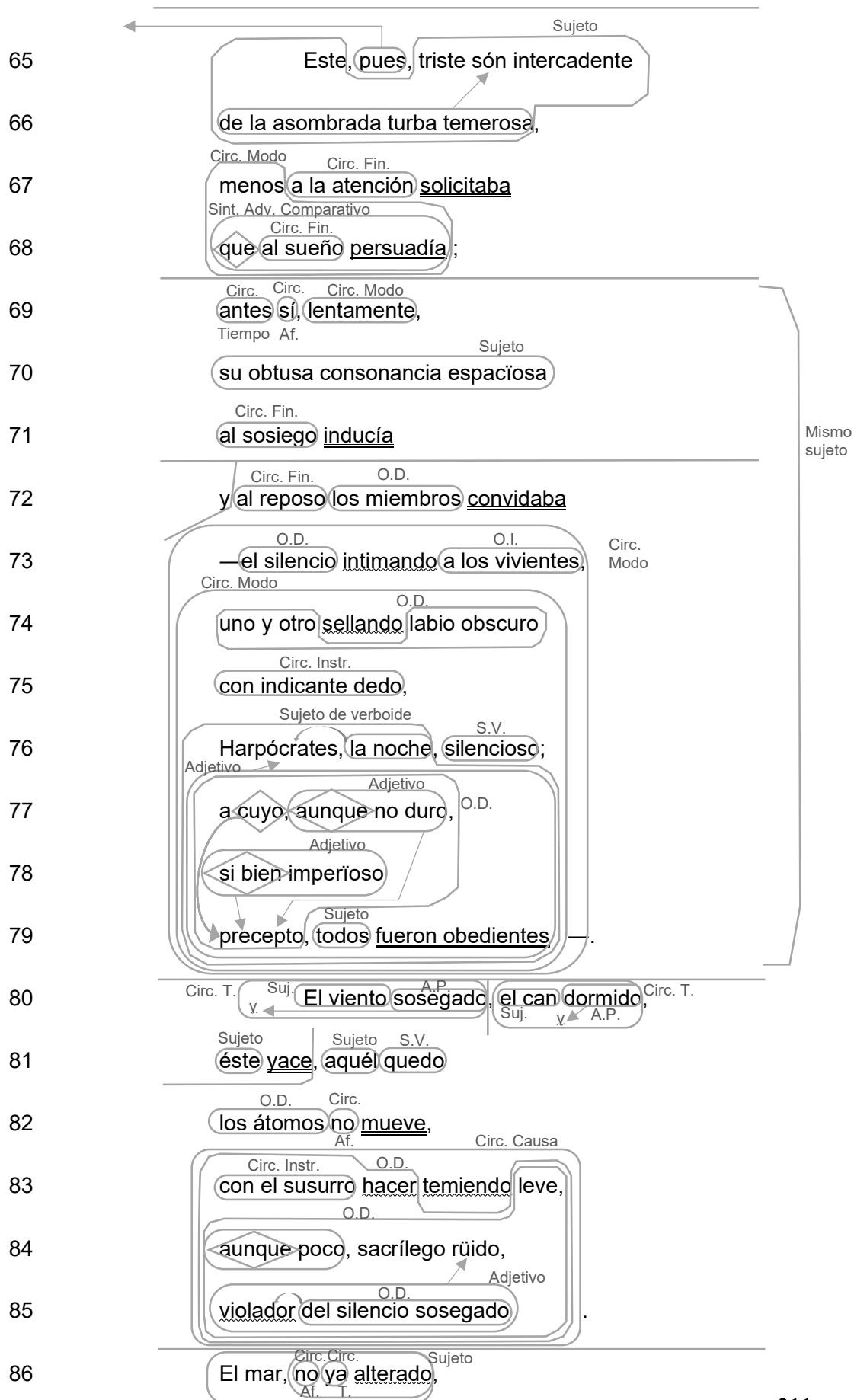
Línea recta	Separación entre oraciones
Figura cerrada	Sintagma
Flecha	Subordinación (indica el núcleo al cual se subordina)
Rombo	Nexo subordinante
Subrayado simple	Verbo núcleo de oración subordinada
Subrayado doble	Verbo núcleo de oración libre
Subrayado recto continuo	Verbo de acción
Subrayado recto punteado	Verbo de estado
Subrayado ondulado	Verboide (que funciona como tal)
S., Sint.	Sintagma
S	Sujeto sintáctico
O.D.	Objeto directo
O.I.	Objeto indirecto
S.V.	Sujetivo verbal
O.V.	Objetivo verbal
A.P.	Atributo predicativo
Circ.	Sintagma circunstancial [de]
Af.	Afirmación, negación o duda / Certeza

Texto analizado:









87 ni aun la instable me^{Circ.} ce^{O.D.}
88 cerúlea cuna donde el Sol dormía; ^{Sujeto} ^{Adj.}

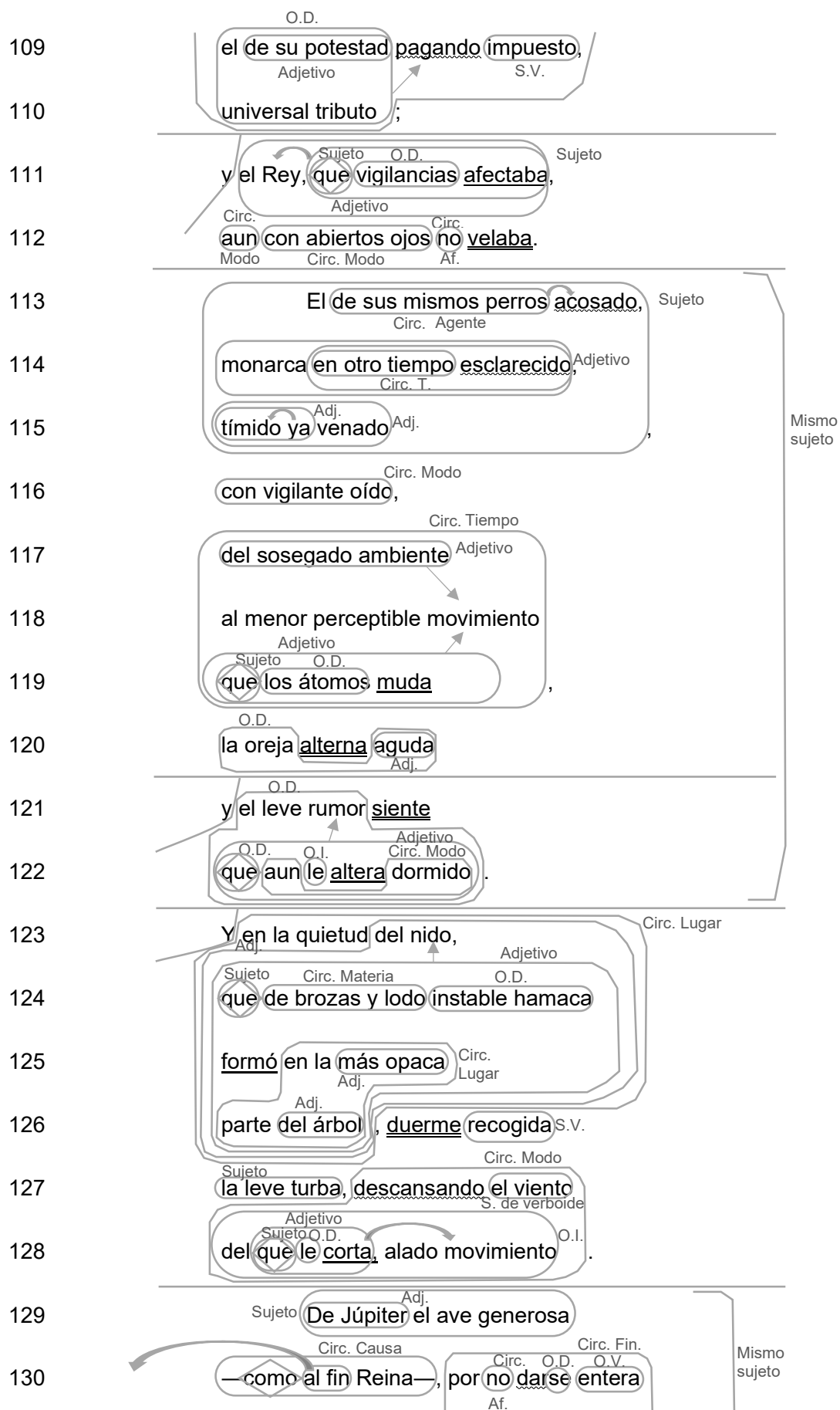
89 y los dormidos, siempre mudos, peces, ^{Adjetivo} ^{Sujeto}
90 en los lechos lamosos ^{Circ. Lugar}
91 de sus oscuros senos cavernosos, ^{Adjetivo}
92 mudos eran dos veces; ^{Atributo Predicativo} ^{Adj.}

93 y entre ellos, la engañosa encantadora ^{Sujeto}
94 Almone, a los que antes ^{Adjetivo} ^{O.D.} ^{Circ. T.}
95 en peces transformó, simples amantes, ^{Circ.}
96 transformada también, vengaba ahora. ^{S.V.} ^{Circ. Modo} ^{Circ. T.}

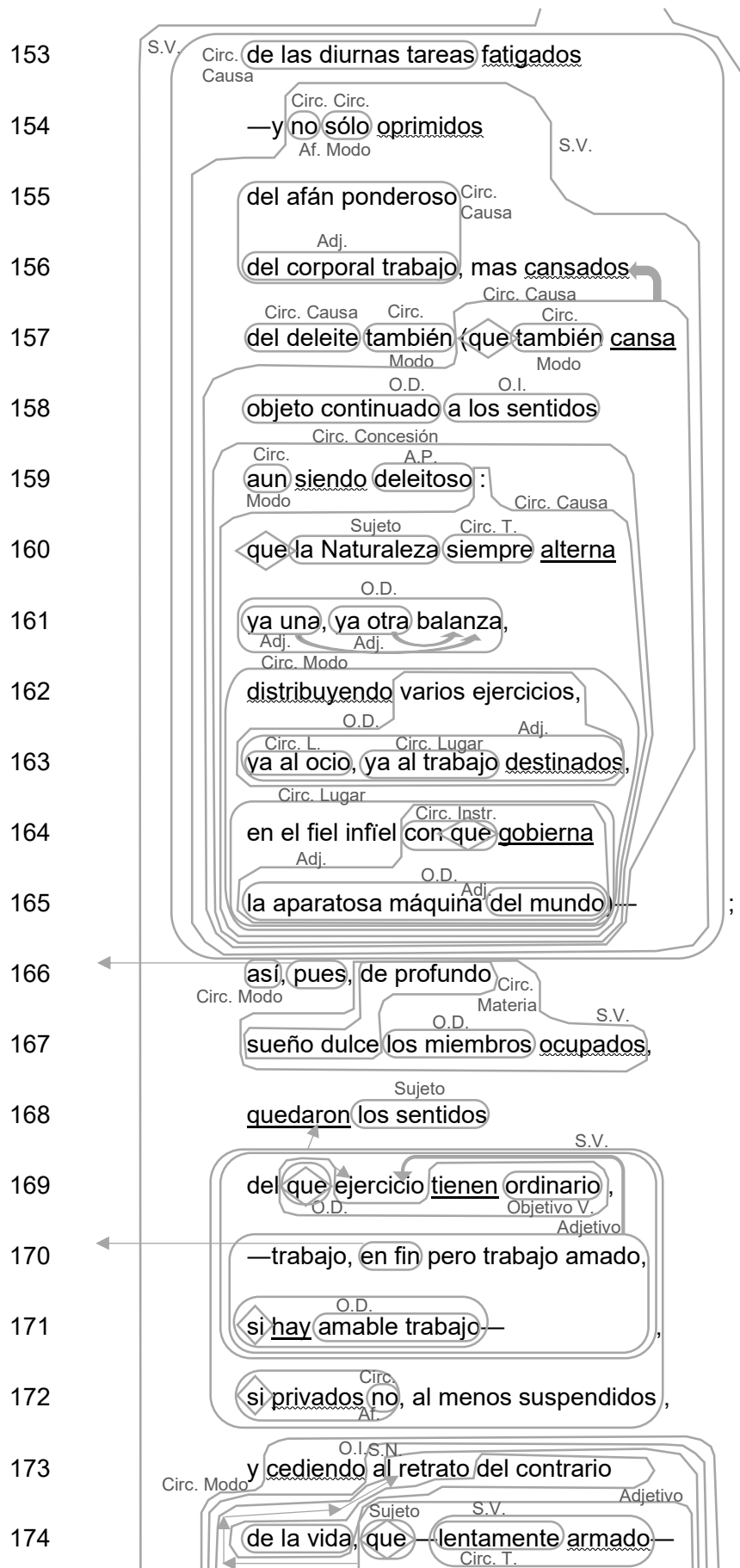
97 En los del monte senos escondidos, ^{Circ. Lugar} ^{Adjetivo}
98 cóncavos de peñascos mal formados ^{Adj.} ^{Circ. Modo} ^{Adjetivo}
99 de su aspereza menos defendidos ^{Adjetivo} ^{O.I.} ^{Circ. Modo} ^{S. Adv. Comp.}
100 que de su obscuridad asegurados— ^{O.I.} ^{Adjetivo}

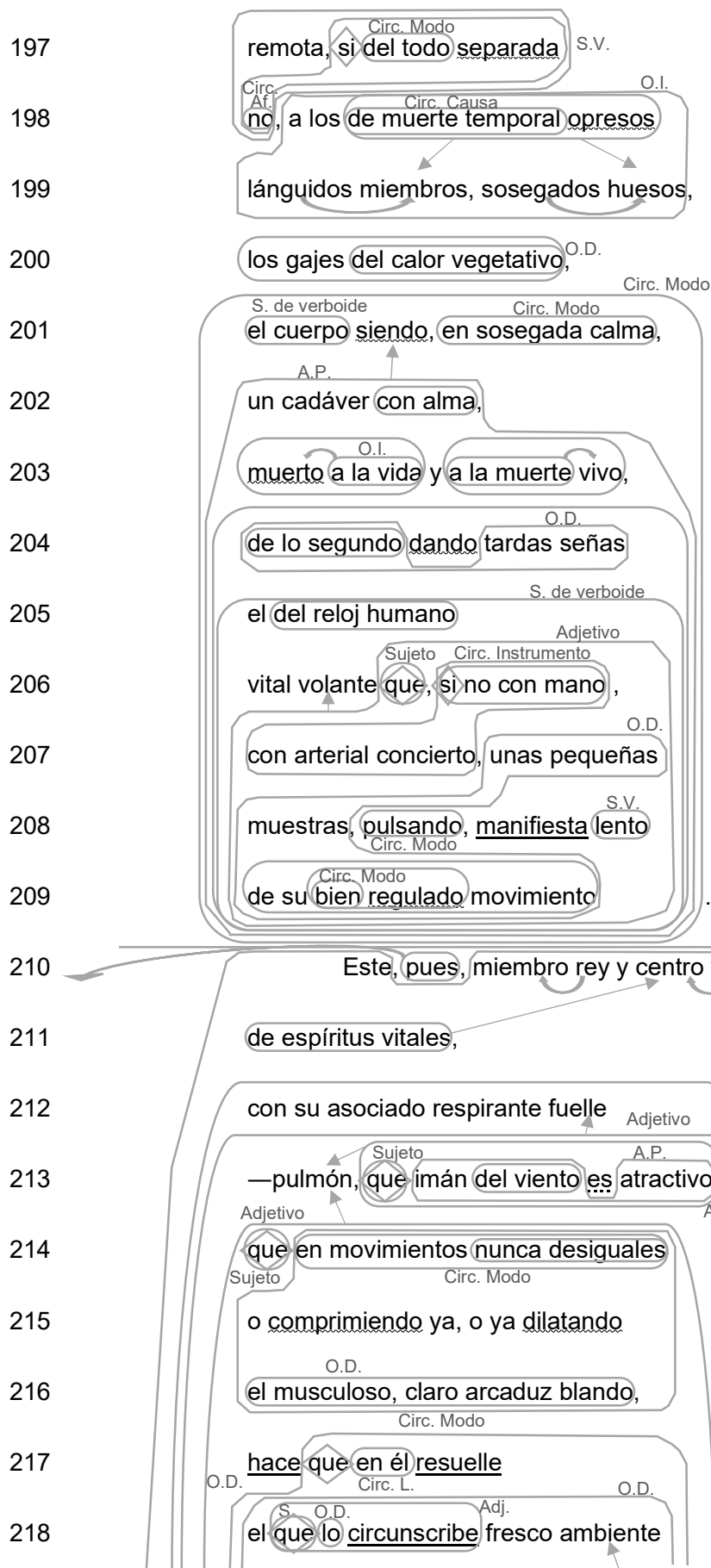
101 cuya mansión sombría ^{Sujeto}
102 ser puede noche en la mitad del día, ^{A.P.} ^{Circ. T.} ^{Adj.} ^{O.D.} ^{S.V.}
103 incógnita aún al cierto ^{Circ. T.} ^{O.I.} ^{Adjetivo}
104 montaraz pie del cazador experto ^{Adjetivo}
105 —depuesta la fiera za ^{O.D.} ^{O.V.}
106 de unos, y de otros el temor depuesto— ^{O.V.} ^{O.V.} ^{O.D.} ^{O.V.}

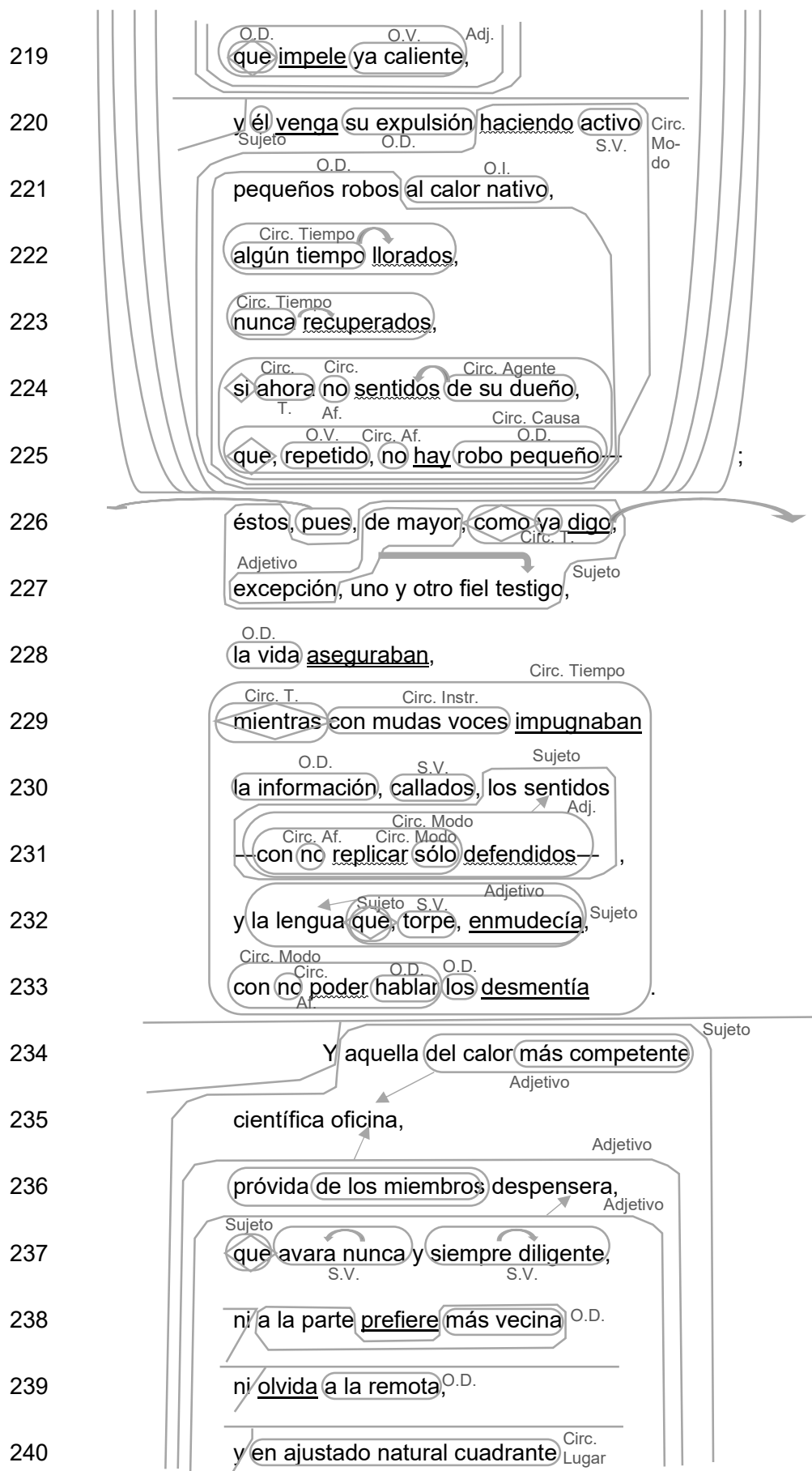
107 vacía el vulgo bruto, ^{Sujeto} ^{Circ. Modo}
108 a la Naturaleza ^{O.I.}



131	al descanso, <u>que vicio considera</u>	O.I. Adj. O.V. O.D. Circ. Cond.	
132	si de preciso <u>pasa</u> , <u>cuidadosa</u>	S.V. O.D.	
133	de no <u>incurrir</u> de omisa en el exceso,	Circ. O.D. Af. O.D. Circ. Modo	Mismo sujeto
134	a un solo pie <u>librada</u> <u>fía</u> el peso,	O.I. O.D.	
135	y en otro <u>guarda</u> el cálculo pequeño	Circ. L. O.D.	
136	—despertador reloj del leve sueño—,	Adj. Adj.	
137	porque, si <u>necesario fue admitido</u> ,	S.V. Circ. Causa Circ. Concesión	
138	no <u>pueda</u> dilatarse <u>continuado</u> ,	Circ. Af. S.V. O.D.	
139	<u>antes</u> <u>interrumpido</u>	Circ. Tiempo O.D.	
140	del regio <u>sea</u> pastoral cuidado		
141	¡Oh de la Majestad <u>pensión</u> gravosa,	Adj. Exclamación	
142	que aun el menor descuido no <u>perdona</u> !	Sujeto Circ. O.D. Adjetivo Circ. Af. Modo	
143	Causa, <u>quizá</u> , que <u>ha hecho</u> misteriosa,	Circ. Af. Sujeto O.D. S.V.	Nominal
144	<u>circular</u> , denotando, la corona	Sujeto de verboide	
145	<u>en círculo dorado</u> ,	Circ. Modo O.D.	
146	que el afán <u>es</u> no menos <u>continuado</u> .	Sujeto A.P. Circ. Modo	
147	El sueño <u>todo</u> , en fin, lo <u>poseía</u> ;	Sujeto O.D. O.D.	
148	<u>todo</u> , en fin, el silencio lo <u>ocupaba</u> :	Sujeto O.D. O.D. Circ. Modo	
149	aun el ladrón <u>dormía</u> ;	Circ. Sujeto Modo	
150	aun el amante no se <u>desvelaba</u> .	Circ. Sujeto Circ. Af. Modo	
151	El conticinio casi ya <u>pasando</u>	Sujeto Circ. T.	
152	<u>iba</u> , y la sombra <u>dimidiaba</u> , cuando	Sujeto Circ. Tiempo	







241

O.D.
las cantidades nota

242

O.D. O.I. O.V. Adjetivo
Adj. que a cada cuál tocarle considera,

243

O.D. del que alambicó quilo el incesante O.V.

244

Adj. Sujeto Adjetivo
calor, en el manjar que medianero S.V.

245

piadoso entre él y el húmedo interpuso
Circ. Lugar

246

O.D.
Circ. Modo
su inocente substancia,

247

Circ. Modo
pagando por entero Sujeto de Verboide

248

S.N. Sujeto A.P. A.P.
la que, ya piedad sea, o ya arrogancia,
Circ. Causa

249

O.I. S.V. O.D.
al contrario voraz, necia, lo expuso

250

O.D. O.D.
O.I. Circ. Concesión
—merecido castigo, aunque se excuse,

251

S.N. S. O.D.
Circ. Lugar
al que en pendencia ajena se introduce—;

252

ésta, pues, si no fragua de Vulcano,

253

templada hoguera del calor humano,
Sujeto

254

O.I. al cerebro enviaba O.D.

255

Adj. húmedos, mas tan claros los vapores

256

de los atemperados cuatro humores,

257

Sint. Adv. Consec. Circ. Instr. Circ. Circ. Af.
que con ellos no sólo no empañaba
Modo

258

O.D. Sujeto
Adj. los simulacros que la estimativa
O.I. O.D.

259

dió a la imaginativa

260

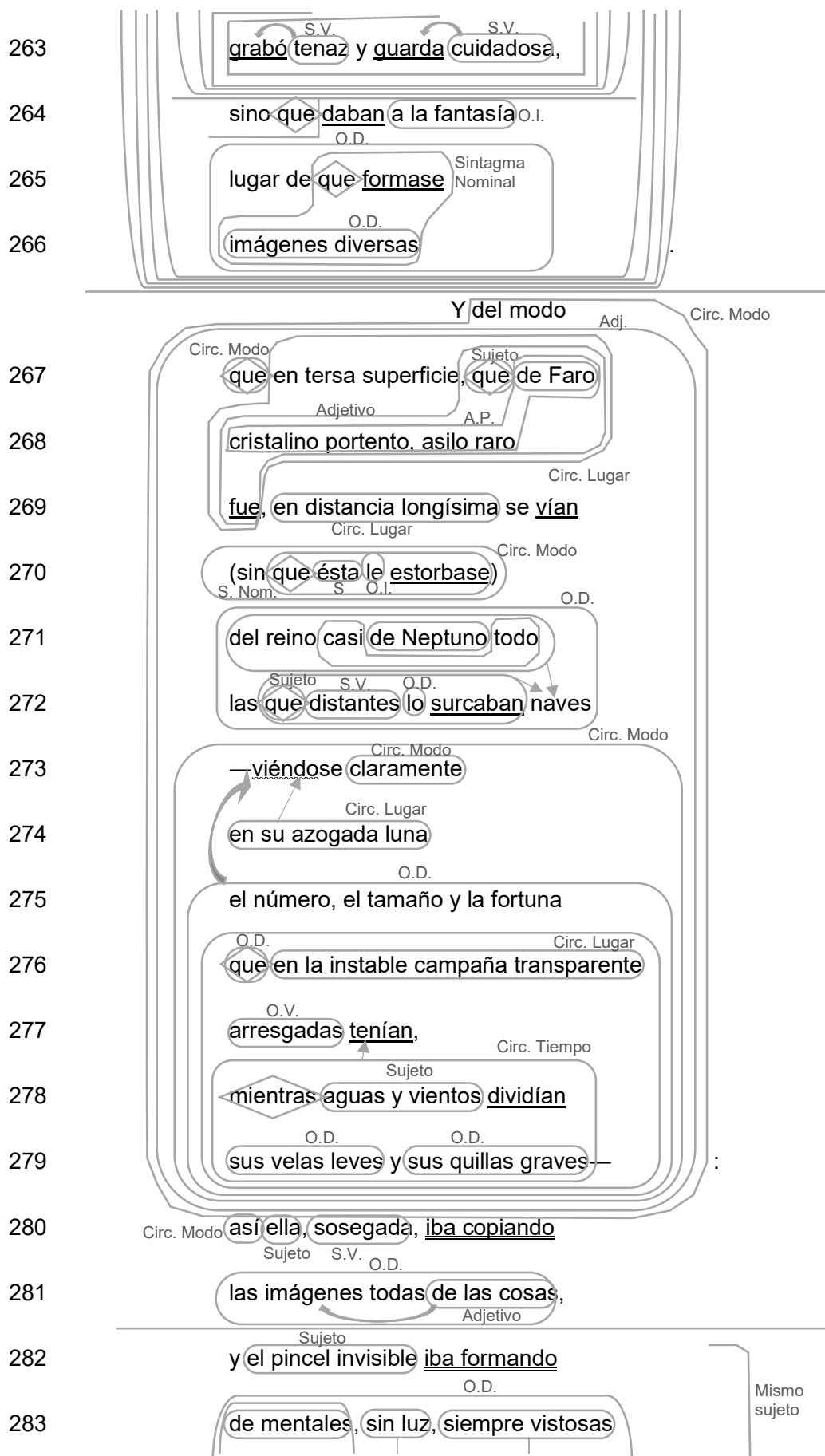
Circ. Fin.
y aquésta, por custodia más segura,
Sujeto

261

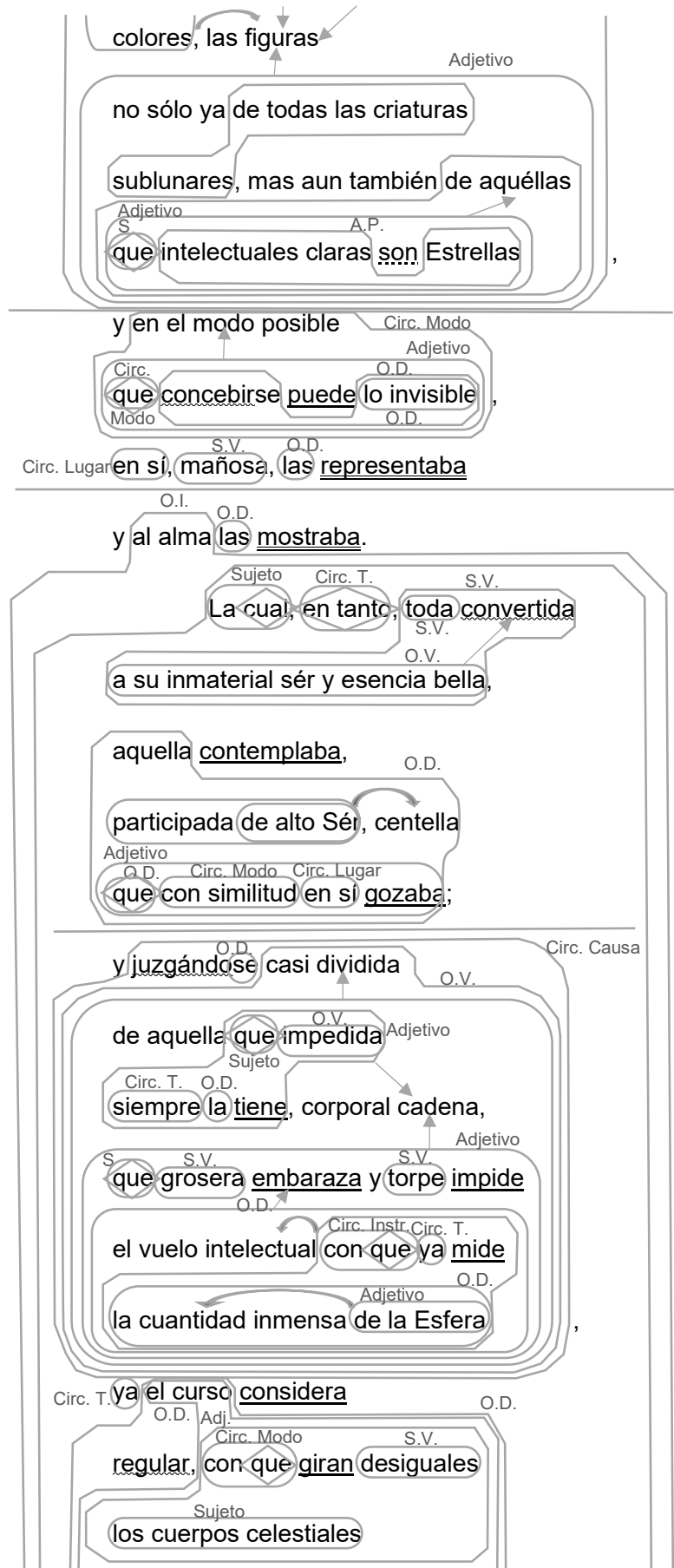
Circ. Modo
en forma ya más pura

262

O.I. Adj. Sujeto S.V.
entregó a la memoria que, oficiosa,



284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305



Mismo
sujeto

306	S.V. —culpa si grave, merecida pena	
307	(torcedor del sosiego, riguroso)	
308	de estudio vanamente judicioso—	
309	Circ. Af. puesta, a su parecer, en la eminente	S.V. Circ. Lugar
310	O.D. Adjetivo cumbre de un monte a quien el mismo Atlante	
311	Adjetivo que preside gigante	Sujeto
312	Sujeto O.D. a los demás, S.V. enano obedecía	
313	y Olimpo cuya sosegada frente,	Adjetivo
314	Sujeto nunca de aura agitada	Sujeto
315	Circ. T. consintió ser violada	Circ. Agente
316	O.D. Circ. Modo A.P. aun falda suya ser no merecía:	Circ. Af. Circ. Causa
317	Sujeto pues las nubes—que opaca son corona	A.P.
318	de la más elevada corpulencia,	
319	Circ. Lugar del volcán más soberbio que en la tierra	
320	S.V. S. Adv. Comp. gigante erguido intima al cielo guerra—	O.I. O.D.
321	A.P. apenas densa zona	
322	de su altiva eminencia,	
323	O.I. o a su vasta cintura	A.P.
324	O.D. A.P. Adjetivo cingulo tosco son, que—mal ceñido—	O.V.
325	Sujeto O.D. o el viento lo desata sacudido,	O.V.
326	S.V. Sujeto o vecino el calor del Sol lo apura	O.D.
327	Circ. Lugar A la región primera de su altura	

328

(ínfima parte, digo, dividiendo

329

en tres su continuado cuerpo horrendo),

330

el rápido no pudo, el veloz vuelo

331

del águila — que puntas hace al Cielo

332

y al Sol bebe los rayos pretendiendo

333

entre sus luces colocar su nido —

334

O.D. llegar; bien que esforzando

335

mas que nunca el impulso, ya batiendo

336

las dos plumadas velas, ya peinando

337

con las garras el aire, ha pretendido,

338

tejiendo de los átomos escalas,

339

que su inmunidad rompan sus dos alas .

340

Las Pirámides dos — ostentaciones

341

de Menfis vano, y de la Arquitectura

342

último esmero, si ya no pendones

343

fijos, no tremolantes —, cuya altura

344

coronada de bárbaros trofeos

345

tumba y bandera fue a los Ptolomeos,

346

que al viento, que a las nubes publicaba

347

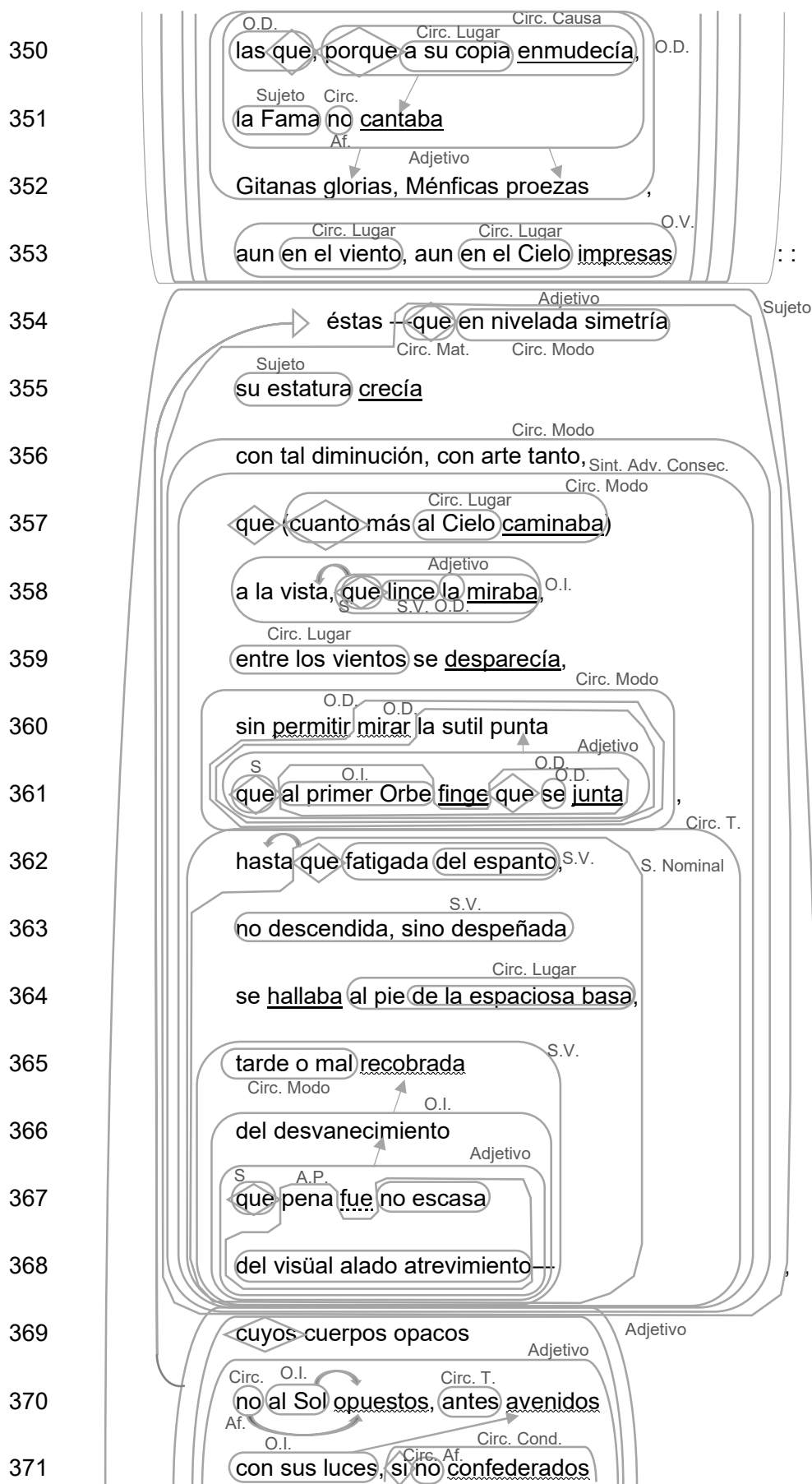
(si ya también al Cielo no decía)

348

de su grande, su siempre vencedora

349

ciudad — ya Cairo ahora —



372

O.I. con él (como, en efecto, confinantes) , Sujeto

373

tan del todo bañados

Circ. Modo

374

Circ. Materia de su resplandor eran, que lucidos—

Sint. Adv. Consec.

A.P.

S.V.

375

Circ. nunca de calorosos caminantes

Tiempo

O.I.

376

al fatigado aliento, a los pies flacos,

377

O.D. ofrecieron alfombra

378

aun de pequeña, aun de señal de sombra

::

379

éstas, que glorias ya sean Gitanas,

Adjetivo

380

A.P. o elaciones profanas,

A.P.

381

A.P. bárbaros jeroglíficos de ciego

382

error, según el Griego

383

ciego también, dulcísimo Poeta

384

—si ya, por las que escribe

Adjetivo

O.D.

385

Aquileyas proezas

386

o marciales de Ulises sutilezas,

387

Sujeto la unión no lo recibe

Circ. O.D.

Af.

388

O.D. de los Historiadores, o lo acepta

389

Circ. Tiempo (cuando entre su catálogo lo cuente)

O.D.

Circ. Lugar

390

O.D. que gloria más que número le aumente—, O.I.

391

de cuya dulce serie numerosa

Circ. Materia

A.P.

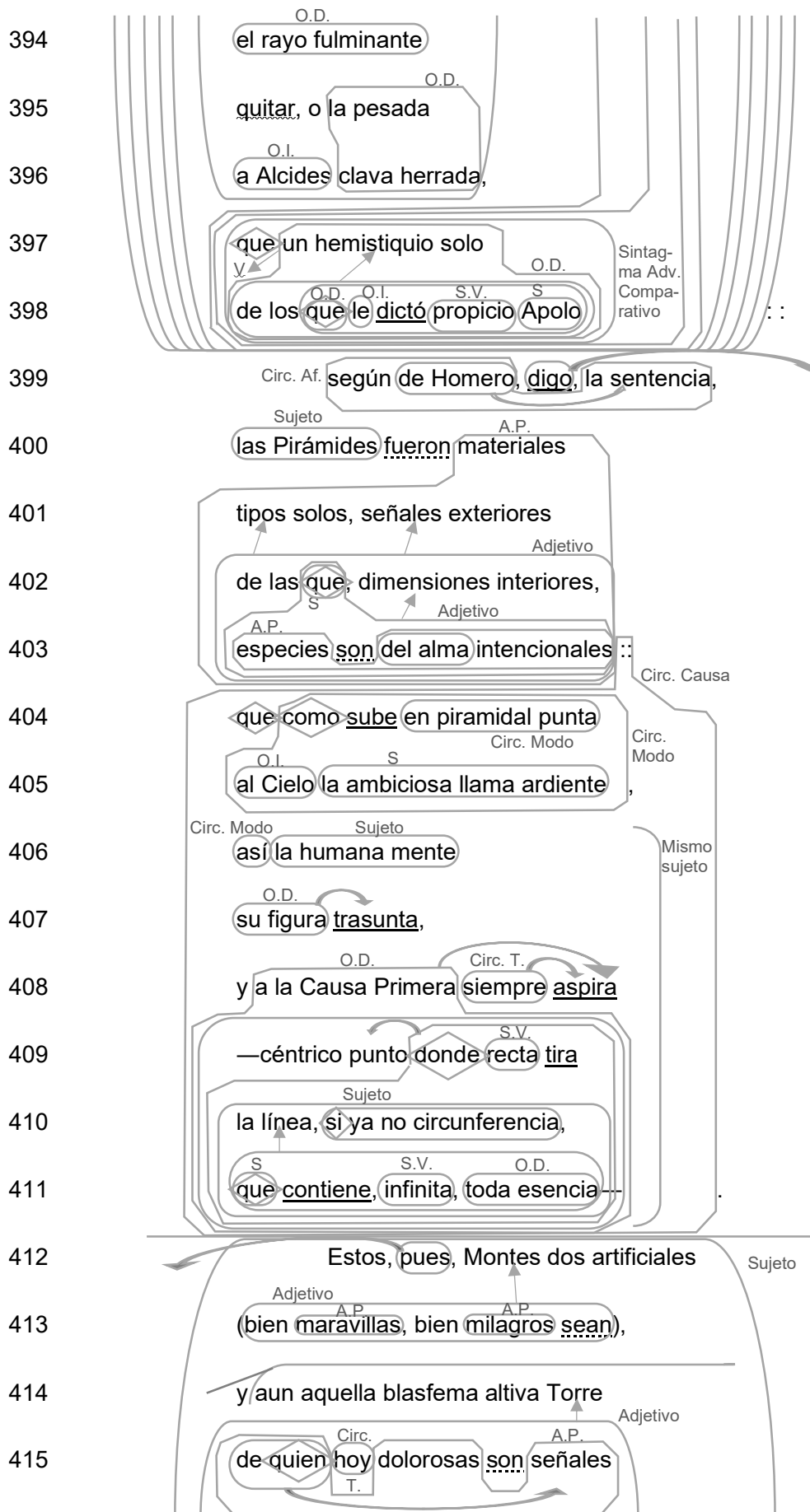
392

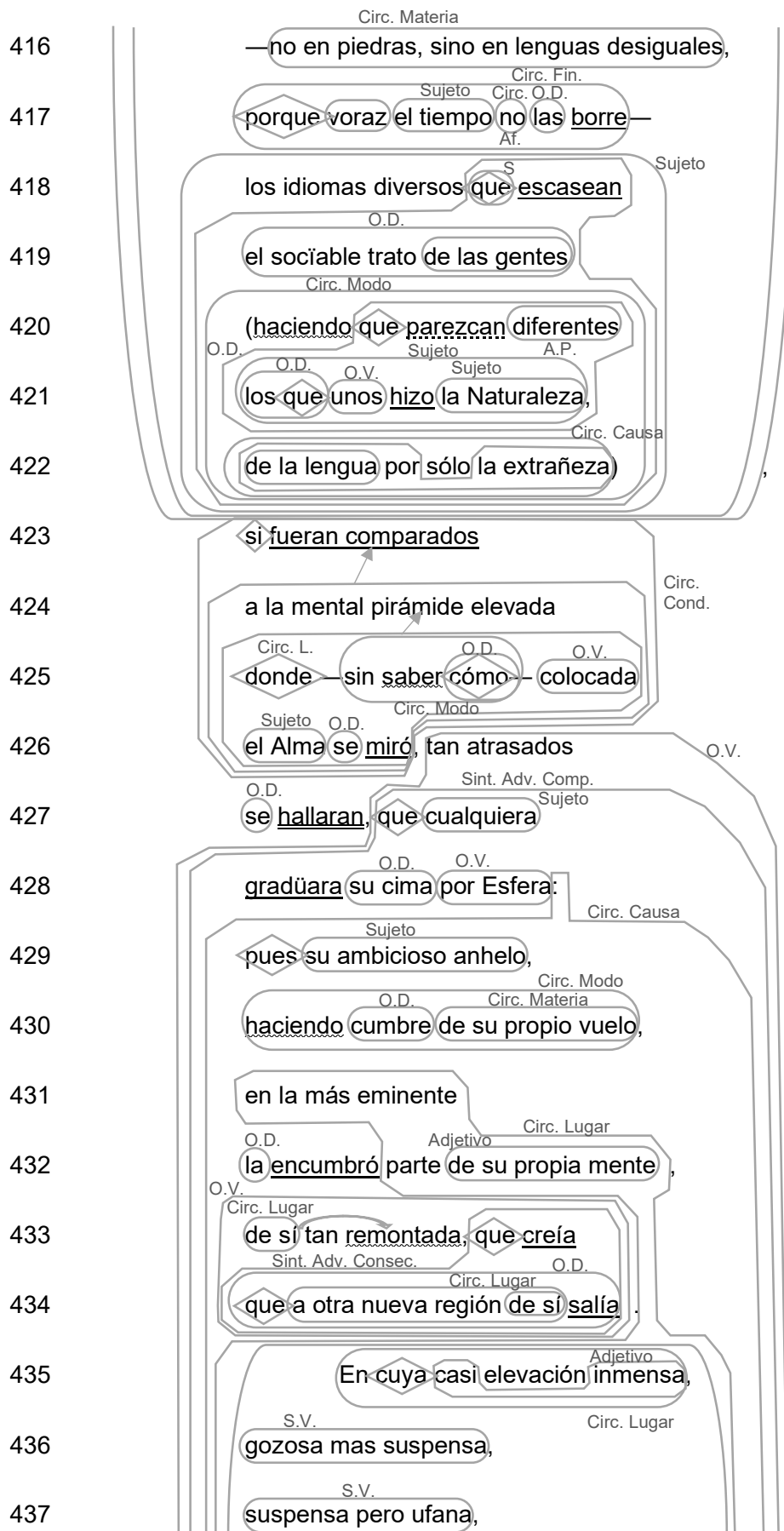
fuera más fácil cosa

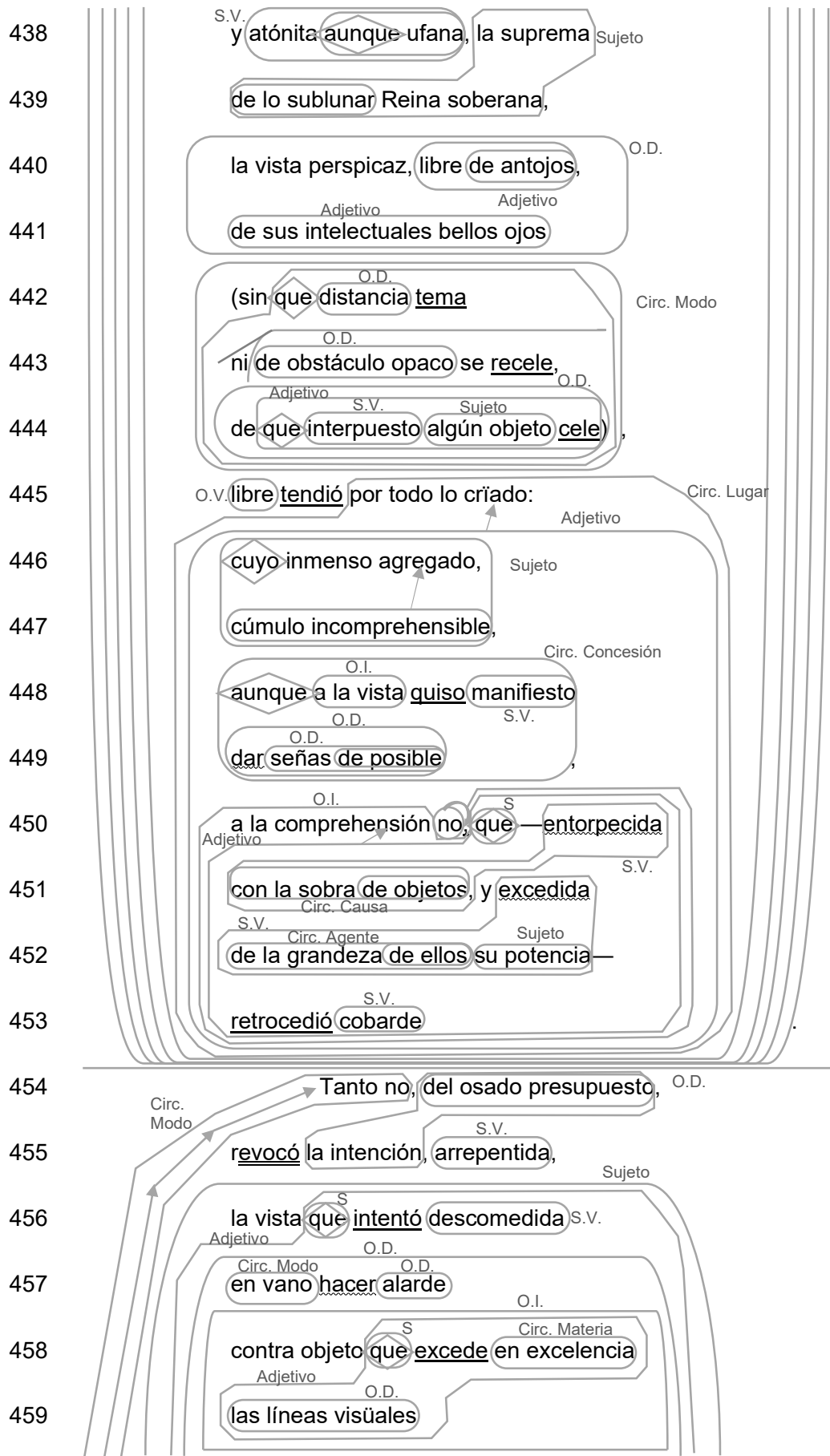
393

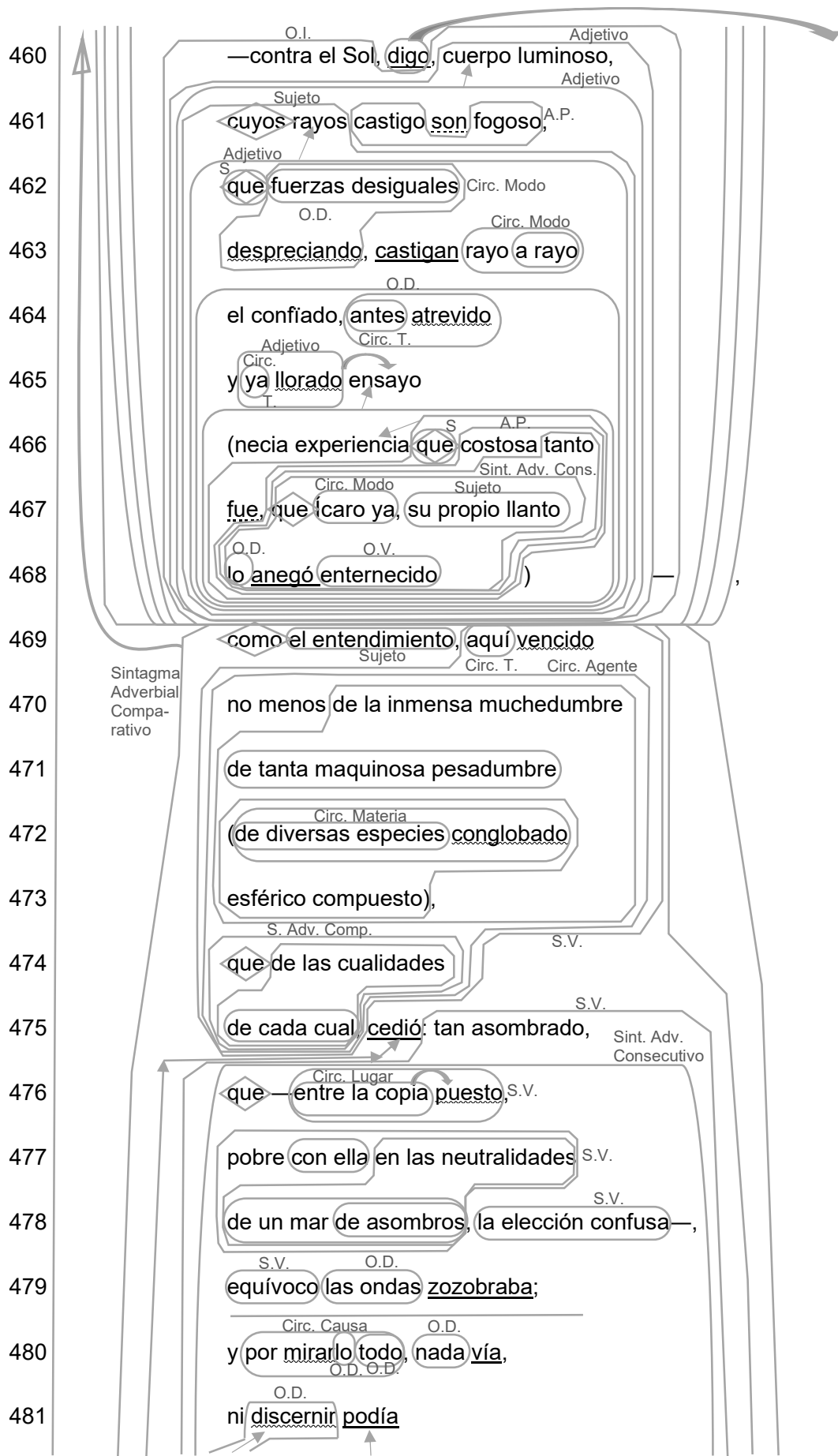
O.I. al temido Tonante

Sujeto









482 (bota) la facultad intelectual S.V.

483 en tanta, (tan difusa) Adjetivo
Circ. Lugar

484 incomprensible especie que miraba Adjetivo
O.D.
Circ. Lugar
Adjetivo

485 desde el un eje en que librada estriba Circ. Lugar
S.V.

486 la máquina voluble de la Esfera Sujeto

487 al contrapuesto polo)

488 las partes, ya no sólo,

489 que al universo todo considera Adjetivo
O.D.

490 serle perfeccionantes, O.I.
A.P.

491 a su ornato, no más, pertenecientes; A.P.

492 mas ni aun las que integrantes S
Circ. Modo

493 miembros son de su cuerpo dilatado, Adjetivo

494 proporcionadamente competentes A.P.
S.V.

495 Mas como al que ha usurpado S.S.
N.N.
S
O.I.
Circ. Modo
S.V.

496 diuturna obscuridad, de los objetos

497 visibles los colores, O.D.

498 si súbitos le asaltan resplandores, S.V.
O.D.
Sujeto
Circ. Cond.

499 con la sobra de luz queda más ciego Circ. Instr.
S.V.

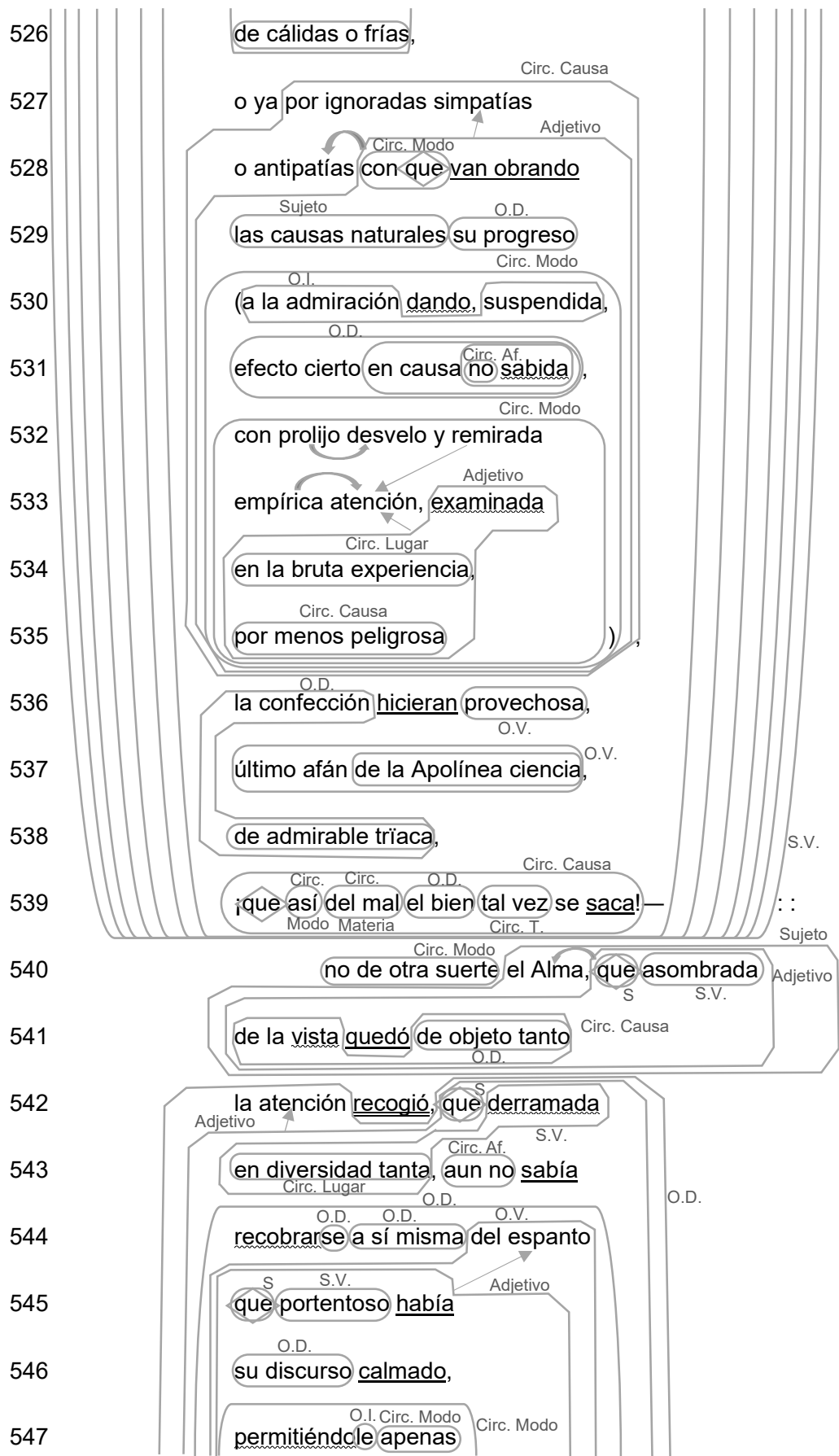
500 — que el exceso contrarios hace efectos Circ. Causa

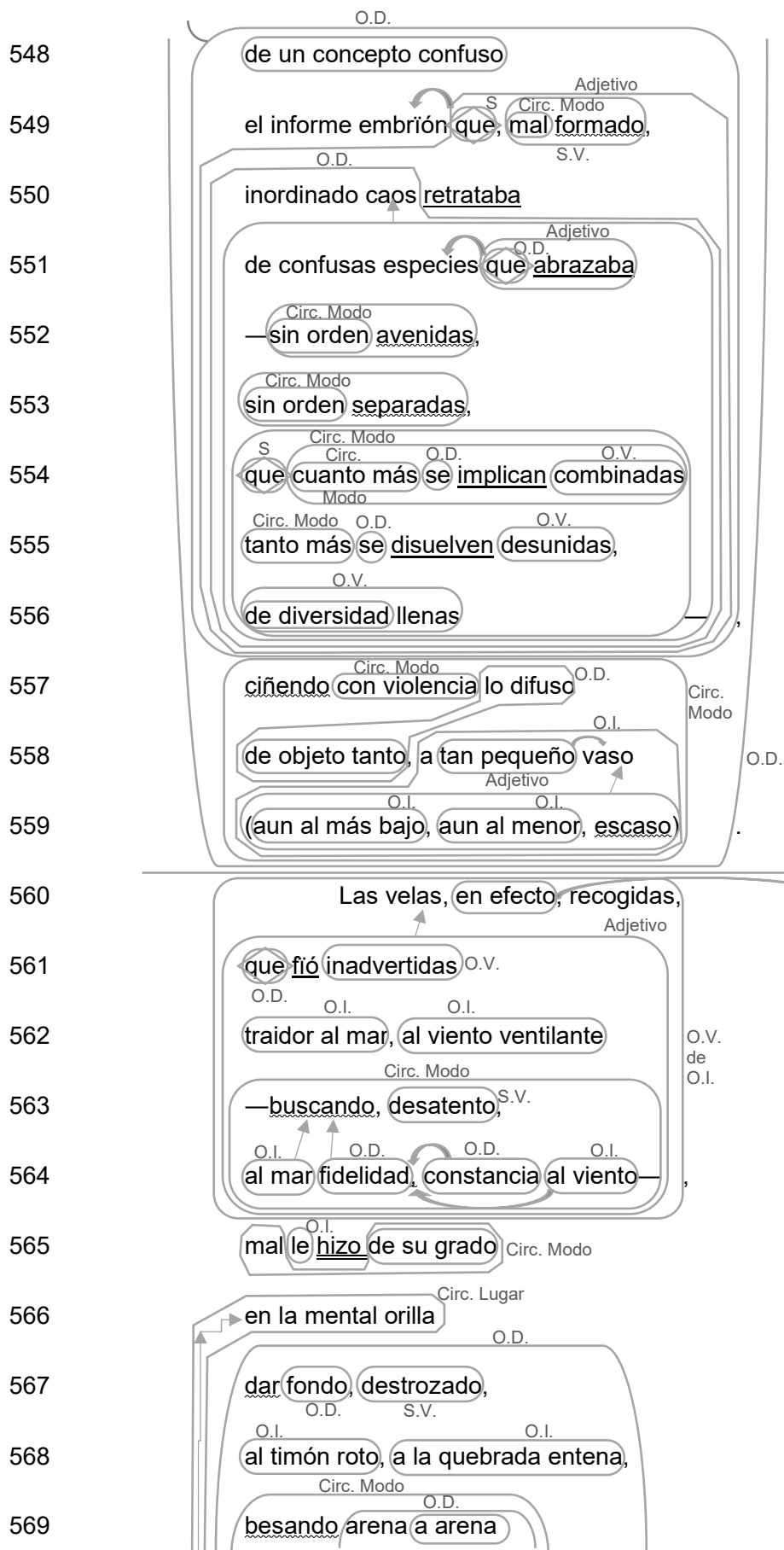
501 en la torpe potencia, que la lumbre Circ. Lugar
Sujeto
Adj.
S
O.D.

502 del Sol admitir luego Circ. T.
O.D.

503 no puede por la falta de costumbre Circ. Af.
Circ. Causa

504	y a la tiniebla misma, <u>que antes era</u>	O.I.
505	<u>tenebroso</u> a la vista <u>impedimento</u> ,	A.P. O.I. S. Circ. T.
506	<u>de los agravios de la luz apela,</u>	O.D.
507	y una vez y otra <u>con la mano ceta</u>	Circ. Modo Circ. Instr.
508	<u>de los débiles ojos deslumbrados</u>	Circ. Lugar
509	<u>los rayos vacilantes,</u>	O.D.
510	<u>sirviendo ya piadosa medianera</u>	Circ. T. S.V. Circ. Modo
511	<u>la sombra de instrumento</u>	S. de verboide Circ. Instr.
512	<u>para que recobrados</u>	S. Nominal S.V. Circ. Fin.
513	<u>por grados se habiliten,</u>	Circ. Modo
514	<u>porque después constantes</u>	Circ. T. S.V. Circ. Fin.
515	<u>su operación más firmes ejerciten</u>	O.D. S.V.
516	<u>—recurso natural, innata ciencia</u>	Circ. Causa
517	<u>que confirmada ya de la experiencia,</u>	O.D. Circ. T. Circ. Agente
518	<u>maestro quizá mudo,</u>	Sujeto
519	<u>retórico ejemplar, inducir pudo</u>	Adjetivo O.D.
520	<u>a uno y otro Galeno</u>	O.I. Circ. Fin.
521	<u>para que del mortífero veneno,</u>	Sintagma Nominal
522	<u>en bien proporcionadas cantidades</u>	Circ. Materia
523	<u>escrupulosamente regulando</u>	Circ. Modo
524	<u>las ocultas nocivas cualidades,</u>	O.D. Circ. Modo
525	<u>ya por sobrado exceso</u>	Circ. Causa





570 de la playa el bajel, astilla a astilla), O.D.

571 donde ya recobrado S.V. Circ. Lugar Adjetivo Circ. Lugar

572 el lugar usurpó de la carena O.D.

573 cuerda refleja, reportado aviso Sujeto

574 de dictamen remisc. Adjetivo Adjetivo

575 que, en su operación misma reportado, Circ. Lugar S.V. Circ. Causa

576 más juzgó conveniente O.V.

577 a singular asunto reducirse, O.D. Circ. Lugar O.D. O.D.

578 o separadamente Circ. Modo

579 una por una discurrir las cosas Circ. Modo O.D.

580 que vienen a ceñirse S. O.D. Adjetivo Circ. Lugar

581 en las que artificiosas S. S.V. Adjetivo A.P.

582 dos veces cinco son Categorías : : O.V. Adjetivo

583 reducción metafísica que enseña

584 (los entes concibiendo generales Circ. Modo O.D. O.V.)

585 en sólo unas mentales fantasías Circ. Modo Adjetivo

586 donde de la materia se desdeña Circ. Materia O.D.

587 el discurso abstraído O.D.)

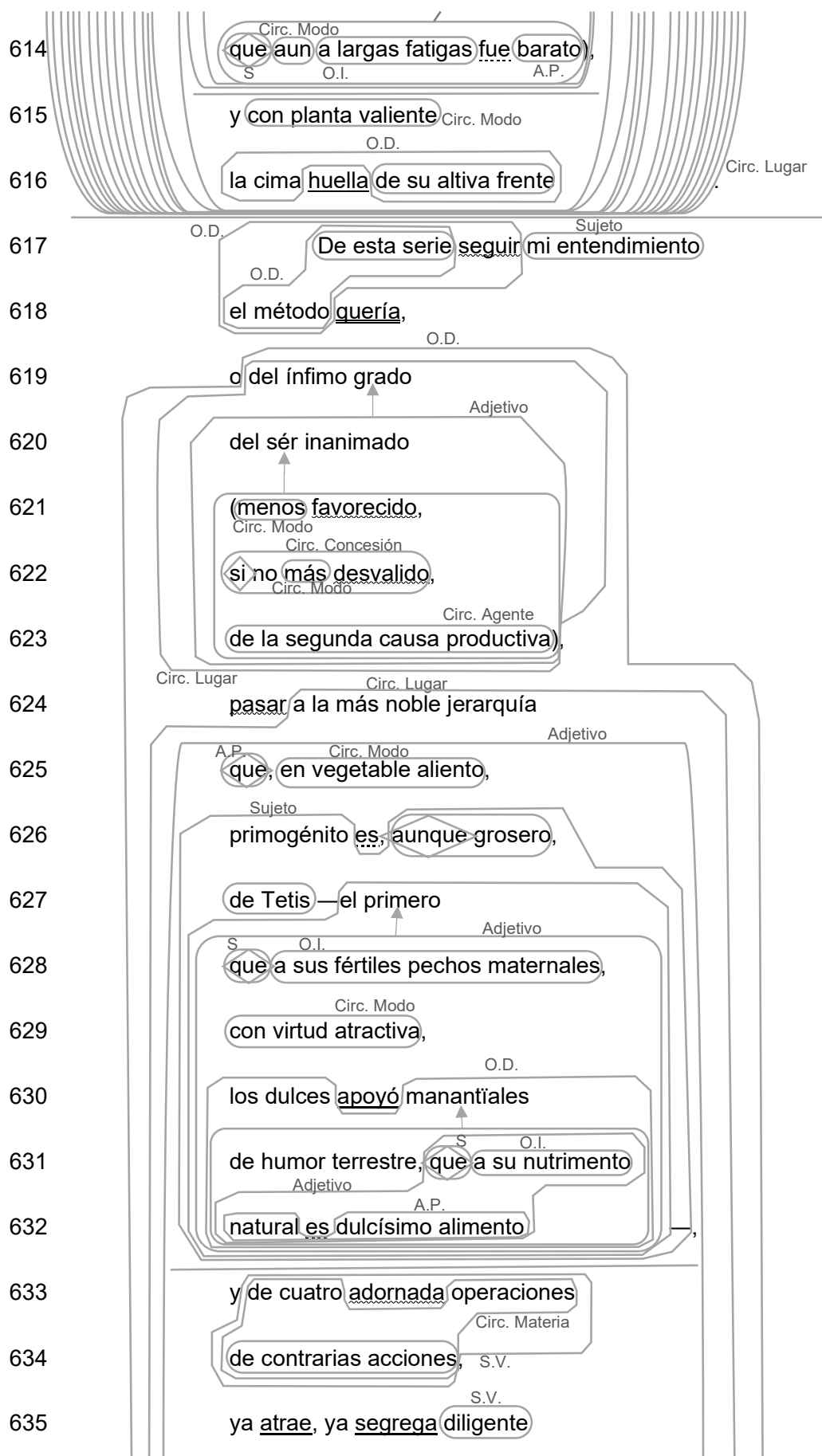
588 ciencia a formar de los universales O.D. O.D.

589 reparando, advertido, Circ. Modo S.V.

590 con el arte el defecto Circ. Instr. O.D.

591 de no poder con un intuitivo Circ. Af. Circ. Modo

592 conocer acto todo lo criado ,
 O.D. O.D.
 593 sino que, haciendo escala, de un concepto
 S. N. O.D. Circ. Modo Circ. Lugar
 594 en otro va ascendiendo grado a grado,
 Circ. Modo
 595 y el de comprender orden relativo O.D.
 596 sigue, necesitado S.V.
 O.D.
 597 del del entendimiento
 Adjetivo
 598 limitado vigor, que a sucesivo O.I.
 O.D.
 599 discurso fía su aprovechamiento: :
 O.D.
 600 cuyas débiles fuerzas, la doctrina
 Sujeto
 601 con doctos alimentos va esforzando,
 Circ. Instrumento
 602 y el prolijo, si blando, Sujeto
 603 continuo curso de la disciplina,
 O.I. O.D.
 604 robustos le va alientos infundiendo,
 Adjetivo
 605 con que más animoso S.V.
 Circ. Instr. O.D.
 606 al palio glorioso
 S.V.
 607 del empeño más arduo, altivo aspira,
 Circ. Modo
 608 los altos escalones ascendiendo,
 O.D. S.V.
 609 —en una ya, ya en otra cultivado
 Circ. Lugar Circ. Tiempo
 610 facultad—, hasta que insensiblemente
 Sint. Nominal Circ. Modo
 611 la honrosa cumbre mira
 O.D.
 612 término dulce de su afán pesado Adjetivo
 O.V. Adjetivo
 613 (de amarga siembra, fruto al gusto grato,
 O.I.



636 lo que no ^{O.D.} ^{Circ.} ^{O.I.} ^{O.V.} ^{O.D.} ^{Af.} ^{serle juzga} conveniente,

637 ya lo ^{O.D.} ^{Circ.} ^{Materia} ^{superfluo expele}, y de la copia

638 la ^{O.D.} ^{O.V.} ^{substancia más útil hace} propia ;

639 y ^{Circ.} ^{Af.} ^{esta ya investigada} ^{Circ. Tiempo} ^{O.D.}

640 ^{O.D.} ^{forma inculcar} más bella

641 ^{Circ. Materia} ^{(de sentido adornada,}

642 y aun más ^{S. Adv. Comp.} ^{Circ. Materia} ^{que de sentido, de} ^{aprehensiva}

643 ^{fuerza imaginativa}),

644 ^{Sujeto} ^{O.D.} ^{que justa puede} ^{O.D.} ^{ocasionar} ^{O.D.} ^{querella}

645 ^{A.P.} ^{Circ. Af.} ^{cuando afrenta no sea}

646 ^{de la que} ^{Adjetivo} ^{S.V.} ^{más lucida centellea}

647 ^{inanimada Estrella} ^{Circ. Concesión}

648 ^{O.D.} ^{bien que soberbios brille} ^{Circ. Causa} ^{resplandores}

649 ^{O.I.} ^{que hasta a los Astros puede} ^{Sujeto} ^{superiores,}

650 aun la menor criatura, aun la ^{O.D.} ^{O.D.} ^{O.D.} ^{más baja,}

651 ^{O.D.} ^{O.D.} ^{O.D.} ^{ocasionar envidia, hacer} ^{O.D.} ^{ventaja} ;

652 y ^{Circ. Materia} ^{de este corporal conocimiento} ^{O.D.}

653 ^{O.D.} ^{haciendo, bien que escaso, fundamento,}

654 ^{Circ. Modo} ^{al supremo pasar} ^{maravilloso}

655 ^{Circ. Lugar} ^{compuesto triplicado,}

656 ^{Circ. Modo} ^{de tres acordes líneas} ^{ordenado}

657 y de las formas todas inferiores

658

compendio misterioso :

Adjetivo

659

bisagra engazadora

660

de la que más se eleva entronizada

661

Naturaleza pura

662

y de la que criatura

663

menos noble, se ve más abatida :

664

no de las cinco solas adornada

665

sensibles facultades ,

666

mas de las interiores

667

que tres rectrices son, ennoblecida

668

— que para ser señora

669

de las demás, no en vano

670

la adornó Sabia Poderosa Mano — :

671

fin de Sus obras, Círculo que cierra

672

la Esfera con la tierra,

673

última perfección de lo criado

674

y último de su Eterno Autor agrado,

675

en quien con satisfecha complacencia

676

Su inmensa descansó magnificencia : :

677

Adjetivo

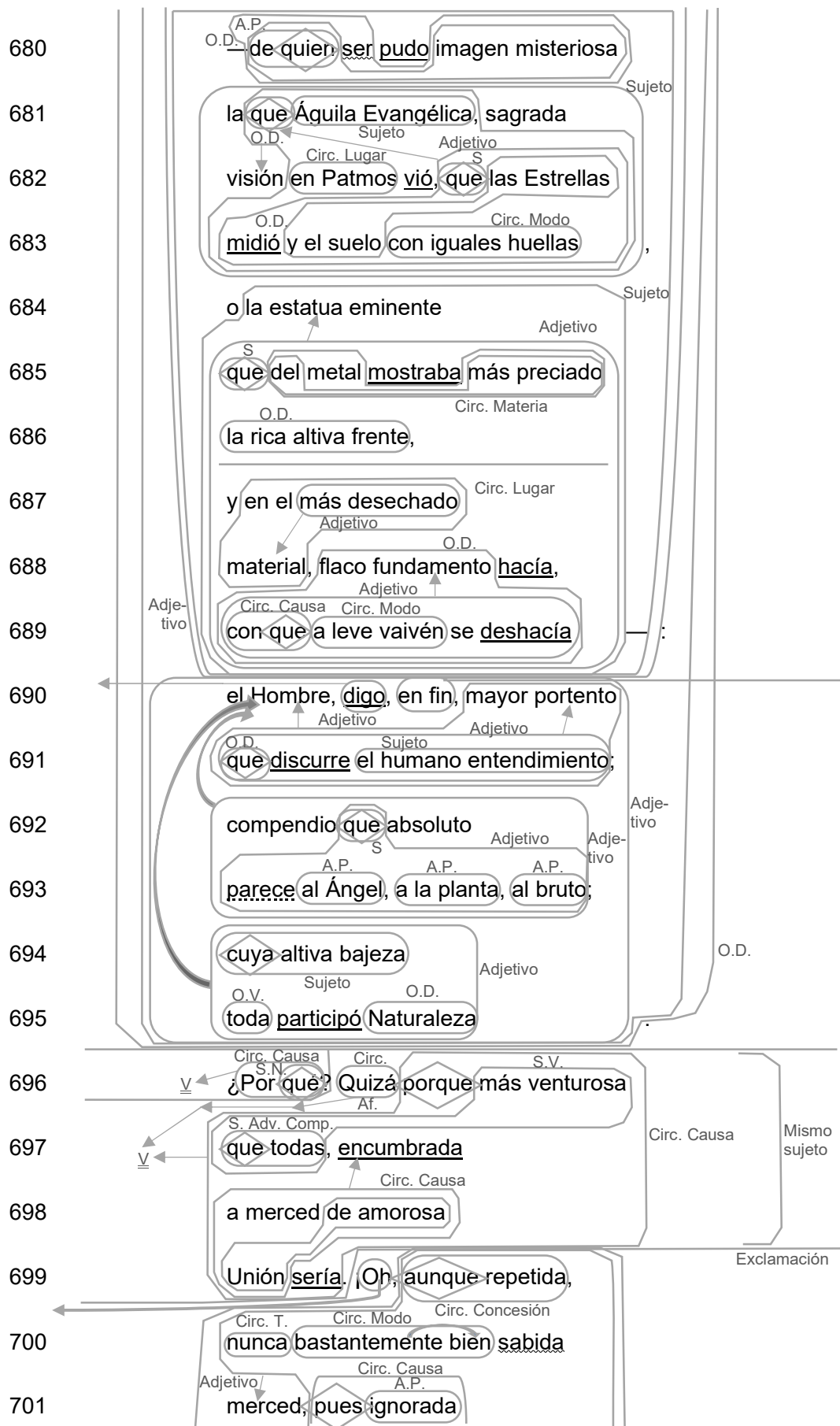
fábrica portentosa

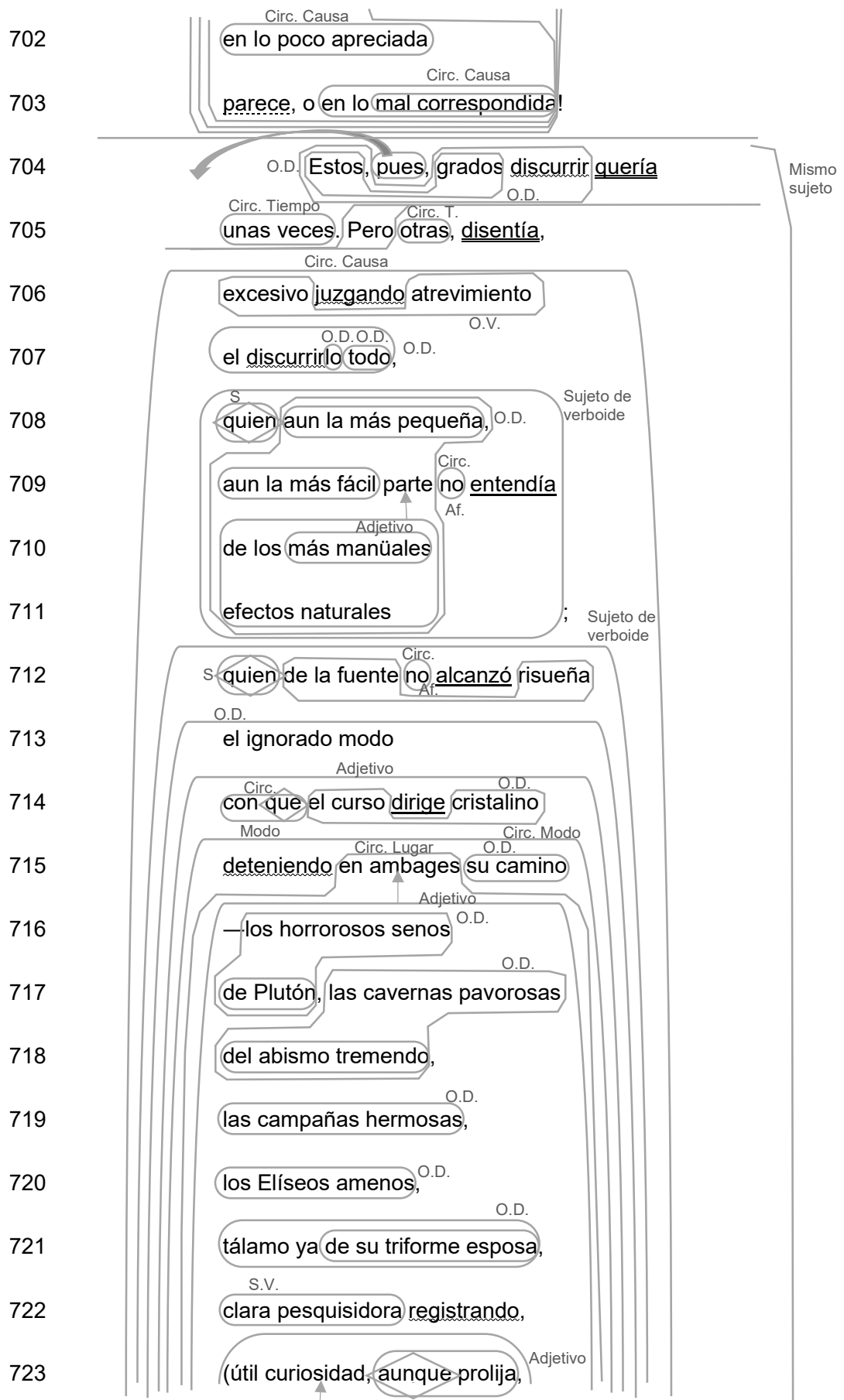
678

que, cuanto más altiva al Cielo toca,

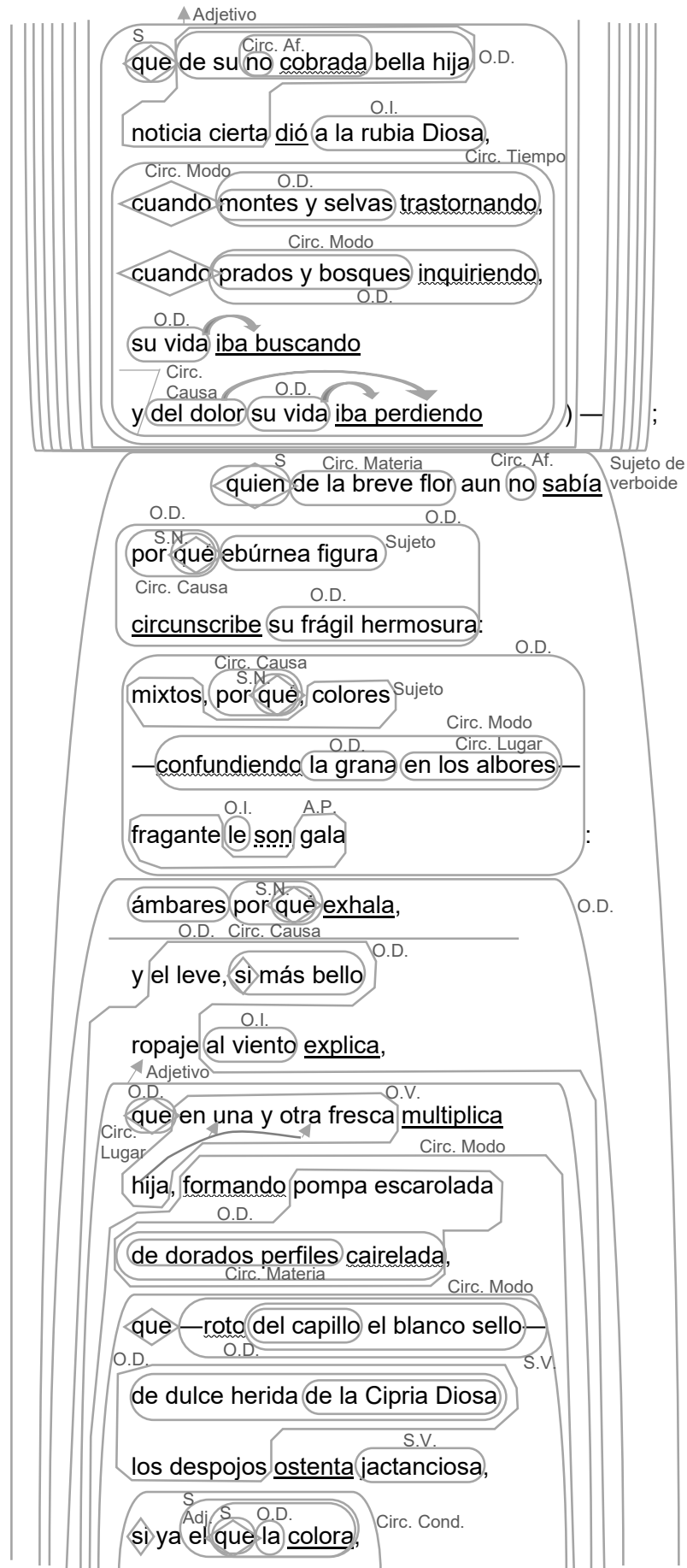
679

sella el polvo la boca





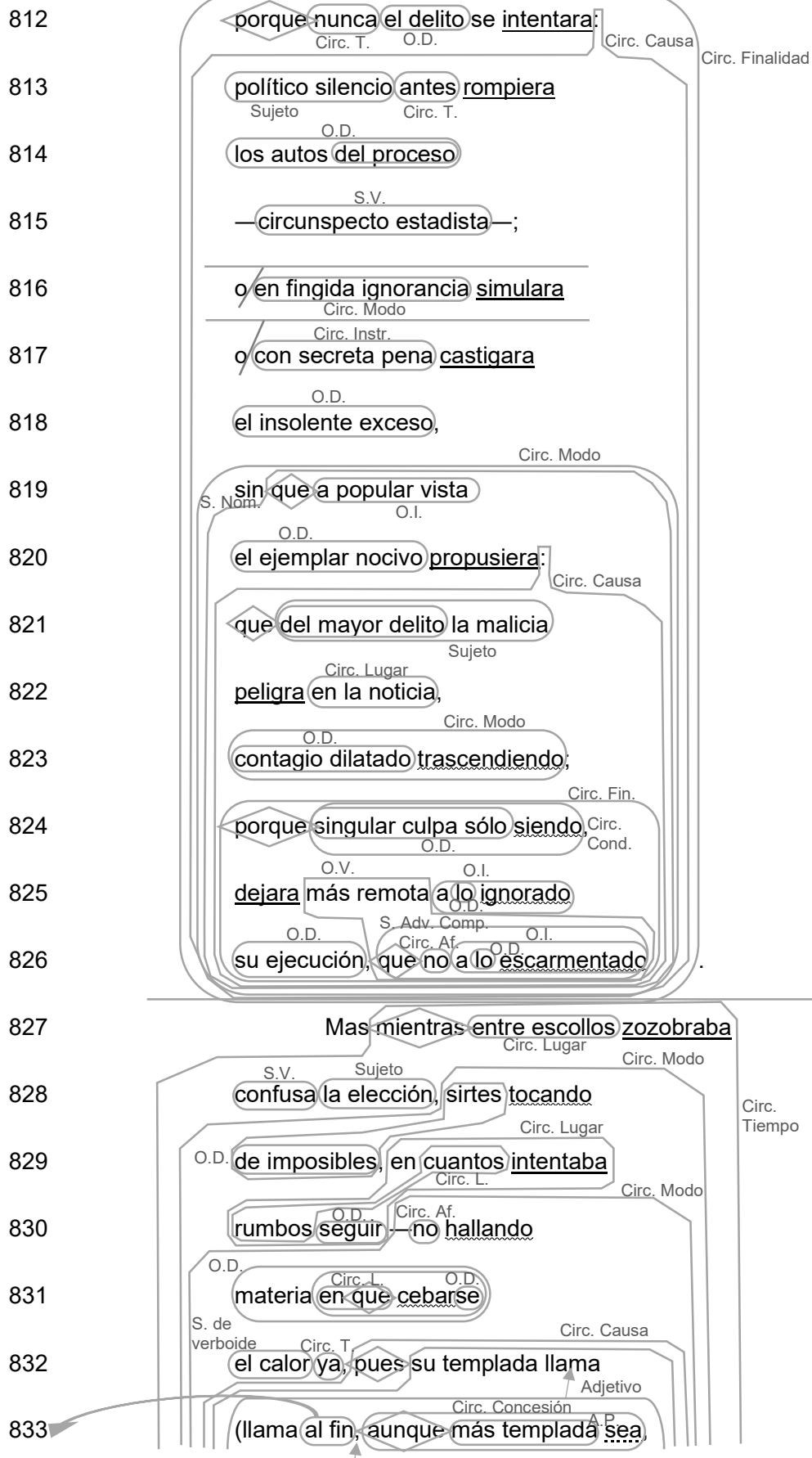
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745



Mismo
sujeto

746	O.D. O.I. O.D. O.I. candor al alba, púrpura al aurora	
747	O.I. no le <u>usurpó</u> y, mezclado, S.V.	Mismo sujeto
748	A.P. A.P. purpúreo <u>es</u> ampo, rosicler nevado:	
749	A.P. S. tornasol <u>que</u> <u>concita</u> Adj.	
750	Adj. O.D. O.I. los <u>que</u> del prado aplausos <u>solicita</u> O.D. Adjetivo ::	
751	S. preceptor quizá vano	
752	S. — si no ejemplo profano —	
753	O.D. de industria femenil <u>que</u> el más activo	
754	Sujeto O.D. A.P. veneno, <u>hace</u> dos veces <u>ser</u> nocivo	
755	Circ. Lugar en el velo aparente	
756	S. O.D. de la <u>que</u> <u>finje</u> tez resplandeciente Circ. Causa	
757	O.D. O.I. Pues si a un objeto solo <u>—repetía</u>	
758	S.V. Sujeto tímido el pensamiento	Mismo sujeto
759	Sujeto <u>huye</u> el conocimiento	
760	S.V. Sujeto O.D. y cobarde el discurso <u>se desvía</u>; Circ. Cond.	
761	O.I. si a especie segregada	
762	O.V. O.V. — como de las demás independiente,	
763	O.V. como sin relación <u>considerada</u> — Circ. Cond.	
764	O.D. Sujeto <u>da</u> las espaldas el entendimiento,	
765	S.V. Sujeto y asombrado el discurso <u>se espeluzna</u> Circ. Causa	
766	Adj. O.D. del difícil certamen <u>que</u> <u>rehusa</u>	
767	S.V. O.D. <u>acometer</u> valiente	

768	porque <u>teme</u> —cobarde	S.V.	Circ. Causa	Mismo sujeto
769	comprenderlo o mal, o nunca, o tarde,	O.D. O.D. Circ. T. Circ. T. Circ. Modo		
770	¿cómo en tan espantosa	Circ. Modo Circ. Lugar Adjetivo		
771	máquina inmensa discurrir <u>pudiera</u> ,	O.D.		
772	cuyo terrible incomfortable peso	Sujeto		
773	—si ya en su centro mismo no <u>estribara</u> —	Circ. Lugar Circ. Af. Circ. Cond.		
774	de Atlante a las espaldas <u>agobiara</u> ,	O.D.		
775	de Alcides a las fuerzas <u>excediera</u> ;	O.D.		
776	y el que fue de la Esfera	A.P. Sujeto	Sujeto	
777	bastante contrapeso,			
778	pesada menos, menos ponderosa	O.V.		
779	su máquina <u>juzgara</u> , que la empresa	O.D. Sint. Adv. Comp. S. Nom.		
780	de investigar a la Naturaleza	O.D.		?
781	Otras —más esforzado—,	Circ. T. S.V.		
782	demasiada <u>acusaba</u> cobardía	O.V.		
783	el lauro antes ceder, que en la lid dura	O.D. Circ. T. Circ. Lugar		
784	haber <u>siquiera</u> entrado	Circ. Modo		
785	y al ejemplar osado	Circ. Lugar		
786	del claro joven la atención <u>volvía</u>	Adjetivo O.D.		
787	—auriga altivo del ardiente carro—,	Adjetivo		
788	y el, si infeliz, bizarro	Sujeto		
789	alto impulso, el espíritu <u>encendía</u> :	O.D.		



834	que si su activa <u>emplea</u>	Circ. Causa	Circ. Cond.
835	operación, <u>consume</u> , si no <u>inflama</u>	O.D.	Circ. Modo Circ. Af.
836	sin poder <u>excusarse</u>	O.D.	Circ. Modo Sujeto
837	<u>había</u> lentamente	Circ. Modo	
838	el manjar <u>transformado</u> ,	O.D.	
839	propia <u>substancia</u> de la ajena <u>haciendo</u> :	Circ. Modo O.D.	Circ. Materia
840	y el que hervor <u>resultaba</u> bullicioso	S	Sujeto Adjetivo
841	de la unión <u>entre</u> el húmedo y ardiente,	Circ. Causa	
842	en el maravilloso	Circ. Lugar	
843	natural vaso, <u>había</u> ya <u>cesado</u>	Circ. T.	
844	(faltando el medio), y <u>consequently</u>	Circ. Causa O.D.	Circ. Modo
845	los que de él <u>ascendiendo</u>	Suj. Circ. L.	Adj. Sujeto
846	soporíferos, húmedos vapores		
847	el trono racional <u>embarazaban</u>	O.D.	
848	(desde donde a los miembros <u>derramaban</u>	Circ. Lugar O.I.	
849	dulce entorpecimiento)	O.D.	
850	a los suaves ardores		
851	del calor <u>consumidos</u> ,	Circ. Agente S.V.	
852	las cadenas del sueño <u>desataban</u> :	O.D.	
853	y la falta <u>sintiendo</u> de alimento	O.D.	Circ. Causa
854	los miembros extenuados,		Sujeto
855	del descanso <u>cansados</u> ,	Circ. Causa	

856 ni ^{Circ. Modo} del todo despiertos ni dormidos,

857 muestras ^{O.D.} de ^{O.D.} apetecer el movimiento

858 con tardos esperezos

859 ^{Circ. Tiempo} ya ^{Circ. Modo} daban, extendiendo

860 ^{O.D.} los nervios, ^{Circ. Modo} poco a poco, entumecidos,

861 y los cansados huesos ^{O.D.}

862 (aun sin entero arbitrio ^{Circ. Modo} de su dueño)

863 ^{Circ. Lugar} volviendo al otro lado—

864 ^{O.D.} a cobrar ^{Sujeto} empezaron los sentidos,

865 ^{S.V.} dulcemente impedidos

866 ^{Circ. Modo} del natural beleño ^{Circ. Agente},

867 ^{O.D.} su operación, ^{O.D.} los ojos ^{Circ. Modo} entreabriendo.

868 Y del cerebro, ^{Circ. T.} ya ^{Circ. Lugar} desocupado,

869 ^{Sujeto} las fantasmas ^{Mismo sujeto} huyeron,

870 y — ^{Circ. Causa} como de vapor leve formadas —

871 ^{O.V.} en fácil humo, ^{O.V.} en viento ^{O.V.} convertidas,

872 ^{O.D.} su forma ^{O.D.} resolvieron.

873 ^{Sujeto} Así ^{O.V.} interna mágica, pintadas

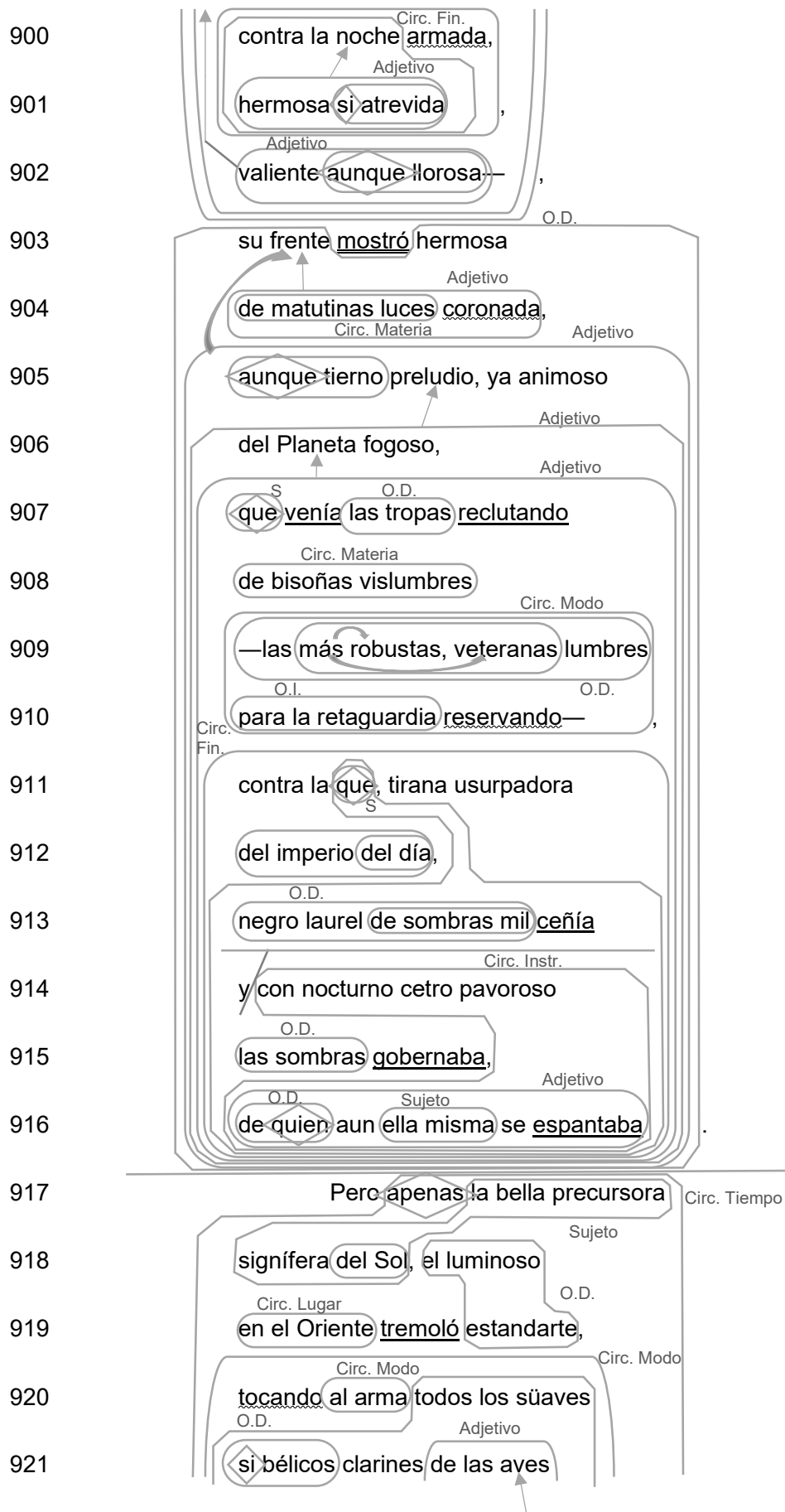
874 ^{Circ. Modo} representa fingidas

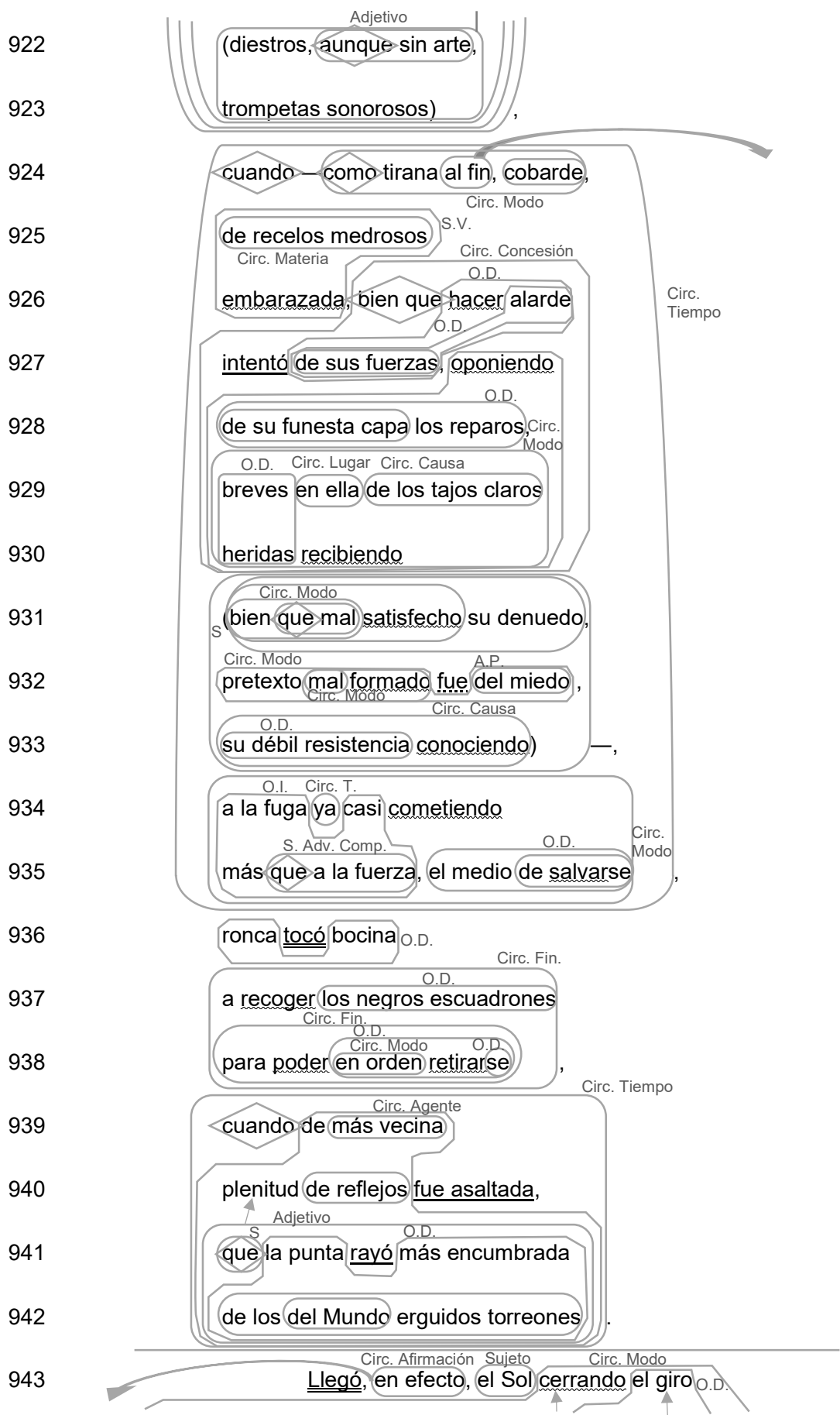
875 ^{Circ. Lugar} en la blanca pared ^{O.D.} varias figuras,

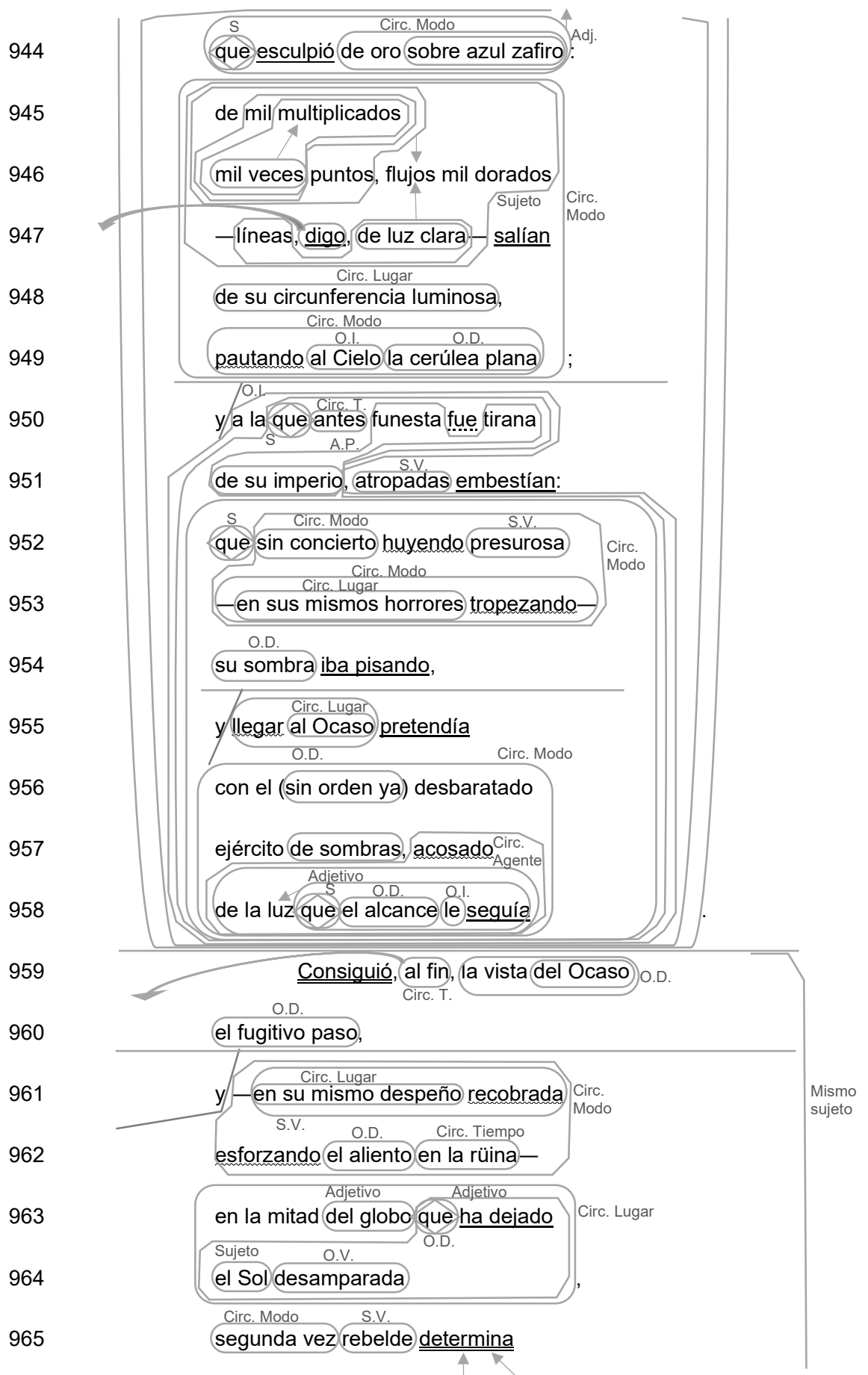
876 ^{Circ. Agente} de la sombra no menos ^{S. Adv. Comp.} ayudadas

877 ^{Circ. Agente} que de la luz: ^{S. Adv. Comp.} que en trémulos reflejos

878 los competentes lejos
 O.D.
 879 guardando de la docta perspectiva,
 Circ. Lugar
 880 en sus ciertas mensuras
 881 de varias experiencias aprobadas,
 Sujeto
 882 la sombra fugitiva,
 S. Circ. Lugar
 883 que en el mismo esplendor se desvanece,
 O.D.
 884 cuerpo finje formado,
 Circ. Materia
 885 de todas dimensiones adornado,
 Circ. Tiempo
 886 cuando aun ser superficie no merece.
 O.D. Circ. Af. A.P.
 887 En tanto, el Padre de la Luz ardiente,
 Circ. Tiempo Sujeto
 888 de acercarse al Oriente O.D.
 O.D. Circ. Lugar
 889 ya el término prefijo conocía,
 Circ. T.
 890 y al antípoda opuesto despedía
 O.D.
 891 con transmontantes rayos:
 Circ. Instrumento
 Adj. Sujeto Circ. Modo
 892 que de su luz en trémulos desmayos—
 Circ. Lugar O.D.
 893 en el punto hace mismo su Occidente,
 O.D. Sujeto S.V.
 894 que nuestro Oriente ilustra luminoso
 895 Pero de Venus, antes, el hermoso Sujeto
 Circ. T.
 896 apacible lucero
 O.D. Circ. Modo
 897 rompió el albor primero,
 898 y del viejo Titón la bella esposa Sujeto
 899 —amazona de luces mil vestida,
 Circ. Materia







966	<u>mirarse</u> <u>coronada</u> , O.D. O.V. Circ. Fin.
967	<u>mientras</u> <u>nuestro Hemisferio</u> <u>la dorada</u> Circ. Tiempo O.D. Circ. Tiempo Sujeto
968	<u>ilustraba</u> <u>del Sol</u> <u>madeja hermosa</u> , S. Adjetivo
969	<u>que</u> <u>con luz judiciosa</u> S. Circ. Instr.
970	<u>de orden distributivo</u> , <u>repartiendo</u>
971	<u>a las cosas visibles</u> <u>sus colores</u> O.I. O.D.
972	<u>iba</u> , y <u>restituyendo</u>
973	<u>entera</u> <u>a los sentidos exteriores</u> O.V. O.I.
974	<u>su operación</u> , <u>quedando</u> <u>a luz</u> <u>más cierta</u> O.D. Circ. Modo Circ. Modo
975	<u>el Mundo</u> <u>iluminado</u> , y <u>yo</u> <u>despierta</u> S. de verboide S.V. S.V. S. de verboide

Apéndice 2: Aclaraciones sobre la lectura base

Declaro aquí ciertas interpretaciones específicas del texto que integren la obra a analizar en lo narrativo.

Sobre lo que afecta gramaticalmente a la lectura:

- El “que” del v. 49 se refiere a las hermanas (equivalente a “a las cuales”) y, por lo tanto, es objeto indirecto.
- Se conserva la coma del v. 58 como está en las ediciones antiguas y la restaura Pérez-Amador (66): entre “negras” y “longas”, y se reconoce “máximas” como sustantivo (ver explicación abajo, en la siguiente sección).
- En cuanto a la polémica del verso 249, asumo “al contrario voraz, necia, lo expuso”, puesto que fue el mismo quilo el que interpuso su sustancia, y ésta no es voraz, pero sí “necia” —esto es, ‘de ignorancia imprudente’ (RAE)—; además de que la “voraz necia” (el estómago, en la otra posible lectura) no concordaría con el carácter sensato que se le ha dado en el poema.
- El “que” de los vv. 267 y 289 los considero abreviaturas de “en que”; el del v. 354, de “de las cuales”; el del v. 625, de “de la cual”.
- Tomo “trasunta” (v. 407) como verbo conjugado en presente de primera persona del singular, aunque no aparezca en el *Tesoro* de Covarrubias, y tenga los de ‘transcribir’, ‘compendiar’ o ‘epilogar’ en el *Diccionario de Autoridades* (RAE, “TRASSUNTAR”). Me apoyo en el contexto (que requiere un verbo conjugado para que el texto sea correcto en lo gramatical) y en una nota de Arroyo Hidalgo que lo menciona como cultismo (*Una lectura...* 169).
- Siguiendo la explicación de la teoría tomista de la luz y la visión por Soriano Vallès (240-241), tomo la “diuturna oscuridad” (v. 496) como “[...][e]l que ha usurpado / [...] de los objetos / visibles los colores[...]

concordancia, pues es necesaria para que se mantenga heptasílabo el verso y, por tanto, una disposición comprensible. Resulta así clarificada la identidad del sujeto sintáctico de esa oración subordinada.

- El “apoyó” del v. 630 no se entiende bajo las definiciones del *Tesoro* y del *Autoridades*, pero sorprendentemente está bien cubierto por el actual *Diccionario de la lengua española* de la RAE: “Sacar el apoyo o apoyadura de los pechos” (“apoyar¹”), donde “apoyadura” es “Flujo de leche que acude a los pechos al dar de mamar”. Por lo demás, Alatorre avala esta acepción, basado en Corominas (“Notas”... 399), quien la documenta en 1600 (301), lo cual prueba que era perfectamente posible en la época de la redacción del poema. Con esto ya tiene sentido tanto el significado como la sintaxis del verso, por lo que se conserva.
- En “compendio que absoluto / parece al Ángel, a la planta, al bruto [...]” (vv. 692-693), el “parecer” sería equivalente al moderno “parecerse”, ambas formas intercambiables en ese entonces para la acepción de ‘asemejarse’ según interpreto del *Autoridades* (RAE).
- En “cuya altiva bajeza / toda participó Naturaleza” (vv. 694-695), el verbo en cuestión estaría en la acepción de “[...] recibir de otro alguna cosa, haciéndola como propia, o como parte que le toca” del *Autoridades* en lugar del contrario, que también aparece ahí (RAE, “PARTICIPAR”). Habría que justificar la ausencia del “de” ante “Naturaleza”; tal vez por restricciones de espacio en el verso, por el carácter prosopopéyico y elevado de lo que refiere, prácticamente de nombre propio, o como costumbre más permisible en esa época (así se aclara su falta de “la”, en todo caso).
- El “así” de “Así linterna mágica” (v. 873) no lo hallo explicado ni en el *Autoridades* ni en el Covarrubias de modo que tenga sentido la oración completa. Lo supongo equivalente a un “como” dado el contexto que lo rodea, acepción muy probable.

- El verbo “reclutar”, que aparece como verboide gerundio en el v. 907, lo considero con el cuerpo armado como objeto y no sus componentes, como sugiere el ejemplo de la entrada respectiva del *Autoridades* (RAE).
- Deduzco “el fugitivo paso” (v. 960) (del Ocaso) como el segundo objeto conseguido por la sombra. Podría entenderse, por ausencia de coma al final del v. 959, que la vista (intelectual) consiguió ese paso, lo cual quebraría inexplicablemente la unidad de sentido de esos versos. Dudo en sugerir una coma ahí porque no está en la edición prínceps. La lectura de Perelmuter, que considera a este sintagma el sujeto sintáctico (*Noche...* 174), me parece menos probable.

Remito para lo demás al análisis morfosintáctico del poema en los apéndices.

Definido lo gramatical, abordo la lectura propiamente dicha.

“Piramidal”, usado ya por Francisco de Aldana antes del 1578, fecha de su muerte y anterior a la publicación de sus obras por su hermano Cosme (Sabat, *Estudios...* 65-66); existía en el sentido moderno en 1737, como atestigua el *Autoridades* (RAE, “PYRAMIDAL”) con ejemplo de un libro publicado por partes entre 1692 y 1698 (Freixas 319), e incluso en el *Tesoro* (dado a la luz a principios del siglo), además de aparecer su origen etimológico de *pyr*, viene “piramidal figura” bajo la entrada de “pirámide” (Covarrubias 590). Comoquiera, el mismo *Autoridades* despeja posibles inconsistencias al presentar el concepto de ‘pirámide cónica’: “[...] cono, por la semejanza que tiene con la pyrámide, suponiendo que la superficie cónica equivale a infinitos triángulos que degeneran en ella” (RAE, “PYRAMIDE CÓNICA”), la cual puede ser perfectamente natural como sombra de la tierra. Me acojo a esta acepción, bajo la cual se mantiene en esa parte del poema tanto el realismo como el simbolismo.

De la lechuza dice Covarrubias que es “símbolo del silencio, del estudio, y de la vigilia, y de ardides, y estratagemas ocultos en cosas de guerra, por ser la noche aparejada para ello [...]” (518), todo lo cual coincide con el silencio de la noche, la actividad

cognoscitiva de la mente durante el sueño según Sor Juan, la ingeniosidad del alma, y el propio comportamiento de la noche al final en el poema, todos entes afines en éste, y a quienes entonces prefigura. Además, tanto él como el *Autoridades* coinciden en la etimología griega que la haría significar “aceitera” por consumir el aceite de las lámparas (518; RAE, “LECHVZA”). El *Tesoro* documenta también su uso ya por los poetas como la Nictimene del mito que cuenta Ovidio (Covarrubias 518), dato importante si se recuerda que en 1611 (año de su publicación) muchos de los mejores poemas del Siglo de Oro estaban aún por escribirse.

En cuanto a las variadas apariciones de “pavoroso” del poema, la primera (v. 9) podría ajustarse tanto al sentido asentado en el Covarrubias: “Pauoroso el temeroso” (582) como al sentido moderno de ‘temible’, ya registrado en el *Autoridades* (RAE, “PAVOROSO, SA”). Las otras tres (vv. 57, 717 y 914), en cambio, sólo concuerdan con la definición del *Autoridades*. En vista de la diferencia tan radical entre ambos significados y de que las palabras repetidas en el texto suelen tener el mismo (ver el caso de “sosegado” y sus variantes, por ejemplo), así como las implicaciones de corrupción terrestre (es decir, sublunar, la peor de todas exceptuando la del infierno) de la sombra que adjetiva la primera, creo ésta última igual a las otras o, en última instancia, en ambas acepciones (aunque difícilmente, por lo cual lo descarto), pero no simplemente en el del Covarrubias.

El verbo “intimar”, que aparece también en más de un punto (vv. 8, 73 y 320), se usa con acepción distinta a las modernas y afín con el sentido que muestra el *Autoridades*: “Publicar o hacer notória alguna cosa” (RAE). Esto es importante por su función de “hacer saber”.

La “capilla” que forman los animales voladores nocturnos (v. 57) es, con seguridad, aquella descrita en la acepción de “cuerpo, o agregado de vários músicos y ministriles con sus instrumentos” por el *Diccionario de Autoridades* (RAE).

“Longas” (v. 58) puede llevar el significado de ‘largas’, además del estrictamente

musical alegado por Pérez-Amador en el mismo tenor que el de “máximas” (vv. 202-203) y corroborado en el *Autoridades* (RAE): queda perfectamente en contexto. Si bien “longo” no aparece en el *Tesoro* ni en el *Autoridades*, sí está en ellos “luengo”; y su etimología latina, expuesta en ambos (Covarrubias 529; RAE), explicaría fácilmente un neologismo permisible en su época y para los poetas.

Con “negras” (v. 58) puede muy bien haber también una anfibología, pues según el *Autoridades* “Se toma figuradamente por sumamente triste y melanchólico”, acepción ilustrada con ejemplo muy anterior a Sor Juana: la *Celestina* (RAE, “NEGRO”), y por tanto, vigente ya en su tiempo. También pudiera haber otra con “mayor proporción” (v. 61): además de la contemporánea acepción musical, “Uno de los tiempos que se usan en la Música” donde “de las semibreves, que en el compasillo solo entra una al compás, en el ternario mayor entran tres” (RAE, “PROPORCIÓN MAYOR, O TERNARIO MAYOR”), el sentido recto no es necesariamente descartable.

De “Almone” (vv. 93-96) se tomará como su historia base aquello que dice Ovidio: “cómo una náyade con su canto y con hierbas de extraordinario poder convirtió unos cuerpos de jóvenes en callados peces, hasta que ella sufrió lo mismo [...]” (*Metamorfosis*), sea que realmente fuera una náyade más (Pérez-Amador 215) o Naís —nombre usado como sinónimo de éstas en general según Manuel Rivero (cit. en Olivares, “La ballena”... 118)—. Las otras versiones alegadas por la crítica —Alción, el martín pescador, quizá por la serenidad de los días alciónes; Alcina, la hechicera traicionera del *Orlando furioso*; la bruja que cosió la boca de un pescado o la hija del río Almo en los *Fastos*; como enlista y explica Olivares (“La ballena”...117, 125-127, 121, 115-116)— no tienen mucha congruencia.

El nombre mismo de la hechicera se deja por su presencia en la traducción de Jorge de Bustamante de las *Metamorfosis* (Pérez-Amador 215), —muy difundida entonces (Olivares, “La ballena”... 120) y por lo tanto muy probable— aunque sea de dudoso origen,

pues bien podría ser un cambio de los impresores y no provenir de Sor Juana (Olivares, “La ballena”... 124); pero, ante todo, por estar en la edición prínceps. En todo caso, cuál sea exactamente su nombre no hace mucha diferencia en el poema.

Sea un pez común o una ballena (“La ballena”... 137) transformada por el amor a los peces menores (“La ballena”... 125) —presentado comoquiera bajo el disfraz de un ser mitológico al modo del ciervo o el águila, encima muy posiblemente sublimado como estos otros— como supone Olivares, de todos modos su carácter de animal acuático suaviza la transición de los seres del agua a los de la tierra, y mejor aún si el personaje de referencia era una náyade: conectaría entonces entre el mundo marino y la tierra seca por su medio natural, los ríos y arroyos de tierra firme. Aun el menos probable uso del martín pescador tendría, aunque en menor medida, un efecto similar.

Entre el “centrifica” y el “científica” (v. 235) de la descripción del estómago, me decanto por lo segundo, puesto que en la época tenía el sentido de ‘sabia’ o ‘conocedora’ (RAE, “CIENTIFICO, CA”), y el papel de órgano ‘central’ ya lo tiene el corazón, discusiones sobre erratas aparte.

En el verso 440, prefiero “antojos” a la lección de Méndez Plancarte (“anteojos”) pues, a más de estar en la edición prínceps, conserva esa posible dualidad de significaciones entre la acepción de ‘lentes’ (en sentido figurado) y “el juicio que se hace de alguna cosa sin fundamento”, ambas escritos de esa manera entonces (RAE), lo cual daría el sentido final de ‘aquello que interponiéndose afecte la capacidad de la vista, deformando lo que percibe’ (se entiende que la vista intelectual en este caso). La acepción de ‘deseo de algo’, también existente (RAE), es imposible ahí pues lo que pone en movimiento a la vista es precisamente el deseo por parte del alma.

El “retrataba” (v. 550) tendría la acepción de ‘imitar’, incluida en el *Autoridades* (RAE, “RETRATAR”), es decir, ‘ser retrato de’ ese “inordinado caos” del que habla el verso.

Del “reparando” (v. 589), de gran importancia para el poema, es probable el verbo en la acepción “mirar con cuidado alguna cosa” o la de “atender, considerar o reflexionar” del *Autoridades* (RAE, “REPARAR”). Pero queda mejor el común, aún usado ahora, de ‘arreglar’, por lo cual se adopta para la interpretación.

En el v. 627, entre el “Themis” de las versiones antiguas y el “Thetis” que propone Méndez Plancarte, me quedo con lo segundo. No sólo es débil la justificación de Alatorre con base en las *Metamorfosis* para usar la alternativa (“Notas”... 398), sino que el nombre de la titánide “Tethys” es usado como metonimia del mar en las propias *Metamorfosis* (ver nota en Ovidio 238), y es más comprensible que lo del texto sea una errata y que se nombre a este personaje por lo adecuado que resulta ahí. Lo dejo como “Tetis” como en esa traducción de Cátedra (ver nota en Ovidio 236), en la inteligencia de que su escritura es indiferente para la pronunciación.

Cambio asimismo “Tithón” por “Titón” (v. 898), apoyada en los señalamientos etimológicos de Alatorre (“Notas”... 406), por ser más castizo y admisible en un texto modernizado ortográficamente, aprovechando también la irrelevancia del cambio en la pronunciación.

En cuanto a deslindes más generales, la “pirámide” de sombra que surge de la Tierra al inicio no puede ser el anochecer tal cual si, como dice Pérez-Amador, “conticinio” es una división del día posterior a la medianoche pero anterior al “gallicinio” (cuando cantan los gallos) (239), porque en cierto punto de *Primero sueño* “El conticinio casi ya pasando / iba, y la sombra dimidiaba [...]” (vv. 151-152). Para ello, este autor se basa en datos presentados por Larralde, quien a su vez se refiere a *Genealogía de los dioses paganos*. En el pasaje en cuestión de esa fuente en concreto, se cita (un poco equivocadamente²⁸): “Pues,

²⁸ En realidad, en *Saturnales* se enlista “[...] «el canto del gallo» (*gallicinium*); luego, «el silencio» (*conticium*), cuando los gallos se callan y también los hombres duermen todavía [...]”, no antes. Sin embargo, ambos los declara también posteriores a “«la noche declina hacia el día» (*media noctis inclinatio*)”

según afirma Macrobio en los *Saturnales* [I, 3, 12], empezando desde el comienzo del día de los Romanos, se llama al primer tiempo del día la inclinación de la medianoche, porque la noche empieza a declinar hacia el día. A continuación, por el canto del gallo se llama gallicinio. El tercero conticinio porque parecen estar calladas todas las cosas dormidas” (Boccaccio 114). Esto es respaldado, por supuesto, por la insistencia en el absoluto silencio de esa parte de la Tierra que antecede a tales versos en el poema. Por lo tanto, considero esa oscuridad en particular y la noche por separado.

Por las características de las empresas 12 y 13 de *Idea de un príncipe político-cristiano* a los que alude Pascual Buxó (“*El sueño*”... 252-253), interpretables como eclipses, y el argumento de Larralde del uso de “dimidiar” en lunarios novohispanos en relación con la mitad de un eclipse (21), se puede explicar como tal la sombra adicional a la natural de la noche. No sería entonces ni tan cotidiana ni tan normal como aquélla. No obstante, su presencia no negaría la acción de la noche: al contrario, de serlo, la potenciaría, pues incluso la noche tiene cierta luz, a causa de la luna, mientras que la oscuridad provocada por un eclipse es casi absoluta, sólo contrarrestada por la luz de las estrellas. Apoya parcialmente²⁹ esto la acepción de “demediar” del *Autoridades* “cumplir la mitad del tiempo o de la edad que se había de vivir”, con la cual concuerda; por la etimología “Latín. *Dimidiare*” que presenta (RAE) si proviene de ésta como supone seriamente Perelmuter (*Noche*... 62).

Olivares Zorrilla, además de oponer incongruencias ya mencionadas al respecto, indica en “Sobre el”... que Álvarez de Lugo no menciona nada al respecto de un eclipse, y

(Macrobio 123). Por lo demás, es un tanto más probable que Sor Juana se apoyara en un escrito más moderno que el de Macrobio, fuera éste de Boccaccio u otro.

²⁹ La acepción “Separar, partir, dividir en mitades alguna cosa, lo que regularmente se dice de las que son continuas”, aunque más favorable en apariencia por darse constancia en este diccionario de que “Dicese también Dimidiar” (RAE), no parece encajar bien en contexto.

alega valederamente que de requerirse entender uno se hubiera enunciado poéticamente en la obra (11). Además, agrega una cuestión histórica muy importante: los nombres de las horas eran variables en los textos latinos (10), lengua de donde viene el nombre ‘conticinio’, dando origen a dos tradiciones: una que lo sitúa antes de la medianoche (13), y la otra, después (12). La primera, “monacal”, la ubicaría antes del sueño profundo (14); la segunda, que seguirían Macrobio y Boccaccio, antes del amanecer, lapso de gran importancia por ser el de los sueños revelatorios (15); ambos, momentos caracterizados por su silencio (14). Olivares aventura que Sor Juana seguía la primera en su uso del término (14-15).

Bien pudiera ser que Sor Juana se hubiese referido en el título impreso a ese conticinio del comienzo del dormir, muy claro en el principio del poema, pues “primer sueño” es otro de sus nombres (Olivares, “Sobre el”... 13), aunque también se valore el otro “conticinio” en la obra; sin descartarse por ello la alusión a Góngora: se trataría, en mi opinión, de un juego polisémico.