

UCLA

Mester

Title

Un vuelo sin alas: Figuras míticas y *El sueño de Sor Juana*

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9cz0p0fv>

Journal

Mester, 18(2)

Author

Ibsen, Kristine

Publication Date

1989

DOI

10.5070/M3182014076

Copyright Information

Copyright 1989 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Un vuelo sin alas: Figuras míticas y *El sueño* de Sor Juana

El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz es, sobre todo, una síntesis imaginaria de la poeta en la cual se expone la totalidad de los conocimientos de su época. No obstante, el poema es, al mismo tiempo, una obra con rasgos profundamente personales. *El sueño*, obra considerada por la misma Sor Juana como la única que había escrito por su gusto (*Obras completas* 993), da voz a la crisis intelectual que caracterizaba la vida de la poeta, una crisis basada fundamentalmente en la contradicción entre la visión dogmática de la fe y su propio afán de saber.

Este aspecto del poema se expresa principalmente a través del empleo de figuras propias de la mitología clásica. Como observa José Pascual Buxó, Sor Juana, al integrar esas figuras míticas dentro de su poema, sigue una tradición humanista bien establecida en la que las fuerzas del mundo inferior son representadas mediante ciertas figuras de la mitología clásica que habían sido metamorfoseadas por transgredir los preceptos divinos (255). Como figuras nocturnas que se ocultan del sol, es decir, de las fuerzas racionales, y, por consiguiente, de lo divino, estas referencias míticas establecen una correlación entre el mundo mutable e imperfecto y el orden divino del universo. Asimismo, tales imágenes permiten a Sor Juana examinar el papel del hombre dentro de este universo.

Dicho papel, como lo concibe Sor Juana, conforma una visión del mundo acorde con las filosofías aceptadas de su época. Según estos preceptos, la tierra, aunque centro del universo, representa no obstante una entidad inferior por su mutabilidad. A su alrededor, el aire mismo que respira el hombre se ve empañado por un "aliento denso" (17-18).¹ Dentro de este esquema, el sol, como la encarnación de la luz, es una entidad divina, y símbolo de lo racional. La luna, en cambio, ocupa la esfera más baja del universo, y se asocia, por lo tanto, con lo irracional. La noche y los que la habitan, consecuentemente, representan la naturaleza perfecta de Dios en su estado de desgracia (Pascual Buxó 244-251).

La luna ilumina el reino de la noche, el dominio del sueño, hermano de la muerte. Es un reino oscuro porque, mientras duerme, el hombre se transporta a otro mundo, a aquel “imperio silencioso” en el que domina, como afirma Pascual Buxó, todo “lo carente de lenguaje y privado de razón” (258). Este paisaje lunar es regido por Diana, la diosa que es “tres veces hermosa,” con sus tres “rostros,” o fases lunares, que, siendo limitada en su imperio, no permite ningún sonido sino el de las voces de “las nocturnas aves/ tan oscuras, tan graves,/ que aun el silencio no se interrumpía” (22–24).

Las referencias a la naturaleza tripartita de la diosa evocan su forma nocturna, la de Hécate, que, efectivamente, es la única “fase” de Diana que se representa con tres cabezas.² En *Las metamorfosis* de Ovidio, fuente de muchas de las imágenes del poema, Hécate se asocia con las fuerzas malignas de la noche y el aspecto terrible de la naturaleza femenina. Este aspecto terrible se refleja en las imágenes subsecuentes de las aves nocturnas. La primera en aparecer es la lechuza, Nictímene, la que, como cuenta el poema, acecha

de las sagradas puertas los resquicios,
o de las claraboyas eminentes
los huecos más propicios
que capaz a su intento le abren brecha,
y sacrílega llega a los lucientes
faroles sacros de perenne llama,
que extingue, si no infama,
en licor claro la materia crasa
consumiendo, que el árbol de Minerva
de su fruto, de prensas agravado,
congojoso sudó y rindió forzado. (28–38)

En Ovidio, Nictímene fue transformada en lechuza por haber cometido un acto carnal con su padre (590–595). Sor Juana no menciona la razón de su metamorfosis, sino que alude a su carácter oscuro al integrar la creencia medieval, todavía prevaeciente en su época, de que las lechuzas tenían la costumbre de beber del aceite sagrado (*El sueño* 92–93n). Nictímene, entonces, viola las leyes divinas dos veces: primero, cuando se acuesta con su padre, y, luego— falta aún mayor— por violar el templo de los dioses al consumir el aceite que mantiene viva la llama sagrada. Como resultado, extingue la luz y priva al hombre del vehículo de relación con lo divino que constituye este reflejo de la luz.

El segundo grupo de aves nocturnas que menciona la poeta son las Miníades— Alcítoe, Leucipe y Arsipe— las que por haber negado la divinidad del dios Baco y por abstenerse de participar en sus ritos dionisíacos fueron convertidas en murciélagos:

Y aquellas que su casa
campo vieron volver, sus telas hierba,
a la deidad de Baco inobedientes,
—ya no historias contando diferentes,
en forma sí afrentosa transformadas—,
segunda forman niebla,
ser vistas aun temiendo en la tiniebla,
aves sin pluma aladas:
aquellas tres oficiosas, digo,
atrevidas Hermanas,
que el tremendo castigo
de desnudas les dio pardas membranas
alas tan mal dispuestas
que escarnio son aun de las más funestas
(39–52)

Estas están acompañadas por Ascálafo, aquel “parlero/ministro de Plutón un tiempo” (54–55) que fue convertido en buho por haber delatado a Proserpina. De acuerdo con la versión de Ovidio, Ascálafo vio a Proserpina probar la comida del mundo infernal, y, por haberlo reportado a Plutón, fue causa de que ella no regresara a la Tierra (155). Por eso, Proserpina misma lo convirtió en buho, cuya voz serviría desde entonces, como afirma el poema, como “supersticioso indicio al agorero” (56).

Juntas, estas aves nocturnas componen el coro monstruoso de la noche, la “no canora . . . capilla pavorosa” cuya música consiste en unas notas “máximas, negras, longas entonando,” en que se nota las “pausas más que voces, esperando/ a la torpe mensura perezosa/ de mayor proporción tal vez, que el viento/ con flemático echaba movimiento” (59–62). Esta música que en realidad no lo es sintetiza el sentido oscuro de estas figuras. En contraste, E. M. W. Tillyard observa que, según el pensamiento platónico, los ángeles que corresponden al nivel de la “inteligencia” componen una armonía tan perfecta que el hombre no la puede oír por la rudeza de su esencia corpórea (44–45). Sor Juana hace una alusión similar en el poema cuando habla de la “corporal cadena,/ que grosera embarazada y torpe impide/ el vuelo intelectual con que ya mide/ la cantidad inmensa de la Esfera” (299–303). Evidentemente, el coro de aves, cuyas voces apenas se oyen, representa la antítesis de la armonía divina, y por lo tanto, una negación de la inteligencia.

El coro es silenciado, finalmente, por la imagen de Harpócrates, dios del silencio. El silencio sagrado impera entonces en la noche, y nadie se atreve a hacer ningún sonido por temor a violarlo. Aun duermen los peces, y entre ellos aparece otra figura mítica, la de “la engañosa encantadora/ Alcione, a los que antes/ en peces transformó, simples amantes,/ transformada también, vengaba ahora” (93–96). Como antes con Nictímenes,

una vez más Sor Juana se vale de la apropiación de algunos elementos de varias versiones míticas para señalar una metamorfosis como consecuencia de una transgresión moral. La “engañosa encantadora” que menciona parece casi directamente sacada de la historia de una ninfa no nombrada que cuentan las mismas Míniades en Ovidio (112–113). “Alcione” también coincide con las demás imágenes del poema. En la versión de Ovidio, ésta es transformada, junto con su marido, en pájaro marino, para que los dos puedan permanecer unidos de nuevo después de la muerte. En otra versión de la historia, sin embargo, Alcione aparece con un carácter transgresor. Apolodoro cuenta que Júpiter convierte a la pareja en alciones por su soberbia, y, según Probo, la joven fue convertida en pájaro después de haber sido arrojada al mar por su padre debido a su impudicia (Ruiz 308).

Este hilo transgresor continúa unas líneas después al aludir la poeta a la figura de Acteón, que, convertido en venado, es “de sus mismos perros acosado” (113). De acuerdo con Ovidio, el príncipe es convertido en venado por haber visto desnudas a Diana y unas ninfas. Sin embargo, en la versión de Diodoro, Acteón fue castigado por haberse jactado de ser mejor cazador que la diosa (Ruiz 184). Es interesante notar además el hecho de que, en la versión de Ovidio— en la que Acteón muere— el príncipe hubiera podido detener a sus perros, pero, como ya no era humano, le faltaba la voz.

Después de la historia de Acteón, el poema, ya en un ambiente de silencio total, cuenta el proceso fisiológico del dormir humano en el que el sueño camina hacia el ensueño. Dentro de la parte central que sigue— el sueño mismo— Sor Juana examina este camino como una alegoría del curso hacia el entendimiento humano: primero, a través de la intuición, y luego, al fracasar este método, a través del razonamiento discursivo. Para la poeta, el hombre que pretende intuir el universo como los ángeles sin reconocer las limitaciones de su naturaleza es destinado a caer de la montaña para rehacerse en “la mental orilla” del razonamiento discursivo. Como no es posible entender el universo de esta forma intuitiva, el poema sigue por las diez categorías de Aristóteles, a través de las cuales, explica,

. . . haciendo escala, de un concepto
 en otro va ascendiendo grado a grado,
 y el de comprender orden relativo
 sigue, necesitado
 del entendimiento
 limitado vigor, que a sucesivo
 discurso fía su aprovechamiento. (594–599)

Sor Juana ilustra este intento humano de acceder al conocimiento con dos figuras más de la mitología clásica: las de Ícaro y Faetón. Ícaro, según la leyenda, logra volar con unas alas de plumas sujetas con cera, fabricadas

por su padre. Una vez en el aire, el joven desatiende las advertencias de su padre y, al acercarse demasiado al sol, cae al mar cuando el calor de éste derrite la cera (Ruiz 243). Ícaro, que ingenuamente intenta acercarse al sol, representa, para la poeta, el fracaso de la intuición. Este vuelo se evoca dentro del poema como un “osado presupuesto” contra el astro rey, cuyos haces luminosos

. . . castigan rayo a rayo
el confiado, antes atrevido
y ya llorado ensayo,
(necia experiencia que costosa tanto
fue, que Ícaro ya, su propio llanto
lo anegó eternecido)— (464-468)

El ejemplo de Faetón, en cambio, aunque también se trate de un fracaso, tiene, al parecer, un sentido más positivo para la poeta. Faetón, hijo mortal del dios Apolo, el sol, le pide a su padre que le permita conducir su carro para transportar la luz del sol por la tierra, con el fin de probar así su paternidad. Aunque el padre trata de disuadir al joven, que es, al fin y al cabo, un mortal, Faetón está decidido. Sin embargo, apenas empezado el vuelo, el joven pierde control de los caballos y deja el cielo y la tierra en llamas antes de que él mismo sea fulminado por Júpiter (Ovidio 57-68). Sor Juana describe el mito de Faetón como el “ejemplar osado / del claro joven”:

—auriga altivo del ardiente carro—,
y el, si infeliz, bizarro
alto impulso, el espíritu encendía:
donde el ánimo halla
—más que el temor ejemplos de escarmiento—
abiertas sendas al atrevimiento,
que una ya vez trilladas, no hay castigo
que intento baste a remover segundo,
(segunda ambición, digo) (787-795)

Aunque, evidentemente, como afirma Pascual Buxó, Faetón ejemplifica, junto con Ícaro, el “ánimo arrogante” de la mente humana “en cuanto pretende conocer— no importa la vía intelectual que escoja— la ‘inmensa muchadumbre’ de todo lo creado” (249), Sor Juana parece tener cierta admiración por su malogrado vuelo. Por un lado, la poeta lo describe como un ejemplo “pernicioso,” un ejemplo, no obstante, que representa el ánimo de seguir esforzándose a pesar del fracaso:

Tipo es, antes, modelo:
ejemplar pernicioso

que alas engendra a repetido vuelo,
 del ánimo ambicioso
 que—del mismo terror haciendo halago
 que al valor lisonjea—,
 las glorias delecta
 entre los caracteres del estrago. (803–810)

Octavio Paz sugiere que Faetón representa el modelo del alma humana que se esfuerza hacia el conocimiento racional, y, por lo tanto, es una figura con la cual se identifica Sor Juana. Significativamente, aunque fracasa en su intento, Faetón eterniza su nombre al despeñarse (498). Elias Rivers, siguiendo un criterio semejante, considera el vuelo de este personaje “una reflexión cuerda . . . un deliberado artificio humano, consciente siempre de sus limitaciones.” Según Rivers, la leyenda de Faetón representa un “equilibrio ambiguo” para la poeta (280–281). Sin duda, ofrece un símbolo de la mente que se esfuerza a pesar de sus limitaciones humanas, pero cuyo vuelo es, al fin y al cabo, una transgresión moral, y, más aún, un vuelo fracasado.

Faetón, entonces, se remite al intento, a veces tortuoso, de la poeta por resolver las contradicciones entre la fe y su afán de saber. Este afán, representa, pues, la transgresión moral, es el “pecado” que la misma Sor Juana se acusó de haber cometido. La relación se hace evidente al repasar de nuevo las figuras míticas escogidas por la poeta, una elección que de ninguna manera es arbitraria. Por ejemplo, aunque Ovidio menciona una transgresión sexual por parte de Nictímene, Sor Juana no alude directamente a este pecado, sino a otro, de una naturaleza moral. Las Miniades y Ascálafo también son castigados por ser sacrílegos, al igual que Alcione y Acteón, si se puede suponer que la poeta saca sus imágenes de más de una versión.

Así, todos estos pecados tienen que ver con la violación de un código de naturaleza moral. No obstante, todavía quedan unas ambigüedades que llaman la atención. Para empezar, a pesar de su pecado moral, Nictímene llega a ser el ave asociada con Minerva (Ovidio 73), diosa que la misma Sor Juana coloca en su galería de mujeres cultas en la “Respuesta a Sor Filotea” como “diosa de las ciencias . . . hija del primer Júpiter y maestra de toda la sabiduría en Atenas” (*Obras completas* 987). Minerva aparece de nuevo en la historia de las Miniades, las que, aunque sacrílegas por desobedecer a Baco, expresan su fidelidad a esta diosa— patrona del tejer— al seguir tejiendo y, lo que es peor, contando historias.³ Ascálafo, aunque no se relaciona específicamente con Minerva, comparte con las Miniades el pecado de haber hablado demasiado. De hecho, como lo ilustra la tragedia de Acteón, lo peor de las transformaciones en todos los casos es precisamente la pérdida de la voz humana, lo que obliga a los afectados a vivir en el mundo sublunar de la noche.

¿No sería ésta, tal vez, la misma amenaza que sufrió Sor Juana? Dentro de su “Respuesta a Sor Filotea” la poeta escribe acerca de los que le prohibieron estudiar, y alude a las palabras de San Pablo: “*Mulieres in ecclesia taceant, non enim permittitun eis loqui,*” palabras que servían de excusa para impedir que las mujeres estudiaran (*Obras completas* 988). La poeta es muy consciente de sus limitaciones como mujer, y de quienes querrían silenciar su voz.

Como indica Tillyard, tanto el sistema cristiano como el sistema platónico que lo precede, mantienen que es posible al hombre superar sus limitaciones y encaminarse hacia la perfección celestial. En efecto, la poesía misma, de acuerdo con la doctrina neoplatónica, se concibe como el esfuerzo del hombre por superar su naturaleza corpórea y dirigirse hacia la perfección divina (19). En la cadena del ser, cada nivel tiene una imperfección, pero, al mismo tiempo, también la capacidad de sobresalir por esta misma imperfección. El hombre, por lo tanto, aunque privado de una intuición natural, podría superar a los mismos ángeles en su posibilidad de aprendizaje. Como confirma la misma Sor Juana, sólo por el conocimiento de la naturaleza se puede conocer a Dios. Aprender, entonces, es un asunto ético y religioso; el ejercicio de una de las grandes prerrogativas humanas (Tillyard 65-66). Todas las mencionadas figuras míticas son castigadas por actos sacrílegos, pero sus pecados, a lo sumo, son de un orden divino contradictorio— ¿de qué otra manera se puede caracterizar un orden que castiga a quien sólo obedece su prerrogativa divina? El mismo Cristo, como observa Sor Juana, fue considerado transgresor de la ley de los fariseos por hacer milagros (*Obras completas* 982). Las figuras presentadas por Sor Juana son víctimas, como ella, de un orden contradictorio. Su pecado es dejar que su afán por el saber choque con el orden divino, y, por esta razón, son privadas de su condición humana.

¿Cómo, entonces, resolver el conflicto entre el afán por saber, parte de la misión divina, y las reglas eclesiásticas que contradicen la propia naturaleza del ser? Esto coloca a Sor Juana entre dos mundos: el mundo del día en que afirma su fe, y el mundo nocturno, donde aun el más pobre podría volar con su imaginación. En su “Respuesta a Sor Filotea” la poeta afirma que no sólo puede ver el mundo con mejor claridad dentro del sueño, sino que, además, ha encontrado que su imaginación “suele obrar en él más libre y desembarazada” (*Obras completas* 986).

No es por casualidad, entonces, que las imágenes míticas que Sor Juana ha empleado en el poema sean, en su mayoría, figuras aladas. La poeta evoca su sueño como un “vuelo intelectual,” y, por consiguiente, presenta una galería de vuelos malogrados. En el pensamiento platónico, las alas simbolizan la inteligencia. De la misma manera, en el simbolismo cristiano, equivalen a la luz. Estas alas son, por lo tanto, representaciones de los vuelos imaginativos de Sor Juana. Dentro del sistema simbólico, la naturaleza de las alas refleja su valor moral. Por consiguiente, las alas de las

aves nocturnas pueden representar una imaginación perversa, y las de Ícaro, una imaginación insuficiente. Los animales sin alas representan lo femenino, encadenado a la tierra (Cirlot 374). ¿Será entonces por eso que el vuelo sin alas de Faetón es tan trágico para la poeta?

El vuelo de Faetón se presenta hacia el final del sueño, y representa el fin del viaje espiritual que compone la parte central del poema. Sin embargo, después de dejar a Faetón, el poema continúa unos doscientos versos más. Aunque la poeta está de nuevo en tierra firme, las contradicciones no han sido resueltas a pesar de su afirmación, al despertar, del orden perfecto del universo. Al final del poema, como al final de su vida, Sor Juana no es capaz de resolver las contradicciones entre su fe en el orden divino y su propio deseo de saber. Confiesa, en la “Respuesta a Sor Filotea,” que hasta ha llegado a pedirle a Dios que “apague la luz de . . . [su] entendimiento dejando sólo lo que baste para guardar su Ley, pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer, y aun hay quien diga que daña” (*Obras completas* 976).

Obligada a escoger entre los dos mundos, la poeta afirma, a pesar de sus dudas intelectuales, el orden del universo establecido por la fe frente al que su “flaca razón” no puede ya luchar. El “vuelo intelectual” de Sor Juana es, por lo tanto, como todos los vuelos sin alas, de hecho, sólo “un sueño.”

Kristine Ibsen
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México, D.F.: Imprenta Universitaria, 1951), 4. En adelante las otras citas del poema se incluyen en el texto entre paréntesis y con versos numerados.

2. Véase Vicenzo Cartari, *Vere e nove imagini* (1615), rpt. 1979 (New York: Garland Press, 1979), 104.

3. Cabe señalar que Sor Juana se vale con mucha frecuencia a *Las Metamorfosis* de Ovidio en escoger sus imágenes. Bajo esta luz, parece rara la omisión del mito bien conocido de Aracne, la joven que fue transformada en araña por haber desafiado a, otra vez, Minerva. Esta omisión sugiere que la poeta, efectivamente, escogió las figuras que fueron metamorfoseadas a pesar de su afinidad con esta diosa.

OBRAS CITADAS

- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. 2da ed. Trans. Jack Sage. London, Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*. Ed. Francisco Monterde. México, D.F., Editorial Porrúa, 1969.
- Sor Juana de Inés de la Cruz. *El sueño*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, D.F., Imprenta Universitaria, 1951.

- Ovid. *The Metamorphoses*. Trans. Horace Gregory. New York, Viking Press, 1958.
- Pascual Buxó, José. *Las figuraciones del sentido: Ensayos de poética semiológica*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Rivers, Elias. "El ambiguo sueño de Sor Juana," *Cuadernos Hispanoamericanos*, 189.
- Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid, Editorial Gredos, 1975.
- Tillyard, E. M. W. *The Elizabethan World Picture*. London, Chatto & Windus, 1948.