

EL SUEÑO REVISITADO

Roberto Echavarren
New York University

Lezama Lima consideraba que a Góngora le faltaba la noche (húmeda, oscura) de San Juan. No le falta, podríamos contradecirlo, el dispositivo nocturno, un aparato de fotografía o de proyección de cine, una cámara sombría desde donde, y con el Renacimiento, se visualice cualquier espacio exterior y solar. La caverna de Polifemo, en Góngora, donde vuela una *infame turba de nocturnas aves*, es una caverna platónica, es un cuarto negro, un túnel desde donde se ve a través del ojo único de la cámara, de la linterna mágica, del monóculo de Polifemo, el día y las cosas en el día. La luz moderada del día se exagera, en Góngora, por un ansia de absoluto en la visión. Todo se quiere ver, o se da a ver, incluso cada gota en el vestido mojado del náufrago, cuando, sobre la playa, el sol ilumina.

La estrategia de Sor Juana en *El sueño* es diversa. Por falta de luz en la noche y al dormir se ve con una luz interior, que ya no es regulada, como durante el día, sino es de una intensidad mayor, absoluta. Ese foco demasiado poderoso enceguece, como el sol mirado directamente, con una mirada que fuera vertical (piramidal), una recta cuasi infinita que se arquea para abarcar todas las cosas.

El poema de Sor Juana lleva a cabo una descripción prolija y paracientífica del dormir fisiológico, y lo presenta como condición previa al soñar y al correspondiente vuelo del alma. La poeta aquí no es sólo un *ingeniero de almas*, como pretendía Stalin que fueran los escritores puestos a su servicio, sino que es, además, un *ingeniero de cuerpos*. Si Fray Luis de Guevara o Descartes describen los órganos como una serie de máquinas equivalentes a diques, acueductos y fuelles, Sor Juana hace lo propio.

Cada órgano es una máquina que ahora, durante la noche, funciona más lentamente, o deja casi de funcionar. Sólo la fantasía, autónoma pero no independiente con respecto a las operaciones

HPR/81

corporales diurnas, abre una dimensión interior, alucinatoria, dentro de la cual un alma surge, campea y revuela.

El cuerpo es aquí un conglomerado de máquinas, un sustrato real de máquinas. Durante el sueño, casi se detienen. Durante el sueño se enciende otra máquina, pero de distinto orden, engendradora de fantasías que, dado su carácter, no pueden ser objeto de una satisfacción propia, en un terreno en que el objeto que representan esté copresente. A esa máquina proyectora de lo que no está allí podríamos llamar, con Marcel Duchamp, y su intérprete Michel Carrouges¹, máquina *célibe*.

Si los objetos proyectados sobre una pantalla interior y nocturna carecen de un estímulo conforme, de un cuerpo copresente, tampoco son pasibles de proveer una satisfacción adecuada. La contemplación que ocurre durante el sueño no carece de interés, pero resulta, según observa Kant en relación al juicio estético, desinteresada, en el sentido de que no tiene provecho, no es útil del modo práctico y efectivo en que pueden serlo las representaciones diurnas.

La fantasía, máquina célibe, engendra la dimensión del alma. Al alma que surge allí podríamos llamar, con Deleuze y Guattari², *cuerpo sin órganos*, intensidades hechas cuerpo. Ese cuerpo resulta autónomo aunque no es independiente con respecto al funcionamiento actual de los órganos.

La máquina de proyección es comparada en *El sueño* con el faro de Alejandría, cuyo espejo ilumina la superficie marina, y también con el invento del jesuita Atanasius Kircher, la linterna mágica, la cual, más adelante, alimentará la imaginación de Marcel niño en *A la busca del tiempo perdido*.

El sueño es un ámbito cerrado, la noche provee las fronteras invisibles de ese medio, un horizonte virtual de alucinaciones y

¹ Miguel Carrouges, *Les machines célibataires*, Paris.

² Gilles Deleuze y Felix Guattari, *L'Anti-oedipe*, Paris, Minuit, 1972.

HPR/82

conjeturas. El haz de proyección viene, aquí, de un foco interior, mental, parejo pero inverso al sol, tan cegador como éste. ¿Se trata de una luz del conocer? Sí, pero de un conocer que supone lo conocido, que supone el conocimiento empírico adquirido durante las actividades de la vigilia. La práctica y el aprendizaje diurnos se almacenan en la memoria, en una cierta memoria que, según indica el poema, nutre la fantasía.

El alma surgida en el sueño pertenece a un cuerpo, y en particular a un cuerpo no embrionario, sino que ha nacido y vivido efectivamente fuera del útero materno, ha nacido y ha vivido las jornadas diurnas, adquiriendo a través de ellas experiencias en lo real. El trasunto de tales experiencias alimenta el vuelo del alma durante el sueño, los conocimientos obtenidos durante el día adquieren aquí otro relieve, un doblez teleológico, revela tendencias, un querer, una voluntad, o un deseo.

Si los escépticos griegos y Francisco Sánchez, en *Que nada se sabe*³, y aún Descartes, con la hipótesis del Espíritu Maligno en *El discurso del método*, ponen en duda la posibilidad de un percibir o inteligir representaciones ciertas o adecuadas, en *El sueño* la duda acerca del conocer es la contracara del querer conocer, y de un querer nocturno y onírico, el cual se manifiesta como curiosidad barroca sin objeto por pretender abarcarlo todo, o como un fijar hipnótico la atención sobre curiosidades enigmáticas.

Lo conocido se proyecta en combinaciones por conocer, según las intenciones de una voluntad o deseo desligado de las necesidades diurnas. Se sostiene en un proceso alucinatorio hacia una conjetura perpleja, sin encontrar objeto en que se logre o del que se adueñe. Acelera a tal punto, adquiere tal impulso, se eleva a tal altura dentro de su espacio virtual que las proporciones y el paisaje pasan a verse desde arriba, como si el alma anduviera a la altura de la luna, y todo lo demás,

³ Francisco Sánchez, *Que nada se sabe*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

HPR/83

cualquier objeto, quedase ubicado en la zona de la tierra, o de lo sublunar.

No de otro modo, sino considerado desde arriba, y de espaldas, dibuja a Cristo clavado San Juan de la Cruz en la ilustración que comenta, entre otros, Emilio Orozco⁴, e imita Salvador Dalí en un conocido cuadro. Todos los cuerpos (incluido el de Cristo) son mirados a vuelo de pájaro, según un ángulo que los domina (y pone a Cristo de espaldas, como para ser poseído).

El alma, cuerpo sin órganos, intensidad que corporiza la piel de una imago, vence la vergüenza por el vuelo, vence la vergüenza imaginaria de que otros miren desde abajo y vean las vergüenzas, unos genitales desnudos del cuerpo real o biológico, del cuerpo orgánico.

En *El sueño* las figuras primeras de la noche, las aves nocturnas de Góngora y Quevedo, aparecen como doncellas vergonzosas y a la vez desvergonzadas. La lechuza es aquí, como en Ovidio, una metamorfosis de la *avergonzada* Nictimene, joven incestuosa que profana el lecho de su padre. Los murciélagos son transformaciones de las púdicas y a la vez *atrevidas* hijas de Minias quienes, según el mito contado en las *Metamorfosis* y evocado por Sor Juana, se entretenían, para olvidar la invitación de Baco, en narrarse, o representar bordando, diferentes historias. El dios sin embargo profana y derriba la casa donde viven y el resguardo que ellas se construyen con tejidos y narraciones, transfigura las labores que tejen y bordan en racimos y hojas de parra, las vuelve a ellas mismas murciélagos, alas membranosas o pantallas nocturnas, *tela* en que se lleva a cabo una historia lúbrica de la noche.

Acechada por la vergüenza el alma traiciona el carácter libidinal y orgiástico de su empresa.

En ese medio onírico las circunstancias externas y la vergüenza concomitante son evocadas pero resultan suspendidas. El

⁴ Emilio Orozco, "Mística y plástica (Comentarios a un dibujo de San Juan de la Cruz)", en *Mística, plástica y barroco*, Madrid, Cupsa, 1977.

HPR/84

alma desde su altura inquieta se desliga de los códigos de conducta, de las conveniencias que regulan las relaciones durante el día. Este es un atrevimiento trágico, o catastrófico, en más de un sentido. Pero mientras ocurre - sólo por un tiempo o un período, sea por una noche en Sor Juana o una *temporada en el infierno* para Rimbaud - trastoca unas experiencias ya adquiridas, las vive en clave onírica, dentro de otra dimensión del experimentar y del comprender.

El alma (en la noche) ve los objetos: pero las fantasmagorías no son gratuitas, su aparición es motivada. Al ser alucinados los objetos dicen algo acerca del alma, la miran, la increpan, y de algún modo la avergüenzan. Pero esa vergüenza, como el posible bochorno de ver a Cristo desde arriba y desde sus espaldas, no impide la aventura en el medio nocturno. Cuando supera la vergüenza, el impulso se desata y reconoce su momento de verdad. Demasiado rápido para el amor, no se puede detener en ningún objeto (sea éste la espalda del mismo Cristo). En aquella irisación barroca que es la curiosidad, el alma trasciende sus objetos y es trascendida, vencida, por ellos. El vuelo remite en último término, no a un orden de objetos (de saber) sino a un orden de la voluntad. Se trata aquí de aislar el foco del querer o la voluntad que se muestra como tendencia que trasciende todo objeto porque intenta abarcarlos a todos: "y por mirarlo todo, nada vía." Las pirámides egipcias son traídas a colación no como trasunto de un objeto del conocimiento, ni siquiera como un objeto del querer, sino como direcciones del querer mismo, líneas de fuga vertical, "señales exteriores" de "especies intencionales".

El vuelo del alma en *El sueño* (o la primera etapa de su recorrido) corresponde con, es anunciado por, el último episodio de la *Soledad segunda* de Góngora, el vuelo de las aves cetreras. Esos vuelos rápidos, sucesivos de artificio verbal, acaban, en Góngora, con las energías del poema que sucumbe en una casi instantánea caída a los infiernos en el verso final. En Sor Juana estos giros se despliegan en el vuelo chamánico que trasciende el estrato medio, la relación proporcionada en los recorridos del sueño.

HPR/85

Pero el alma no se puede detener, no puede hacer alto en la altura de su vuelo. El poema articula un momento de aparente quietud, de casi inmovilidad contemplativa en los recorridos, cuando el alma "haciendo cumbre de su propio vuelo" y "en cuya casi elevación inmensa", queda "gozosa mas suspensa, suspensa pero ufana, y atónita aunque ufana", y se diría que pide al instante que se detenga, pero no por bello y logrado, sino por inmenso y sublime. Es el momento en que parece que sale de sí misma (de su mente) y se abre, rompiendo sus límites hacia otra esfera, fuera de la membrana, más allá de sus alas membranosas de murciélago, fuera de la piel de tambor en que retumba su propio cielo, "a otra nueva región". Si una mónada de Leibnitz pudiera romperse como una burbuja, se derramaría en otra mónada que contuviera la primera. Pero esto es imposible, cada mónada contiene a su modo y con su propia perspectiva el universo. La perspectiva absoluta o divina resulta un contrasentido, aunque no podamos dejar de pensar en ella. Es ésta la experiencia de lo sublime para Kant: una idea que puede pensarse pero no representarse. La experiencia sublime, en su violencia al intentar traspasar un límite, resulta dolorosa, y el goce es un placer mezclado de horror. El adjetivo *horrible* que Pascal escribió pero tachó⁵, Sor Juana lo escribió y no lo tachó, referido a la idea de infinita o absoluta ambición, tanto como al indefinido universo cuyo recorrido no se concluye.

El impulso sufre entonces su primera derrota. Comprueba el límite de sus fuerzas, cumple la curva de su caída, la *recta* que es más bien *circunferencia*. Cae, *confusa*, el alma, atraviesa aquella pantalla de recepción que era la superficie marina en que espejea el faro de Alejandría, y entra, como Icaro, en su *cerúlea tumba*. Corta una cicatriz en la pantalla del mar y de la linterna mágica, pasando al otro lado de la representación, al otro lado de un espejo. El experimentar no se completa, sino el ciclo, lo visible y lo invisible, el brillo y la opacidad.

⁵ Cf. Jorge Luis Borges, "La esfera de Pascal".

HPR/86

Se abre, al principio del vuelo, una expectativa absoluta del afecto, que no se reduce a categorías, que no se deja representar o describir. Es una expectativa no colmada. Ese requerimiento es tomado en cuenta, se intuye pero no se agota en descripciones.

Ya que la intuición pre- o para-categorial no es capaz de dar cuenta de la voluntad de vuelo, el alma, ya derrotada, reconoce que la lengua es el instrumento obligado para procesar la experiencia. Pero esta lengua opera una *reducción metafísica*, una reglamentaria conversión, una disposición de cualesquiera objetos que describa. Para progresar, la atención debe reducirse a un asunto limitado y a un trayecto singular. La curiosidad se vuelve *útil*, aunque *prolija*, larga, cansada, y propiamente interminable.

La *reducción metafísica* tiene dos aspectos. Hacen aquí su aparición la teología y la lógica como los dos aspectos de la lengua con que hay que contar. Por una parte evoca la noción de dios, o por lo menos la noción de orden o finalidad implícita en *dios*. Dentro de un orden (que explica, o articula por categorías la concatenación y el cambio) la criatura, o el agente, o la conciencia, encuentran su lugar y su ética, a la vez su justificación y las normas de su proceder.

Como mínimo, la lengua se articula por convenciones y por categorías. Convenciones de la gramática y categorías del entendimiento. Esas categorías podrán ser tal vez las que Aristóteles dedujo de los casos gramaticales, o tal vez serán otras, diversas, más o menos numerosas.

Es cierto que la lengua tolera un margen de paradoja, discontinuidad, o yuxtaposición de términos mutuamente inconvenientes, al menos bajo algunos aspectos. Ese margen puede producir efectos poderosos, poéticos o emotivos. Pero no puede rechazarse un principio de pertinencia organizativa, gramatical y lógica.

Este discurso que investiga el orden sucesivo y particular, que se asume como limitado y mortal, es comparado en *El sueño* al fluir de la fuente Aretusa, la cual se hunde en Grecia y recorre las moradas infernales, investiga y corrobora la muerte de cada cosa.

HPR/87

Pero el reconocimiento de lo limitado, de lo frágil, de lo amenazado, de lo perecible, lleva a una pequeña aunque incomparable resurrección. La fuente Aretusa se hunde en Grecia pero resurge en Sicilia. Da a la vida (Ceres) noticias de la muerte, de su hija nacida y muerta que renace: muere en un lugar y renace en otro lugar. Lo que se oculta aquí aparece allá.

Si al comienzo del sueño el alma vuela, luego cae al mar y se hunde, la fuente Aretusa, cuando resurge en Sicilia, se mantiene a ras de tierra. Es la primera vez en su recorrido que el alma, al identificarse momentáneamente con la fuente, se coloca en un plano medio. Ni más arriba ni más abajo que la tierra, ni en la luna ni en el infierno, sino en Sicilia. Aquí llegan, empapados, los náufragos de Góngora.

La fuente surge de un abismo terráqueo (el Hades), los náufragos de un abismo marino. En esta tierra fértil, en esta segunda Arcadia, se instala, no un ego, sino un ello lírico, una neutra tercera persona: el peregrino, en Góngora, o el alma peregrina, en Sor Juana. Llegan a una pradera para investigar. En este plano de las gratificaciones terrestres, el peregrino de Góngora encuentra un menú apetitoso, avivado por danzas y competiciones de atletas. En la tierra pero no dentro de ella, a la medida de nuestra experiencia diurna, sobre las hierbas del prado ameno, aquí se intercambian en el *Polifemo* y en las *Soledades* invitaciones, sea a una cueva, al albergue de un pescador, a una boda, y se otorgan regalos, por parte del amante a la amada, por parte de los asistentes a los contrayentes.

Pero en este plano medio el alma de Sor Juana meramente encuentra la flor, quiere quedarse descifrando el contraste entre la forma y el fondo, el atisbo de colores que cambian o tiemblan según un golpe de luz o un golpe de viento. La yuxtaposición de los colores florales articula ya una duda conceptista de Góngora: "o púrpura nevada o nieve roja." Sor Juana se demora en el dobléz de un contorno, una línea demasiado brillante, un resplandor que enceguece. La flor se cierra y se abre, se pliega y se despliega, encubre o, ya "roto del capillo el blanco sello", muestra el interior, exhibe, si no la "dulce herida de la

HPR/88

Cipria Diosa", por lo menos sus "despojos". Aquí se ve lo que no está, en esta flor ocurre un alucinar.

Si la flor evoca la vagina, este esplendor detiene no tanto por lo que descubre sino por lo que oculta. La flor es un maestro o un ejemplo, asevera el poema, de la industria femenil del maquillaje. Llama la atención y *solicita aplausos*. Equilibrio precario de formas y colores, un vivo contraste, un develar por abundancia de disfraces, combina rasgos opuestos, distinciones perplejas, un efecto singular del estilo, encontrado al azar, por sorpresa.

Ningún objeto (aquí, la flor) aparece como mera facticidad. Lo inmediato y lo singular aparece mediado por los conceptos, aunque no pueda diluirse en ellos. La flor evoca un conglomerado de experiencias y el conjunto del lenguaje, pero considerado como una lengua extranjera, en sus términos singulares y misteriosos. Ocurre una confrontación, el fenómeno que cifra un "concepto" barroco, un dilema, una paradoja, y también una falta de identidad entre cosa y concepto, un no reducirse el concepto individual, problemático, a conceptos generales y lógicos, regidos por el principio de identidad. El reconocimiento de la flor es apenas una identificación tentativa que crea más problemas de los que resuelve. No hay factores absolutos ni en los fenómenos ni en la terminología. La flor es un señuelo, oculta y fascina. Flor, objeto parcial, brillo sobre la nariz, cambio de luz de un cromado, aleteo de la mariposa, herida genital pero divina, recortes vistos con extraña intensidad, encubrimientos, ocasión de peligro, veneno. Aquí, en el momento del deseo, se instala la fascinación y el sortilegio, el pase de magia.

El sueño constituye la apoteosis y la derrota del querer saber, que se atolondra frente al conjunto de los posibles artículos de ese saber, o se demora frente al señuelo o la singularidad dudosa, al maquillaje que resalta y oculta. El poema expone la experiencia del querer en sus dos versiones, sublime (vuelo) y bella (flor).

He aquí los dos afectos del alma durante el sueño: a) el horror sublime frente al caos, al todo, que queda como fondo confuso, soledad confusa, intrincada, selva de cacería que se distancia en visión

HPR/89

abarcadora y b) el acecho frente al enigma singular y bello, el aleteo misterioso de un estilo que enmascara, fetiche que pone en duda la identidad, y en particular la identidad sexual, atrae enigmático, realza la máscara, cifra un misterio, estimula la curiosidad sin resolverla, anticipa en cada caso un agravio, una privación, una *herida*, pero gozosa, *divina*.

El recorrido erótico del querer saber confronta siempre, tanto en *El sueño* como en otros poemas de Sor Juana, una fuga constante del objeto, bajo dos modalidades, la confusión del conjunto o la perplejidad del "concepto" singular. En este sentido, podría decirse que Sor Juana se sitúa en las antípodas de una apropiación ceremonial o ritual a través del sacrificio que consumiría o destruiría el objeto. Me refiero al sacrificio humano de los mexicas en particular, y a cualquier forma de sadismo en general.

En el sueño surge el alma, un *ello*, una tercera persona, un nadie que experimenta "la neutralidad de un mar de asombros". Durante la vigilia un *yo*, que despierta. En uno u otro momento alguien alterna guisas diferentes, distintos modos de operar y de constituirse. Y esto depende del ritmo alterno de un conglomerado de máquinas: el funcionamiento de un cuerpo.

La pérdida es un destino cotidiano del alma cada vez que termina la noche, cada vez que caduca el haz de la linterna mágica, cada vez que se apaga la máquina célibe de la fantasía. El poema no es una fenomenología del espíritu sino que muestra el funcionamiento de unos órganos y de un dispositivo onírico. El proceso fisiológico que lleva del sueño a la vigilia abole una vez más el espacio virtual, alucinatorio, en que algo ocurría y seguirá ocurriendo la noche siguiente.