



HAL
open science

Sor Juana y la piedra filosofal

Dardo Scavino

► **To cite this version:**

Dardo Scavino. Sor Juana y la piedra filosofal. Cuadernos LIRICO, 2008, 10.4000/lirico.455 . hal-02300820

HAL Id: hal-02300820

<https://hal.science/hal-02300820>

Submitted on 29 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dardo Scavino

Sor Juana y la piedra filosofal

Advertencia

El contenido de este sitio está cubierto por la legislación francesa sobre propiedad intelectual y es propiedad exclusiva del editor.

Las obras publicadas en este sitio pueden ser consultadas y reproducidas en soporte de papel o bajo condición de que sean estrictamente reservadas al uso personal, sea éste científico o pedagógico, excluyendo todo uso comercial. La reproducción deberá obligatoriamente mencionar el editor, el nombre de la revista, el autor y la referencia del documento.

Toda otra reproducción está prohibida salvo que exista un acuerdo previo con el editor, excluyendo todos los casos previstos por la legislación vigente en Francia.

revues.org

Revues.org es un portal de revistas de ciencias sociales y humanas desarrollado por Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Referencia electrónica

Dardo Scavino, « Sor Juana y la piedra filosofal », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 4 | 2008, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 12 octubre 2012. URL : <http://lirico.revues.org/455>

Editor : Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

<http://lirico.revues.org>

<http://www.revues.org>

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección : <http://lirico.revues.org/455>

Ce document PDF a été généré par la revue.

Tous droits réservés

Sor Juana y la piedra filosofal

DARDO SCAVINO

Université de Bordeaux 3

...el deseo no satisfecho incrusta en la memoria experiencias imaginarias, apetecidas pero no realizadas, más imborrables que las verdaderas

Juan José Saer

Timeo

En su *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer proponen una breve receta: «Consígase un pollo bien vivo, mátelo, vacíelo, trócelo, mévalo en el horno y sívalo con cebollas.¹» A medida que la receta transcurre, observaban los lingüistas, «el pollo, referente común de los diferentes *lo*, no cesa de transformarse», y sin embargo presuponemos que nos referimos siempre a una sola y misma cosa. Para justificar este presupuesto, «precisaríamos una teoría de la identidad individual que nos aleja demasiado de las investigaciones lingüísticas habituales», aunque los autores recordaban que la distinción entre la «cosa misma» y las cualidades con las cuales la reviste algún discurso se encontraba en «la teoría de la *substantia sola* medieval»². Para ciertas gramáticas especulativas como la del alemán Thomas de Erfurt, «el pronombre designaba la substancia de la cosa, separada de sus accidentes»³, lo que explica por qué la denominaba también «separada», «pura» o «sin cualidades»⁴. De esta substancia, explicaba, los pronombres nos ofrecen una aprehensión simple o indeterminada: nos dicen que hay algo ahí sin decirnos nunca qué.

¹ O. Ducrot, J. M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Le Seuil, 1995, p. 558.

² *Ibid.*, p. 557.

³ *Ibid.*

⁴ M. Heidegger, *Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot*, París, Gallimard, 1970, pp. 47 y ss.

No hubo que esperar, no obstante, hasta el medioevo para que los filósofos se interrogaran acerca de esta unidad permanente que parecía vencer el paso del tiempo y atravesar siempre airosa la tempestad de agresiones que afectan a la materia. Los griegos se habían percatado de que el enunciado «algo cambia» afirmaba a la vez dos cosas contradictorias: que ya no es lo mismo y que sigue siéndolo. Porque si la cosa en cuestión no fuese siempre la *misma*, ni siquiera podríamos sostener que cambia: se trataría, con cada nuevo predicado, de *otra*. Platón había abordado este problema, de hecho, en una vasta narración mítica que puso en boca de uno de sus personajes: Timeo. Cuando decimos que «esto es fuego» o «eso es agua», argumentaba, no designamos (*deikúntes*) con las expresiones *esto* y *eso* (*tô tóde kaí toúto*) las cualidades variables de ese fuego y de ese agua sino algo permanente, una suerte de receptáculo (*hupo-dojês*) en el cual esas cualidades aparecen y desaparecen⁵. Para explicar de qué se trata, Timeo proponía una analogía. Supongamos que un escultor modele una serie de estatuas de oro, variando sin cesar sus formas. Si, mostrándole una de las figuras, le preguntáramos ¿qué es eso?, no nos respondería que se trata de un caballo, de un pájaro o de un árbol sino, sencillamente, que «es oro» (50 b). A esta substancia, por ende, había que darle siempre el mismo nombre. Pero ese nombre no era ni caballo ni pájaro ni árbol. Ni tampoco oro, claro. Algo similar ocurriría con el fuego y con el agua y por eso Platón asegura que se trata, en realidad, de adjetivos: «eso es ígneo» o «eso es acuático». Timeo sugería incluso que fuego, agua, aire y tierra serían las diversas variaciones, o estados, de una sola y misma substancia, o que «su parte ígnea parece ser siempre fuego, su parte líquida agua, o tierra y aire en la medida que recibe las formas de todos estos elementos» (50 c). ¿Cuál sería entonces el nombre de esa substancia? Misterio. De hecho, sólo podemos proferir los sustitutos de ese nombre, vale decir, los pro-nombres.

Este pasaje del *Timeo* inspiró la teoría según la cual existiría una suerte de materia prima común, permanente, indeterminada, a la cual las ideas le inculcan, como si se tratase de moldes, las formas. Timeo la compara con una «substancia blanda» a la cual un artesano le imprime una sucesión de figuras. Antes de llevar a cabo esta operación, explicaba, debe «aplanar y alisar» esa pasta para que ningún rastro de figuras precedentes perturbe las nuevas siluetas que se dispone a estamparle. La paradoja consiste entonces en que esa substancia simple (adjetivo cuyo

⁵ Platón, *Timeo*, 50a (traducimos la edición bilingüe de Les Belles Lettres, París, 1961).

sinónimo sigue siendo en español *lisa* y *llana*) se mantiene «fuera de todas las formas», o las determinaciones, aun cuando los predicados no cesen de determinarla de diferentes maneras. Se trata de una substancia indeterminada pero, aun así, determinable.

Alquimia

Hasta que no se tradujeron el *Fedón* y el *Menón* en el siglo XII, los filósofos medievales sólo conocían, en su versión integral, el *Timeo* de Platón. La analogía del escultor, sobre todo, ya había dado lugar en los países árabes a una curiosa disciplina: la alquimia. Llegada a Europa en torno a los siglos XI o XII, esta disciplina se extendió por toda la cristiandad y sólo comenzó a declinar en el siglo XVIII tras la aparición de la química científica y las teorías de Lavoisier. El razonamiento de los alquimistas era, no obstante, impecable: si en los cuerpos había algo que permanecía a pesar de los cambios, ¿no se podía extraer de alguna manera esa substancia sola, simple, pura y sin cualidades? A esta materia prima, la llamaron «oro filosófico», «quintaesencia» o «piedra filosofal», y multiplicaron los procedimientos para arrebatarla a los cuerpos como si se tratase de una perla escondida en los entresijos nacarados de una ostra.

Un manuscrito del siglo XI, atribuido a un alquimista musulmán, recomendaba encontrar la piedra preciosa mencionada por los sabios (sin especificar cuál sería) y proceder a calentarla en una «hornalla filosófica» hasta que se disociaran los cuatro elementos: agua, tierra, aire y fuego. En el fondo del «vaso de sublimación» se depositaría entonces un residuo, las *foeces* (heces), que el alquimista debería lavar con fuego hasta expurgarla de toda negrura. A continuación procedería a una «buena albificación» que volatilizara las humedades superfluas para terminar obteniendo una suerte de cal blanca, pura, desprovista de cualquier oscuridad o inmundicia⁶. Esta substancia que no se confunde con ninguno de los cuatro elementos sería, justamente, la *quinta essentia* cuyas virtudes curativas y redentoras estarían garantizadas por esa tradición que se remontaba al legendario Hermes Trimegisto.

Como a esa substancia simple la llamaron, siguiendo a Platón, «oro filosófico», se propagó rápidamente el rumor de que los alquimistas buscaban el secreto para transmutar cualquier material en oro. Durante

⁶ F. Bonardel, *Philosopher par le feu. Anthologie de textes alchimiques occidentaux*, París, Le Seuil, 1995, pp. 420-421.

el Renacimiento, estas habladurías incitaron a algunos príncipes a financiar sus experiencias en la clandestinidad y hasta a recluir a algunos de ellos para impedirles que le vendieran este secreto a algún ávido rival (esto le sucedió al desdichado Jan Friedrich Böttcher quien terminó encontrando la fórmula de fabricación de la porcelana china). Pero a estos buscadores de oro los «verdaderos» alquimistas los tachaban de «impostores»: las experiencias alquímicas estaban desprovistas, para ellos, de cualquier interés venal. Paracelso –el médico renacentista en el que se inspiraría Goethe para crear el personaje de Fausto– explicaba que la misión de la alquimia era la «curación» del hombre y el restablecimiento de la primavera del mundo que lo conduciría hacia su plenitud perdida, es decir, hacia aquella *quinta essentia*.⁷

Para los alquimistas se trataba de una misión que la humanidad había emprendido desde tiempos muy remotos. La expedición de Jasón y los argonautas en busca del Vello de Oro no sería, bien leída, sino una alegoría cifrada de las pesquisas alquímicas y lo mismo ocurriría con la *quête* del Grial. Y como el propio Platón había sugerido que el mito del *Timeo* provenía del antiguo Egipto, los alquimistas veían en la figura del Fénix un símbolo de ese cuerpo místico imperecedero que sobrevive a la destrucción total por el fuego.

Ahora bien, el nombre *Dios* también solía aludir por aquellos tiempos a esa substancia eterna o a esa unidad permanente. Y esto explica por qué a la Iglesia no le pareció muy ortodoxa la idea de destilarlo en un alambique, por muy místico que fuera. ¿No pretendían reducir a un sedimento inane esa eternidad espiritual? ¿No confundían incluso al espíritu con las heces de su vaso? Rápidamente, las autoridades religiosas proscribieron la alquimia acusando a sus adeptos de hechicería, aunque algunos prestigiosos doctores de la institución romana hubiesen incurrido en esas artes ocultas: el dominico Alberto Magno, maestro de Santo Tomás, o el franciscano Roger Bacon a quien la intervención del papa Clemente IV salvó *in extremis* de la hoguera.

Para nosotros la alquimia se convirtió en una curiosidad histórica ape-
nas digna de aderezar, junto con los dragones y los brujos, las novelas

⁷ El lector habrá reconocido en esta *quinta essentia* alquímica aquel extracto de belleza que Jean-Baptiste Grenouille destilaba del cuerpo de sus víctimas en la novela de Patrick Süskind: *El perfume*. Que el escritor comience comparándolo con Sade, no resulta en modo alguno casual. Ya Lacan sostenía que el sádico destruye el objeto del deseo para extraer la causa, a saber: el «objeto a». J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, París, Le Seuil, 1986, pp. 257-270.

infantiles. Y sin embargo seguimos admitiendo la existencia de aquello que la piedra filosofal nombraba porque seguimos presuponiéndola cada vez que hablamos de *eso*, cuando sencillamente hilvanamos las sentencias de un discurso o cuando contamos la historia de un solo y mismo personaje. Aunque ya no creamos en esa substancia, tampoco logramos desembarazarnos de ella.

Eros

En una entrevista realizada en marzo de 2004, el director argentino Héctor Babenco lamentaba que su película *Ironweed*, adaptación de la novela homónima de William Kennedy, hubiera sido distribuida en los países hispanos con el título *El amor es un eterno vagabundo*. «Un título horroroso», protestaba el cineasta, «estos distribuidores son unos criminales»⁸. Por una vez, sin embargo, el distribuidor daba muestras de haber frecuentado los escritos de Platón, ya que ésta es precisamente la definición que propone Diotima en *El Banquete*: Eros es un eterno, o más bien un perpetuo, vagabundo. El estatuto de Eros, a decir verdad, resulta bastante ambiguo porque, según Diotima, no es ni mortal ni inmortal. No es mortal porque no conoce la extinción, es decir, una satisfacción plena y concluyente, pero no es tampoco inmortal porque eso es lo que busca: la inmortalidad. Si Eros es un vagabundo que recorre, «con los pies descalzos», los caminos de la Tierra, se debe a que es el hijo de Penia, la Carencia. Su padre, sin embargo, es Poros, el Ardid o incluso la Labia. De modo que si a Eros le suele faltar siempre algo, se las arregla bastante bien para alcanzar sus objetivos.

La alegoría del áuriga que debe conducir un carro con dos caballos –el terrestre y el celeste–, impuso la idea de que en Platón había dos Eros: un deseo corporal y un deseo espiritual, y este último suele identificarse con el «amor platónico». Pero basta con recorrer los diálogos consagrados a la cuestión –el *Banquete* y el *Fedro*, por sobre todo– para constatar que deseamos, antes que nada, un cuerpo. Sucede sencillamente que Platón desplaza el acento del sustantivo *cuerpo* al artículo *un*. Deseamos un cuerpo porque es uno, y lo deseamos tanto más cuanto más se ciñe a esa unidad, es decir, cuanto más sus partes se armonizan. Los *membra disjecta*, por el contrario, nos provocan aversión, como la corrupción, la disgregación o la descomposición. Digamos que para este filósofo había una diferencia entre el objeto y la causa del deseo, y

⁸ «Entrevista con Héctor Babenco», diario *Página/12*, 14 de marzo del 2004.

éste es el motivo por el cual Eros se ve siempre insatisfecho: como hijo de Poros, la Labia, él sabe conquistar el objeto que buscaba, pero se le escapa, en cada caso, la causa, y en esto sale a su madre: la Carencia. Este vagabundo astuto no cesa de buscar el Uno pero lo que obtiene a cambio es, a lo sumo, lo unido.

Se entiende entonces por qué Platón considera que ese Uno es sinónimo de la Belleza y el Bien (*kalós kagathós*): la Belleza es la causa del deseo y el Bien es aquello cuya obtención satisface ese deseo. De ahí que algunos años más tarde su discípulo, Aristóteles, lo llame Motor Inmóvil: el motor es el motivo, aquello que mueve el deseo, y es inmóvil porque no cambia, es decir, porque es eterno. Según Diotima esto explica por qué los mortales son proclives a las relaciones sexuales: su naturaleza mortal busca así «perpetuar su existencia y volverse inmortal». Y sólo puede hacerlo «engendrando, es decir, buscando siempre a un ser nuevo que tome la plaza del viejo»:

En efecto, cuando afirmamos que cada ser vivo vive y es siempre el mismo (de la infancia a la vejez decimos que es siempre el mismo), no significa que tenga en él siempre las mismas cosas. Y sin embargo decimos que es siempre el mismo aunque se renueve sin cesar sufriendo ciertas pérdidas en sus cabellos, su carne, sus huesos, su sangre y todo su cuerpo. Y esto no vale sólo para su cuerpo sino también para su alma: disposiciones, caracteres, opiniones, deseos, placeres, penas, temores, ninguna de estas cosas es siempre una y la misma en cada uno de nosotros; algunas nacen y otras mueren.⁹

Y sin embargo ese individuo sigue siendo siempre el mismo, de manera que «el mortal participa de la inmortalidad, en su cuerpo y en todo el resto» (207 d). En los hombres, sobre todo, este deseo se traduce a veces en un deseo de «gloria imperecedera» (208 d); otros, como los filósofos, buscan conocer la belleza misma, «simple, pura, sin mezcla» (211 e). Pero esa substancia simple sólo se puede mostrar y no se puede decir nada acerca de ella (Wittgenstein, dicho sea de paso, no va a plantear algo distinto acerca de la «cosa simple»)¹⁰.

⁹ *Banquete* 207 d (traducimos la edición bilingüe de Les Belles Lettres, París, 1961).

¹⁰ Recordamos que el adjetivo *simple* está formado a partir de la raíz *sim-* emparentada con el vocablo griego *hen* (el mismo que Platón empleaba para referirse al Uno). Y esta raíz *sim-* es la misma raíz *sem-* del adverbio *semper*: de una vez por todas, de una vez para siempre. No debería resultarnos extraño que, para los griegos, lo simple fuera lo eterno. Nosotros seguimos pensando que sólo una cosa compuesta de partes cambia y se des-compone. Una cosa absolutamente simple no puede sufrir ningún cambio ni ninguna descomposición.

Entera, completa, inconvencible, simple, la causa del deseo no conoce la falta ni, por consiguiente, el deseo. Y por eso la expresión «bienaventuranza eterna» es un pleonismo. Goce y eternidad son, desde una perspectiva metafísica, sinónimos. Motor inmóvil no significa otra cosa: el goce, el goce del Otro, provoca el deseo. Así lo entendía Sor Juana cuando iniciaba un poema sacro diciendo:

Mientras la Gracia me excita
por elevarme a la Esfera... (198, 1-2)¹¹

Esta esfera tenía ya una larga historia en la metafísica, una historia que se remonta al Ser-Uno de Parménides y sobre todo al mito del *Timeo*. Prosiguiendo con su narración, Timeo explicaba que el dios había modelado «el mundo en forma de esfera cuyas extremidades se encuentran por todos lados a igual distancia del centro». Además, «había redondeado y pulido toda su superficie exterior por varias razones»:

No necesitaba en efecto ni ojos, dado que no quedaba nada visible fuera de ella, ni orejas, dado que no había ya nada que oír. No había aire alrededor que exigiera una respiración. Tampoco precisaba órganos para recibir en su interior el alimento o para expulsarlo al exterior después de haber absorbido el jugo. Nada salía de él y nada entraba, porque no había nada fuera de él. (33 a)

Este «cuerpo sin órganos» (lo absolutamente simple) no es sino aquella substancia que se mantenía «fuera de todas las formas» y a la cual se referían los pronombres demostrativos:

La madre y el receptáculo de todo lo que nació visible o sensible de una manera o de otra, es la tierra o el aire o el fuego o el agua o ninguna de las cosas que se componen de éstos o que los han engendrado. Y si decimos que es una especie invisible y sin forma que lo recibe todo y que participa de la inteligencia de una manera muy oscura y muy difícil de comprender, no mentiremos. (51 c)

La substancia simple es la madre, la materia prima anterior a la intervención paterna de las formas.

Resumiendo: no hay, para Platón, dos Eros, uno carnal y otro espiritual. El deseo del filósofo no se distingue del deseo sexual, y también comienza, como explica Diotima, por el deseo de un cuerpo. Y esto

¹¹ Como se ha vuelto habitual en los estudios sorjuaninos, y para facilitar la lectura, ponemos entre paréntesis el número de poema seguido de los números de verso de la edición de Adolfo Méndez Plancarte: S. J. I. de la Cruz, *Obras completas I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

va a seguir siendo así en San Agustín¹². La prueba, para él, es que los placeres sensuales no satisfacen nunca el deseo. ¿Qué le falta? El goce (*frutio*) que sólo se alcanzaría con la posesión de lo inmutable: Uno, Esfera o Dios. El castigo de los libertinos no proviene, para el obispo de Hippona, de algún tribunal que los inculpe por haberse entregado a los placeres sensuales. Su condena se encuentra en esa repetición digna de Sísifo, esa especie de falso infinito en que se embarca el deseo: en vez de intentar alcanzar lo eterno, eternizan los intentos.

No sé qué

Si acerca del Uno no podemos decir nada, acerca de la causa del deseo no podemos decir nada: sólo podemos mostrarla. Traduciendo el *nescio quid* de los latinos, los poetas provenzales van a hablar de un *no say de cui* (Guillaume de Aquitania) o de un *non sai qe s'es* (Rimbault de Orange), un motor misterioso del deseo que Geoffroy Rudel encarnaba en una amiga ignota: *Amigu'ai ieu, no sai qui s'es*¹³. Este *nescio quid* va a hacer también un largo camino en la poesía mística. Lo encontramos, por ejemplo, en Hadewijch de Amberes cuando habla de

un noble no sé qué, ni esto, ni aquello,
que nos conduce, nos introduce y nos absorbe en nuestro Origen.¹⁴

Y todavía vamos a hallarlo en Juan de Ávila cuando escriba en la *Glosa a lo divino*:

Por toda la hermosura
nunca yo me perderé,
sino por un no sé qué
que se alcança por ventura.¹⁵

A esta Belleza-Bien va a seguir refiriéndose Sor Juana Inés de la Cruz cuando escriba en una líras amorosas:

¿Cuando de tu apacible
rostro veré el semblante afable,
y aquel Bien indecible

¹² H. Arendt, *Le concept d'amour chez Augustin*, París, Rivages, 1996, pp. 13 y ss.

¹³ Cf. H.-I. Marrou, *Les troubadours*, París, Seuil, 1971, p. 106. Todavía a principios del siglo XX el escritor rumano Garabet Ibraileanu va a escribir: «Cuando puedes decir por qué amas a una mujer, ya no la amas realmente» (*En regardant la vie*, París, Gallimard, 1953, p. 67).

¹⁴ Hadewijch d'Anvers, *Écrits mystiques*, París, Seuil, p. 141.

¹⁵ S. J. de la Cruz, *Poesía* (ed. de Domingo Ynduráin), Madrid, Cátedra, 2000, p. 274.

a toda pluma humana inexplicable,
que mal se ceñirá a lo definido
lo que no cabe en todo lo sentido? (211, 79-84)

Y en unas décimas dedicadas a su amada Lysi:

pues tu beldad increíble,
como excede lo posible
no la alcanza el pensamiento. (103, 8-10)

Siguiendo esta tradición, Sor Juana va a iniciar unas redondillas con estos versos memorables:

Este amoroso tormento
que en mi corazón se ve,
sé que lo siento y no sé
la causa por que lo siento. (84, 1-4)

Mientras que la primera estrofa de un soneto va a decir:

Yo no puedo tenerte ni dejarte,
ni sé por qué, al dejarte o al tenerte,
se encuentra un no sé qué para quererte
y muchos sí sé qué para olvidarte. (176, 1-4)

Amamos, para Sor Juana, lo incomprensible, aunque ella prefiera emplear en sus versos el latinismo *incomprehensible*, en el que destaca mejor la coincidencia entre aquello que no logran aprehender ni las manos ni las cláusulas. Y lo incomprensible es «*un no sé qué*» que se opone a los «*muchos sí sé qué*». Si por éstos fuese, la amante lo olvidaría, como si la multiplicidad de cualidades la dejara indiferente y sólo despertase su deseo la unidad inexplicable. Amamos, supuestamente, a una persona singular, insustituible, pero la amamos sin importar sus cualidades o incluso, como sugiere la monja, a pesar de ellas. Ahora bien, si son precisamente esas cualidades las que nos permitirían distinguir una persona de otra, esto significa que no amamos a esa persona por sus rasgos distintivos: la amamos como a una persona cualquiera. El adjetivo *cualquiera*, traducción del *quod-libet* latino, alude precisamente a esa indiferencia del querer (de la libido) con respecto a las cualidades. Cuando amamos lo más singular, amamos lo más común: el Ser o el Uno. O para decirlo con Platón, la causa del deseo no es un cuerpo bello sino la Belleza misma.

Pero la Belleza misma, el Uno o el Simple, no puede ser atrapado por una «cláusula», o no puede convertirse en sujeto de ningún predicado, aunque sólo esa unidad nos permita reunir la multiplicidad de cualidades de una cosa y decir que se trata de las cualidades de lo mismo.

La Belleza es entonces ese «un no sé qué» que una endecha Sor Juana llama «imperceptible»:

Porque es tu hermosura
 tan inaccesible,
 que quien más la alaba
 menos la define;
 tu ingenio y tus gracias,
 tan imperceptibles
 que no les da alcance
 la pluma más lince.
 Y así, mi intención
 no es de referirte
 lo que nadie entiende
 y todos repiten,
 porque todos cantan
 tus prendas sublimes,
 y cuán grandes sean
 nadie las concibe... (74, 40-56)

Alguien podría preguntarse cómo Sor Juana llega a amar ese ingenio y esas gracias si son «tan imperceptibles». Alguien podría llegar a inferir incluso de esta expresión que la dama no sobresale por ellas. Habría que recordar, sin embargo, que la poeta entiende aquí el verbo *percibir* en el sentido del *percipio* latino. Como el verbo *concebir* (*concipio*), que aparece hacia el final de estos versos, *percipio* derivaba de *cipio* y significaba apresar, asir, sujetar o prender. Y de hecho, todavía hablamos, en este sentido, de «percibir una suma». Percibir y concebir son sinónimos de comprender en sus versos. Sor Juana dice que ese ingenio y esas gracias son «tan imperceptibles / que no les da alcance / la pluma más lince», y se debe esto a que la pluma escribe las «cláusulas» que fracasan a la hora de encerrar, o de representar, la causa del deseo (el sustantivo pluma alude tanto al instrumento de escritura como a las alas de Ícaro en su intento por alcanzar la Belleza = Sol). Imperceptible o inconcebible no puede incluirse en ningún conjunto y por este motivo no se reduce al rango de simple sujeto. Imperceptible e inconcebible resultan, en este aspecto, sinónimos de absoluto o infinito (no es casual que Sor Juana haya escogido el *senhal* Lysi para nombrar a su amada: *lysis* significaba en griego absoluto o absuelto). No percibimos jamás la cosa misma sino sólo alguno de sus aspectos, de sus cualidades, de sus determinaciones. Sor Juana acababa de decir, sin ir más lejos, que la hermosura de Lysi era «tan inaccesible / que quien más la alaba / menos la define». Y en la *Carta atenagórica* Sor Juana no planteaba otra cosa: se alaba mejor aquello que «no cabe en las voces» cuando

no se lo define¹⁶. Eso es lo in-finito: algo demasiado «grande» para que quepa en las voces, algo que la monja llama a veces, siguiendo al Pseudo-Longino, lo «sublime».

Fantasma

Los platónicos medievales se habían hecho ya esta pregunta: ¿de dónde proviene la unidad de la cosa si no se encuentra en la diversidad sensible? De la imaginación. Y filósofos renacentistas como Pico de la Mirandola (el sobrino, sobre todo, más que el tío) le atribuían a la imaginación esta función trascendental: reunir la dispersión de la experiencia sensible. Los pintores del Barroco van a convertir esta *imaginatio* en un principio de su arte: bastaba con un conjunto de manchas pictóricas y un juego de claroscuros para que el espectador reconstruyese, con su imaginación, la figura. Esto explica el abandono paulatino del *disegno* renacentista y la difuminación de los contornos claros y netos. Al dibujo, lo restituye el espectador.

Un cuadro de Diego de Velázquez, *Venus en el espejo*, resume bastante bien el problema. Venus aparece pintada allí como Narciso: fascinada con la imagen de su rostro tal como la ve en un espejo que le tiende Cupido. El espectador no ve directamente el rostro de la diosa, colocada de espaldas y exhibiendo, en primer plano, un trasero insoslayable. Sólo puede ver su rostro a través de la imagen que le devuelve a la diosa el espejo. Ahora bien, lo que el espectador ve efectivamente, si se sustrae por un momento a la fascinación del cuadro, o al fantasma que él mismo hace ondular sobre las manchas pictóricas, no es tanto el rostro bello que cautivaría a la diosa sino una suerte de calavera desfigurada, sin ojos, monstruosa. Una versión de la *vanitas* o el *memento mori* tan corriente en los cuadros de la época, como sucede con *Las tentaciones de San Jerónimo* o *San Francisco en éxtasis* de Zubarán. El espectador, por consiguiente, se encuentra en una situación semejante a esa Venus narcisista: así como ésta se ve fascinada por su imagen en el espejo que le está tendiendo Cupido, aquél recrea una escena a partir de unas una diversidad de pigmentos sobre una superficie plana, y aquí es donde interviene el deseo, desde luego. El olvido de la muerte

¹⁶ «Para encender nuestros deseos de los bienes eternos, se nos dice que ni ojos vieron, ni oídos oyeron, ni corazón humano puede comprender cómo es aquella felicidad eterna. Pues, ¿no fuera mejor, para excitarnos el deseo, pintarnos la Gloria? No, que lo que no cabe en las voces queda más decente en el silencio; y expresa y da a entender más un: no se puede explicar cómo es la Gloria, que un: así es la Gloria.» (404, 459-67)

no significa, en el Barroco, la ceguera ante lo que vendrá como una fatalidad ineluctable, sino, paradójicamente, ante lo que vemos aquí y ahora: la *descomposición* de los trazos, la multiplicidad pura, la desintegración, la dispersión de lo sensible. Paradójica ceguera ante lo efectivamente visto, ante el torbellino insensato de los colores, ante la atomización de la materia. La *composición* pictórica no tiene lugar en el lienzo sino en la mirada que le da cuerpo, vida y realidad a esos *membra disjecta*. Por esos años, justamente, Sor Juana Inés de la Cruz escribía a propósito de un retrato suyo:

Este, que ves, engaño colorido,
 que del arte ostentando los primores,
 con falsos silogismos de colores
 es cauteloso engaño del sentido;
 éste, en quien la lisonja ha pretendido
 excusar de los años los horrores,
 y venciendo del tiempo los rigores
 triunfar de la vejez y del olvido,
 es un vano artificio del cuidado,
 es una flor al viento delicada,
 es un resguardo inútil para el hado:
 es una necia diligencia errada,
 es un afán caduco y, bien mirado,
 es cadáver, es polvo, es sombra, es nada. (145, 1-14)

Bien mirada, la pintura es un cadáver que logra cautivar el deseo y, por consiguiente, robarle, al espectador-amante, todo sentido. Hay que entender la serie de poemas de amor que Sor Juana le dedica a las pinturas en este doble aspecto: la relación entre amante y amado resulta homóloga a la que existe entre el espectador y el cuadro. La relación entre la amante y el amado se entiende a través de la relación entre el espectador y el cuadro, y viceversa. Sor Juana vuelve a abordar la cuestión en su más célebre soneto:

Detente, Sombra de mi Bien esquivo,
 imagen del hechizo que más quiero,
 bella ilusión por quien alegre muero,
 dulce ficción por quien penosa vivo.
 Si al Imán de tus gracias, atractivo,
 sirve mi pecho de obediente acero,
 ¿para qué me enamoras lisonjero
 si has de burlarme luego fugitivo?
 Mas blasonar no puedes, satisfecho,
 de que triunfa de mí tu tiranía:
 que aunque dejas burlado el lazo estrecho
 que tu forma fantástica ceñía,

poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi Fantasía. (165, 1-14)

Octavio Paz sostenía que Sor Juana debía de haber escrito estos versos durante sus años de enclaustramiento, momento favorable para que surgieran los fantasmas autoeróticos¹⁷. El problema, según él, sería en este soneto el siguiente: a falta del cuerpo deseado, la religiosa debía contentarse con su imagen espectral, sólo que ésta no puede asirse ni ceñirse debido a su carácter evanescente o fugaz. Sor Juana Inés, sin embargo, es sumamente clara al respecto: aquello que se le escapa no es la sombra del amado sino la sombra del Bien. Y el Bien se escapa siempre en sus poemas, aunque no sea una sombra. Se escapa porque es imperceptible o incomprensible. Se escapa porque es «un no sé qué». Se trata de aquella paradoja señalada por Dionisio Areopagita y retomada por los místicos carmelitas: la causa del deseo es una «quietud inquieta», una substancia inmutable que nunca se encuentra allí donde la buscamos.

De hecho, Sor Juana emplea las mayúsculas cuando escribe Sombra, Bien e Imán, y este magnetismo, al cual su pecho «obedece», proviene de las «gracias» del amado. Esas mayúsculas vuelven a aparecer, justamente, en el vocablo Fantasía: ese Bien, al fin de cuentas, no es sino una prisión labrada por la fantasía, y por eso en otro poema la monja hablaba de una «aprehensiva fuerza imaginativa»: aquello que nos permite aprehender una cosa como una cosa es la fantasía; aquello que vuelve deseable un cuerpo, por consiguiente, es la propia imaginación. El amante pone el Bien o la Belleza que se le escapan.

En eso consiste la paradoja: el amante se encuentra atrapado por un suplemento espectral que él mismo puso y que no logra atrapar. ¿Y no se trata de la paradoja que un siglo más tarde plantea Kant a propósito de la cosa en sí? En un primer momento se trataba de la cosa que se sustraía a la experiencia sensible: imperceptible o inasible, el sujeto debía renunciar a ella. Pero en un segundo momento, se trataba de la consecuencia de una actividad del sujeto: esa unidad sintética de la apercepción que Kant vacila en identificar con la imaginación. Aquello que supuestamente se le escapaba al sujeto, esa cosa burladora o esquivada, había sido labrada por su propia fantasía. Saquémosle a la realidad el suplemento fantasmático y va a disgregarse irremediabilmente en una

¹⁷ O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 214.

multiplicidad pulverulenta. Sólo hay *un* cuerpo a condición de que la amante presuponga –fantasee– una substancia inasible o inaccesible, un núcleo inapresable que sin embargo permite darle a las cualidades múltiples y variables una unidad. Y esta substancia es el Bien Supremo: el mítico goce inaccesible.

Conclusión

Lacan afirmaba que el hombre busca en la relación sexual esa cosa presuntamente perdida en el momento de acceder al orden de las ficciones simbólicas. El hombre entra en la relación sexual *quoad castrationem*, es decir, como sujeto separado de aquel goce primordial, mientras que la mujer «sólo será tomada *quoad matrem*» (por el hombre, desde luego)¹⁸. El sujeto, el sujeto *barré* - «rajado»- (\$), «sólo tiene como *partenaire* al «objeto a» inscripto del otro lado de la barra», o sólo puede «alcanzar a su *partenaire* sexual, que es el Otro, por intermedio de eso que es la causa de su deseo»¹⁹, y esta relación imposible entre \$ y a, añade el psicoanalista, no es sino la definición del fantasma, «este fantasma en que está atrapado el sujeto es como tal el soporte de lo que llamamos expresamente en la teoría freudiana el principio de realidad»²⁰. Éste es el «soporte» que la tradición metafísica llamó «substancia»: esa inmovilidad que movilizaba el deseo. «Sólo cuando nuestras percepciones quedan referidas a ese objeto de satisfacción perdido»²¹, va a añadir más tarde Joan Copjec, «pueden ser consideradas objetivas» porque, «al referirse al objeto [entiéndase, una vez más, a la substancia], pasan a ser comprendidas como manifestaciones de él»²². Y por eso Copjec recurre a una de las definiciones del «objeto a» lacaniano, cuando habla de este objeto excluido: éste funciona como aquel que «es en ellas más que ellas». Si Freud, concluye Copjec,

prefiere referirse al proceso del examen de realidad mediante el verbo redoblado *reencontrar* en lugar de *encontrar*, ello no sólo se debe a que el objeto perdido nunca puede ser encontrado directamente, y a que en cambio debe ser reencontrado en sus manifestaciones, sino también a que es encontrado una y otra vez en una multiplicidad de percepciones que, por

¹⁸ J. Lacan, *Encore*, París, Seuil, 1975, p. 47.

¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

²⁰ *Ibid.*, p. 102.

²¹ J. Copjec, *El sexo y la eutanasia de la razón*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 60.

²² *Ibid.*

más diversas que sean entre sí (las distorsiones, las alteraciones), deben no obstante ser contadas como prueba de la misma realidad inaccesible que todas ellas –todo el universo de los fenómenos– son incapaces de contener. Así pues, a la vez que garantiza que las percepciones designan cierta realidad independiente, objetiva, el juicio negativo mantiene –debe mantener– esta realidad como inapresable, por cuanto si asumiese una forma fenoménica, simplemente se convertiría en otra percepción, en cuyo caso el universo del pensamiento colapsaría.²³

Hace falta que algo falte para que la realidad se constituya. Pero nada falta entre las percepciones sensibles. Que algo falte o que algo escape a las percepciones, que haya perdido algo o que de algo haya sido separado, eso es lo que presupone el sujeto. Y este presupuesto es su fantasma. No hay constitución de la realidad sin deseo y no hay deseo sin falta: esa realidad que llamamos «objetiva», justamente, es aquella que no se pliega totalmente a nuestro deseo. Los alquimistas tenían razón en este punto. Si no hubiese una «piedra filosofal», esa piedra que los hombres vienen buscando desde tiempos muy remotos, la realidad se disolvería. La repuesta de Sor Juana y Freud al misterio de la alquimia sería entonces la siguiente: la realidad no se disuelve porque los hombres buscan, desde siempre, la mítica piedra filosofal.

²³ *Ibid.*