

## LAS VICISITUDES DE NARCISO: LEZAMA, SOR JUANA Y LA POESÍA DEL CONOCIMIENTO

Al explorar las filiaciones entre la obra de una monja de la Nueva España de fines del siglo XVII y la de un poeta cubano contemporáneo, las barreras pueden parecer infranqueables. La distancia de casi tres siglos no invita a instalar correspondencias directas entre el mundo de la corte de la Nueva España y las vertiginosas transformaciones de la sociedad cubana de los casi cuarenta años, desde 1937 hasta comienzos de los setenta, en que Lezama Lima publicó su obra. Inclusive el término barroco, que tan específicamente define el estilo sorjuanino y que también ha sido usado para caracterizar la obra lezamiana, ubicándola dentro del llamado neobarroco caribeño, puede llegar a ser más piedras de tropiezo que puente de reconciliación. La incomodidad o exasperación que todavía produce en algunos críticos el término barroco, a pesar de su consolidación tan ampliamente establecida en la obra crítica de Helmut Hatzfeld, Eugenio D'Ors, Dámaso Alonso, Jean Rousset, y más recientemente Severo Sarduy, impide hasta cierto punto establecer un vocabulario descriptivo de los fenómenos barrocos que funcione como *lingua franca* para la comparación de ambas obras, sobre todo si la búsqueda de denominadores comunes termina reduciendo el catálogo de características a las consabidas generalizaciones de gusto por lo ornamentado, por las formas abiertas, en vez de las cerradas, por los malabarismos verbales o por el hermetismo de la dicción. Si circunscribimos, por otra parte, como se ha hecho, el fenómeno barroco a las circunstancias históricas e ideológicas de la España de la contrarreforma, entonces el uso del término en su contexto cronológico imposibilitaría la comparación de dos destinos literarios encuadrados en circunstancias históricas tan poco comparables.

A pesar de la naturaleza espinosa del término barroco, o a lo mejor, precisamente, debido a su maleabilidad, no podemos prescindir de él para provocar el encuentro de Lezama y Sor Juana. Es por su interés en el barroco, y principalmente por las filiaciones que encuentra entre su estética y la de él, que Lezama Lima halla en Sor Juana un espíritu afín. Esta afinidad, que puede parecer obvia por tantas razones, cuando llega la hora de documentarla sólo puede rastrearse directamente con las pocas pistas que el mismo Lezama nos dejó en sus comentarios concretos sobre el barroco sorjuanino. Como sabemos, Lezama fue un consecuente crítico de varios poetas: Martí, Julián del Casal, Valéry y Mallarmé son sólo algunos de los escritores a quienes les dedicó estudios específicos.<sup>1</sup> Sin embargo, no le dedica a

<sup>1</sup> A la relación Lezama-Mallarmé he dedicado otro trabajo: "The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé" en *Latin American Literary Review*, vol. VIII, 1980, núm. 16, pp. 242-255. Emilio Bejel ha tratado la relación entre Sor Juana y Lezama en "El sujeto metafórico en Lezama Lima, Valéry y Sor Juana" en *Literatura de nuestra América*, Universidad Veracruzana, México, 1983, pp. 25-40.

la monja jerónima un estudio detenido. Se ocupó de otras figuras del siglo de oro español: de Garcilaso, de Calderón, y sobre todo de Góngora, presencia constante en su obra, y tema específico de su "Sierpe de don Luis de Góngora", mientras que la lectura lezamiana de Sor Juana tendríamos que extraerla principalmente de los breves comentarios que hace sobre *Primero Sueño* y *El divino Narciso* en un texto titulado "La curiosidad barroca", que es a su vez un capítulo de su ensayo: *La expresión americana*.

*La expresión americana* fue originalmente un ciclo de conferencias que Lezama pronunció en el Liceo de La Habana en el 1957. Su propósito principal es describir el desarrollo, no de la cultura o la sociedad, sino más bien de la conciencia americana según ésta se va formando en la gestación de su discurso propio. Es decir, América no tiene un lenguaje propio, pero sí un discurso. Este discurso, sin embargo, es el producto de una conflagración de discursos **ajenos**, desde el barroco hasta la modernidad pasando por la ilustración, el romanticismo, el simbolismo y las vanguardias, que al verterse en el "horno transmutativo" en el que se cuece la especificidad americana, entran a formar parte de otra forma discursiva y asumen una nueva existencia o una nueva modalidad. Para Lezama el barroco posee una posición privilegiada, germinal, en este proceso, pues es el estilo donde se asienta el primer florecimiento pleno de las artes en América y en donde se produce la primera figura literaria de estatura intercontinental que es Sor Juana Inés de la Cruz. El signo distintivo del barroco americano es para Lezama la curiosidad, más específicamente lo que él llama la curiosidad barroca americana, y la famosa curiosidad intelectual de la décima musa sería su modo más representativo:

Ese barroco nuestro, que situamos a fines del XVII y a lo largo del XVIII, se muestra firmemente amistoso de la Ilustración. En ocasiones, apoyándose en el cientificismo cartesiano lo antecede. Los quinientos polémicos volúmenes que Sor Juana tiene en su celda, que la devoción excesiva del Padre Calleja hace ascender a 4,000; muchos "preciosos y exquisitos instrumentos matemáticos y musicales", el aprovechamiento que hace para *Primero Sueño* de la quinta parte del *Discurso del método*; el conocimiento del *Ars Magna*, de Kircherio (1671); donde se vuelve a las antiguas sùmulas del saber de una época, todo ello lleva su barroquismo a un afán de conocimiento universal, científico, que lo acerca a la Ilustración.<sup>2</sup>

Ver a Sor Juana como pre-figuración de un temperamento ilustrado es una idea que con toda probabilidad leyera Lezama en el estudio que Karl Vossler hizo sobre *Primero Sueño*, donde también habla sobre la importancia de la obra de Atanasio Kircher y sus ideas herméticas en el pensamiento de su obra.<sup>3</sup> Las posibles conexiones con el *Discurso del Método* de Descartes también han sido exploradas.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> *La expresión americana*, Arca, Montevideo, 1969, p. 33.

<sup>3</sup> Vossler dedica dos ensayos a Sor Juana: *Die Zehnte Muse von México*, Munich, 1934, y *Die Welt in Traum*, el prólogo de la traducción de *Primero Sueño*, Berlín, 1941.

<sup>4</sup> Para una discusión detallada de las influencias posibles en el poema ver el estupendo estudio de Georgina Sabat de Rivers, *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*, Tamesis, Londres, 1977.

Aunque todos los críticos coinciden en atribuirle a Sor Juana, y en especial a *Primero Sueño*, una gran originalidad, no parece lo más sensato relacionar su cientificismo, todavía demasiado ligado a la tradición escolástica y al hermetismo gnóstico que tan popular fue en Europa desde el neoplatonismo italiano, con el racionalismo puro de los descubrimientos de Galileo, Copérnico, Isaac Newton y René Descartes. Es más probable, como ya lo han notado Elías Rivers y Georgina Sabat, que la similitud en el tono o el vocabulario de la monja, en particular con las discusiones de Descartes sobre el sueño y la vigilia, sean producto de una educación jesuita común.<sup>5</sup> Lo que me parece más interesante del comentario de Lezama es su visión de la obra de la monja como el fin de una época y el comienzo de otra. Sor Juana es particularmente atractiva por su liminaridad, por el hecho de que la entrada del barroco a América esté sellada por una personalidad tan distintiva. De hecho, se ha notado que, aunque en la edición sevillana de 1692 de *Primero Sueño* se dice que el poema es una imitación de Góngora, sólo los primeros 150 versos, donde abundan las alusiones mitológicas y los cultismos de obvia estirpe gongorina, pueden ser vistos como imitación en el sentido lato del título. Los otros 825 versos, donde se describe detalladamente el viaje del alma y la contemplación de la inmensa máquina del universo son completamente ajenos a la imaginación mucho más sensorial que intelectual de Góngora.<sup>6</sup>

Indudablemente a Lezama le interesa la Sor Juana poeta del intelecto, y para él la característica distintiva de su estilo es su elaboración de un barroco finisecular del conocimiento. Ese "afán de conocimiento universal" ejerce una fascinación natural en un poeta que entiende también su poesía como un saber exhaustivo y totalizante, como él mismo ha dicho, como un sistema poético del mundo que traduce la totalidad de la experiencia al espacio visionario de la imagen. Ese regreso "a las antiguas sùmulas del saber de una época" con que Sor Juana elabora su viaje intelectual, su *iter exstaticum*, esa síntesis de la medicina de los humores y de los espíritus vitales, del culto egipciaco del *Corpus Hermeticum*, de las subidas neoplatónicas y el raciocinio neo-aristotélico es insólitamente afín con la particular erudición lezamiana tan dada a ese diletantismo espectacular, y tan obsedida por las síntesis del saber científico y el saber hermético o mágico. Lezama habla del diletantismo intuitivo de Sor Juana, un término con que Vossler caracterizó su curiosidad, y es indudable que simpatiza con un temperamento tan afín en este sentido. El otro gran "diletante intuitivo" de nuestra modernidad lo es indudablemente Jorge Luis Borges, arquitecto también, tanto en sus "ficciones", como en sus versos y sus ensayos, de una poesía obsedida por interrogantes metafísicas. La diferencia en el caso de Borges es su estilo desapasionado y distante, tan alejado del entusiasmo más bien ingenuo de Lezama y Sor Juana. Entre Lezama y Sor Juana

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

media además el vínculo de la simbología del catolicismo, un catolicismo bastante heterodoxo en ambos casos (aunque, desde luego, mucho más fervientemente sentido en el caso de Sor Juana), enriquecido por la analogía constante con otros sistemas metafísicos.

La similitud entre la obra máxima de ambos autores es significativa. Tanto *Primero Sueño* como *Paradiso* son "viajes del conocimiento": el yo poético sorjuanino se lanza, liberado del peso del cuerpo durante el sueño, hacia el conocimiento de la esfera del Sumo Bien, y en *Paradiso* José Cemí se lanza a la búsqueda del conocimiento poético por el dominio de la imagen. Aunque *Paradiso* inscribe el trayecto en el cuerpo épico de la novela, el yo de su protagonista dista mucho de ser un yo novelístico; es más bien el vórtice alrededor del cual giran las recurrencias de un lenguaje metafórico, donde apenas subsiste el engranaje de una fábula. Por el contrario en *Primero Sueño* se trata de la inserción de una peripecia narrativa en el cuerpo de una estructura poética. *Paradiso* es una novela cuya modernidad procede irónicamente de un anacrónico medievalismo, de su precientificismo, y por eso comparte con *Primero Sueño* la idea del viaje poético del conocimiento como el viaje hacia una región sobrenatural. En el caso de *Primero Sueño* se trata de un viaje de *anábasis*, donde se traza la trayectoria del espíritu hacia las regiones supralunares, mientras que Lezama articula el encuentro de Cemí con la imagen como un viaje órfico, como una *katábasis*, o viaje espiritual hacia las profundidades del Hades. Hay, inclusive cierta lealtad en Lezama al modelo de la *Commedia* que ya Sor Juana ha trascendido en un aspecto crucial: mientras José Cemí necesita, para llegar al dominio de la *potesis* de un *daimon*, de un Virgilio que le muestre el camino hacia el Paraíso, el yo poético de *Primero Sueño* realiza el viaje en la más absoluta soledad. El Virgilio de *Paradiso* es Oppiano Licario, una mezcla de sacerdote propiciatorio, de mentor y arquetipo del poeta que le hace escuchar a Cemí el registro del ritmo hesicástico, que no es otra cosa que la frecuencia poética de la significación.

La noción de una poesía del conocimiento desemboca en una poesía del agotamiento o la síntesis del saber. Es decir, que tanto en Lezama como en Sor Juana el poema perfecto tendría que ser una especie de sùmula. La idea de la "sùmula del saber antiguo" a la que alude Lezama como característica del texto sorjuanino correspondería *mutatis mutandis*, con la "sùmula nunca infusa de excepciones morfológicas" que es la metáfora mayor con que Lezama invoca la forma final de su discurso: una suerte de tratado sintético, de libro virtual, que es una mezcla del Libro de Mallarmé, en el que, según él, el universo se llegará a convertir, y de las sumas medievales del saber. Esta "sùmula", sin embargo, es el texto perdido de Oppiano Licario, un texto irrecuperable, porque se lo llevó la corriente de las aguas de un huracán.

De manera que el conocimiento, tanto para Lezama como para Sor Juana, es la cifra de una aspiración hacia un significado trascendental, hacia la comprensión del texto del cielo escrito con las estrellas, que se resuelve, sin embargo, en un intento

fallido.<sup>7</sup> En *Primero Sueño* el emblema de este intento es Faetón, el hijo de Apolo, que tratando de vengarse de los amigos que le echaban en cara su bastardía consiguió que su padre le prestara el carro del sol e impulsado por su ceguera adolescente se lanza hacia el cielo con los caballos desbocados que amenazan con derretir el mundo. Zeus enfurecido lo lanza al mar, adonde acuden sus hermanas las hespérides a llorar su cuerpo muerto. En *Paradiso* el nombre Oppiano Licario esconde un mito paralelo: el de Ícaro, que ayudado por su padre consigue escapar del laberinto de Creta con unas alas de cera que le hacen creer que puede acercarse al sol y por su temerario atrevimiento se desploma, con sus alas derretidas, en el fondo del mar. La poesía del conocimiento es para estos dos poetas la poesía de la temeridad, de un conocimiento que amenaza constantemente con cruzar la barrera entre la obediencia y la soberbia.

## II

Lezama nos da constancia de su apropiación de *Primero Sueño*, recalcando que hay una dimensión que este poema inicia y que, según él, será un rasgo definitorio del discurso literario latinoamericano, aunque quizás se estuviera refiriendo más específicamente al suyo propio:

Si en torno del banquete del barroco teníamos, en asientos alternados, que mezclar una y otra bisagra, hay una dimensión que nos corresponde *nemine discrepante*, la del sueño, donde Sor Juana Inés de la Cruz alcanza su plenitud y la plenitud del idioma poético en sus días. [...] Parece como si remedase la lenta corriente de un río sumergido, mientras la sustancia del sueño va horadando y penetrando aquellos parajes. [...] Pero la grandeza del poema no está en la habilidad o extrañeza de su desarrollo, sino en la extensión ocupada por un tema tan total como la vida y la muerte, y del que extrae, no las maravillas y las excepciones, sino cautelas distributivas, graduaciones del ser, para recibir el conocimiento. Si comparamos ese modo de acercarse a lo onírico, lo primero que lo diferencia del surrealismo contemporáneo o del romanticismo alemán de la primera mitad del XIX, consiste en que no se trata de buscar otra realidad, otra mágica causalidad, sino con visible reminiscencia cartesiana, el sueño aparece como forma de dominio por la superconciencia. Hay una sabiduría, parece desprenderse del poema, en el sueño, pero trabajada sobre la materia de la inmediata realidad.<sup>8</sup>

Lo que impresiona a Lezama, y donde encuentra precisamente la grandeza del poema es en su pre-modernidad, en esa visión del sueño que nuestra conciencia post-freudiana nos impide precisar. Recientemente Octavio Paz, en su *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* ha abundado sobre este mismo tema aclarando que el sueño en Sor Juana "es algo radicalmente distinto a lo que es el sueño para

<sup>7</sup> La idea de la escritura de las estrellas en su relación con Mallarmé aparece tratada en mi "La imagen como sistema" en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Fundamentos, Madrid, 1984, pp. 125-132.

<sup>8</sup> *La expresión americana*, p. 41.

Freud, y en general para la opinión moderna. Para Freud el sueño pone en libertad al deseo; para Sor Juana, el sueño pone en libertad al alma".<sup>9</sup> No se trata, entonces, de un viaje hacia la sub-conciencia, sino hacia la super-conciencia; el sueño es una metáfora de la inteligencia en pleno dominio de su mayor luminosidad, de un yo que se reconoce en el uso de su autoridad intelectual, no del yo que se sume en las efervescencias del automatismo en espera de las revelaciones de una inconsciencia que le muestre su propia inteligencia ajena e intraducible. Ese sería el yo que la modernidad, desde la mitificación del genio de los románticos hasta la escritura automática de los surrealistas ha plantado en el centro del discurso literario. Esa luminosidad del sueño opera por "cauteladas distributivas, graduaciones del ser" es decir, que el lenguaje poético revela el proceso de la inteligencia, una inteligencia que, en el caso de Sor Juana, posee una energía eminentemente centrífuga: no hay más autoconocimiento que el del conocimiento: una vez en marcha, la inteligencia se impacienta por abandonar las comodidades del cuerpo y las complacencias del yo para asumir el riesgo constante de la otredad:

En cuya casi elevación inmensa,  
gozosa más suspensa,  
suspensa pero ufana,  
y atónita aunque ufana, la suprema  
de lo sublunar reina soberana,  
la vista perspicaz, libre de anteojos,  
de sus intelectuales bellos ojos  
(sin que distancia tema  
ni de obstáculos opaco se recele,  
de que interpuesto algún objeto cele),  
libre tendió por todo lo criado:  
cuyo inmenso agregado,  
cúmulo incomprehensible,  
aunque a la vista quizo manifiesto  
dar señas de posible,  
a la comprensión no, que—entorpecida  
con la sobra de objetos, y excedida  
de la grandeza de ellos su potencia—  
retrocedió cobarde.<sup>10</sup>

El paso de las sensaciones del alma suspendida, no en la contemplación pasiva sino en el desciframiento activo del universo, un paso que se inicia en el gozo y desemboca en el horror funciona como un económico emblema de ese vértigo de la temeridad en que se fragua todo el texto. El "retrocedió cobarde" con que termina la imagen es implacable. El yo poético no se conduce de sí mismo ni busca subterfugios; se acusa de cobarde, y acaso, de la único que se conduela sea de no haberse atrevido más. El ímpetu mueve el alma hacia el agotamiento de sus

<sup>9</sup> Cito por la edición Seix-Barral, Barcelona, 1982, p. 485.

<sup>10</sup> *Obras Completas*, Fondo de cultura económica, 1951, vol. 1, pp. 335-359.

posibilidades de percepción, pero siempre queda un sobrante—”entorpecida con la sobra de objetos”—más allá de lo comprensible. Es ese sobrante, ese suplemento, el que incita la voluntad totalizadora. Pero el alma retrocede: la soberbia le cede el paso a la obediencia, acaso como un presagio de los últimos días de la escritora, en que aparentemente reniega de su amor al conocimiento y se sume en la autohumillación y la abnegación del final. En el *Libro de profesiones* del convento escribe lo siguiente: “... he sido y soy la peor que ha habido. [...] Yo, la peor del mundo: Juana Inés de la Cruz”.<sup>11</sup>

La idea de un yo centrífugo, de un yo que sólo se reconoce en el conocimiento que lo excede es, me parece, la forma más representativa de la subjetividad sorjuanina. *Primero Sueño* es una alegoría del conocimiento que desemboca en una confesión de la imposibilidad del conocimiento absoluto, pero una confesión que sólo se delata como tal en las últimas tres palabras del poema. Cuando una vez más regresa la luz del sol para comenzar el nuevo día y así dar fin a las cavilaciones del alma durante el sueño, un último verso resume esta transición de la siguiente forma: “el Mundo iluminado, y yo despierta”. El poema termina separando los dos espacios que el sueño trató de conciliar, el mundo y el yo, dos espacios que, al terminar el encantamiento de la versificación regresan a sus respectivas pertinencias, señalando la separación con la coma que marca el hemistiquio del verso final. La confesión empieza donde termina la alegoría, pero el yo despierto es el que menos le interesa al poema; el que le interesa es el yo dormido, el yo poseído por la visión de la inmensa máquina del universo. Es un yo poderoso, seguro de sí mismo y de su autoridad, pero que no está interesado en reclamar atención a las peculiaridades de su subjetividad. Usualmente se piensa que la *Respuesta a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz* es la contrapartida de esta postura, que allí Sor Juana reduce la alegoría del conocimiento a la confesión, y que se trata, sobre todo, de un texto autobiográfico. Sin embargo, me parece que no se ha recalcado lo suficiente que la intimidad a que se obliga Sor Juana en ese texto es una intimidad forzada, que la carta es una defensa, la respuesta a las discretas acusaciones del obispo de Puebla, y que el tono intimista del discurso se asume con cierta exasperación, como si la monja sintiera que la caída en la confesión y el intimismo sería una forma de afirmar los prejuicios masculinos y escolásticos que le asignan a la mujer la esfera de lo privado y lo secreto, y al hombre la de lo público, a la mujer la de las emociones y al hombre la de las razones. *La Respuesta* es una autobiografía a pesar suyo, diametralmente opuesta en su tono al confesionismo romántico al estilo de *Las Confesiones* de Rousseau, que tanto se deleita en el placer de la revelación de la intimidad prohibida.

Ahí radica el sentido más pertinente de la apreciación que hace Lezama de Sor Juana, que trata de distinguir su concepción del sueño de esa mistificación del sujeto que se inicia en la poesía moderna con el romanticismo. Es precisamente como

<sup>11</sup> Citado en *Las trampas de la fe*, p. 598.

crítica de los excesos del subjetivismo romántico y de la conciencia surrealista, entregada a las profundidades de la sub-consciencia, que la defensa que hace Lezama de la dimensión sorjuanina del sueño cobra su mayor alcance. Este sueño del conocimiento no existe para explorar los lugares recónditos de la intimidad del sujeto, sino para lanzarse a recibir el conocimiento, de ahí que el sueño no busque “las maravillas y las excepciones, sino cautelas distributivas, graduaciones del ser, para recibir el conocimiento”.

Quizás no haya un lugar más apropiado para explorar la posición del yo en el discurso literario de Sor Juana que *El divino Narciso*, sobre todo porque el mito de Narciso se asocia tradicionalmente con la formación de la personalidad (en su interpretación freudiana) y con la idea de autoconocimiento. En el caso de esta obra habría que comenzar por defender a la autora del diagnóstico de narcisista patológica que le achacara Ludwig Pfandl en su merecidamente desprestigiada interpretación de la obra de Sor Juana. Cualquier interpretación de la posición del sujeto creador en este auto debe de partir del hecho de que la figura de Narciso en la obra representa a Cristo, y que sólo se puede hablar de un sujeto si éste se identifica como el producto complejo del sistema de relaciones alegóricas que el drama establece entre los personajes Naturaleza Humana, Eco, que aquí simboliza la inteligencia réproba del ángel caído y Narciso-Cristo reflejándose en la fuente de la Virgen, cuya naturaleza es reflejo fiel de la divinidad. Por un lado la Naturaleza Humana virginal que es la imagen del rostro reflejado de Cristo, y por otro lado Eco, condenada a repetir la última parte de lo que dijo su interlocutor, y quien vive perdida en el espejismo de la incomunicación tratando inútilmente de lograr la atención de Narciso. Sor Juana hace un uso sorprendentemente económico de todos los elementos principales del mito y logra una convincente reinterpretación a lo divino.

El divino Narciso no es solamente otro auto sacramental sobre el misterio de la eucaristía; también puede leerse como el drama de la inteligencia humana escindida entre su conciencia de ser el reflejo de una inteligencia trascendental y la conciencia de sus imposibilidades, de la encerrona del lenguaje y la caída en la representación, que la monja relaciona acertadamente con la figura de Satanás-Eco. El diablo es el engañador, el tergiversador por excelencia. La repetición de Eco de lo que dice Narciso es el eco de la última parte de sus oraciones, pero al ser repetidas estas palabras adquieren un sentido distinto, y a veces el contrario de lo dicho por Narciso, vertiendo en la repetición la conciencia de la inadecuación de los dos lenguajes:

Narciso: Que haya podido el Amor  
Eco: El Amor  
Narciso: sujetar así a Narciso,  
Eco: Hizo.

Narciso: y arrastrar a lo Inmortal  
Eco: Mortal  
Narciso: Por él padezco este mal  
          que siente mi pena fiera  
          pues aquel que inmortal era,  
Los dos: El amor Hizo Mortal.<sup>12</sup>

El hombre es el eco de una inteligencia caída que trata de reconocer el reflejo perdido de la inteligencia divina. Sin embargo, hay algo que ambos pueden decir juntos: cuando Narciso declara que el amor lo hizo mortal, Eco se repite su frase con retazos de frases dichas anteriormente que le permiten unirse a Narciso, y la idea de la mortalidad por el amor los une irónicamente: Narciso tratando de llegar al hombre mediante la degradación de su divinidad y la inteligencia caída tratando de llegar a Dios mediante los retazos de su tartamudeo. Aunque sería tentador reconocer a Sor Juana en Eco, por tratarse de un personaje femenino, la correspondencia habría que buscarla más bien en el movimiento dramático del Auto que culmina en el momento en que Eco sorprende a Narciso contemplándose en la fuente de la naturaleza humana de la virgen, libre de pecado original y siente envidia, y al tratar de expresarla primero enmudece y luego tartamudea. Al final, la distancia que separa la escena del reflejo narcisista de Cristo, que no hace sino contemplar aquello que hay de él en la naturaleza del hombre, y la escena de Eco, enajenada y ausente de la mirada de Narciso es una distancia polar que recuerda el último verso de *Primero Sueño* cuando mundo y yo se alejan en el momento justo del despertar.

La tragedia del conocimiento según la visión poética que hace Sor Juana del hombre caído es saber que su mente es un reflejo de la mente de Dios pero sólo poder reconocerlo con la mente del hombre. Es este el origen insidioso de todos sus apetitos intelectuales. Sólo Cristo puede ser Narciso, porque sólo él posee la inteligencia capaz de constituirse en el objeto de su propio deseo. Sólo él merece enamorarse de sí mismo. El hombre vive condenado a la otredad, buscando siempre la plenitud en lo otro que permanece siempre, en última instancia, más allá.

### III

Las transformaciones del mito de Narciso seguirán asumiendo las más diversas formas hasta llegar a la elaboración que hace Lezama del mismo tema en el poema que prácticamente lo inicia en la creación literaria, que es *Muerte de Narciso*. Su lectura parece prometer muy pocas relaciones, más allá de un mismo mito compartido, con la alegoría transparente y perfectamente sistemática del Auto de Sor Juana. *Muerte de Narciso* es seguramente uno de los poemas más densos de la modernidad, y en él el elemento fundamental del mito que prevalece es el del reflejo

---

<sup>12</sup> *Obras*, p. 72.

del cuerpo de Narciso en la fuente, pero que en este caso no es una fuente, sino un río, un río no tan distante de aquella "corriente de un río sumergido" con que Lezama comparaba el sueño de Sor Juana. La primera estrofa del poema dice así:

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo  
envolviendo los labios que pasaban  
entre labios y vuelos desligados.  
La mano o el labio o el pájaro nevaban.  
Era el círculo en nieve que se abría.  
Mano era sin sangre la seda que borraba  
la perfección que muere de rodillas  
y en su celo se esconde y se divierte.<sup>13</sup>

Si en *Primero Sueño* y *El divino Narciso* asistimos a la abnegación de un yo que aspira a realizarse en la consolidación de su apetito trascendente, de su ansia de salir de sí mismo, en *Muerte de Narciso* el yo ha sido suprimido, pulverizado y Narciso es una ausencia que el poema invoca, pero que sólo registra como imagen, en una cadena metafórica de sustituciones en la que se hace casi imposible leer la descripción de un cuerpo o la narración de una escena. El cuerpo está aludido por la refracción que produce una serie de imágenes superpuestas (una mano, un labio, un pájaro) donde todo se confunde y parece integrarse en la corriente del Nilo que fluye. Es el río sagrado de los dioses, el río del tiempo como eterno devenir, como constante proceso de transformación, una transformación que, al perder su punto de referencia con un objeto fijo (una anécdota o un cuerpo) que señale su movimiento, se convierte en su propio marco de referencia y se hace fijeza del movimiento, movimiento congelado. La acción del reflejo de las imágenes en el río es vista como la acción de la caída de una quieta nevada. El movimiento de la nieve encuentra una imagen paralela en el movimiento de la mano que teje el tiempo dorado. El tejido que se forma encuentra su imagen paralela en el círculo de nieve que se abre concéntricamente en el río. Dánae, la hija de Acrisio, fue condenada a una cárcel subterránea por su propio padre al saber que de su vientre saldría el hombre que le daría muerte. Mientras se consumía en la celda, se le apareció Zeus lloviendo sobre su cuerpo como un chorro dorado y la preñó de Perseo, cumpliéndose así el designio fatal de los dioses. De ahí que ese tiempo dorado que teje Dánae haciendo las veces de Parca es el tiempo de la eternidad del dios que fecundó su vientre con un aguacero de oro. De manera que la escena entrelaza el oro de Zeus y la blancura de la nieve, pero ambas representan la fecundidad de un tiempo que es pasar puro, y por lo tanto es la negación del tiempo, la eternidad del flujo constante. También podría pensarse que el reflejo dorado en el río es un signo de la luz del sol, y que el momento se capta como una nevada luminosa.

El lector se pregunta: ¿Dónde está Narciso? Narciso es la encarnación misma de la oblicuidad, y por eso el poema se esmera en presentarlo sólo por reflejo, por

<sup>13</sup> Cito por la edición de *El reino de la imagen*, Ayacucho, Caracas, 1981.

alusión. Esta primera estrofa recoge ya los dos gestos fundamentales de Narciso que Lezama elabora metafóricamente. El agua que envuelve los "labios que pasaban entre labios y vuelos desligados" refleja el instante en que Narciso se inclina ante el río y abre los labios para beber su rostro reflejado. Los labios que pasan entre labios son el beso de Narciso sobre su propia imagen. El otro gesto es el de la mano "sin sangre" que borra como seda "la perfección que muere de rodillas". En el momento mismo en que Narciso cree poseer su imagen que el agua le devuelve como un espejo—"Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo", dice el comienzo de la tercera estrofa—su mano trata de tocarla y destruye la imagen, que se disuelve como un espejismo en agua revolcada. El poema está escrito como si lo leyéramos justo después de haberse removido el agua, y las imágenes se diluyen en el fluir metafórico mientras el lector trata de rescatar el momento anterior cuando era todavía el agua espejo fiel del rostro de Narciso. Se trata, en otras palabras, de un texto fundamentalmente ilegible, donde toda lectura es siempre un espejismo de una lectura posible que el poema rehúye constantemente. Esa lectura perfecta, que nos permitiría reconocer el yo poético autoafirmándose, a Narciso reconociéndose en el cuerpo poemático es "la perfección que muere de rodillas/ y en su cielo se esconde y se divierte". El cuerpo de Narciso se arrodilla ante el río, mueve el agua, se esconde su reflejo y se divierte. Se divierte en el sentido de burlarse de su intento, pero también se desvía, su diversión última es el juego de su inasibilidad.

No hay poema más típicamente gongorino en toda la producción poética de Lezama. Es indudable que la composición de este texto en 1937 estuvo influida por el redescubrimiento de Góngora que hicieron los poetas de la generación del 27 que se llama así precisamente en recordación del tercer centenario de la muerte del poeta cordobés. Uno de los "filtros" principales de esta disposición hacia Góngora lo fue seguramente Juan Ramón Jiménez y su particular esteticismo, tan influyente en la formación de la sensibilidad poética de los poetas jóvenes de aquella época, sobre todo de Lezama y de Cintio Vitier. *Muerte de Narciso* es una celebración de la estética de Góngora: su dicción refinada e hiperculta, su gusto por lo blanco y lo dorado, su lenguaje alusivo y elusivo, las referencias mitológicas y los hipérbatos proceden del repertorio creativo de Góngora. Lo que este poema no posee es la transparencia del universo poético gongorino. Dentro del abarrotamiento de recursos con que Góngora construye, por ejemplo, sus *Soledades*, siempre persiste el dominio de la referencia justa, de la imagen decantada con una perfección marmórea. El barroco gongorino es siempre el resultado de una exacerbación de las exigencias de armonía y precisión del clasicismo. Su barroco es un hiperclasicismo. En el poema de Lezama se conserva el rigor formal de la estrofa de ocho versos, pero en su interior los hipérbatos desbaratan a tal grado la sintaxis que las oraciones se diluyen hasta que crean un espacio poético más allá de los límites de la gramaticalidad. La alusión mitológica es doblemente hermética, porque se refiere a aspectos tangenciales del mito o porque el nombre de una figura esconde el nombre de otra, como en el caso de Dánae y las Parcas. En la estética gongorina hay

siempre un substrato referencial que valida las transformaciones o deformaciones metafóricas, mientras que en Lezama ese substrato va esfumándose a medida que progresa el poema, como si el lenguaje asumiera una suerte de autonomía simbólica tan desafiante que el mito de Narciso sólo es válido como imagen del mismo proceso metafórico del lenguaje. Narciso y su reflejo son las dos caras del signo y su historia de amor es la forma con que Lezama nos "cuenta" el proceso de la significación.

Lo que ocurre en *Muerte de Narciso* es un silenciamiento absoluto de la voz del poeta. Narciso no funciona aquí como un *alter ego* del autor. Tampoco lo es en *El divino Narciso*, pero en el auto de Sor Juana no podemos dejar de establecer un vínculo entre el alma del cristiano que se debate entre las limitaciones de su inteligencia y sus aspiraciones de realizar por la gracia el efecto iluminador de la imagen de la inteligencia divina en su ser. Ese drama del encuentro de dos inteligencias, ese intento de unión de dos órbitas alejadas no deja de tener una fuerte repercusión en el drama personal de la monja, que se expresa en la alegoría pero que no cesa de sugerirse como confesión. Para comprender mejor esta diferencia hay que tomar en cuenta la impronta del simbolismo en la formación de la conciencia literaria lezamiana. De hecho, podría afirmarse que es en ese puente de resonancias entre el barroco y ese segundo barroco que es el simbolismo que Lezama desarrolla su noción de poesía. En este contexto la importancia de la serie de poemas *Fragments du Narcisse*, de Paul Valéry es, me parece, instrumental. La presencia de la estética de Mallarmé y Valéry en los juicios de Lezama es evidente. Poco después de la época de composición de *Muerte de Narciso* Lezama había escrito un ensayo sobre Valéry titulado "El acto poético y Valéry", que salió más tarde publicado en *Analecta del reloj*, donde también se recoge un ensayo posterior mucho más extenso titulado "Sobre Paul Valéry". El título de esta colección posiblemente haya sido inspirado por el libro *Analecta* de Valéry.

En *Fragments du Narcisse* Valéry reduce la imagen de Narciso a la escena del pensamiento en el proceso de la autocontemplación, del pensamiento que se eleva de las contingencias y los accidentes de la existencia y se convierte en pensamiento puro, silenciando a su alrededor cualquier ruido que pueda sobresaltar el murmullo de las ideas y su mutuo proceso conciliador. Se trata de un solipsismo puro del pensamiento. Lo que para Sor Juana hubiera sido el alma aparece aquí como el espacio de la ideación pura. La meta es la creación de una abstracción absoluta del yo poético, y el poema es el espacio conciliador de las formas y los sentidos, un espacio donde el éxtasis y el intelecto encuentren su perfecta adecuación. El arranque del primer fragmento, estupidamente traducido por Cintio Vitier para *Orígenes*, dice así:

¡Que al fin tú brilles, término puro de mi carrera!

Cual la fuga de un ciervo hacia la fuente acaba  
Sólo si entre los juncos se desploma, esta tarde  
Mi sed me ha derribado al borde de las aguas.

Más no he de saciar este amor indiscreto  
Perturbando a la onda misteriosa: ¡Oh Ninfas!  
¡Si vosotras me amáis dormir siempre es preciso!  
El más leve suspiro de un alma os estremece;  
Aún en su desmayo, escapada a las sombras,  
Si la hoja perdida roza oculta napea,  
Basta para romper un durmiente universo...

Ese silencio es tan perfecto que para que ocurra tiene que silenciarse hasta la respiración. Irónicamente, el subjetivismo que la sensibilidad romántica propulsó como la verdadera razón de ser del poema asume su última variación con los simbolistas que lo llevan a tal grado de exacerbación que el sujeto termina asfixiándose en el interior del poema. *Fragments du Narcisse* es la escena de una implosión del yo poético, que termina pulverizándose, desapareciendo en las profundidades, en los ecos de su inasible intimidad. Fue Mallarmé quien le declaró la muerte al yo lírico en su decisivo ensayo "Crisis del verso":

Para que sea puro, el poema tiene que silenciar la voz del poeta, y la iniciativa debe ser tomada por las palabras mismas, que se pondrán en movimiento al encontrarse desigualmente por colisión. Y en un intercambio de destellos sus chispas brillarán como lenguas de fuego sobre piedras preciosas, reemplazando de esta forma la antigua respiración audible del poeta sobre el poema lírico, reemplazando el control de la propia voz del poeta sobre el verso.<sup>14</sup>

*Muerte de Narciso* inicia en la poesía de Lezama un movimiento hacia la autonomía del lenguaje que tiene su referencia más inmediata en la revolución simbolista (y en sus ramificaciones a lo largo de los modernismos y vanguardias a ambos lados del Atlántico), pero cuya fuente originaria será el barroco gongorino y su particular modulación en la obra de Sor Juana. Si en *Fragments du Narcisse* la conciencia absoluta se vuelca en un lenguaje absoluto, en *Muerte de Narciso* el lenguaje será algo más que la expresión de un sujeto que se pertenece; las palabras "tomarán la iniciativa" y será en su colisión metafórica que se creará el poema.

No se trata, no obstante, de una escritura automática o de "una mágica causalidad", como decía Lezama al referirse a *Primero Sueño*, sino de una inteligencia del lenguaje, de una luminosidad de las palabras que le toca al poeta develar. *Muerte de Narciso* elimina el rol de eco en el mito. Eco, que había sido el signo de la inteligencia caída y ambiciosa en *El divino Narciso* y el signo de la caída en el yo insondable en *Fragments du Narcisse* desaparece de la escena de *Muerte de Narciso* porque lo que permanece es el reflejo continuo del rostro en el espejo del río, es decir la inmovilidad de un lenguaje autónomo y absoluto. Es en este sentido donde el yo poético lezamiano se aleja del barroquismo gongorino, y también del de Sor Juana. El ingenio barroco encuentra su máxima expresión en el concepto, que según Gracián es "un acto del entendimiento que exprime la

<sup>14</sup> Traduzco de Mallarmé, *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1945, p. 366.

correspondencia que se halla entre los objetos", y la agudeza será tanto mayor cuanto menos se perciba esa correspondencia.<sup>15</sup> Si para Góngora esa correspondencia funcionaba como una duplicación de las correspondencias que existen entre los objetos de la naturaleza, para Sor Juana existe también, pero más como un reflejo de la consonancia que existe entre la inteligencia del hombre y la inteligencia de Dios. Góngora es un poeta de la naturaleza y Sor Juana es una poeta del intelecto. La diferencia fundamental entre Góngora y Sor Juana es que el barroquismo de ésta la lleva a plantearse este discurso en un marco abiertamente conceptual. Mientras Góngora permanece en el mundo de las imágenes sensoriales Sor Juana aspira a darle una densidad discursiva a ese universo que logre instalarlo en la dimensión de un conocimiento posible.

Lezama parte de una noción barroca de las correspondencias pero temperada, fraguada en el curso de las transformaciones de discurso literario que le hacen llegar la estética barroca por los filtros del romanticismo y el simbolismo. Por eso es que el barroquismo de Lezama es más predominantemente un barroquismo del lenguaje. La poesía es, ante todo, el modo de ser auténtico del lenguaje y la llave del único conocimiento posible, que es el metafórico. Lezama regresa a Góngora, pero convirtiendo su poesía pura en una especie de epistemología poética que él llamará el sistema poético del mundo. Si para Sor Juana la poesía es la forma que conduce al conocimiento, para Lezama el conocimiento sólo desemboca en su forma más pura en la poesía. Lezama "hereda" de Sor Juana su vocación epistemológica pero no la ampara en la ciencia sino en la metafóricidad pura, que es una manera de leer a Sor Juana desde la perspectiva de Góngora.

Para Lezama la metáfora es el único "sujeto" posible del conocimiento poético, y de acuerdo al argumento de la *Expresión americana*, inclusive del conocimiento histórico. Hablando sobre la relación que puede existir entre imágenes artísticas de diferentes culturas y diferentes épocas, sobre todo en el contexto eminentemente "mestizo" de América Lezama dice:

Lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión.<sup>16</sup>

El sujeto metafórico es una concepción del lenguaje como la conciencia hiperbólica de la cultura, no tan distante de la idea de T.S. Eliot cuando nos dice que los escritores no piensan con su conciencia sino con la conciencia de la cultura. Cuando Lezama nos dice que lo que Sor Juana nos lega en su *Primero Sueño* es la dimensión del sueño como una continuación de la inteligencia, como una continuación del trabajo de la conciencia, es en este sentido del sujeto metafórico como la conciencia hiperbólica de la cultura americana que mejor se puede apreciar la

<sup>15</sup> Citado en Vossler, Karl, "Introducción a Gracián", *Revista de Occidente*, núm. CXLVII (1935), pp. 330-348.

<sup>16</sup> *La expresión americana*, p. 10.

autonomía del sueño en el discurso de la cultura. El sueño de la superconciencia se convierte en Lezama en un super-texto, que rebasa los límites de las subjetividades que lo producen. Es por eso que lo más que le atrae de *El divino Narciso* es su proclividad hacia la síntesis de tradiciones aparentemente distintas, sobre todo en relación con la loa que lo antecede, que es un intento de conciliar el ritual del dios de las semillas de los aztecas con el ritual de la eucaristía. Lezama sustituye el plan divino de la Providencia, que es la explicación que da Sor Juana para justificar la semejanza entre los ritos paganos y los cristianos por una suerte de Providencia o inteligencia poética: el sujeto metafórico: Es "Como si esa misma caída grave del sueño fuese transformando las divinidades de la sangre y la ira en los nuevos dioses del óleo y la reconciliación".<sup>17</sup> El texto mismo de *El divino Narciso* es testimonio de la acción del sujeto metafórico, al verse como el ensamblado de los pre-textos que lo constituyen: El auto *Eco y Narciso* de Calderón, *El Cantar de los Cantares* y parábolas de los evangelios, así como *Primero Sueño* era un compendio de los modelos científicos y poéticos imperantes en la Nueva España de fines del siglo XVII. Esa es, para Lezama "la expresión americana", la acción de la inteligencia hiperbólica del sujeto metafórico actuando sobre el entramado de la tradición. Su teoría de la cultura es una hipóstasis de la intertextualidad.

Tanto para Sor Juana como para Lezama, la obra literaria es el intento de apresar un exceso. En el caso de Sor Juana se trata del universo por conocer, que siempre excede al universo conocido. Su máxima frustración es la de la ignorancia. En el caso de Lezama se trata del lenguaje, que al asumir su propia ruta termina siempre excediendo las intenciones del autor, y el peligro constante en este caso es el de la ilegibilidad. Sus respectivas obras desembocan en dos deslumbramientos paralelos: en Sor Juana el deslumbramiento por el exceso de ideas y en Lezama el deslumbramiento por el exceso del lenguaje. Ambos comparten el mismo nexo: Góngora. En un pasaje de la *Fábula de Polifemo y Galatea* el gigante Polifemo se acerca al mar para contemplar su rostro y el agua, desconcertada por el tamaño del gigante no sabe si es el sol lo que brilla en la frente del cíclope o si es un ojo lo que brilla en medio del cielo. La hipérbole gongorina es también el intento de apresar el exceso, de adecuar las posibilidades de la expresión con los límites de lo expresado. Lenguaje y naturaleza se exceden el uno al otro sin llegar jamás a precisarse en una cifra que los revele como reflejos correspondientes. Polifemo se convierte en esta estrofa en un hiperbólico Narciso que se inclina ante el agua para mirarse y su reflejo sólo sirve para desembocar en la perplejidad: "Miréme y lucir vi un sol en mi frente,/ cuando en el cielo un ojo se veía:/ neutra el agua dudaba a cuál fe preste,/ o al cielo humano, o al cíclope celeste".

Borges, con la cáustica concisión que lo caracteriza, ha definido el barroco con las siguientes palabras: "Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar sus posibilidades) y que linda con su propia caricatura".<sup>18</sup>

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 45.

<sup>18</sup> La expresión da inicio al prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*.

Quizás las correspondencias que aquí hemos tratado de identificar, saltando el espacio de casi tres siglos, puedan verse como los intentos sucesivos de un estilo que trata constantemente de agotar sus posibilidades y en cada transformación discursiva está condenado a descubrir el mismo peligro del exceso, que es siempre la deformación caricaturesca. La caricatura puede asumir, dependiendo de las circunstancias, la apariencia de la parodia, o del arrepentimiento, de la afasia o de la ilegibilidad. Borges mismo, en los márgenes de sus controladas reticencias se defiende obstinadamente de la amenaza constante del exceso, pero sin poder sustraerse por completo a sus caricias seductoras. Quizás lo barroco no sea otra cosa que una justificación de la arrogancia que "el vivir despreciando, determina/su nombre eternizar en su rüina" como dice *Primero Sueño* al tratar de comprender la derrota de Faetón. Lo barroco, desde este punto de vista, no sería otra que la formalización de la temeridad.

*Rubén Ríos Ávila*  
*Universidad de Puerto Rico*