

## De la retórica a la isotopía y del ideosema a la argumentación: una decodificación contemporánea y circular del texto barroco

**Rocío Olivares Zorrilla**  
**Facultad de Filosofía y Letras, UNAM**

De la rica variedad textual del Barroco, las obras literarias de carácter simbólico presentan al lector contemporáneo el reto de descubrir en ellas la gama de sentidos que pudieron tener en el momento de su gestación y difusión. Se trata de un reto en el que la pasión y la intuición tienen un gran papel como impulsores de la investigación sobre el entorno literario, cultural y social del texto con el fin de descubrir los vasos comunicantes que lo impregnan de sentidos no perceptibles a primera vista. Por lo mismo, salvadas las relaciones contextuales indispensables para comprender la obra, el intérprete cuenta con un buen margen para moverse con relativa libertad en los amplios campos semióticos y semánticos de los que ella se nutre. Sucede, no obstante, en ciertos ejemplos de la crítica literaria contemporánea, que la escasa vinculación con el entorno de la obra (Lotman 1982: 47-104) lleva frecuentemente a interpretaciones que proyectan preocupaciones modernas, es decir, anacronías, o a interpretaciones que parecen partir de una intertextualidad de la obra estudiada con otra e incluso otras que sí pertenecen a su contexto, pero que derivan, nuevamente, en un predicado anacrónico del texto analizado debido, fundamentalmente, a lo limitado o parcial en el tratamiento de esa intertextualidad, sin cotejar la obra con otras fuentes, sin ubicar texto e intertextos en el lugar específico de la serie a la que pertenecen o sin confrontar esta intertextualidad con otras series, sujetándose entonces el intérprete sólo a los criterios del lector contemporáneo. Si estos son los gajes del oficio, estaremos también de acuerdo en que la confrontación de las críticas en torno a determinado texto no sólo son inevitables, sino un sano ejercicio a favor de un conocimiento y goce más cabal de la obra en cuestión. Más aún cuando las interpretaciones deben seguir procedimientos complejos, como sucede con las obras que responden a la hermenéutica clásica y que plantean al lector actual una lectura transversal y estratificada de los sentidos del texto.

El término de 'alegoría', por ejemplo, ha atravesado no sólo épocas, sino eras, y siempre será una categoría de uso indispensable en la interpretación del texto literario. Hace poco leí un ensayo crítico sobre William Blake (Mitchell 1995: 451) que identifica las construcciones simbólicas del visionario romántico con la noción de 'alegoría acéfala' de Georges Bataille (Bataille 1985: xiii-xiv)<sup>1</sup> señalando que, a fin de cuentas, el caos preside los mundos de Blake porque éstos carecen de un "oculto trascendental" hacia el cual fluyan las corrientes de significado; de esta condición, dice el autor W. J. T. Mitchell, se deriva su sentimiento de "posesión poética y divina locura", y determina a su vez la locura universal de sus relatos, es decir, una "mitopoética esquizoide" (Mitchell 1995: 451). Los anteriores trazos críticos me aclararon en gran medida las reflexiones que me abrumaban sobre el tema de esta ponencia, pues nada más lejos de esta inmensa ruptura de los visionarios románticos con la tradición contemplativa, mística y visionaria en la temprana modernidad, esto es, en los siglos XV al XVIII. Por lo que respecta al Siglo de Oro, el canon literario de los textos de carácter simbólico está conformado por lo que hoy se llamarían sistemas alegóricos completos, cuya cabeza organiza los sentidos dispersos en el texto y los regula de acuerdo con sus propios contenidos. Dicha cabeza de la alegoría, además, representa uno de los problemas más interesantes en la semiosis del texto literario y en la misma evolución del gusto estético a través de los siglos. Los románticos, por ejemplo, secundados en nuestro tiempo por Walter Benjamin (Lee Baker 1993: 320),<sup>2</sup> distinguieron claramente entre alegoría y símbolo, atribuyendo a este último la condición de intemporalidad, cuyo avistamiento fugaz por el lector o espectador, después de un difícil acceso argumentativo, se compensa con la armonía cabal del símbolo con las figuras y alegorías del texto. En el caso de la alegoría, por el contrario, encontramos una disociación entre significante y significado, o más precisamente, funge en ella una estética de la mediación entre representación y sentido, estética que se funda en el aquí y el ahora, es inmanente, perceptible, pero siempre parcial, pues su integridad descansa en un sentido superior que la recoge. Señalo desde ahora esta particular noción de 'símbolo' porque no es la misma que se maneja hoy ni tampoco la misma que había en la hermenéutica clásica. De cualquier modo, es claro que su semejanza con la antigua anagogía radica no sólo en su

---

<sup>1</sup> Mitchell (1995: 441 y 451) cita la introducción de Stoekl a Bataille.

<sup>2</sup> Ver W. Benjamin 1977: 160, 165, cit. también por B. Cowan 1981: 111.

intemporalidad, sino también en su 'invisibilidad', llámese abstracción filosófica o pensamiento teológico, algo que podríamos considerar el corolario de una argumentación construida por la propia semiosis del texto.

Sin embargo, hoy parece olvidarse con frecuencia esta dicotomía filológica entre alegoría y símbolo que refleja aquella gradación integumental de sentidos en los textos sagrados que se extendió a todo texto de carácter simbólico de la Antigüedad al Barroco. En esos tiempos, el término de 'símbolo', reservado para una representación "por simpatía o conformidad" (*Diccionario* 1780: 842) de una manera aislada, no había adquirido entonces la dimensión trascendente que Goethe o Benjamin le dan. La razón de este comportamiento terminológico, insistimos, es que el 'símbolo' absorbió en cierto momento las connotaciones del último grado de significación textual para antiguos y renacentistas, es decir, la 'anagoría'. Pero tanto para la época clásica como para hoy, la 'alegoría' conserva su connotación de representación sustitutiva aprehendida por los sentidos. Hoy como ayer, las mediaciones por las cuales la alegoría posterga o dificulta la aprehensión del significado indican, como promesa y recompensa, que hay más allá una posibilidad de aprehensión inmediata, ya sea simbólica o anagógica. La cuestión es que tanto esta dicotomía como la clásica estratificación de significados parece que se tienen presentes sólo en los círculos de especialistas, porque se ha difundido en la sociedad moderna un modo de interpretación que soslaya lo simbólico, en su sentido de aprehensión inmediata de un significado filosófico, de ciertas obras barrocas (es decir, anagógicas) en beneficio de un desciframiento alegórico considerado más que suficiente. Esto se ha extendido a la práctica de la interpretación literaria escolar, que suele conformarse con aprehender la correspondencia entre los significantes y sus significados a través de las mediaciones alegóricas relacionadas intertextualmente sólo con ciertas obras de referencia obligada (por ejemplo, los *Emblemata* de Alciato o las *Metamorfosis* de Ovidio), donde los intérpretes más afortunados son los que exploran más repertorios y acrecen su campo de opciones interpretativas. El problema es que tal como sucede en la práctica psicoanalítica, la interpretación alegórica sólo se aplica a sus usos utilitarios, sean morales o sociales, con lo cual los textos barrocos, a lo más que pueden aspirar, si no es a la didascalía, es a la crítica

sociocultural. Al llegar a este punto, suelen considerar, se han alcanzado las metas de la interpretación literaria. Esta práctica ha significado, sin embargo, un distanciamiento cualitativo entre los lectores y las obras medievales, renacentistas o barrocas, donde lo que parece sustraerse a la interpretación, lo que se le escamotea, es precisamente una conclusión que podríamos llamar 'trascendente' en términos metafísicos o 'totalizadora' en términos semiológicos; esto es, el nivel simbólico o anagógico. ¿Qué hiato existe, qué operación se suele olvidar para obliterar esta zona de sentido de ciertos textos que sí la poseen? Quizá la respuesta sea que a dicha conclusión sólo puede arribarse a través de una argumentación implícita que el intérprete debe realizar a partir del texto literal, habiendo decodificado ya el nivel alegórico y sus aplicaciones morales o utilitarias. Más allá aguarda al lector un terreno virtual de sentido, la 'cabeza' donde todas las otras significaciones se resuelven a cabalidad, aunque se trate siempre de una operación aproximativa. Parece ser, por tanto, que es precisamente este proceso argumentativo virtual del lector o el intérprete el que termina por quedar trunco, inacabado u omitido.

Más aún, la pérdida de vista del plano anagógico se ha debido en términos generales no sólo a la migración del contenido teológico de la sociedad medieval y renacentista al metafísico de la moderna, y luego a la puesta en jaque también de la metafísica para favorecer los aspectos sociológicos, morales o psicológicos del texto literario. A ello contribuye también el carácter implícito de dicho proceso argumentativo, que antaño realizaban preferentemente los exégetas y hoy, en la mayoría de los casos, sólo encontramos en la mejor crítica literaria, cuya jurisdicción resulta cada vez más restringida y ha ido perdiendo terreno en favor de una pseudo interpretación que se conforma con permanecer en las aplicaciones morales o sociales que se desprenden de las analogías en los planos de sentido textual más próximos al literal. En pocas palabras, la tendencia a favorecer la interpretación utilitaria ha ido atrofiando otro tipo de argumentación de carácter especulativo que exigen determinados textos literarios, los cuales establecen implícitamente una relación ente lo visible y lo invisible que los constituye.

Otro factor que parece provocar esa pérdida de sentido en la interpretación es cierta práctica metodológica limitada que no asume con seriedad las relaciones contextuales de la obra, su intertextualidad ni su filiación discursiva, pues son precisamente esa intertextualidad y esa extratextualidad las que dotarán al intérprete de las unidades significativas necesarias para la interpretación de lo que sucede en el texto; Edmund Cros las denomina "ideosemas" (Cros 1986: 91 y *passim*). Si para interpretar un poema barroco debo considerar toda una familia de textos relativos, digamos, a la teleología cristiana o a la vía mística, es preciso establecer una relación discursiva que me permita elaborar cadenas argumentativas que relacionen el texto que deseo interpretar con esos ideosemas. Para ello, no basta con saber que existe un nivel anagógico y señalarlo con el dedo como una meta que se acepta aunque se sienta ajena, sino que hay que penetrar en él mediante una argumentación alimentada por un cotejo intertextual. Precisamente la apertura constante a nuevas resoluciones de interpretación por parte de los lectores se debe a la naturaleza aleatoria de esa investigación contextual, así como a la naturaleza especulativa de la argumentación que lleva a este último integumento del texto; y con esto quiero decir: riqueza interpretativa, siempre en constante diálogo y crecimiento. Es la insuficiencia en el conocimiento del contexto y su funcionalidad con el texto, la parcialidad discriminatoria o cómoda en su exploración y selección, la que nos lleva, por el contrario, a un empobrecimiento de la interpretación.

Ahora bien, la identificación de isotopías en el texto literario es un excelente método para detectar cuál es la dirección del múltiple flujo de significados en el texto, es decir, la cabeza que regula los sentidos que aparecen bajo distintas formas, incluso formando redes isotópicas diversas en un mismo texto, ya sea interactuando unas con otras directamente o formando zonas contiguas de significado dentro del texto cuya unificación final resulta de la lectura cabal de dicho texto.<sup>3</sup> François Rastier observa que la anagogía es "una isotopía jerárquicamente superior en la que otras isotopías se confunden" (Rastier 1981).<sup>4</sup> Con ello

---

<sup>3</sup> Remito a lo que he publicado con anterioridad sobre las isotopías emblemáticas en relación con los conceptos de 'careo' y 'acolutia' de Baltasar Gracián (Olivares 2004-2005), recogido y ampliado posteriormente (Olivares 2008a).

<sup>4</sup> Cit. por H. Beristáin 1988: 52-53.

entendiendo precisamente ese centro regulador de los sentidos del texto que se encuentra precisamente más allá de todos sus avatares alegóricos y todas sus aplicaciones a la vida útil del hombre. Pero sucede que Rastier también dedica varias páginas a negar la existencia de una supuesta isotopía dominante, pues todas las isotopías "se encuentran en el mismo nivel de análisis" (Rastier 2005: 225-227) y "ninguna tiene una virtud epifánica". Sin afirmar que hay una sola isotopía dominante en el texto, compuesto más bien de una red compleja de imágenes que potencian constantemente el discurso interpretativo, quisiera señalar dos cosas importantes. La primera es que sin un centro organizador de los sentidos del texto, como decía al principio, tendríamos que aceptar que es el caos el que rige en la obra. Si esto se aplica muy bien y con plena justificación a las obras de William Blake y desde él a muchos autores modernos y contemporáneos, ¿podríamos encontrar una obra barroca en la que los sentidos textuales estén en constante fluctuación, sin un centro organizador, connotando con ello un mundo fracturado, descompuesto o errático? Más aún, ¿acaso es la estética barroca enteramente diversa a su precedente renacentista en el aspecto de la centralidad de la obra artística, o más bien una continuación de la estética clasicista del Renacimiento? Para mí la respuesta es que la obra barroca sigue respondiendo al principio de centralidad y en torno a ella organiza diversos conjuntos de representaciones, incluso jerárquicamente, como sucede en las pinturas o retablos donde aparecen ángeles, santos, hombres y demonios. En todos estos conjuntos posibles subyace un discurso que el espectador o lector asume de manera tácita. Si de acuerdo con Rastier, no existe una "isotopía de base" (así llamada por Klinkenberg) o "fundamental" (según Greimas) o "central" (según Van Dijk) (Rastier 2005: 276), sí existe, no obstante, un ideosema o un conjunto de ellos que apuntalan un sentido filosófico o teológico. Desde luego, ese apuntalamiento implica necesariamente un proceso argumentativo.

Para ejemplificar lo expuesto hasta el momento, mencionaré, como lo hice en 2008, pero ahora con más detalle, el caso de la primera imagen simbólica del *Primero sueño*, de Sor Juana: la pirámide de sombra que despide la tierra por las noches. Hay que señalar que a lo largo de los primeros versos de la larga silva, la noche es dotada de los atributos del

‘silencio’ y la ‘quietud’ (Juana Inés 1951: 335),<sup>5</sup> que tienen interesantes referentes intertextuales como pareja cualitativa (Watson 1993: 140-143); además la sombra piramidal de la noche es asociada a la luna y a las aves nocturnas (Juana Inés 1951: 336),<sup>6</sup> cuyos significados simbólicos tienen abundantes connotaciones activas en el poema (Olivares 1995: 386-388 y 2008b: 268-269); luego la noche es equiparada o igualada con la figura mítica de Harpócrates, dios del silencio (Juana Inés 1951: 337). La sombra de la noche, por sus propias cualidades tenebrosas, corresponde a múltiples connotaciones de la literatura emblemática que ya he señalado con anterioridad (Olivares 1995: 380-384 y 2008b: 258-263), pero su forma piramidal la asocia isotópicamente también de otra manera. Sucede que la pirámide es un motivo recurrente del *Primero sueño*, y que aparecerá poco después al mencionar un monte que se eleva hasta una centella luminosa que parece trasladar al alma que sueña a otra región fuera de sí (Juana Inés 1951: 346).<sup>7</sup> Aquí la alusión al intelecto agente es clara para quienes están familiarizados con las imágenes con que la literatura cristiana se refiere a él: San Buenaventura lo llama *apex animae*, Eckhart *scintilla animae*, los místicos españoles “el hondón del alma” o el “centro del centro”. Ápice o centella del alma (Olivares 2001: 488 y 2004: 165), es típica su colocación en la punta de la cabeza humana por las fuentes iconográficas. Entendido como ‘ápice’, el intelecto agente es comparable a la punta piramidal; como ‘centella’ lo menciona Sor Juana en el *Primero sueño* (Juana Inés 1951: 342);<sup>8</sup> Más adelante, esta pirámide intelectual es comparada a las pirámides de Egipto en detrimento de éstas, las cuales gradúan “por esfera” (esto es, por cielo) (Juana Inés 1951: 346)<sup>9</sup> el pináculo de la pirámide mental, capaz de tocar el Empíreo por los conceptos universales, mencionados como las “intelectuales, claras estrellas” (Juana Inés 1951: 342)<sup>10</sup> en el poema. Luego aparece una pirámide racional cuyo escalamiento metódico conduce al saber. (Juana Inés: 350)<sup>11</sup> Por último, el poema menciona una pirámide luminosa que se desprende de la figura solar y se distribuye equitativamente a

---

<sup>5</sup> Vv. 1-2 y 19-20.

<sup>6</sup> Vv. 25-59.

<sup>7</sup> Vv. 431-433.

<sup>8</sup> Vv. 292-296.

<sup>9</sup> Vv. 426-428.

<sup>10</sup> Vv. 286-287.

<sup>11</sup> Vv. 600-616.

todos los seres de la tierra que se encuentran en el hemisferio iluminado (Juana Inés 1951: 359).<sup>12</sup>

La isotopía piramidal protagonista, podríamos decir, es la pirámide intelectual: la más alta y poderosa de todas. Además, todas las imágenes piramidales en el texto conforman un conjunto isotópico que nos lleva a considerar la pirámide en sí, el concepto de pirámide, como el tema subyacente, anagógico, al que apunta el poema. ¿Se trata del mero concepto de pirámide o del concepto del intelecto agente como pirámide? En cualquiera de los casos, de acuerdo con Greimas, esta sería una “isotopía temática” (Greimas y Courtés 1974: 191).<sup>13</sup> Por el contrario, Rastier considera que ninguna isotopía tiene calidad fenomenológica ni ontológica (Rastier 2005: 227). Coincido en esto con Rastier: es importante entender las isotopías como incidencias semánticas y distinguirlas de otras operaciones semióticas. Siendo así, ¿qué es lo que el intérprete puede percibir de especial en tales o cuales isotopías? Yo respondería que su proximidad o relación con ideas, valores o discursos aludidos o implicados, es decir, un determinado ideosema (Cros 1985: 113). En efecto, en un sentido abstracto, desprendido sobre todo del *Timeo* de Platón (Platón, *Timeo*

---

<sup>12</sup> Vv. 967-975. En Olivares 2008b: 264, observo lo siguiente: “Es interesante ver cómo en las ediciones de la obra de Valeriano a partir de la de Basilea, 1567, aparece al final el opúsculo *Hieroglyphica* de Celio Agostino Curione. En él hay un par de ‘jeroglíficos’ o emblemas que bien pudieron ser retomados por Sor Juana. Se trata de la geometría simbólica del *Timeo*, de Cusa y de los pitagóricos que equipara la pirámide con el alma humana, simbolizando con su parte inferior la vida material y con el ápice el perfeccionamiento hacia lo espiritual, expresado por Curione en términos muy parecidos al musical ‘regateo de Abraham’ de la *Respuesta*: ‘Nam Aegyptiorum fuit illa opinio de rebus in eundem statum triginta sex millium annorum spatio restituendis, & ab illis se id accepisse, testatur Plato: qui etiam hoc ipsum id est, animam nostram Pyramidis formam habere mihi testari videtur, in Timaeo cum ait, sic factam fuisse à Deo animam, vnam accepisse illum ex universo portionem, quae proculdubio vnitas puncto illo, qui in Pyramidis vertice est, significatur: secundam autem primae partis duplam: tertiam secundae sesquialteram, & primae triplam: quartam secundae duplam: quintam tertiae triplam, sextam primae octuplam; postremo septimam, quae partibus sex & viginti primam excederet: posthaec dupla & tripla interualla replensse. Quibus numeris profectò nihil aliud significat, nisi expansionem illam linearum quae à puncto ad basim tractae angulos efficiunt, & per interualla ipsas superficies quae lineae clauduntur...’” (Valeriano, Curione 1567: 640). [Traducido por mí sería: “Los egipcios tenían cierta idea tocante a la restitución del estado de cosas al término de treinta y seis mil años, como dice Platón haber aprendido de ellos, queriendo dar a entender en el *Timeo* que nuestra alma tiene la forma de una pirámide cuando dijo que Dios tomó una primera porción del universo y la juntó con esa punta que se encuentra en la cima de la pirámide: la segunda el doble de la primera; la tercera el triple; la cuarta el doble de la segunda, la quinta el triple de la tercera, la sexta excediendo ocho veces la primera; finalmente la séptima sobrepasando la primera por veintiséis partes, y después llenó los dobles y triples intervalos por cuyos números no significó otra cosa que la extensión y dilatación de líneas, las cuales unidas al punto desde la base forman ángulos. Y por los intervalos, las superficies que son cerradas por líneas...”].

<sup>13</sup> Cit. por Rastier 2005: 150.

1992: 211, 56a)<sup>14</sup> además de imitar la tendencia del alma hacia lo divino, como la punta de la llama, la pirámide presenta una relación triple o está conformada por tres elementos básicos: ápice, verticalidad (o altura) y base horizontal. Estos tres elementos tienen importantes correspondientes en el pensamiento cristiano, y más que en la Trinidad,<sup>15</sup> sin descartarla del todo, la correspondencia la encontramos, repito, en la relación entre Dios, el hombre y la naturaleza. Pero esto no significa que la pirámide de la mente o intelecto sea la única que alcanza un sentido anagógico. En varias de ellas se accede a un significado teologal, como sucede con la pirámide de la sombra nocturna, la pirámide del conocimiento y la pirámide de luz equitativa que se esparce sobre el mundo. De ellas destacaré, pues, la de la sombra o noche,<sup>16</sup> puesto que se ha repetido, a mi juicio de manera equivocada, que esta figura simbólica es fundamentalmente pérfida y malévola. Dicha opinión descansa sólo en el adjetivo 'funesta' del primer verso, en la guerra que intima la sombra al cielo y, al final, en que la sombra personificada como una tirana corre con sus huestes a refugiarse en el hemisferio abandonado por el sol. Se trata de una interpretación parcial, sobre todo si consideramos que en el discurso del *Primero sueño* la sombra tiene papeles diversos y cambiantes y no de manera casual, siendo el cambio más sensible el de los versos 495 a 539, donde la sombra se convierte en una "piadosa medianera" (verso 510) que ayuda benéficamente a los ojos del alma a recobrar la visión. Si la sombra fuese siempre pérfida o malvada, ¿cómo es que la vemos de una guisa tan opuesta en los versos citados? Por el contrario, en lugar de convertir a la sombra en un personaje bidimensional o plano, Sor Juana nos brinda múltiples dimensiones de su presencia, siendo la inicial la meramente cósmica –la sombra de la noche (versos 1 a 24) –, luego la anagógica –Harpócrates

---

<sup>14</sup> "...En todo esto es necesario que la figura que tiene las caras más pequeñas sea por naturaleza la más móvil, la más cortante y aguda de todas en todo sentido... Sea, pues, según el razonamiento correcto y el probable, la figura sólida de la pirámide elemento y simiente del fuego..."

<sup>15</sup> Sobre este tema en Sor Juana hago un análisis en Olivares 2009: 160-161.

<sup>16</sup> Hay que considerar además que se suele repetir en la crítica literaria el supuesto influjo de dos emblemas de Saavedra Fajardo en este primer pasaje del *Primero sueño*, sin tener en cuenta que dichos emblemas tratan cuestiones totalmente ajenas al poema de Sor Juana: el eclipse que significan las faltas en la conducta de los reyes (significado que resulta hartado fuera de lugar con respecto al poema, agregándose al hecho de que ni siquiera hay eclipse alguno, desde el punto de vista físico, mencionado en el poema de Sor Juana) y el ocultamiento de las faltas y pecados en la oscuridad de la noche (¿acaso el *Primero sueño* es un aviso y despertador para los pecadores? Estas admoniciones morales están más acordes con la tendencia preilustrada de la emblemática, como acabó siendo la orientación de Diego de Saavedra y Fajardo, pero no con la preocupación barroca por el aspecto teologal de las alegorías poéticas, que es lo que realmente concierne al *Primero sueño*). Cfr. Olivares 2008a: 170 y 2008b: 254-256.

igualado con la noche como su aposición, por lo tanto, como el silencio ante lo arcano del sueño mismo (versos 73 a 79)– luego como la alegoría del principio hipocrático, donde un poco de la enfermedad es la cura cuando se trata de recobrar la vista de los ojos del alma (versos 495 a 539, citados arriba)– y finalmente y de manera simétrica, de nuevo como la sombra cósmica o noche física que cede a la luz del día, lo que se alegoriza en el poema al estilo teatral como dos ejércitos en pugna (versos 924 a 942). El considerar la sombra nocturna sólo desde el punto de vista moral y no isotópicamente nulifica las demás connotaciones simbólicas, que en realidad van constituyendo una simbolización compleja y de bulto a lo largo del poema (es decir, con múltiples ángulos y mucho más rica que la simple antinomia del bien y el mal). Lo mismo podría decirse de las aves nocturnas, sobre todo si nos atenemos a sus variadas connotaciones simbólicas en bestiarios y libros de emblemas, de las cuales no resulta funcional en la lectura cabal del poema quedarnos sólo con la moral de Ovidio en detrimento de las otras, sustentadas por un buen número de emblemistas, empezando por Alciato en su edición de Padua, 1621. No obstante, las dos isotopías de la ‘maldad’ de la sombra (al principio y al final del *Primero sueño*) son topicalizaciones bastante manidas, verdaderos lugares comunes. En varios casos de la poesía barroca se aplica el adjetivo de ‘funesta’ a la noche o a una pirámide, como sucede en Salazar y Torres (1694: 221) o en Domínguez Camargo (1986: 177); era un tópico, como lo era su oposición (o asociación) con el brillo de las estrellas y la luna. Pero el lugar más común de todos es la personificación o prosopopeya de la noche como tirana que huye del sol, emanada de la particular recepción y adaptación hispánica de las silvas estacianas al describir los ciclos de la naturaleza. El caso de la silva/selva es comentado por Juan Montero y Pedro Ruiz en cuanto a su aspecto efrásico en la descripción de los ciclos naturales, como la sucesión del noche y el día o la de las estaciones del año (Montero y Ruiz 1991: 26-31; Egido 1989: 18-19), temática generalizada en la literatura y que tiempo después derivará en el drama operístico de *La flauta mágica* de Mozart, con su imponente figura de la noche opuesta a Zoroastro. En el siglo XVII hispano, Salazar y Torres, por ejemplo, en *Las estaciones del día*, (Salazar 1694: 67-68) pone a la aurora como una moza que barre el patio por las mañanas. Si nos quedamos en este nivel anecdótico, nos encontramos tan sólo en el estrato alegórico del texto, pero más me inclino a pensar que no

hemos aún trascendido el literal si consideramos que éste, para Dante, comprendía la "letra de las palabras ficticias, como las fábulas de los poetas" (Alighieri 1994: 588-589) y, por tanto, no está exento de tesituras metafóricas. Es decir, que los lugares comunes y los epónimos (por ejemplo, 'Nictimene' por 'lechuza') acaban gravitando en el plano literal en relación con los demás integumentos: alegórico, moral y anagógico. Es así como resulta injusto para el texto poético en su integridad una interpretación a medias. El problema se agrava cuando interviene un discurso psicoanalítico sobre las faltas o culpas de sombra y aves nocturnas, lo que termina siendo un flaco favor al texto poético y, aun con las mejores intenciones de quienes esto practican, un ejemplo más de una especie de autoexilio de la auténtica riqueza de la obra barroca. Para mí, las cadenas argumentativas que cuentan en la interpretación de un texto de esta naturaleza son precisamente las que emanan de su contextualidad –mientras más explorada, mejor– y de la consideración de la obra misma desde su concepción integumental.

Como decía más arriba, la sombra nocturna tiene un papel más importante que el de asustar al lector que se deje. No sólo su figura piramidal nos remite al *Timeo* (1992: 53c – 57c),<sup>17</sup> sino también a la oscuridad primordial o *chora*,<sup>18</sup> receptáculo de donde surgirán

---

<sup>17</sup> Platón concibe la pirámide como figura del fuego, de lo que está hecha la divinidad. Por ello su figura apunta hacia lo alto, *Timeo*: 55d7–56c7. De este pasaje en los versos 340 y siguientes del *Primero sueño*, Karl Vossler (Juana Inés 1953: 79) apuntó la siguiente observación: Las pirámides... representan la aspiración del hombre por elevarse psíquica y espiritualmente, por consiguiente se piensa en pirámides de luz en oposición a la terrestre pirámide de sombra del contexto del comienzo de la poesía. El padre jesuita Athanasius Kircher que se ocupó con especial dedicación de las pirámides y obeliscos egipcios investigando, asociando, especulando y fantaseando, escribe en su *Oedipus Aegyptiacus*, t. II, Roma, 1653, págs. 110 y ss.: 'Dicimus primo, per pyramidem seu obeliscum Aegyptios rerum naturam et informem illam materiam, quae innatum quandam ad formas recipiendas appetitum habet, repraesentat colluisse...' Yo insisto aquí que tanto Kircher como Sor Juana parten no sólo del mismo fundamento del *Timeo* de Platón, sino además de una idea común a ambos barrocos que podemos encontrar más nítidamente en un pasaje de las *Confesiones* de San Agustín, tan leído por la poeta: "Pondus meum amor meus; eo feror, quocumque feror. Dono tuo accendimur et sursum ferimur; inardescimus et imus. Ascendimus *ascensiones in corde* et cantamus canticum graduum. Igne tuo, igne tuo bono inardescimus et imus, quoniam sursum imus *ad pacem Hierusalem*, quoniam *iucundatus sum in his, qui dixerunt mihi: In domum Domini ibimus*. Ibi nos collocabit voluntas bona, ut nihil velimus aliud quam permanere illic *in aeternum*." La misma edición tiene su versión en español: "Mi peso es mi amor; él me lleva doquiera soy llevado. Tu Don nos enciende y por él somos llevados hacia arriba: enardecémonos y caminamos; subimos las *ascensiones dispuestas* en nuestro corazón y cantamos el *Cántico de los grados*. Con tu fuego, sí; con tu fuego santo nos enardecemos y caminamos, porque caminamos para arriba, hacia la paz de Jerusalén, porque *me he deleitado de las cosas que aquéllos me dijeron: Iremos a la casa del Señor*. Allí nos colocará la buena voluntad, para que no queramos más que permanecer eternamente allí." (Libro XIII, cap. IX)

<sup>18</sup> Receptáculo o matriz anterior a la creación de donde surgirán los elementos del universo en el *Timeo*: 48e4-52a4-6.

todas las cosas en el mismo diálogo platónico. En el *Primero sueño* todo el poema emerge de esta sombra nocturna, de su silencio y quietud, como de una cornucopia. Es innegable la presencia del *Timeo* en los autores de la mística, desde San Gregorio de Nisa hasta San Juan de la Cruz (Gruenwald 1974: 123-124; 126-127), cuya *Noche oscura* también evoca los textos órficos que apasionaron a los renacentistas (Walker: 107-109 y 119-120). Toda la literatura mística y contemplativa del Renacimiento está impregnada del orfismo que la Italia ficiniana difundió en Europa. Y al ir descubriendo y describiendo todo esto en la interpretación, lo que hacemos, en realidad, es construir una argumentación que nos lleva al nivel anagógico del texto poético barroco. Esta noche sí es funcional con la integridad de la silva de Sor Juana, que no es un poema moralizante, sino filosófico, sobre el sentido del hombre con sus atributos intelectuales en el universo creado por Dios, sentido que será revelado en el sueño enigmático de su protagonista. Entonces nos percatamos de que algo funciona mal cuando un símbolo comprensivo, como esta noche primordial, permanece en cierta crítica como la simple alegoría de la tirana pérfida, sus aves nocturnas como pecadoras y nada más, y el poema, por ende, como un piadoso aviso y despertador para el buen comportamiento de las almas incautas en su camino a un anodino Purgatorio.

## Bibliografía

ALIGHIERI, Dante. *Obras completas. Con la "Divina Comedia" en texto bilingüe*. N. GONZÁLEZ RUIZ (trad.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

BATAILLE, G. *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*. A. Stoekl, C. R. Ravier y D. M. Leslie (trad.). A. Stoekl (introd.). Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

BENJAMIN, W. *The Origin of German Tragic Drama*. J. Osborne (trad.). London, 1977.

BERISTÁIN, H. *Diccionario de retórica y poética*. 2ª. ed. México: Porrúa, 1988.

COWAN, B. "Walter Benjamin's Theory of Allegory", *New German Critique* 22 (1981): 109-122.

CROS, E. *Literatura, ideología y sociedad*. S. García Mouton (trad.). Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 349), 1986.

*Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido á un tomo para su más fácil uso.* Madrid, Joaquín Ibarra, 1780.

DOMÍNGUEZ CAMARGO, H. *San Ignacio de Loyola. Poema heroico* (Madrid, Antonio Navarro-Navarrete, 1666). G. M. Zilio (ed.). Caracas, Ayacucho, 1986.

EGIDO, A. "La silva en la poesía andaluza del barroco (con un excursus sobre Estacio y las *Obrecillas* de Fray Luis)", *Criticón* 46 (1989): 5-39.

GREIMAS, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, E. Ballón Aguirre (trad.). Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Diccionarios, 10), vol. 2, 1991.

GRUENWALD, I. "Mysticism, Science and Art", *Leonardo* 7, 2 (primavera, 1974): 123-130.

JUANA INÉS DE LA CRUZ, SOR. *Obras completas*. Vol. 1. A. Méndez Plancarte (ed.). México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

----- . *Primero sueño*, K. Vossler (estudio y notas) y L. Pfandl (introd.). Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1953.

LEE BAKER, G. "The Influence of Walter Benjamin's Notion of Allegory on Uwe Johnson's *Jahrestage*: Form and Approach to History", *The German Quarterly* 66, 3 (1993): 318-329.

LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Victoriano Imbert (trad.). Madrid, Istmo (Fundamentos, 58), 1982.

MITCHELL, W. J. T. "Chaosthetics: Blake's Sense of Form", *The Huntington Library Quarterly* 58, 3-4 (1995): 441-458.

MONTERO Delgado, J. y P. Ruiz Pérez, "La silva entre el metro y el género", en *La silva. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, B. López Bueno (ed.). Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1991: 19-56.

OLIVARES ZORRILLA, R. "El sueño y la emblemática", *Literatura Mexicana* 6, 2, (1995): 367-398.

----- . "Sor Juana y la tradición mística", en *Literatura Hispanoamericana*, de *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. I. Lerner, R. Nival y A. Alonso (eds.). New York, Juan de la Cuesta (Hispanic Monographs), vol. 4, 2001: 487-494.

----- . "La espiritualidad alemana en la poesía del Obispo Palafox". *La pluma y el báculo. Juan de Palafox y el mundo hispano del seiscientos*. Montserrat Galí Boadella

(ed.). Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2004: 161-176.

------. "El enigma emblemático de *El sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz". *Espéculo, Revista de Estudios Literarios* 28 (nov 2004 a feb 2005). Revista en línea. También en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

------. "Aspectos retóricos de la alusión emblemática en los textos literarios: ejemplos novohispanos". *Conceptos y objetos de la retórica ayer y hoy. Homenaje a Paola Vianello de Córdoba*. G. Ramírez Vidal (ed.). México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2008a: 165-179.

------. "Refracción e imagen emblemática en en el *Primero sueño*, de Sor Juana", en *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos* 4, (2008b): 251-282.

------. "Juan Eusebio Nieremberg y Sor Juana Inés de la Cruz". *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*, Ignacio Arellano y Robin Rice, (eds.). Madrid, Iberoamericana, 2009: 149-165.

*Platonis Opera*. Burnet, J. (ed.). Oxford, Clarendon Press, vol. 4, 1902.

PLATÓN, *Diálogos*. VI. *Filebo, Timeo, Critias*, M. A. Durán y F. Lisi (trad., introd. y notas). Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 160), 1992.

RASTIER, F. "Le développement du concept d'isotopie". *Documents de recherche*, 3, 29, Besançon: Centre National de la Recherche Scientifique, 1981: 3-35.

------. *Semántica interpretativa*. E. Molina Yvedia (trad.). México, Siglo XXI, 2005.

SALAZAR Y TORRES, A. *Cythara de Apolo, varias poesias divinas y humanas que escribió Don Agustín de Salazar y Torres y saca a la luz D. Juan de Vera Tasis y Villarroel, su mayor amigo, dedicadas a Don Ysidoro de Burgos Mantilla y Barcena*. Madrid, Antonio González de Reyes, vol. 1, 1694.

SANT' AGOSTINO (Augustinus Hipponensis). *Confessionum libri tredecim (Las confesiones)*. Publicatto dell' *Opera Omnia* di Sant' Agostino. F. Monteverde (ed.), E. Passarini (colab.). vol. XLIV/3. En línea [<http://www.augustinus.it/latino/confessioni/index.htm> y <http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/index.htm>].

VALERIANO, P. *Hieroglyphica*, Basilea, 1567.

WATSON, E. S. *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Nueva York, Cambridge University Press, 1993.

WALKER, D. P. "Orpheus the Theologian and the Renaissance Platonists", *Journal of the Warbourg and Courtland Institutes* 16, 1-2 (1963): 100-120.