

**Faetonte reivindicado. La influencia de *Primero sueño*
de Sor Juana Inés de la Cruz en
Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta**

ALBERTO PÉREZ-AMADOR ADAM
Humboldt-Universität, Berlín

En agosto de 1942, Jorge Cuesta se suicidó en circunstancias trágicas y no del todo esclarecidas. Los detalles, relatados por diversos testigos, se contradicen en no pocas ocasiones y han sido la materia de la cual se tejió su tristemente conocida leyenda negra. Un mes después de su muerte, la revista *Letras de México* le dedicó un homenaje publicando un largo poema hasta entonces inédito, y terminado, según lo dicta la tradición, poco antes de ser conducido al manicomio. El *Canto a un dios mineral* ha sido citado, desde entonces, en forma completa o fragmentaria en revistas y libros. Desde la publicación en 1964 de sus obras completas, el poema ha sido objeto de varios estudios debidos, casi todos, a plumas extranjeras. Esto es sintomático. La admiración expresada de los intelectuales más importantes de México no ha logrado colocar la obra de Cuesta en el lugar del canon de la cultura mexicana moderna por ellos exigido. Su obra sigue incomodando. Sus ideas políticas, con las que criticó una política cultural mediocre y estultamente nacionalista, sigue teniendo vigencia en muchos aspectos. Sus ideas estéticas se oponen al discurso político demagógico que ha reducido la cultura del país a los límites estrechos de un círculo ideológico que aún difunde la mitología del nacionalismo. Por consecuencia, no debe extrañar que hayan sido extranjeros, en su mayoría, los que se dedicaron al rescate y estudio de su obra.

La gélida belleza de las imágenes del poema está en directa proporción a la dificultad de su contenido. Desde la edición príncipe, el tex-

to, sin revelar sus misterios últimos, no ha dejado de seducir a lectores que, principalmente, se cuentan entre los mismos poetas e intelectuales: Cuesta nunca dejará de ser un escritor para escritores.

En mi opinión, la influencia de *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz resulta determinante para entender el *Canto a un dios mineral*. Conocido es el interés de los poetas del grupo Contemporáneos por la obra de Sor Juana, pero hasta ahora se ha reparado poco en delimitarla. En el poema barroco se estudia la posibilidad de comprender el universo con base en las dos vías de aprensión cognitiva discutidas durante la escolástica aceptando, al final, la imposibilidad de alcanzar el conocimiento. Por su parte, Cuesta, aludiendo a pasajes del poema de Sor Juana, retoma tales preguntas, indaga cómo el sujeto sufre el proceso cognitivo, y ensaya una respuesta donde propone el verbo poético como única vía al conocimiento superior. El poema barroco no es en el *Canto a un dios mineral* tan sólo una alusión o una referencia, sino su punto de partida, sin cuyo conocimiento previo es imposible entenderlo. Al tratar el tema del proceso cognitivo, Cuesta no hace referencia a la discusión relativa al conocimiento infuso y al conocimiento adquirido. Esto no lo desvela. Para Cuesta todo conocimiento es producto de una aprensión sensorial. Mas aquí es donde surge su pregunta. Y, cual Jano, surge con dos facas dependientes una de la otra. Explico. Tradicionalmente se distinguió entre el *ens realis*, el concepto correspondiente del fenómeno y su representación según es en sí mismo, y el *ens rationalis*, donde no se representa el fenómeno como es en sí, sino como lo percibe el intelecto particular. En la medida en que el *ens realis* diverja del *ens rationalis*, el justo discernimiento de la realidad será negado a la mente. A esta antigua distinción¹ se suman, en la modernidad, las dudas arrojadas por las investigaciones de la naturaleza del tiempo, y sus efectos en lo percibido y en el perceptor en el lapso que media entre el *ens realis* y el *ens rationalis*; es decir, en el lapso que media entre el acto de la aprensión hasta el instante de la aprehensión. Estas preguntas desempeñan en el poema de Cuesta un papel determinante.

Se desconoce la fecha de composición de *Primero sueño*, pero se conjetura que debió haber sido redactado en un tiempo próximo a la publicación de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) donde Sor Juana

¹ En la época moderna, una de las primeras exposiciones que retoman la problemática es la de Sebastián Izquierdo titulada *Pharus scientiarum* y publicada en Lyon en 1659.

lo menciona. Octavio Paz (1982) supone su escritura alrededor de 1685; Américo Larralde (1991) constata tal suposición: tomando los personajes mitológicos y animales nombrados al inicio del poema como referencia a constelaciones, demuestra que fueron aquellas las estrellas visibles en la ciudad de México durante el eclipse de luna del 22 de diciembre de 1684 ocurrido entre las 2:00 am y las 6:00 am. Se ha aceptado como fecha de redacción de la obra el tiempo comprendido entre los años 1685 y 1690. El poema se inicia con una misteriosa escena donde se describe la proyección de una sombra desde la tierra hasta alturas estelares durante algún momento inicialmente indefinido de la noche, pero que, en el transcurso del poema, se identificará como las horas comprendidas entre las 2:00 y las 6:00 de la mañana. Esta escena se inicia con una larga enumeración de los animales vencidos por el cansancio antes de pasar a describir el apaciguamiento y cesión del cuerpo humano ante los embates del sueño. En el espíritu del durmiente se producen imágenes que, además de imitar las percibidas por los sentidos materiales, también representan en forma concreta aquello sólo aprehensible en forma abstracta. En este instante, el alma se separa del cuerpo para ensayar una aprehensión cognoscitiva superior sirviéndose de dos vías diversas. En la primera, el alma alcanza grandes alturas y observa toda la creación. Pero, si bien el intelecto puede percibirla, su entendimiento no puede comprenderla. En un vano intento, el alma dirige la mirada hacia el sol, esto es, hacia la fuente misma de la luz simbolizando el conocimiento. El resplandor la ciega y la obliga a renunciar a su ambición de aprehender el conocimiento en una sola mirada. Entonces, el alma pretende reducir su diseminada atención a un solo asunto y aprehender el conocimiento en forma sistemática aplicándose al estudio de las diez categorías aristotélicas. Pero el ensayo se revela nuevamente infructuoso, pues los conocimientos exigidos para comprender los secretos de una fuente o una flor son tan vastos que exceden las posibilidades reales del intelecto humano. Al emprender un tercer ensayo, cifrado en la imagen del transgresor Faetón, el cuerpo despierta.²

Primero sueño es tan sólo comprensible a la luz de la tradición de los viajes de anábasis y de la filosofía hermética. Además de estas fuentes,

² Para un análisis mucho más detallado de la obra cf. mi estudio correspondiente (1996).

en el poema existe una fuerte influencia escolástica. Y aún más, pienso que *Primero sueño* debe entenderse como la última gran aportación americana a las discusiones neoescolásticas, renovadas en el mundo hispanoamericano a partir de la obra de Báñez, Molina y Suárez.

Recordemos que uno de los objetivos de los filósofos escolásticos fue la definición y reconocimiento de la totalidad universal trascendente, conocida más allá de la multiplicidad de lo sensible, y su relación con las apariciones fenomenológicas. Los filósofos escolásticos se dedican a investigar la posibilidad del conocimiento de lo trascendente; la naturaleza de las relaciones cognoscitivas y el entendimiento entre el hombre y Dios; y los medios del primero para trascender su existencia. Estas ideas partían del presupuesto de la trascendencia de Dios y del hombre mismo, y de la seguridad de poder hacer inteligibles las apariciones fenomenológicas. A partir de la definición que da Aristóteles en su *Metafísica* (I, 1) de la *Ciencia primera* como ciencia de la sustancia eterna, identificada durante el helenismo con Dios, se igualó, posteriormente, durante casi toda la Edad Media, la teología con la metafísica. Los filósofos consideraban partir de la razón, es decir, de la capacidad deductiva, para resolver los problemas referentes al conocimiento de Dios y de la fe. En contraposición a éstos, los místicos rechazaron la necesidad de toda sustentación racional. Anselmo de Aosta escribe en el capítulo LXVI de su *Monología* con respecto a la posibilidad de acercarse al conocimiento de la Suma Esencia por medio de la mente racional:

Como está claro que nada puede ser comprendido sobre esta naturaleza con propiedad, sino por medio de otra cosa, es cierto que, por medio de esto, más se acerca uno a su conocimiento, cuanto más se acerca a ella por la semejanza.³

Se presuponía en el pensamiento escolástico la creación de todo a partir de lo más universal. Enlazando la primacía de lo general y lo particular, se obtenía que las categorías cognoscitivas eran parte de la creación misma, no pudiendo ser éstas instrumento gnoseológico si no se presuponía su esencia como una realidad dada en lo mismo que

³ Esta y las siguientes citas provienen de la traducción de los textos realizada por Eduardo Torres (1975).

se conoce. Así, con base en las ideas platónicas, desarrolladas por Agustín, referentes a los universales, se elabora el sistema cognoscitivo escolástico. En su *Isagoge* [Introducción] a las *Categorías* de Aristóteles y los correspondientes comentarios de Boecio, Porfirio dice:

Sobre los géneros y las especies no diré aquí si subsisten o bien si están solamente en el entendimiento, ni en el caso de que subsistan, si son corpóreos o incorpóreos, separados de las cosas sensibles o situados en las mismas cosas sensibles y expresando sus caracteres uniformes.

Porfirio establece aquí si los conceptos son realidades o no, si son de clase corpórea o incorpórea, y si son localizables en las cosas individuales o fuera de ellas. Estas ideas se desarrollaron con fuerza a partir del siglo XI. En *Primero sueño*, en el pasaje correspondiente al espejo localizado en la torre de Faro en el cual se representa lo invisible de la manera en que esto es posible de concebir, Sor Juana niega el concepto como sustancia de las cosas y acepta escolásticamente los conceptos como realidades [*res*], es decir, que tienen una esencia necesaria. El problema de la imposibilidad de la aprehensión cognoscitiva de la Causa Última es común en la escolástica. Por su parte, Averroes escribe en su *Compendio de metafísica*, IV, 47-48:

47. Por la misma razón ocurre también que la idea del entendimiento que es causa eficiente del entendimiento agente, no es otra cosa que la idea de éste, ya que tanto el entendimiento productor como el producido son específicamente una misma cosa, sin otra diferencia que aquél existe de una manera más noble. Esto ocurre también [con respecto a los otros principios]; de modo que el principio primero entiende el ser de una manera más noble, desde todos los puntos de vista en que pueden excederse [unas a otras] las inteligencias libres de la materia, ya que, no distinguiéndose, específicamente la idea del primer principio de las ideas del hombre, con mucha menos razón se diferenciará de las ideas de los demás seres separados; si bien en cuanto a nobleza está muy por encima del entendimiento humano, siendo la cosa que más se acerca a él la inteligencia que le sigue, y así sucesiva y gradualmente, hasta llegar al entendimiento humano.

48. Ahora bien; así como el objeto propio de nuestro conocimiento son las cosas materiales, de modo que, si conocemos esos principios, los conocemos por relación [o analogía] [aunque este conocimiento de los principios admita diversos grados, ya que la cosa más próxima a

nuestra substancia es el entendimiento agente, lo cual ha hecho creer a algunos que podemos conocerle en su esencia íntima, hasta el punto de llegar a ser una misma cosa con él y convertirse el efecto en la causa misma], así también el objeto del conocimiento del entendimiento agente no es otro que su propia esencia, y si conoce sus principios, los conoce por relación, ocurriendo lo mismo con el tercero y con el cuarto, y así sucesivamente hasta llegar al primer principio. Por su parte, al primer principio caracterízale el no entender cosa alguna por relación; por lo cual no puede entender inteligible alguno que implique en él imperfección, sino que su entendimiento es el más noble de los entendimientos, porque su esencia es la más noble de las esencias; por lo cual, no caben dentro de su esencia diversos grados de nobleza, sino que es noble en absoluto y sin comparación. Porque si en esos principios lo que el efecto entiende de su causa fuera igual a lo que la causa entiende de sí misma, no habría diferencia alguna entre la causa y lo causado, ni se daría en estos principios separados multiplicidad alguna.

No será sino hasta Tomás de Aquino cuando se realice una diferenciación entre teología y metafísica, considerando la primera revelada y proveniente, por consecuencia, de una ciencia superior. Tomás de Aquino considera como ciencia humana a la filosofía, que debe coincidir con aquella dictada por Dios. A partir de los principios lógicos establecidos por Tomás en *Sobre el ente y la esencia*, escrito entre 1254 y 1256, la racionalidad corroborará la revelación religiosa. Entre el siglo IX y el XII no se concibió una diferencia entre los resultados finales de la fe y de la razón. Se consideraban las verdades reveladas idénticas a las buscadas por los filósofos griegos, existiendo, para los teólogos cristianos, una continuidad entre el pensamiento de la Antigüedad y la nueva era. Anselmo de Aosta no podía entender nada sin la fe, la cual a su vez debía ser confirmada y demostrada, constatándose por la razón aquello aceptado por la fe. Aún durante el siglo de Tomás de Aquino, al diferenciarse la filosofía y la teología y, por consiguiente, la razón y la fe, se acepta que no puede haber contradicción entre ambas.

Pero ya un siglo después, en el siglo XIV, Duns Scoto diferenció entre metafísica y teología, considerando ésta como *ciencia práctica*, mientras que la primera era para él una *ciencia teórica*. De tal manera, las verdades reveladas, antes con un valor teórico, eran reducidas a un valor práctico. Guillermo de Occam, finalmente, le negó a la teología su

carácter de ciencia, definiéndola como conocimiento sustentado por la autoridad con fines educativos y morales. En este periodo se llegó a aceptar la contradicción entre fe y razón. El problema surgido de esto se resolvió al eliminarse la teología y, con ello, la fe, del campo de las ciencias. Así, buscando ahora las leyes que rigen el mundo natural, se acepta como falso el problema de la trascendencia.

Al respecto del problema de los universales, Abelardo y Guillermo de Occam aceptan los conceptos como *voces*, reduciendo el universal a un signo con función lógica. Guillermo de Occam reconoce la individualidad frente a la realidad del universal, y niega la ciencia de los universales sin la existencia de los particulares: los universales abandonan su calidad de absoluto a partir de la cual las cosas particulares son accidentes, reduciéndose a categorías cognoscitivas del entendimiento humano.

Esta concepción se aleja de aquella platónica, defendida antes por Guillermo de Champeaux, para quien el universal es la esencia de todas las cosas y los particulares sólo sus accidentes. Su idea la desarrolló Tomás de Aquino, quien consideró al respecto tres diferenciaciones en el universal: *ante rem* como concepción divina perfecta de las cosas creadas; *in re* en las cosas creadas como forma de las cosas; *post rem* como concepto en la mente del hombre. Sor Juana se inclinó por la segunda concepción. No sólo en el citado pasaje del espejo sino, más claramente, en aquel de la confrontación de la rosa y la fuente como objetos a conocer, el problema del conocimiento es un proceso ascendente desde el concepto *post rem* hasta el *ante rem* que intenta alcanzar y no logra aprehender.

Más de un siglo después de Guillermo de Occam, Molina intentó superar el cisma iniciado por Scoto regresando a Tomás de Aquino, es decir, sustentando racionalmente la revelación para restituir la identidad en la meta anhelada por la fe y la razón. Éste es el presupuesto del cual debe partir el entendimiento de *Primero sueño* y en el cual, propongo, deberán ahondar investigaciones posteriores. Considero en el poema tanto el pasaje del intento de aprehensión cognoscitiva instantánea a partir de la visión como también el ensayo metódico, cifras de las vías escolásticas al conocimiento. Si bien en el poema existe la identidad en la meta, retomando ideas tomistas, Sor Juana realizó la distinción entre la vía cognoscitiva de la razón y la de la fe, negando de ambas su posibilidad de aprehensión cognitiva. Ella identificó el pro-

blema fundamental de las preguntas últimas, pero sus resultados no consideraron la posibilidad de su realización. Presupone en parte las respuestas de Scoto y Occam —no niega, como ellos, la igualdad entre los resultados obtenidos por la razón y los de la fe—, y lleva los principios desarrollados por Descartes a sus últimas consecuencias llegando, en su afán por resolver las últimas preguntas, a declarar la inutilidad de ambas vías de aprehensión cognitiva.⁴ En *Canto a un dios mineral*, Cuesta retoma el problema e intenta responder la pregunta propuesta, pero no contestada por Sor Juana en *Primero sueño*. Me refiero a la búsqueda de una vía de acceso al conocimiento.

Para entender el *Canto a un dios mineral* se debe, además, considerar la particular tradición poética, identificada con las ideas de Mallarmé, en la que se ubica la obra. Explico. A principios del siglo XIX se generaliza, entre los poetas, la necesidad y el deseo de escribir un texto que supere en valor a la Biblia.⁵ En primera instancia, se trata del romántico ensayo de instaurar una nueva religión para superar las contradicciones de la modernidad. Tal nueva Biblia no se consideró como una obra literaria sino como un texto canónico.⁶ Para entender esto, se deben recordar algunas ideas del protestantismo. Éste, a diferencia de la idea católica y a partir de un proceso de radical vulgarización de la lectura, acepta el texto bíblico como única fuente de conocimiento.

⁴ En realidad, al negarlas, se acerca a la crítica de Kant al mal uso de nuestra capacidad cognoscitiva y su proposición de la idea de una razón de carácter formal sin el substancial de la concepción metafísica. Allende tal analogía de ideas, es interesante constatar que, al negar la vía cognoscitiva racional como instrumento para acceder al conocimiento, Sor Juana está negando aquello denominado por Jean-François Lyotard en *La condition postmoderne* (1979) como una de las grandes metanarraciones constituyentes de las estructuras inteligibles de la modernidad. La negación de tal, afirma Lyotard, es característica de la edad posmoderna. Resulta singular que el interés del público por Sor Juana y su *Primero sueño*, donde ella niega tal metanarración, coincida con una edad escéptica del valor de tal metanarración. Probablemente, la capacidad de anticipar su negación sea lo que ha restituido en nuestro favor la obra de Sor Juana y, en particular, su *Primero sueño*.

⁵ En una carta del 20 de octubre de 1798 escribe Friedrich Schlegel a Novalis: “En los últimos tiempos he tenido algunas revelaciones y creo que podré entenderme mejor dado que ahora entiendo mejor la religión. [...] Por mi parte me he propuesto la redacción de una nueva Biblia continuando los pasos de Mahoma y de Lutero” (Novalis 1975: 501; T.d.A.).

⁶ Al respecto, es reveladora la intención de Novalis, de “develar el poder omni-baricante del verbo” (507).

Las sutilezas interpretativas de una lectura literal, metafórica, simbólica y alegórica, propuestas por la patrística y ahondadas por la escolástica, son reducidas por Lutero [*De servo arbitrio*] al sentido literal del texto, el cual, piensa él, puede ser comprendido por cualquier individuo, aunque no posea conocimientos teológicos. El resultado es un proceso de secularización donde la Biblia fue considerada igual a cualquier texto literario. La comparación de otros textos con la Biblia fue el paso que permitió a los poetas románticos ensayar la reversión del proceso de secularización. Se pretendió la creación de un nuevo texto, el cual, superando el proceso de racionalización, debía ofrecer la posibilidad de ser interpretado en los diferentes niveles dictados por la patrística para, de tal suerte, alcanzar el carácter de canónico, ser explicación del universo e instaurar una nueva religión. Para estos poetas, la palabra escrita adquiere características ontológicas que resuelven las contradicciones de la modernidad. El empeño se observa en diferentes poetas del siglo XIX, particularmente ingleses y alemanes, pero será Mallarmé el que lo lleve a sus últimas consecuencias. Su ambición de crear el libro absoluto continúa tales ideas del romanticismo. Su "libro absoluto" jamás fue redactado más que en fragmentos, pero sus principios teóricos se han identificado con la poetología que dio origen a su *Un coup de dés* (1897). Por la propuesta ahí expresada de ontologización de la palabra, este poema asumió las características del texto canónico planeado, pero no realizado por algunos poetas de la primera mitad del siglo XIX, y sirvió, cual cifra de conocimiento y modelo, a otros escritores posteriores, como a Valéry para su *Cimetière marin*, T. S. Eliot para *The Waste Land* o Gorostiza para *Muerte sin fin*. En este contexto se mueve la obra poética de Cuesta y, particularmente, su *Canto a un dios mineral*. En su poema, Cuesta no retoma las abstracciones del poema de Mallarmé, pero sí considera el verbo poético como único medio para resolver las contradicciones de la crítica a la razón.⁷

Desde las proposiciones de Hegel, pasando por los neohegelianos

⁷ Para entender cómo un poema, como el de Mallarmé, asumió el carácter de canónico, se deberá recordar la confusión sinestésica entre religión y arte desarrollada, a partir de Wagner, teóricamente por Nietzsche. Tales ideas, en última instancia, se extendieron a todo el arte e influyeron filosóficamente en aquel intento de creación de un nuevo texto canónico restaurador de la unidad destruida por el pensamiento racional.

de izquierda y de derecha, hasta Nietzsche, la idea de la razón había pasado desde un autorreconocimiento reconciliante, una asimilación liberadora, un recordar compensante, hasta ser un doble de la fuerza unificadora de la religión que supera la escisión provocada por la modernidad (Habermas 1993: 106). Por su parte, Nietzsche se niega a realizar una revisión crítica de la razón, y abandona, con sus proposiciones, el proyecto de la dialéctica de la Ilustración, buscando una respuesta a sus interrogantes en el mito. Al inicio, lo concibe a partir de las ideas de Wagner, el cual determina, en un proceso sinestésico, la confusión entre arte y religión. Así, donde la religión se vuelve artística, el arte salva la esencia de la religión revelando sus contenidos profundos a través de la representación y comprendiendo, en su valor simbólico, los mitos concebidos por aquella como verdades.⁸ Como nueva mitología, el arte deberá recuperar su posición de institución pública, liberar las fuerzas renovadoras de la sociedad, y ser meta y futuro de la filosofía, pudiendo ésta regresar a la poesía de la cual un día fue escindida (Habermas 1993: 110-111). La diferencia con respecto a la posición hegeliana es clara: no la razón, sino la poesía, en forma de una mitología renovada, podrá suplantar el poder unificador de la religión. En realidad, ésta es la aspiración de los primeros románticos llevada hasta su última consecuencia.

Para cumplir tales empeños se intentaron varias vías. La más significativa es el proceso racional propuesto por Schelling, ensayado por medio de un sistema exacto. Pero, a diferencia de esto, Nietzsche conjura, como oposición a la razón, la experiencia del autoconocimiento subjetivo liberado de toda restricción cognoscitiva, de toda ocupación encaminada a un fin previsto, de todos los imperativos del utilitarismo y de toda restricción moral. Finalmente, en la primera mitad del siglo xx, se extiende la idea de la incapacidad del racionalismo en el proceso cognoscitivo último.⁹ Desde ángulos diferentes, se intentará develar la presencia de lo pre-racional en la determinación de la con-

⁸ R. Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* [vol. 10: 211]: “Se podría decir que, en el punto donde la religión se vuelve artística, es el derecho del arte de salvar la esencia de la religión comprendiendo el valor alegórico de los símbolos míticos, considerados como verdaderos por la religión, para, por medio de su representación ideal, permitir reconocer las profundas verdades ocultas en ellos” [T.d.A.].

⁹ Para un análisis del desarrollo de este proceso cfr. Habermas 1993.

ciencia.¹⁰ Si bien una parte de la filosofía griega, en particular Heráclito, consideraba también estos aspectos, fue a partir de Aristóteles que se favorecieron las ideas de Parménides y la filosofía sistemática (Zambrano 1971: 270). Con ello, la poesía, la literatura, la religión, el arte y la historia quedaron excluidos del campo filosófico. No será hasta Hegel que se reconquiste, para los espacios de la razón, el ámbito de la historia. María Zambrano¹¹ intentará luego recuperar la poesía como proceso cognoscitivo (Ortega Muñoz 1994: 47-52). Es en este marco contradictorio, entre la aspiración a un texto absoluto en la tradición de Mallarmé, la identificación del arte con la religión y la restauración de la poesía como método cognitivo por Zambrano, en el cual se mueve el poema de Cuesta. Es decir, se trata aquí de un proceso de ontologización similar al perpetuado por Heidegger¹² con el arte, pero concentrado por Cuesta en la palabra poética como medio y proceso cognoscitivo. Así, el origen filosófico de la problemática del *Canto a un dios mineral* debe buscarse en la evolución del discurso de la modernidad a partir de Hegel.

Explico. El discurso de la modernidad se ha concentrado, desde las postrimerías del siglo XVIII, en el análisis de aquella deformación originada en la racionalización parcial de la práctica cotidiana que provoca la necesidad de un equivalente para la fuerza adunante de la religión, la cual trascienda la perlesía de las fuerzas sociales de cohesión, el proceso de privatización y la disociación social del individuo. A la búsqueda de soluciones a tal problema, algunos concentraron su interés en la fuerza reflexiva de la razón (Hegel). Otros invocaron las fuerzas mito-poéticas del arte como centro regenerador de la vida pública,

¹⁰ Entre las obras más significativas correspondientes a tal empeño deberán contarse la obra de Freud y, entre otros, *La rama dorada* de James Frazer, *El asalto a la razón* de Lukács, *Lo imaginario* de Jean Paul Sartre, *El crepúsculo de los filósofos* de Giovanni Papini, *El tema de nuestro tiempo* de José Ortega y Gasset, etcétera.

¹¹ Particularmente en *Poesía y filosofía* de 1937, escrito poco antes de su descubrimiento de *Muerte de Narciso* de Lezama Lima. Estas ideas fueron ampliadas posteriormente en *El hombre y lo divino* de 1955.

¹² Por algunas similitudes entre Cuesta y el pensamiento de Heidegger se ha especulado mucho si, acaso, Cuesta leyó al filósofo alemán. Al respecto se han propuesto dos teorías. La primera dicta que lo leyó en la *Revista de Occidente* y, la segunda, que lo conoció por traducciones al francés. Lo cierto es que esto no se puede comprobar y sólo resta la constatación de las analogías entre ambos. No me parece improbable que buena parte de las ideas sean comunes por haber estudiado ambos a Nietzsche.

pasando de la idea de la necesidad de la filosofía de Hegel, a través de la reflexión de Schlegel, hasta Nietzsche y su necesidad crítico-racional de una nueva mitología. Tal necesidad, disuelta finalmente por Heidegger en la ontologización del Ser [*Sein*] sustraído del Estar [*Seienden*] (Habermas 1988: 167), halla en el *Canto a un dios mineral* de Cuesta la posibilidad de hipostatizar ontológicamente las propiedades de la substancia del logos en el verbo poético.

Ha habido varios ensayos de leer el poema de Cuesta por fragmentos. Encuentro una unidad no fácilmente identificable en el poema. Se trata del flujo de una larga meditación ininterrumpida, en la cual distingo cuatro partes que considero más por razones de comprensión del poema que por alguna marca divisoria en el conjunto de estrofas. Así, para nuestro efecto, indico la existencia de una etapa inicial que abarca los primeros cincuenta y cinco versos, es decir, las primeras nueve estrofas y el verso inicial de la décima estrofa. Una segunda comprende del verso cincuenta y seis al verso noventa y uno, es decir, de la décima estrofa hasta la décimosexta. Una tercera etapa se identifica desde el segundo verso de la misma estrofa décimosexta hasta la estrofa vigésimo octava. Las restantes nueve estrofas constituyen un último inciso. En la primer etapa [I-X] se describe la vista desplazándose por los aires, en un intento infructuoso por aprehender las formas localizables en las más altas nubes. La acción del tiempo, que cambia las proporciones de aquella materia, se revela como el mayor impedimento en tal ensayo. En el siguiente inciso señalado [X-XVI], se describe, por medio de la metáfora del agua y del reflejo, un segundo intento infructuoso de comprensión cognitiva. La tercera etapa del poema [XVI-XXVIII] se dedica a la descripción de un proceso de introspección, al término del cual surge la palabra poética. El final del poema [XXVIII-XXXVII] constituye una larga meditación sobre las cualidades intemporales de tal palabra poética.

Las etapas iniciales del *Canto a un dios mineral* se corresponden con los dos ensayos de aprehensión cognoscitiva descritos en *Primero sueño*. Es decir, aquel intento de aprehender el conocimiento en forma intuitiva, representado por medio de la metáfora de la mirada única en el poema de Sor Juana, tiene su equivalencia en la obra de Cuesta en el intento de aprehensión de la vista en las mayores alturas. El segundo ensayo descrito en *Primero sueño*, correspondiente al esfuerzo de comprensión cognoscitiva en forma racional, simbolizado en el estudio

de la flor y el manantial, tiene su eco en *Canto a un dios mineral* en el acercamiento de la vista al reflejo en el estanque por medio de la mención del mito de Narciso. Para establecer tales correspondencias Cuesta retoma algunos elementos de *Primero sueño* en forma muy sutil. Su empleo es de tal transparencia que hasta ahora ha pasado desapercibido para los críticos. Pero, el conocimiento de tales citas y su sentido es imprescindible para comprender el sentido de los dos conjuntos últimos de estrofas [XVI-XXVIII; XXVIII-XXXVII]. A diferencia de los críticos anteriores, opino que tales no son estrofas inconexas o sobrantes en el conjunto del poema, sino que en ellas se propone la solución a la pregunta no contestada por Sor Juana.

El inicio del poema es en cierta manera desconcertante.

Capto la seña de una mano, y veo
que hay una libertad en mi deseo;
ni dura ni reposa;
las nubes de su objeto el tiempo altera
como el agua la espuma prisionera
de la masa ondulosa.

En una primera lectura parecería como si el yo poético, al observar el gesto de una mano, reflexionara sobre la naturaleza de su propia voluntad. La mano es una primera referencia, difícil y erudita, al tema del poema: el problema de la aprensión cognitiva. El motivo de la mano hace referencia a una famosa disputa medieval sobre la unidad del intelecto. El problema, alrededor del cual giraba tal disputa, interrogaba la identidad de contenido de una idea pensada por diferentes personas. Considerábase, en la temprana Edad Media, que tal unidad del intelecto era asegurada por Dios con base en las afirmaciones expresadas, en muy diferentes partes, por Agustín. Pero en el siglo XIII, el proceso filosófico de individualización del ser humano había avanzado lo suficiente para que las ideas de Agustín se volvieran insatisfactorias. Se intentó entonces la comprobación de la veracidad de las ideas por sí mismas. Para ello se regresó a Aristóteles, quien había establecido la importancia de los universales y, en su libro *Sobre el alma*, había descrito al hombre como origen de todos los conceptos. El filósofo árabe Averroes escribió el comentario más importante de este tratado de Aristóteles. Su comentario fue traducido al latín, por orden del empe-

rador Federico II cuando, entre 1227 y 1230, residía con su corte en Sicilia. Tal traducción fue regalada por el Emperador a la universidad de Bolonia, iniciándose así la mencionada célebre disputa entre filósofos.

Al analizar Averroes el texto de Aristóteles llegó a ciertas conclusiones que, en sus últimas consecuencias, destruían los cimientos sobre los cuales se edificó la cultura tanto árabe como cristiana. En primer lugar negó el intelecto como una manifestación momentánea del organismo, pues en tal caso el intelecto sería de origen orgánico. Pero, dado que el intelecto no tiene residuos materiales, porque ello le impediría la aprehensión de tal materia, según lo señaló Aristóteles, debía considerársele espiritual y puro. Ello conlleva, como corolario, su eternidad, pero también su universalidad y, por consecuencia, la disolución de su individualidad. El intelecto puede aprehender lo general y eterno en forma ilimitada en la medida en que el intelecto activo aprenda contenidos. Pero, por ello sería uno para todo el género humano. Entre las consecuencias que para el proceso de comprensión de la aprensión cognoscitiva tuvieron tales ideas, hubo una de particular relevancia histórica. Si el intelecto perdía su individualidad y el ser humano se definió en función de su intelecto, significaba que si bien el ser humano era mortal, el intelecto no lo era. Esto alteraba la idea de la muerte individual y el premio o castigo ultraterreno sobre la cual descansa, en gran medida, el edificio ideológico del islamismo y del cristianismo. Las estructuras administrativas, económicas y políticas que, con base en el terror ultraterreno dominaban y manipulaban a la población enajenada, perderían poder. Éste fue el origen del temor a las ideas de Averroes, consideradas de las más importantes herejías medievales con resultancias fundamentales en el desarrollo filosófico.

Hacia 1256-57 el tema fue retomado por Alberto de Colonia en una disputa presentada al Papa. En ella preguntaba si con la escisión entre cuerpo y alma, al momento de la muerte, aquello que se separa del cuerpo mantiene características individuales o existe una unidad. La intención de Alberto era mostrar que las novísimas ideas no destruían el concepto de mortalidad e inmortalidad individual. El Papa pidió a Alberto redactar sus ideas para hacerlas accesibles a un mayor número de interesados. Tal es el origen de su tratado *De unitate intellectus contra Averroistas*. Preso en las sutilezas de su propia complejidad, Alberto llegó a rebatir a Averroes y a afirmar la dependencia corporal del intelecto inicialmente explicado como escindido de la

materia. Así, según Alberto, el intelecto está fundado [*fundatur*], es decir, actúa con base en el cuerpo sensorial, y jamás se separa de él [*nec umquam separatur ab ipso*].¹³ Finalmente, Alberto llega al extremo de encontrar para el intelecto en el cuerpo humano un órgano: la mano.¹⁴ El problema de la unidad del intelecto no quedó resuelto por Alberto. Al contrario: abrió la brecha a muchas nuevas interrogantes que fueron motivo de discusión. Todos los participantes podían emplear de una manera u otra, para defender o rebatir una idea, los escritos de Alberto de Colonia: tanto Tomás de Aquino como los averroistas latinos. Algunos, como Siger von Brabant, intentaron alejar las ideas teológicas de los resultados filosóficos, lo cual tuvo como secuela el triunfo de las ideas racionales. Otros, como Tomás de Aquino, afirmaron la dependencia corporal del alma. Esta nueva discusión, entablada entre Siger y Tomás, devino en un intento de individualizar el pensamiento sin intervención de efectos externos, sino por una consecuente teoría intelectual como la hallamos en Dietrich von Freiberg o en los escritos del maestro Eckhart. Pero, en mayor o menor medida, tanto en estas cimas del pensamiento, como en sus epígonos, se encuentra repetida la metáfora de la mano como asiento del intelecto humano. Considero éste el origen de los primeros versos del *Canto a un dios mineral*.

Sorprendente, por su contradicción, es el tercer verso de la primera estrofa donde se afirma que tal voluntad ni persiste ni se detiene en su empeño. Una segunda lectura revela una sutil escisión en el flujo del discurso, extraño hipérbaton tan sólo indicado gráficamente por la inusual colocación de un punto y coma al final del segundo y tercer verso. De tal manera indica Cuesta que ese tercer verso no hace referencia al sujeto inmediato anterior, es decir, a la *libertad*, como dictaría la lógica, sino al único sustantivo femenino singular del primer verso, es decir, a la *seña*. Sus características, brevedad e inconstancia, remiten a una acción temporal que será materia de reflexión en los restantes tres versos de la estrofa. Ahí se habla de las mudanzas de la naturaleza: su veleidad es reflejo tanto de la volteriedad de las nubes, originada en la acción del tiempo, como de la inestabilidad de las formas de la espuma, provocada por las aguas circundantes. El tiempo no es un efecto

¹³ *De unitate intellectus*. Tertia pars, 16: 23-25

¹⁴ *Ib.* 18:11

exterior actuando sobre un sujeto, sino un fenómeno implícito a él, y deberá entenderse no como una incisión en las apariciones fenomenológicas, sino como característica singular de ellas. Pero entonces, ¿cómo deberá entenderse el cuarto verso, si por un lado se acepta la particularidad del tiempo de cada aparición fenomenológica, mientras, por otra parte, se declara la influencia sobre *las nubes* del tiempo particular de la materia de conocimiento distinguida en el primer verso? La respuesta se descubre tan sólo al término de las primeras quince estrofas: *las nubes* cumplen una doble función metafórica dentro de la estrofa. Por una parte, tal voz aplicada a *objeto* es una metáfora que designa la abstracción de la forma, mientras en el conjunto de los tres últimos versos deberá entenderse, junto con *la espuma*, como sinécdoque particularizante de correspondientes metáforas desarrolladas en el conjunto de las quince estrofas señaladas, las cuales signan la vía intuitiva y la vía racional a la aprehensión cognoscitiva, tal como fueron fijadas por Sor Juana, como influencia de la neoescolástica, en las dos vías ensayadas por el alma en *Primero sueño*.

El intento de aprensión cognitiva ensayado por la vía intuitiva es tratado hasta la décima estrofa y se localiza, principalmente, a partir de la VI estrofa:

Es la vida allí estar, tan fijamente,
como la helada altura transparente
lo finge a cuanto sube
hasta el purpúreo límite que toca,
como si fuera un sueño de la roca,
la espuma de la nube.

Aquí, el yo poético del poema de Cuesta se eleva a alturas similares a las regiones donde el alma, en la obra de Sor Juana, observa la totalidad de la creación sin poder comprenderla. Cuesta cita la totalidad de la creación por medio de una metáfora, donde los cuatro elementos fundamentales de la materia funcionan a manera de sinécdoques inductivas del universo material.

Este conjunto inicial de estrofas se construye sobre dos temas: el ojo, para signar la capacidad aprehensiva, y el fuego, que denota las mutaciones de la materia. El primero de ellos es mencionado en forma explícita en las estrofas II-V en relación con el problema de la trans-

formación del objeto por efecto del tiempo cuando el sujeto piensa haberlo aprehendido. El segundo, el tema del fuego, aparece en las estrofas VI-X, relacionado con la mutación constante de la materia. Al respecto de este tema, Cuesta alude el mito de la túnica de Neso y motivos conocidos de la simbología alquímica:

No hay solidez que a tal prisión no ceda
 aun la sombra más íntima que veda
 un receloso seno las roe, las horada,
 ¡en vano!; pues al fuego no es inmune
 que hace entrar en las carnes que desune
 las lenguas del veneno.

A las nubes también el color tiñe,
 túnicas tintas en el mal les ciñe,
 y a la crítica muestra, si las mira,
 por qué al museo su ilusión retira
 la escultura humillada.

En 1776 apareció en París el libro *Les fables égyptiennes et grecques dévoilées et réduites au même principe*, un importante documento alquímico firmado por el benedictino de Saint Maur, Dom Antoine Joseph Pernety. En él, los mitos griegos y egipcios son interpretados como símbolos de las diversas fases alquímicas de la Gran Obra.¹⁵ El

¹⁵ Si bien Pernety no era el primero en ilustrar los principios alquímicos por medio de la mitología, es indudable que fue el primero en clasificar todas las relaciones establecidas entre la mitología y esta ciencia con un espíritu enciclopédico muy acorde a su época. Gracias a su libro se sabe cómo los mitos sirvieron no sólo de ilustración de las fases alquímicas sino que los alquimistas se identificaban y reconocían simbólicamente en ellos. Esto sucedió particularmente con el dios herrero Vulcano, por dominar los alquimistas, igual que aquél, los diferentes tipos de fuego. Dos ejemplos representativos de la utilización de los mitos para simbolizar fases alquímicas son los de Hermafrodito y Dánae. El primero, hijo de Afrodita y Hermes, unido por los dioses en un solo cuerpo a la ninfa Salvacis (Ovidio: *Metamorfosis* IV: 380), fue utilizado para simbolizar la conjunción de los contrarios y la Piedra Filosofal, siendo ilustrado como andrógino de doble naturaleza. Por su parte, Dánae fecundada por Júpiter en forma de lluvia dorada (Ovidio: *Metamorfosis* IV: 611) fue equiparada por los alquimistas a la unión del azufre con el mercurio (Jan van Lennep: 41). Con esto, se muestra que la utilización de los mitos en relación con elementos alquímicos no era inusual y su empleo, en este sentido, es plenamente explicable en *Canto*.

mito de Heracles fue interpretado por los alquimistas como ilustración del proceso de liberación individual a través de la expiación del error por medio del sufrimiento. Sus doce trabajos fueron considerados la descripción de un viaje iniciático que termina con la conquista de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, símbolo del oro alquímico o la inmortalidad.¹⁶ En la última aventura se narran sus nupcias con la princesa Deyanira luego de vencer al río Aqueloo. Al intentar cruzar con ella el caudaloso río Evenio, el centauro Neso se ofreció a transportarla en su lomo para evitar que las aguas la tocaran. Tan pronto como el centauro se vio montado por la mujer trató de huir con ella, pero fue alcanzado por las flechas envenenadas de Heracles. Moribundo le dijo a Deyanira que su sangre era un filtro de amor, el cual le restituiría a su esposo, si algún día éste le fuera infiel, con sólo teñir su túnica con dicho crúor. Años después, sabiendo las intenciones del héroe de casarse con Iole, Deyanira siguió el consejo del centauro y humedeció una túnica con la sangre. Al ceñírsela, el héroe fue abrasado por un fuego inextinguible que le ocasionó la muerte.

Estas y otras citas posteriores de símbolos alquímicos han dado origen a la idea de leer el poema de Cuesta como un texto iniciático. No considero tal la intención de Cuesta, sino enriquecer las posibilidades interpretativas del poema.

Con respecto a la metáfora del fuego, Cuesta no sólo hace referencia a textos alquímicos, sino a Heráclito. Éste considera el universo en constante transformación, originando otras formas sin dejar de ser. Los objetos son, para Heráclito, manifestaciones pasajeras de un ser constante, el cual las origina y vuelve a reabsorber, afirmándose dicho ser como lo único eterno en el cambio (Heráclito 1889: 84). Heráclito concibe el universo como uno y permanente, en el cual sus componentes están en constante mutación. El cambio es, en sí, su ser, pero sin significar que la transformación lo altere en algo: la mutación es tan sólo fenomenológica, mas no esencial. El cambio constante ocasiona la transmutación en su contrario de toda aparición fenomenológica, aunque la suma del universo es una y permanente. Para explicar el universo, Heráclito lo comparó con el fuego y con el agua. La metáfora que iguala la realidad a un río cuyas mismas aguas no pueden ser tocadas dos veces

¹⁶ La relación simbólica de los trabajos de Heracles con la alquimia y sus fases fue objeto de un minucioso estudio realizado por Pierre Jean Fabre, médico de Montpellier, en su obra enciclopédica *Hercules Piochymicus*, Toulouse 1634.

es conocida y no exige mayor explicación (Heráclito 1889: Fragmentos XLI y XLII, 98). Diferente es el caso respecto a la segunda metáfora donde Heráclito no se refiere a un elemento conciso, sino a su abstracción: el fuego. Tal imagen ilustra, según Heráclito, el comportamiento del universo, el cual jamás fue creado sino que, tal como si fuese una llama eterna, siempre existió y solamente se transforma (Heráclito 1889: Fragmento XXVI, 90). Así, para Heráclito, lo constante no es la materia, sino la cantidad de materia, ilustrando su idea con la imagen del fuego constante en su propia mutación ininterrumpida. Finalmente, de la continua transformación del Todo se colige que todo contiene en sí a su ser opuesto en una especie de unión de los contrarios.

Considerando las ideas correspondientes a la dependencia temporal de la materia se descubre su cita en el poema de Cuesta: la imagen del fuego es localizable en las estrofas VI-IX (vv. 46-47), y la imagen del agua se encuentra en el conjunto de las estrofas X-XVI (vv. 56-91). Cada grupo cifra un ensayo de aprensión cognitiva. En el segundo se emplea el mito griego de Narciso observándose en las aguas. El pasaje hace referencia al proceso racional de aprensión cognitiva propuesto en *Primero sueño*, y termina cuando el yo poético reconoce la inutilidad de su empeño. En el poema barroco, el alma ensaya la aprensión cognoscitiva racional (vv. 616-780) citando ideas de Nicolás de Cusa.¹⁷ Sor Juana describe un estudio sistemático de la naturaleza pasando por los tres reinos de la naturaleza para, al final, descubrir que, a pesar de aplicar toda la capacidad comprensiva al estudio de lo más simple, aún de una flor o de una fuente (vv. 711-756), los conocimientos exigidos para su entendimiento rebasan toda capacidad humana. En *Canto a un dios mineral*, Cuesta retoma en las estrofas X-XV el motivo, y cifra el tópico de la flor y la fuente en la cita del mito de Narciso. Pero tal cita es tan sólo comprensible teniendo en cuenta la función del tópico en el poema barroco.

¹⁷ Übinger (1888: T.d.A.) escribe al respecto del concepto de Dios en Nicolás de Cusa: "La dirección exacta del pensamiento saca a la teoría de Dios de la estrecha y sombría celda mística, de entre las tinieblas del misticismo, para devolverla a los anchos y luminosos espacios del mundo. Se trata, ahora, de [...] conocer al creador invisible a partir del mundo visible. No se contempla aquí lo Invisible mismo, sino su imagen, el efecto de la Suprema Causa [...], la revelación del Dios invisible. Se aspira a determinar el original por la imagen, la causa por el efecto, el creador por la criatura, el Dios invisible por la revelación visible".

El conjunto de versos comprendido en las estrofas XVI a XIX describe el infructuoso intento de la memoria de alcanzar algo constante rememorando los dos ensayos anteriores. Para ello se citan las metáforas centrales de cada uno de los pasajes anteriores, es decir, el motivo del agua y del fuego. El primero se realiza en forma directa, mientras que el segundo en forma connotativa por medio de la mención del humo.

La materia regresa a su costumbre.
Que del agua un relámpago deslumbre
o un sólido de humo
tenga en un cielo ilimitado y tenso
un instante a los ojos en suspenso,
no aplaza su consumo.

Al final del pasaje, consciente de su fracaso, el yo poético se recluye en sí mismo. Cuesta presenta ahora en su poema la referencia más clara de todas las existentes en su obra a *Primero sueño*.

Con más encanto si más pronto muere,
el vivo engaño a la pasión se adhiere
y apresura a los ojos
náufragos en las ondas ellos mismos,
al borde a detener de los abismos
los flotantes despojos.

Aquí hay un elemento de singular interés e importancia. Se trata de la mención de *los ojos náufragos*. En este contexto, donde la mirada intentó infructuosamente el ensayo de las mencionadas vías de aprehensión cognoscitiva, la renovada mención de los ojos, junto con la idea del fracaso, remite a la idea de Tomás de Aquino sobre la similitud entre la incomprendibilidad de la máxima cognoscibilidad para el ser humano y la incapacidad de la mirada de observar la luz del sol.¹⁸ Por otra parte, la idea del *naufugio* es un tópico renacentista relacionado

¹⁸ Escribe en *Suma de teología*, primera parte, cuestión 12, Artículo1: “Hay que decir: comoquiera que un ser es cognoscible tanto en cuanto está en acto, Dios, que es acto puro, sin mezcla alguna de potencialidad, en cuanto tal es cognoscible en grado sumo. Pero lo que en cuanto tal es cognoscible en grado sumo, deja de ser cognoscible por algún entendimiento por sobrepasar su capacidad. Ejemplo: el sol, que es lo más visible, por su exceso de luz no puede ser visto por el murciélago.”

con la idea del desengaño, y utilizado para indicar los trabajos y esfuerzos vanamente ensayados. Pero lo singular del caso es la mención conjunta de los *ojos* y del *naufragio* en el contexto de una indagación de las vías cognoscitivas. Esto remite a *Primero sueño*, donde Sor Juana utiliza la imagen para indicar el fracaso del ensayo de comprensión cognitiva (vv. 455-616; Pérez-Amador Adam 1996: 176-193). La imagen de los ojos náufragos como símbolo del fracaso de aprensión intelectual no es un tópico común retomado por Sor Juana, sino una invención suya. Su mención en *Canto a un dios mineral*, al término de los dos intentos de aprensión cognitiva es, consecuentemente, una referencia explícita a Sor Juana que demuestra, en forma irrefutable, no sólo la influencia del poema barroco en el moderno, sino la intención de responder aquí las interrogantes propuestas por aquél.

La estrofa XXI da término a la tercera parte, en la cual el yo poético intenta recuperar las experiencias pasadas por medio de los fragmentados recuerdos. Las restantes estrofas se dividen en un primer grupo (XXII-XXVII: vv 127-162) de extraordinaria dificultad que contrasta con las restantes de sorprendente y relativa facilidad (XXVIII-XXXVII: 163-222). En el primer grupo, con base en el motivo de la memoria recuperada en las estrofas anteriores y citando el mito platónico de la caverna [*Protágoras, Fedón*], se realiza una transformación de las ideas que pasan del nivel intelectual al físico donde su sustancia es reducida al vaso de la palabra. En este pasaje, de nuevo, Cuesta hace referencia a *Primero sueño* (vv. 252-291). En un fragmento análogo se describe ahí el paso inverso, es decir, se describe el itinerario de las impresiones sensoriales a la comprensión.

Finalmente, a partir de la estrofa XXVIII de *Canto a un dios mineral* se describe el surgimiento del lenguaje y su relación con el tiempo. En el poema de Sor Juana, el alma ensaya de manera infructuosa las dos vías descritas para acceder al conocimiento. Al final del poema barroco, el alma decide imitar la osadía de Faetón, el cual, según Sor Juana en su poema, transgrede los límites impuestos a los mortales con la intención de alcanzar la fama que acompaña tal ensayo, en plena conciencia de que su muerte durante tal ejercicio es inevitable: su atrevimiento le impone, precipitándolo a las profundidades, sufrir la acción fulminante del rayo jovino. En el poema, Sor Juana informa de la osada intención del alma de transgredir las leyes cognitivas. Pero el lector no se entera de cómo piensa imitar a Faetón puesto que en ese

instante comienza a amanecer, el cuerpo a despertar y el alma debe interrumpir su itinerario. Cuesta, en su poema, retoma el empeño de Sor Juana, recapitula ambos ensayos de aprensión cognitiva y logra descubrir, en la palabra poética, una respuesta a estos empeños. Sus ideas coinciden con las de los filósofos modernos que, al recordar el inútil proceso intuitivo de la mística, y tomar conciencia del fracaso cognitivo sistemático, proponen la crítica al proceso racional con base en una crisis de la palabra para restaurar el proyecto interrumpido de la modernidad. La cognición no es alcanzada por la vía intuitiva ni por la sistemática. Ahora reconocemos, gracias a Cuesta, que aquel tercer intento propuesto por Sor Juana, la transgresiva y castigada osadía de Faetón, es una fundamentación cognitiva con base en una crítica racional de la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. y notas de Tomás Calvo Martínez. Barcelona: Planeta Agostini, 1977.
- CUESTA, JORGE. *Poemas y ensayos*. Prólogo de Luis Mario Schneider; recopilación y notas de Miguel Capistrán y L.M. Schneider. 4 tomos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- *Poemas, ensayos y testimonios*. Edición y recopilación de L. M. Schneider. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- *Sonetos*. Edición preparada por Cristina Múgica, con un retrato escrito y un estudio preliminar de C. M., además una carta astrológica levantada por María Eugenia Peláez Cuesta. Interpretación de Víctor del Valle y Cristina Múgica. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- *Obras*. 2 tomos. Recopilación de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider. Edición de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider. México: Ediciones del Equilibrista, 1994.
- HABERMAS, JÜRGEN. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993 [4. Auflage].
- HERÁCLITO. *The Fragments of Heraclitus of Ephesus on Nature*. Translated from the Greek Text of Bywater with an Introduction Historical and Critical by G.T.W. Patrick, Ph. D. Baltimore: N. Murray 1889
- LARRALDE, AMÉRICO. "El eclipse del Sueño de Sor Juana", en *El Zaguán*, México, año 1, núm 8 [1991], 8-11.

- LENNEP, J. VAN. *Arte y Alquimia*. Trad. Antonio Pérez. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *La condition postmoderne*. Paris: Editions de Minuit, 1979.
- NOVALIS. *Schriften*. 4. vols. Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse. Hrsg. v. Richard Samuel Darmstadt, 1975.
- ORTEGA MUÑOZ, JUAN FERNANDO. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO. *Metamorfosis*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. 2 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- PAZ, OCTAVIO. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fé*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, ALBERTO. *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico, ilustración y comento de "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*. Frankfurt-Madrid: Vervuert, 1996.
- *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comento de Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. Frankfurt / Madrid: Vervuert, 1999.
- PERNETY, DOM ANTOINE-JOSEPH. *Dictionnaire Mytho-Hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*. Texte conforme à l'édition de 1787, publiée à Paris chez Deladain l'aîné, libraire rue St-Jacques, no. 240. Paris: Denoël, 1972.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Summa Theologiae*. Roma: Ediciones Paulinae, 1962. [Hay trad. en español: Santo Tomás de Aquino. *Suma de teología*. Edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España; presentación por Damián Byrne, O.P. Salamanca: Pontificia Universidad de Salamanca, 1988].
- THOMAS V. AQUIN. *Summe der Theologie*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1954.
- TORRES, EDUARDO. *Antología del pensamiento medieval*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975
- ÜBINGER. *Die Gotteslehre des Nikolaus Cusanus*. Paderborn, 1888.
- WAGNER, R. *Sämtliche Schriften und Dichtungen* [Bd. 10: 211]
- ZAMBRANO, MARÍA. *Obras reunidas*. Madrid: Aguilar, 1971.