

Cangi, Adrián
LA MÁQUINA DEL MUNDO DE LAS COSAS SINGULARES. INDAGACIÓN DE EL
SUEÑO DE JUANA INÉS DE LA CRUZ
Revista Chilena de Literatura, núm. 89, abril-, 2015, pp. 93-112
Universidad de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360238549006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

LA MÁQUINA DEL MUNDO DE LAS COSAS SINGULARES. INDAGACIÓN DE *EL SUEÑO* DE JUANA INÉS DE LA CRUZ

Adrián Cangi

Universidad de Buenos Aires

adriancangi@hotmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

En esta edición crítica¹, Roberto Echavarren sostiene que *El sueño* de Juana Inés de la Cruz es el mayor poema filosófico escéptico de la lengua hispana en América, Luz Ángela Martínez revela que para resguardar el misterio, la poetisa fusiona enciframiento y sensualidad con jeroglíficos y alegorías del mundo, como una similitud sin semejanza estético-política, y Romina Freschi expone las batallas éticas del amor de una vida que se sostiene y soporta por su perseverancia. En el movimiento de su poema mayor, *El sueño*, Juana Inés indaga sobre los dispositivos de luz con los que el alma sobrevuela el cuerpo en la ronda nocturna, los propios movimientos del alma en relación con el cuerpo y las lógicas del sueño implicado como producción de imágenes concretas y singulares generadas por la fantasía en relación con los fenómenos del mundo.

PALABRAS CLAVE: dispositivo, alma, sueño, alegoría, fantasía.

In this critical edition, Roberto Echavarren affirms that El sueño of Juana Inés de la Cruz is the biggest philosophical and skeptical poem in the Spanish language in América, Luz Ángela Martínez reveals that to preserve mystery the poet fuses codification and sensuality with hieroglyphs and allegories of the world, like a similarity without esthetic and political similarity and Romina Freschi explains the ethic love battles of a life that supports itself through its

¹ Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, Montevideo/Charleston SC, La flauta mágica/Amazon libros, Serie: Poesía, 2014. La edición y prólogo están al cuidado de Roberto Echavarren y contiene estudios de Alfonso Méndez Plancarte, Luz Ángela Martínez y Romina Freschi. Todas las citas y referencias al poema *El sueño* y a los autores pertenece a la presente edición.

perseverance. In the movement of its biggest poem El sueño Juana Inés investigates the light dispositive with which the soul overflies the body in the night's watch, the same movements of the soul linked to the body and the logics of implicated dream as a production of singular and concrete images generated by the fantasy in relation with the phenomena of the world.

KEYWORDS: dispositivo, soul, dream, allegory, fantasy.

A Roberto Echavarren, Luz Ángela Martínez y Romina Freschi,
por el amoroso cuidado de la mayor poeta de la lengua.

Juana Inés Ramírez de Asbaje supo describir el espacio infinito de las cosas concretas por la observación experimental y la fantasía del sueño implicado. Firmó con su sangre los documentos de la abjuración en la cima de su escepticismo. Tendremos que considerar cada uno de sus gestos como una de las más amorosas pruebas de fe estético-políticas en este mundo. Su perseverancia y resistencia son la mostración ética de que el alma es inseparable de las marcas del cuerpo.

Esta edición constituye un acontecimiento por ser la más precisa y documentada, al contener el poema, las notas ilustrativas y la versión prosificada de *El sueño* realizada por Alfonso Méndez Plancarte, al mismo tiempo que la Carta Atenagórica y los Documentos de la abjuración de Juana Inés. Poema, documentos, textos analíticos y críticos nos alertan con su lectura sobre los problemas centrales del siglo XVII que parecen, a pesar de sus diferencias históricas, compartir zonas comunes con los nuestros.

En esta edición crítica, Roberto Echavarren sostiene que *El sueño* es el mayor poema filosófico escéptico de la lengua hispana en América, Luz Ángela Martínez revela que para resguardar el misterio, la poetisa fusiona enciframiento y sensualidad con jeroglíficos del mundo, con anamorfosis y alegorías, como una similitud sin semejanza estético-política y Romina Freschi expone las batallas éticas del amor de una vida que se sostiene y soporta por su perseverancia.

Esto significa que esta edición se hace en nombre de la revuelta y la emancipación que la escritura de Juana Inés de la Cruz produjo al enfrentar al poder que la Contrarreforma imprimió en la poética, el arte y la concepción ética, estética y política de su tiempo, como forma de influir en la voluntad humana mediante la representación.

En el movimiento de su poema mayor, *El sueño*, Juana Inés indaga sobre los dispositivos de luz con los que el alma sobrevuela el cuerpo en la ronda

nocturna, los propios movimientos del alma en relación con el cuerpo y las lógicas del sueño implicado como producción de imágenes concretas y singulares generadas por la fantasía en relación con los fenómenos del mundo.

DE LA REVUELTA

Juana Inés despliega en *El sueño* una experiencia del tiempo que suspende el mundo histórico para instaurar una duración vivida en la cual todo lo que se cumple vale por sí mismo. Se trata de la súbita aparición de cualidades insólitas de la percepción y afección de los fenómenos del mundo que irrumpen en el dominio del sueño implicado o que conserva el índice de sí mismo en el soñar. Su acción concentra y despliega un mundo fantástico que se encuentra contenido en la acción misma de escribir. Pero los efectos de su acción –de su potencia y posibilidad– comprometen su propia individualidad, cuyas consecuencias serán devastadoras y no podían preverse con la intensidad de su inscripción en la existencia histórica. La revuelta que produce suspende y emancipa el mundo sensorial sin cálculo teleológico alguno.

Su escritura se desarrolla en un tiempo en el que las formas de comprender mezclan el ideal y la sensualidad para descubrir una armonía oculta en el mundo que requiere disponerse entre la interrogación científica y la imaginación poética, entre la visión religiosa y las prácticas de los “estudios humanos”. En la más pequeña habitación convencional se vive la idea de un gran teatro.

Se llamará *theatrum mundi* al dispositivo que reúne una visión del mundo y la ciudad, donde conviven fenómenos herméticos y místicos, científicos y experimentales, teológicos y filosóficos, que al fin coexisten en un mismo sistema de heterogéneos. El epicentro de este teatro es la invención de una lengua poética de matriz paradójica capaz de indagar en una nueva síntesis entre mitos y experiencias, entre fantasías y fantasmas, entre proyecciones, anamorfosis y alegorías. Poética que se mide con Aristóteles valiéndose del exceso propio de las imágenes que cuestionan los encadenamientos del hábito y el mundo como organicidad y representación.

Bajo la férrea mirada del Santo Oficio, en el gran teatro del siglo XVII, la armonía reclamada no es sin conflicto entre todos los saberes evocados. Las alegorías y las anamorfosis no son pacificadoras: son figuras cifradas que prometen rearmar el porvenir con una lectura a contrapelo de los yacimientos de los saberes pasados. Son jeroglíficos que saben de una traducción imposible

de las cosas últimas provocando una revuelta de la sensación y del sentido frente a la naturaleza histórica.

En tiempos de Juana Inés se atribuye a Plotino, a Nicolás de Cusa y a Athanasius Kircher que el mundo es la poesía de Dios. En este teatro lleno de despliegues, la poetisa sabe de la traducción imposible de lo infinito a lo finito, de lo informe a la forma, buscando salidas en los vericuetos laicos de los “saberes humanos” ante las trampas eclesiásticas o como las llamara Octavio Paz: las “trampas de la fe”. Las alegorías y las anamorfosis como formas y escrituras cifradas prometen cierta protección ante la Propaganda Fide. El gusto y el ingenio son las estrategias de una batalla donde cada percepción, afición e idea conjura a la persecución y a la muerte del Santo Oficio.

DE LA LUZ

La que se vio forzada a renunciar a los “estudios humanos” y a las “letras profanas” por el fantasma del Santo Oficio, se entregó a una experiencia de la luz por amor a los fenómenos del mundo. Bajo amenaza efectiva de un Auto de fe para los disidentes, el poder disciplinario exige concordancia absoluta con los presupuestos que sostiene la fe para la institución. Sin embargo, la poetisa indaga en la naturaleza las proyecciones de imágenes, más interesada en una investigación empírica que en la idealización metafísica.

Se trata en su poética de corporizar la metafísica sin traducir lo infinito ilimitado a una cantidad formalizable. De este modo, intenta resguardar el misterio por enciframiento, mientras vuelve hacia el infinito material del mundo como sensualidad de los fenómenos. Sabe que la perfección de las imágenes no representa lo ilimitado y que su cantidad limitada no restringe el infinito de su aparición como fenómenos en el mundo.

Se desplaza entre el infinito intraducible y la infinita variación de los fenómenos. Para hacerlo se requiere conjurar la obediencia a la lengua de la fe y la observancia de las creencias que piden la división absoluta entre cuerpo y alma, tanto como la fidelidad y espera a la palabra como fuente de revelación y mostración divina.

Juana Inés decide mostrar la máquina del mundo, haciendo trastabillar la observancia de las creencias, por las multiplicidades que la fantasía revela con todas sus variedades. En *El sueño* desarrolla su concepción de la luz y de un preciso dispositivo de proyección al que llama “asilo raro”, y que le permite registrar las figuras actuales e intelectuales de la experiencia. Dice *El sueño*:

Y del modo
que en tensa superficie, que de Faro
cristalino portento, asilo raro,
fue, en distancia longuísima se vían
(sin que ésta le estorbase)
del reino casi de Neptuno todo
las que distantes lo surcaban (33).

En 1620, Francis Bacon escribe en *Instauración magna* que lo esencial para la ciencia nueva “consiste en no alejar el ojo de la mente de las cosas mismas y percibir así sus imágenes tal como son. Pues no quiera Dios que propongamos los sueños de nuestra fantasía en vez de la copia fiel del mundo” (Bacon 39-40). Juana Inés busca por la potente luz del ojo de la mente una mimesis de las cosas sin abandonar las anamorfosis que emergen de la fantasía en el sueño implicado. Escribe en *El sueño*:

así ella, sosegada, iba copiando
las imágenes todas de las cosas,
y el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores, las figuras
no sólo ya de todas las criaturas
sublunares, más aún también de aquellas
que intelectuales claras son Estrellas (33)

Vale preguntarse qué es este “asilo raro” que permite copiar “las imágenes todas de las cosas”. Juana Inés concibe en *El sueño* su “asilo raro” no solo como el sueño del durmiente sino como el dispositivo de la fantasía atenta. La poetisa evoca el ojo de la mente –como si se tratara de una “conciencia”, o mejor aún, de un dispositivo que funciona como forma vacía, propio de un sentido interno sin la identidad o esencia de un yo–. Este dispositivo sin ego forma con las imágenes del mundo “los sueños de nuestra fantasía”.

Las imágenes “vistosas” que el poema convoca son las que abundan como expresión en una ciencia poética ampliada al poder de los sentidos. Ciencia que no teme por el límite señalado en Bacon: “no quiera Dios que propongamos los sueños de nuestra fantasía en vez de la copia fiel del mundo”. Para Juana Inés es “en tensa superficie”.../ (sin que ésta le estorbase)” donde se proyectan las imágenes del mundo como mezcla entre mimesis y fantasía, que trazarán la emancipación de las cosas singulares en relación

con cualquier trascendencia eclesiástica. Este gesto abre el largo camino de la liberación de las mujeres y de la ampliación de la ciencia por la poesía al placer de la experiencia.

DEL DISPOSITIVO

En 1646 es editado en Roma el libro más influyente sobre los dispositivos de luz experimentados en tiempos de Juana Inés. Se trata del *Magna arte de la luz y la sombra* de Athanasius Kircher. Las páginas del libro están recorridas por minuciosos dibujos de instrumentos y procedimientos de percepción y proyección. Desfilan linternas mágicas, espejos irregulares que producen todo tipo de anomalías ópticas, complejos relojes magnéticos y solares, minuciosas descripciones de anamorfosis, autómatas, estatuas parlantes y cámaras oscuras que proyectan figuras sobre paredes y techos.

Texto que irrumpen en un mundo en el que la luz es metáfora de la sabiduría divina, al considerar todo “conocimiento como luz” y cualquier experiencia intuitiva, por la capacidad de ver, como una indagación de “la luz en la luz”. Para las creencias dogmáticas, Dios es la fuente de luz que es revelada al mundo de los ángeles como un espejo de luz sin mediaciones y al hombre, en los dispositivos que éste inventa, por el claroscuro de las sombras.

El saber de los dispositivos de luz de Kircher es la más compleja indagación de la ciencia jesuítica y de los conceptos de la época porque proponía un campo experimental para la fabricación artificial y mental de imágenes. Los estudios anteriores que convergen en este libro habían servido para la descripción y funcionamiento de los relojes de sol a través de los reflejos de la luz y de los conocimientos de hermética, medicina y botánica que comprendían una analítica de las partes en el funcionamiento de las criaturas. Kircher reveló la gravitación de las fuerzas invisibles expresadas por el prodigo del magnetismo y sus efectos en las cosas humanas.

Por la gestión del editor Ludovico Grignani, la obra de Kircher llega a América, en especial a los monasterios jesuíticos, como el núcleo de una *Summa* conceptista compuesto de retórica y estética. La catóptrica mezclada con el hermetismo que propone Kircher conduce el mundo de Juana Inés a tratar con los misterios de la luz y la sombra, como experiencia finita y material de un conocimiento concreto de las cosas singulares. Sin embargo, este conocimiento resulta inseparable de la variación continua de los fenómenos y la producción infinita de sus efectos.

Kircher conoce la obra más radical de la filosofía que le antecedió: *Que nada se sabe* (1581) de Francisco Sánchez, donde el médico judío reclama una ética de la vida, que no se prolonga en escritura como en Sócrates, ni en silogismos ni en universales como los reclamaba la Escolástica, sino en experimentaciones. Los prolegómenos de esta ética niega la sustancia de los universales en favor de la experiencia sensible y concreta del saber de los fenómenos. Sánchez provoca la duda y sospecha de los “estudios humanos” porque desea desmantelar el tomismo aún dominante en ellos, sosteniendo un acceso a las cosas de la naturaleza por el juicio sin demostración. Este es el epicentro de la justa tesis de Echavarren acerca del escepticismo de Juana Inés que proviene de esta atmósfera crítica de su época.

En esta defensa del juicio experimental, la poetisa busca su autonomía en estudiosos como Kircher que reconocen una tradición hermética bajo cubierta –mixtura de sabidurías egipcia, asiria y persa con las filosofías epicúrea, atomista, estoica y escéptica– que logra expresar con la mezcla de tradiciones formas de conocimiento que el poder del Santo Oficio no puede neutralizar. Se trata para Sánchez y Kircher de examinar las cosas: los mecanismos orgánicos del cuerpo y los dispositivos de luz. Ambos recuperan la tradición de Lucrecio y por vías de éste, la de los escépticos antiguos como Sexto Empírico, que saben que las cosas son juzgadas en su aparecer por la intuición de los simulacros. Para Juana Inés la luz no es chispa divina sino un complejo dispositivo de iluminación que presenta imágenes al entendimiento por una potencia o facultad de imaginar que recoge la impresión de los sentidos.

La poetisa hace de esta intuición del conocer por sí misma una ciencia poética en la que las palabras son desencajadas de la tradición y acomodadas a su placer en la lectura de los fenómenos, para volver la mirada hacia los dispositivos y juicios de observación de la naturaleza. Los fenómenos ampliados al placer de la experiencia son considerados individuos concretos singulares. Son para la poetisa imágenes mentales de criaturas “sublunares” que en el reverso categorial de las “especies” de Aristóteles solo permiten una aproximación nominal a las cosas. Es el trayecto de Okham, Sánchez y Kircher en el que se hace posible conocer la naturaleza de las cosas por sus proyecciones; simulacros, fantasías y fenómenos, para volver inseparables el cuerpo y el alma en el conocer de la experiencia.

El cuerpo de la experiencia es simultáneamente un mecanismo de recuerdos y un arte del olvido. El alma es una aproximación tentativa hacia las cosas por la intuición de la experiencia del cuerpo. Ni Platón ni Aristóteles podrán ser sostenidos como pilares de la experiencia y el juicio de la ciencia poética

de este nuevo saber de la intuición sin demostración. Los dispositivos de luz indagan, entre el corpúsculo y la onda, la luz física. Las imágenes que aparecen en *El sueño* son inseparablemente luz y materia. Mejor aún, son simultáneamente materia-luz y un tratamiento de las cosas por los artificios de luz. Una misma materia-luz recorre el poema dejando atrás la concepción de la luz en Platón y sus efectos posteriores. Por ello, el poema comienza con el dispositivo de la alegoría de la caverna platónica y lo desmantela desde dentro para plantear un nuevo dispositivo propio de la ciencia natural.

Para esta nueva ciencia, los humores del cuerpo son inseparables de los simulacros que pertenecen a la materia del mundo. Dice *El sueño*:

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
y aquésta, por custodia más segura,
en forma ya más pura
entregó a la memoria que, oficiosa,
grabó tenaz y guarda cuidadosa,
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas (32-33)

En esta tradición escéptica la luz es inseparable de la materia y de la intensidad paradojal del aparecer. Lo infinito del mundo y sus detalles abren aún más la paradoja y la conflictividad de las cosas singulares. La angustia muerde el alma y el cuerpo que se disponen ante la vacilación del aparecer. La luz escribe el jeroglífico de “la ebúrnea figura” como la convoca la poetisa. Al misterio de la materia no se accede pero sí al renovado tornasol de los fenómenos en variación continua, que van del simulacro a la fantasía por el juicio de la imaginación sin demostración ni teleología.

De la ataraxia antigua a la ciencia natural, de Sánchez a Juana Inés, sabemos que no hay contemplación directa de las cosas que no pasen por los dispositivos que median las experiencias. Esto restringe cualquier idea del infinito trascendente, aunque no la inmensa proliferación de dispositivos de conocimiento sobre la variación continua sensible del infinito inmanente. Certo es que “del infinito no hay ciencia alguna”, como dice Sánchez.

Para conjurar el infinito trascendente es necesario enfrentar por el juicio y la expresión el infinito mundo del *perpetuum mobile* inmanente. Se trata de describir el variado aparecer de los fenómenos sin reducirlo a categorías esenciales y universales. El siglo XVII, como epicentro del mundo clásico, no abandonará el infinito inmanente como experiencia material y espiritual. Este infinito inmanente es abordado por Juana Inés en los dispositivos y procedimientos de materia-luz que proporcionan en la variación de los fenómenos.

DE LAS PROYECCIONES

Juana Inés sabe por su rica biblioteca que la luz se une al magnetismo y que los dispositivos de proyección de imágenes y de espejos permiten acceder al *perpetuum mobile* del aparecer, porque los jesuitas consideran los problemas de la luz y el magnetismo; de la luz y la proyección; de la luz y los reflejos como metáforas del amor y símbolos que explican la autoridad divina: la del emperador y la de la jerarquía eclesiástica. El Museo del Colegio Romano de Kircher es considerado en Europa y en América un gabinete de maravillas de proyección, de obeliscos egipcios y de animales disecados. Conviven en éste los autómatas con las máquinas de proyección, las anamorfosis con los espejos deformantes. Este inventor del *Theatrum mundi* también lo era de espectáculos visuales que se exponían como una filosofía y ciencia de la naturaleza.

El libro de Kircher *Magna arte de la luz y la sombra* circuló como una pieza esclarecedora para los “estudios humanos”, entendidos por el mundo eclesiástico como “sacramentos de la naturaleza”. El centro de su énfasis está en mostrar la transformación que producen los espejos y las proyecciones de imágenes. Esta especulación experimental proviene de la filosofía medieval que no cesó de preguntarse por el tipo de imágenes que estos dispositivos generan, para saber si se trataba de cuerpos, de sustancias o de accidentes y cómo obraba la luz, la sombra, el color en éstos para acoger las formas.

El “asilo raro” de “cristalino portento” en el que indaga *El sueño* es la novedosa ciencia de las proyecciones. El libro de Kircher no describe los dispositivos de luz sin exponer una hermética simbólica que había conocido la espectacularidad en el Museo del Colegio Romano y que se constituyó en un espacio de prodigios y de ingenios entre 1647 y 1689, hasta que Leibniz

lo visita, después de la muerte de Kircher, cuando ya se encontraba en vías de desaparición.

Los dispositivos de espejos y de proyección se encuentran bajo observancia porque el tipo de imágenes que fabrican ocupan el mismo espacio que el cuerpo del espejo o de las partes del dispositivo de proyección. En clave de una lectura de Aristóteles, la filosofía medieval supo indicar que este tipo de imágenes no son del orden de la sustancia sino del accidente. Esto quiere decir que no están en el espejo o en la superficie de proyección como si se tratara de un lugar sino como si se tratara de un sujeto.

Para esta tradición, las imágenes son concebidas como insustanciales: como aquello que no existe por sí mismo, sino por alguna otra cosa. Dado que no son sustancia, las imágenes de este tipo son “seres especiales”, que no tienen realidad continua sino que son engendradas a cada instante según el movimiento o presencia de quien las contempla y de la luz creada siempre de nuevo según la presencia de lo alumbrante. El “ser especial”, como imagen de proyección, es una continua generación no de sustancia sino de artificio, que es en un sujeto no como cosa sino como una “especie de cosa”.

Se requiere, como sostiene Echavarren, de los escépticos antiguos y modernos para entender que “la luz se muestra a sí misma y también a lo que está iluminado, del mismo modo que la fantasía, la facultad humana que presenta imágenes al entendimiento, se muestra a sí misma y también a las imágenes que produce”. Solo los experimentos herméticos y de la ciencia natural cuestionan la intuición intelectual pura para dar lugar a la intuición sensible. El más preciso dispositivo de “apercepción” será, sin dudas, el de Kant, al sostener un sentido interno sin esencia que se corresponde con la luz física o la materia-luz.

El poema *El sueño* avanza radicalizando este sentido interno hasta poder decir en una concepción escéptica que la imagen es simultáneamente la materia-luz y un tratamiento de la materia-luz por el artificio. Esta afirmación nos permite pensar que hay identidad entre imagen, materia y movimiento. Esta es la posición más extrema que el escepticismo introduce en el siglo XVII proyectando en “tensa superficie” cosas singulares de materia-luz que recorren las apariencias para la visibilidad, cuya esencia vacía coincide con su darse a ver como potencia.

De este modo, el “ser especial” de los espejos y de las proyecciones medievales coincide con el dispositivo que lo hace visible. Este dispositivo finalmente es interiorizado en un sentido interno sin esencia. Pero habrá que considerar que el intervalo entre proyección y percepción es lo que los poetas

medievales llamaron “amor”. Si el intervalo se dilata entre proyección y percepción, entre percepción y reconocimiento, la imagen sería interiorizada como fantasma y el amor caería en la psicología. Juana Inés evita esta caída por una intuición sensible de este sentido interno y una percepción atenta de la variación del mundo.

Esta imagen, en la que indaga *El sueño*, vuelve coincidente el ser y el desear en el intervalo en el que se abre el amor, para mostrar al unísono el rostro de la humanidad y la maquinaria del mundo sin síntesis teleológica alguna. El poema nada concluye, solo revela la atenta navegación del sueño implicado. La imagen como “ser especial” permite amar a otro como a las cosas del mundo, deseando perseverar en su ser. El “ser especial” de la imagen en tiempos de Juana Inés ya se había transformado en espectáculo, con el riesgo de una separación interna del amor por el triunfo de los celos y de los resentimientos.

La minuciosa política persecutoria y punitiva del Santo Oficio es la más portentosa lógica de los celos, acentuada por la indagación del mundo como espectáculo de la mostración de la fe, imaginada como una calle de mano única. El dispositivo de luz que Juana Inés utiliza en *El sueño* conjuga espejos y proyecciones de imágenes sin olvidar el poder que los relojes de sol tenían para la ciencia nueva, representados a menudo como obeliscos egipcios o como el Faro de Alejandría, para mostrar el orden del nuevo tiempo al que alude el poema. Kircher recuerda que los nuevos dispositivos ópticos, como telescopio y microscopio, sacan a la luz lo escondido desde las tinieblas – como ficciones de la visión– tal como lo sugiere Sánchez, para presentar los fenómenos, que a su juicio, pertenecen a una secreta armonía inaccesible en la máquina del mundo.

DE LA FANTASÍA

En la ronda nocturna que recorre *El sueño* se abandona una luz ideal a contraluz como aquella del imaginario platónico del mito de la caverna. Las impresiones del mundo absorben las propiedades de la imagen como “ser especial” para poner en tensión la especulación filosófica antigua y medieval que distingue entre *mimesis* y *phantasia*. Se afirma en *El sueño* que “ella, sosegada, iba copiando/ las imágenes todas de las cosas” y también que “los atemperados cuatro humores,/ que con ellos no sólo no empañaba/ los simulacros que la estimativa dio a la imaginativa”. Se afirma que en el

poema hay tanto *mimesis* como *phantasia*, y que el sueño implicado avanza entre ambos. Para la época *mimesis* es regla de imitación –toda imagen lo es de algo en la realidad visible– mientras que *phantasia* es licencia de la imaginación –toda imagen puede alcanzar su parte de fantasía o inspiración, de ingenio y de genio–. En el poema, la cuestión se radicaliza al mezclar las imágenes tal como son para la percepción en la realidad visible con aquellas de la fantasía, la memoria textual y los fenómenos como anamorfosis propia de un recuerdo del sueño implicado.

Para la antigüedad, *phantasia* proviene del término “aparición” que luego formará parte, en el mundo moderno de Kant, del concepto de “fenómeno”. Longino en su tratado *De lo sublime* habla de las apariciones como de “fabricaciones de imágenes”, en la medida en que designan “toda clase de pensamientos que se presentan engendrando la palabra”. Filóstrato en su *Vida de Apolonio de Tiana* se pregunta si los escultores de la antigüedad representan a los dioses por *mimesis* o por *phantasia*. Si los representaran por *mimesis* esto supondría que Fidias y Praxíteles habrían ido al cielo para observarlos en detalle para “traerse sus huellas” y si lo hicieran por *phantasia* esto supondría que es por la facultad de provocar apariciones visuales a partir de cosas invisibles que fabricarían sus huellas.

En tiempos de Juana Inés, la imaginación de la fantasía será considerada como mayor artista que la imitación. La imitación reclamada por Francis Bacon no representa más que lo que se ve para las necesidades de la función de una ciencia empírica, mientras que la fantasía que propone la poetisa es capaz de figurar por amor al mundo lo no visto bajo la forma de la imaginación o de la aparición del *perpetuum mobile*.

Avanzamos en la ronda nocturna de *El sueño* por paradoja: sin otra esencia que la potencia de la fantasía de las imágenes danzarinas de materia-luz, motivadas por la sensación y el sentido interno, con expresa voluntad de describir el espectáculo del mundo en el que el soñante está implicado y complicado en su ser. El poema descarta la intuición intelectual pura que separa lo inteligible y lo sensible en categorías, favoreciendo en contrario una exploración mimética y fantástica del mundo que se presenta como paradoja. La sensación se vuelve inseparable del sentido en la navegación del sueño implicado, atravesando el fino desfiladero en el que la razón se dispone al borde del naufragio.

Juana Inés recorre el sueño implicado con restos de imágenes diurnas de la experiencia y con modulaciones del claroscuro nocturno, con sistemas de proyección exterior y modos de proyección del sentido interno y del ojo de

la mente. Valoro la precisión con la que Echavarren señala estos problemas ubicando, entre Francisco Sánchez y Balthazar Gracián, la lógica del entendimiento que culmina mostrando la variabilidad de la luz artificial de la fantasía y del claroscuro como propiedades del sueño implicado.

DEL ALMA

En el poema, el alma abandona la caverna ideal de las ideas puras a contraluz para recorrer los senderos de la fantasía del mundo de los fenómenos que le permite abordar las variaciones y vacilaciones del cuerpo, entre la luz propia de la proyección y el claroscuro del ensueño.

El sueño todo, en fin, lo poseía;
todo, en fin, el silencio lo ocupaba (...)
así, pues, de profundo
sueño dulce los miembros ocupados,
quedaron los sentidos
del que ejercicio tienen ordinario (29)

Los sentidos del cuerpo del hábito son inseparables del sobrevuelo del alma que emprende su atenta percepción.

“El alma, pues, suspensa
del exterior gobierno –en el que ocupada
en material empleo,
o bien o mal da el día por gastado–,
remota, sí del todo separada (30)

El alma “suspensa del exterior gobierno” se inclina sobre los miembros del cuerpo que yacen sosegados, inicia los movimientos en apariencia desprendidos, mientras observa el continuo de la materia y sus partes, el “reloj humano” y “su espíritu vital”. En ese intervalo pleno de descripciones de miembros cansados, la naturaleza obra por solicitud de la materia que alterna el trabajo de los días con el conocimiento intuitivo del juicio del alma en su sobrevuelo. El alma en sobrevuelo del cuerpo se mueve en cónicos y sutiles bucles curvados, mientras describe la forma cavernosa de la arquitectura del “respirante fuelle”

—pulmón, que imán del viento es atractivo,
que en movimientos nunca desiguales
o comprimiendo ya , o ya dilatando
el musculoso, claro arcaduz blando,
hace que en él resuelle
el que lo circunscribe fresco ambiente
que impele ya caliente,
y él venga su expulsión haciendo activo
pequeños robos al calor nativo,
algún tiempo llorados,
nunca recuperados,
si ahora no sentidos de su dueño...” (31)

Las no tan minúsculas y sincopadas fuerzas autómatas del ritmo del fondo adquieren por la modulación de la respiración de la superficie del cuerpo, efectos elásticos en la forma de los miembros. Los mecanismos respiratorios son el ritmo del cuerpo elástico y están conectados con los sutiles bucles del juicio del alma en sobrevuelo. Los automatismos del cuerpo rítmico, expresados por el “arcaduz blando”, son descriptos como una precisa maquinaria natural o un autómata de relojería.

Comprendemos que, desde el mundo antiguo, para la tradición occidental, el alma es la que piensa a propósito del cuerpo. Uno quisiera tranquilizarse sabiendo que el cuerpo también piensa. Cuando se supone que el cuerpo piensa en secreto, tiene secreciones y cuando se supone que piensa en concreto, produce concresciones. Si Platón no hubiera ubicado el privilegio del pensamiento por el alma en el cerebro, los otros órganos, como indica el *Timeo*, también tendrían la capacidad y propiedad de pensar. Para Juana Inés, cada parcela del cuerpo piensa engendrando ritmos que traduce en los movimientos de una duración poética.

Si hay algo en *El sueño* que fundamenta el ser, es ciertamente el cuerpo. Los latinos como Tertuliano lo sabían, por ello afirma: “cuanto más cuerpo, más alma”. En *El sueño* el juicio del alma sobrevuela describiendo el cuerpo propio sin distancia con éste. El alma recuerda y fabrica por la fantasía pensamientos sobre los agregados sensibles y materiales del cuerpo, unidos todos ellos por la fuerza compresiva elástica del ritmo respiratorio que conecta los miembros en el tiempo.

DEL PLIEGUE

La escritura pliega y despliega hasta el infinito los humores del cuerpo como cualidades, rasgos y fuerzas que se realizan por el ritmo. El juicio del alma que actúa en su sobrevuelo, sin tomar real distancia del cuerpo, describe en la unidad de alma y cuerpo el movimiento por complicación, implicación y explicación. La fuerza del poema filosófico *El sueño* radica en la fórmula latina, utilizada de distintos modos por Nicolás de Cusa, Giordano Bruno y Gottfried Leibniz: *plica ex plica*.

Fórmula que pone en relación a la unidad inseparable del juicio del alma en sobrevuelo –como si se tratara de una “conciencia”– con la multiplicidad de las partes del cuerpo –como si se tratara de una indagación física y médica de los pliegues de la materia–. El punto de vista del juicio del alma se proyecta en su sobrevuelo sobre el cuerpo para fabricar imágenes de una mónada que coincide con el mundo. El pliegue revela el *perpetuum mobile* hecho de los impactos del mundo en los sentidos y funcionando más por la fantasía que por el simulacro. En *El sueño* se dice:

[El alma], en tanto, toda convertida
a su inmaterial ser y esencia bella
aquella contemplaba,
participada de alto ser, centella
que con similitud en sí gozaba (33)

El alma “centella” y el cuerpo “goza”. El juicio del alma “centella” porque se sabe una imagen más entre las imágenes, un simulacro más del mundo que va de la intuición a la fantasía. Y el cuerpo “goza” participando de lo que describe el alma. Sabemos que el cuerpo goza por las palabras que son ritmo que se complica con el sobrevuelo del alma para indagar en la materia; se implica en el desdoblamiento del movimiento para comprender la extensión e intensidad de las cosas y se explica en su aparecer para dar de su experiencia razón.

El alma en su sobrevuelo a veces se viste de velos y a veces de rodeos, para revelar el jeroglífico del mundo en su ronda nocturna, como un espectáculo tan preciso, como paradójico para la vigilia. Tal vez, por ello, Descartes, Leibniz y Pascal defendieron de buen grado la realidad propia del sueño dotándolo de su propia lógica paradójica, con la autonomía de un mundo motivado por las asociaciones condensadas y mil veces desplazadas hacia las conjeturas.

A cada órgano del cuerpo le corresponde en la ronda nocturna la autónoma fantasía del juicio del alma fundada en la observación del fenómeno y en el saber físico y médico del mundo. Pero las conjeturas persisten e insisten: Ora anamorfosis, ora máculas que hacen al cuerpo como un saber del deseo ampliado a la ciencia de las variedades del mundo sublunar.

DEL ESCEPTICISMO

Con Juana Inés sabemos que el viaje marítimo es inseparable de la fantasía y del sueño. En el poema percibimos:

naves
–viéndose claramente
en su azogada luna
el número, el tamaño y la fortuna
que en la inestable campaña transparente
arriesgadas tenían,
mientras aguas y vientos dividían
sus velas leves y sus quillas graves– (33)

El sueño implicado por el juicio del alma es una modalidad del viaje quieto pero en el que sabemos que hemos embarcado y dejado tierra atrás. Cortando todos los puentes a nuestras espaldas, miramos hacia delante donde ya no hay tierra alguna conocida. Se atribuye al estoico Zenón, que había sufrido un naufragio, la frase: “Sólo como naufrago he viajado felizmente por mar”. De Zenón a Montaigne y de éste a Nietzsche, ha perdurado la insistente figura del naufrago como el corazón de la filosofía escéptica, que Juana Inés ha ubicado en el centro del sueño.

Es Nietzsche, siguiendo las huellas de Pascal, al que llamó “el único cristiano lógico”, quien nos devuelve por el naufragio, a la repetición de los restos. El escéptico no reconoce obediencia alguna a la institución que legisla la fe. Salvo que ésta sea la repetición en sí misma que se nutre de los restos para producir la diferencia inmanente. Hay que recordar que en la perspectiva de Pascal no cabe la abstención del escéptico expresada por Montaigne, al describir las cualidades mórbidas de la experiencia humana producida por los celos contra el amor del mundo.

Montaigne, citando a Lucrécio, sostiene que el naufragio es la experiencia de la repetición en sí misma, y que éste permite que las cualidades mórbidas se transformen en un principio de autoconservación. Tal experiencia depende de la repetición y diferencia que construye el náufrago para rearmarse con los restos y así volver sobre las cosas concretas singulares.

El náufrago solo sale indemne del desastre si se posee a sí mismo, aunque sabe que siempre ha estado embarcado en el viaje experimentando la crisis de la experiencia. Juana Inés escribe al final de su poema:

Consiguió, al fin, la vista del Ocaso
el fugitivo paso,
y —en su mismo despeño recobrada
esforzando el aliento en la ruina—
en la mitad del globo que ha dejado
el Sol desamparada
segunda vez rebelde determina
mirarse coronada (53)

Juana Inés ha realizado a la luz del día “el insolente exceso”. Ha avanzado “en fingida ignorancia” para dar cuenta por la fantasía de los saberes de la naturaleza. Ha experimentado la derrota de la intuición pura para que la fantasía, por la sobriedad intelectual y la sed desenfrenada de saber exprese, más por el juicio sensible que por el juicio puro, las diferencias de naturaleza que dan lugar a las escalas del ser.

La filosofía escéptica commovió los saberes del siglo XVII por la traducción de Sexto Empírico, en particular de sus *Esbozos pirrónicos* (1562), que abren el conocimiento al fenómeno en el que indagarán Francisco Sánchez, Descartes, Pascal o Juana Inés de la Cruz. Juicio propio e indiferencia de las ideas puras son los problemas escépticos que desde la antigüedad hunden su saber positivo en los fenómenos clásicos para dar validez al aparecer.

Purgar y conjurar la teología como teoría del poder será el problema para aquellos que, como Juana Inés, no abandonan la fe en la experiencia del mundo y en la experiencia interior, pero que no admiten diferencia alguna entre esencia y potencia en la existencia. Solo acredita en la potencia inmanente realizada en una vida y en un mundo posible. El sueño y la fantasía permiten acceder a las cosas singulares por las experiencias singulares, en las que las cosas humanas no se presentan claras y distintas sino que resultan conjeturales en el aparecer del claroscuro.

Juana Inés, como Francisco Sánchez, escribe para decir lo que piensa por la certidumbre interior sobre el mundo que le toca vivir. Cómo dudar de que haya en nosotros una reserva de realidad que aunque se presente como ficción es experiencia en sí y permite percibir singularidades concretas como testimonio del viaje y del viajero. En *El sueño*, por fin el mixto aparece:

quien de la breve flor aún no sabía
porqué ebúrnea figura
circunscribe su frágil hermosura:
mixtos, porqué, colores
confundiendo la grana en los albores (46)

La variabilidad de las singularidades concretas del mundo como experiencia interior no se corresponde con los saberes de los “manuales de ciencias naturales”, como escribe Juana Inés. Los fenómenos exponen, simultáneamente, en su variabilidad: claridad y oscuridad, misterio y conjectura. A esta variabilidad del aparecer solo accedemos por el alma atenta que indaga en los pliegues de la materia de las singularidades concretas.

Es esta visión de los fenómenos la que abre la variabilidad infinita de las cosas de este mundo como motor de transmutación de las formas más allá de toda herencia lógica escolástica. Sabemos por Juana Inés que la máquina del mundo está contenida en cada cosa singular. Como lo muestra Nicolás de Cusa, cada cosa singular se autodespliega al infinito por su aparecer. Esta constatación es para la poetisa, y para su obra mayor *El sueño*, la afirmación de que su experiencia está complicada en el fenómeno, implicada en la variabilidad de la gama del claroscuro y explicada por sus despliegues.

DEL SUEÑO

Shakespeare nos alerta en *Hamlet* que “Algunos deben velar mientras otros duermen/ Así el mundo sigue su marcha”. Los que velan parecen amar sin mella los mecanismos de la razón. Pero también escribe el dramaturgo “Oh, Dios, podría confinarme en una cáscara de nuez y creerme rey del espacio infinito, de no ser porque tengo malos sueños”. Para reinar sobre lo infinito del mundo material parece que se requieren provechosos, agudos e ingeniosos sueños implicados en la naturaleza que nos devuelvan una razón ampliada al placer.

Deberíamos acreditar que desde Artemidoro –maestro antiguo de los sueños premonitorios– a Valéry –moderno poeta tomado por la incertidumbre del sueño–, siempre se ha dicho que la ensoñación y el sueño son fenómenos que solo observamos durante su ausencia. El verbo “soñar” es resbaladizo porque casi no tiene tiempo presente. Por lo demás insisten los modernos, entre Freud y Caillois, que resulta inútil esperar que el espíritu pueda adquirir posesión de ese minuto vaporoso. Lo mismo sería partir en búsqueda de las tinieblas con una luz en la mano. Solo resta el recuerdo del sueño y su interpretación dinámica. El sueño, para el siglo XVII es una ampliación necesaria del mundo físico mientras que para los modernos como Sartre pone en entredicho la voluntad, el discernimiento y la variedad de capacidades claras y distintas de analizar, estimar, elegir, rechazar y dudar.

Juana Inés confía en el sueño implicado, en la fantasía y en las facultades del conocer atento, de los que derivan por igual sortilegios y automatismos en las imágenes. Para una ciencia poética ampliada por la fantasía, el sueño nunca perdió su prestigio. Cuando la imaginación se excede persiguiendo las trayectorias virtuales del mundo, irrumpen con más facilidad las imágenes que se condensan y desplazan como anamorfosis y alegorías que simultáneamente exponen y ocultan su saber.

Para los antiguos, el sueño es un laboratorio de premoniciones; para los modernos, lo es de incertidumbres. Para Juana Inés, que indaga en el mundo clásico del pensamiento infinito de los fenómenos singulares y concretos para recorrer su viaje bajo las alegorías barrocas, el sueño es una ciencia poética paradojal en el que cuerpo y alma están complicados, implicados y explicados por el movimiento desplegado. La tentación que cruza las épocas ha visto en los sueños un maravilloso paraíso de libertad que proviene de la indagación paradojal de un conocimiento diagonal en claroscuro. Sin embargo, algo de fatalidad acecha en esta ronda nocturna. Algunos la llaman ilusión. Otros la perciben como un espacio de resistencia. Como tal, el sueño sería la burla del sojuzgamiento y la vigilancia para preparar una inteligencia y coraje capaces de llegar a conjurar el morder de la fatalidad.

No vemos en los sueños una trampa del lenguaje sino un triunfo de los deseos y fantasías del cuerpo. En la *Sexta Meditación*, Descartes señala que entre la vigilia y el sueño se forman las imágenes que no puede juzgar más que “como un espectro o fantasma” producido en su cerebro. En el mundo moderno y por efectos de una interpretación de Descartes, entre Sartre y Caillois intentaron convencernos de que el sueño es una fantasmagoría muchas veces evasiva para la razón. Lo que a nosotros nos importa en *El sueño...* de

Juana Inés es la zona inestable en la que despertos ya soñamos o en la que ya dormidos conservamos activo el pensamiento.

El sueño implicado fue llamado en el siglo XVII el *Index sui* o el índice de sí mismo en el sueño. La percepción del pensamiento en el sueño conserva secretamente su vigencia entre Juana Inés y Proust. Tal vez pueda sintetizarse en aquella inolvidable frase de Proust cuando dice “mientras dormía, había creído que no dormía” (145). Para los filósofos modernos el poder del sueño no es más que una irresistible fascinación ilimitada que se confunde con un antiquísimo recurso mágico al cual no se le atribuye conciencia reflexiva alguna. Para Juana Inés, el sueño es un extraordinario mixto de vacilación atenta y reflexión por el juicio sensible que le permite decir aquello que a plena luz el poder oculta.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Constanza, ed. *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher*. Santiago de Chile: Ocho libros, 2012.
- Agamben, Giorgio. “El ser especial”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Bacon, Francis. “Instauratio magna”. *The Works of Francis Bacon*, vol. VII. Londres: Printed for C. and J. Rivington, 1826.
- Blumenberg, Hans. *Naufragio con espectador*. Madrid: Visor, 1995.
- Caillois, Roger. *La incertidumbre que nos dejan los sueños*. Buenos Aires: Sur, 1957.
- De la Cruz, Juana Inés. *El sueño*. Montevideo/Charleston SC: La flauta mágica/Amazon libros, Serie: Poesía, 2014.
- Deleuze, Gilles. “Tener un cuerpo”. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Filóstrato. *Vida de Apolonio de Tiana*. Madrid: Gredos, 1992.
- Kircher, Athanasius. *Magna arte de la luz y la sombra*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: FCE, 1995.
- Proust, Marcel. *A la recherche du Temps perdu*, v. II. París: Pléiade, 1954.
- Pseudo Longino. *De lo sublime*. Ed. Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007.
- Sánchez, Francisco. *Que nada se sabe*. Buenos Aires: Losada, 1974.
- Tertuliano. *Acerca del alma*. Madrid: Akal, 2001.