

Roberto Lépori

Sor Juana y la ciencia ficción o las consecuencias de una crítica paranoica

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

rob.lepori@gmail.com

Muy a menudo, el artista fracasado que vive reprimido en el espíritu del crítico busca un desahogo entretejiendo una novela crítica, o sea [proyecta] sobre el autor una luz ajena a él, que altera su figura, modernizándola [...] El crítico utiliza [...] esas aproximaciones, como un hábil cocinero sus salsas y especias, para disfrazar los manjares.

Mario Praz, La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica

Breve prólogo

La historia que narraré a continuación tiene su primera, en realidad su penúltima, estación unos tres lustros atrás –mediados de la década del noventa– en Ciudad de México y remonta sus orígenes hasta las postrimerías del siglo XVII cuando dicha ciudad formaba parte de un entramado geopolítico más complejo y extenso cuyo nombre era Virreinato de Nueva España. En aquel momento, lo que hoy aparece como “continente americano”, no estaba fragmentado en norte, centro, sur. Ese Virreinato abarcó América Central, las islas del Caribe, las Filipinas y una parte de los actuales Estados Unidos de Norteamérica, amén de México.

En Ciudad de México, hace ya varias centurias, durante la segunda mitad del siglo XVII, vivió y escribió la novohispana Sor Juana Inés de la Cruz, una mujer única en muchos sentidos. Seguramente, muchos de ustedes han accedido a fábulas en las que el más lejano futuro se pinta

como el más remoto pasado, mundos donde los seres extraordinarios son monstruosamente ambiguos –¿producto de una vertiginosa evolución, ejemplares de una sin igual regresión?–, mundos donde las fronteras nacionales –como las conocemos– han dejado de existir y han sido reemplazadas por demarcaciones imperiales. Por lo general, la ciencia ficción (cf) se encarga de esas nuevas cartografías. En este caso en particular, la cf permitirá que nos acerquemos a una figura –para nosotros remota– con una fuerza tal que aún hoy en día alienta que se piense a través de ella, una figura siempre dispuesta a tentarnos con desplazar los límites de la interpretación. Sin tomar en cuenta restricciones *a priori* ni de tiempo ni de espacio, leer a Sor Juana *como si fuera una escritora de cf* tal vez genere la oportunidad de visitar un amplio corpus de textos latinoamericanos en los que –silentes– laten diversos futuros.

PRIMERA PARTE

Jesusa, Juana, cf: reescritura y paranoia

Corre el [...] bienaventurado año 2000 [...] el (PAN) Partido reAcción Nacional ha llegado al poder en México y restablecido la moral, y las buenas costumbres [...]. Cualquier semejanza con la vida real es virtual.

(La escena se desarrolla en la celda de Sor Juana en el penal de Almoloya. A la izquierda el escritorio [...] con libros, instrumentos antiguos de geometría, pluma, tintero y una mini computadora Apple de las primeras que salieron al mercado. Al centro abajo un catre individual y arriba una macro pantalla de video. [...] Sor Juana revisa muy divertida la carta que enviara Salinas a los medios de comunicación en noviembre de 1995. En la pantalla grande se proyecta el texto y una foto del ex presidente vestido de Sor Filotea.) (Rodríguez 1).

Estos son los primeros párrafos de “la pastorela virtual” “Sor Juana en Almoloya” que la mexicana Jesusa Rodríguez publicó en *Debate Feminista* en 1995. En ese mismo año se cumplían tres siglos de la muerte –ocurrida en 1695– de una de las escritoras más importantes de

la América hispánica de todos los tiempos. En su *satírica reapropiación política* de Sor Juana, Rodríguez realiza una serie de gestos significativos.

El primero, y fundamental, es pensar la realidad socio-política de su país por medio de una “Sor Juana futura” (año 2000). El segundo es mostrar a Sor Juana presa de un poder reaccionario –y a la vez cínico (dota, por ejemplo, a la monja de un cascajo tecnológico)– que ha orquestado un complot del que no se conoce exactamente la causa. El tercero es la estrategia de Sor Juana de resistir mediante la reescritura de sus propios textos: “¡Ya sé!, voy a contestar la carta de aquel ex presidente. A nadie se le ocurrió responderla ... La titularé: ‘La Respuesta Zopilotea.’” (Rodríguez 1). La ‘reescritura’ evidencia otro rasgo central en Sor Juana. En el recorrido de *Filotea* (el destinatario de la famosa “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”) a *Zopilotea* se conjugan la metamorfosis (humano / animal [“zopilote”]) y el cambio de identidad (hombre travestido); se disuelven las dicotomías de *gender*; se desestabiliza la configuración patriarcal de la sociedad.¹ Rodríguez lee en las metamorfosis, el travestismo y la provocación al mundo masculinista estrategias de la monja jerónima. El quinto subraya la discusión en torno de la validez o no de la invención de la subjetividad en “manos” ajenas. En la versión de Rodríguez (5), Sor Juana se burla de una supuesta biografía *sobre* Octavio Paz –biógrafo a su vez de ella– de la que se inferiría su “androginia espiritual”. Juana fue sucesivamente categorizada –ella aventó esas hipérboles– como “prodigio / monstruo”, etc., y más tarde como “figura masculina / lesbiana / andrógina” para dar cuenta de su “anormal” intelecto.²

Este catálogo de operaciones cobija un factor común. Con mayor o menor pertinencia, las cuatro últimas confluyen en la primera caracterizada por el habitual “futuro” de la cf. No interesa

¹ Agradezco la invitación y las sugerencias a Juan Carlos Toledano Redondo. Es factible su observación: detrás de “Zopilotea” aparece una referencia política hacia los “zapatistas”. Además, me gustaría mencionar la atenta lectura de Luis C. Cano. De su lateral referencia al ocultismo en Sor Juana surgió la posibilidad de este análisis.

² El capítulo sexto –“De la excepcionalidad a la impostura: Sor Juana Inés de la Cruz ante la crítica (1700-1950)”– de Perelmuter otorga una mirada integral sobre lo que se ha especulado en torno de esa *rara avis*. Una de las más habituales es *qué hubiera pasado si Sor Juana hubiera vivido en el siglo XIX, XX*, etc. Mi sugerencia *ucrónica* se distancia de ese conglomerado de suposiciones inversas.

tanto aquí qué hace Rodríguez, sino cómo mediante esa reapropiación genera un prisma inédito para leer o releer *vida y obra* de la monja.³

La hipótesis central de este trabajo reviste la forma de una “ucronía”: *qué hubiera pasado si ... se hubiera considerado a Sor Juana como la primera escritora de cf en el continente americano. En particular, ¿qué pasaría si decidiéramos leer el poema “Primero sueño” (“El Sueño”) (1685 aprox.) desde los parámetros de la cf?*⁴ Una empresa de este talante, requiere de precisiones.

Ya en 1998 Emil Volek señalaba que si bien la figura de Sor Juana había sido asaltada desde diversos paradigmas (católico, modernista, feminista), permaneció irreductible a toda sistematización.⁵ Su planteo alertaba no desde el escepticismo, sino desde la prudencia teórica frente a “lecturas totalizadoras”. En lo que respecta al “Sueño”, Rosa Perelmuter (129-136) en su recorrido por la bibliografía entre los años 1920 y 1930 advierte que en aquel momento se estipulaba que “apenas queda [nada] por decir” sobre el poema. Hoy en día, la ingente literatura crítica dedicada a ese texto y a su autora hace imposible, o al menos dificulta, abarcar un plausible estado de la cuestión. Por eso, y con el riesgo de no ser exacto, parto del siguiente supuesto: dejando a un lado las menciones al paso, no existe un texto crítico cuyo objetivo haya sido pensar porqué es posible leer Sor Juana desde la cf y qué se deriva de ello. Perelmuter recuerda que quienes en las primeras décadas del siglo XX clausuraban las interpretaciones sobre “El Sueño”, ponían como condición –para renovar las lecturas– que aparecieran papeles hasta allí ignorados. No existen tales “nuevos papeles”, sí otros modos.

En su “pastorela” Rodríguez *reescibe* fragmentos de la obra –y de la vida– de Sor Juana al mismo tiempo que hace del personaje “Sor Juana” la autora de esas reescrituras, y recursivamente, autora de la “pastorela virtual”. La reescritura, inserta en una perspectiva de

³ En la “pastorela virtual” no se menciona *Primero sueño*. Rodríguez complementa su tarea artística realizando una *performance* teatral no tradicional del poema con los 975 versos como texto.

⁴ En este artículo, extenso a pesar de intentar un planteo acotado, no habrá lugar para revisar desde la cf el texto que Octavio Paz (538) denomina la “versión en prosa” del “Sueño”: la “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” (publicada en 1700). Ver nota 45.

⁵ Sigo esa discusión con más de una década de existencia a través de una reactualización en la revista *Katatay* por medio del artículo de Emil Volek.

gender como la de Rodríguez, permite *volver a contar* los mitos heterosexistas de la cultura occidental. Un mito surgido de la cf posmoderna –el *cyborg*– es clave para comprender esta propuesta metodológica.⁶ Según sostiene Donna Haraway en su célebre “Manifiesto para cyborgs”, la “escritura cyborg” es la tecnología propia del mito *cyborg*, un mito sin origen, negador de cualquier pureza, engendro híbrido que como “herramienta crítica” genera “ [...] cuentos contados de nuevo [...] que invierten y que desplazan los dualismos jerárquicos de las identidades naturalizadas” (Haraway 300).⁷

Aplicado a Sor Juana, este protocolo de lectura tiene como fin *volver a contar* “El Sueño” (y en otra instancia, la “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” y otros textos pertinentes) desde la cf para más adelante revisar las mitologías que rondan su figura (aquel catálogo de la “singular, única, rara, monstruosa”). La meta no es captar “lo real, lo verdadero” sino recorrer y reescribir desde ese género las múltiples capas de sentidos que los comentaristas, incluso con Juana en este mundo, depositaron sobre su biografía y sus escritos. Es un efecto de lectura que interpela a los textos sorjuanescos y a las infinitas interpretaciones. Un importante corpus de textos críticos contemporáneos detecta, pero no lo explicita, que existiría una productividad intrínseca –aunque no esencial– de indagar el “objeto Sor Juana” por medio de recursos y procedimientos de un género literario codificado siglos después. Tradicionalmente las lecturas críticas estructuradas en base a paradigmas genéricos como el fantástico y el policial tuvieron mayor aceptación –la excepción podría verse en determinados ámbitos norteamericanos– en detrimento del uso de la cf para organizar sus lecturas.⁸ Este corrimiento del eje hacia la cf tiene una consecuencia ulterior.

El método de *volver a contar* –en este caso “el mito Sor Juana”– necesita de fragmentos, de esquirlas, de datos laterales, en una apuesta crítica que roza por momentos la *paranoia*. Lo que puede parecer una “broma”, es un principio rector. En 1987 en una entrevista con Ricardo Piglia, Thomas Disch (21) sugería que “tal vez la paranoia sea un rasgo específico de la ciencia ficción

⁶ En su análisis de “Sor Juana en Almoloya”, Amalia Gladhart (6) establece que “Haraway’s suggestive image of the cyborg –part human, part machine– might find an analog in Rodríguez’s Sor Juana [...]”.

⁷ La grafía en castellano es *ciborg*: “ser formado por materia viva y dispositivos electrónicos” (*Diccionario Real Academia Española*). Surge de la imaginería de la cf. Sobre su etimología en conexión con “El Sueño”, ver nota 35.

⁸ Este punto de vista no desestima trabajar con géneros concomitantes a la cf. No sostengo una pureza genérica.

... un terreno fértil para las construcciones delirantes ...”. Cuatro años después, se publica la transcripción de una clase en la que el propio Piglia (4-5) propone una nueva categoría narrativa. La *ficción paranoica* es un género que se desprende, mediante una *exasperación* de rasgos, de otros géneros populares confluentes como el policial y la cf. Piglia se centra en el primero, pero sus postulados bien pueden aplicarse, por hibridez genérica, a la segunda. La “ficción paranoica” surge de la tensión entre a) la amenaza: en las sociedades modernas las subjetividades, recluidas en lo privado, se constituyen contra un *otro* absoluto representado por el “enemigo”, y b) el delirio interpretativo: esa amenaza latente hace que el sujeto con conciencia paranoica considere que *todo* orchestra “una suerte de mensaje cifrado ‘que [le] está dirigido’”. Esos dos movimientos marcan la constitución de un género narrativo y operan en el planteo de una “crítica paranoica”.

Supongo (con el fin de organizar un protocolo de lectura, no de corroborar) que hubo “un silencio deliberado” sobre la relación Sor Juana / cf. Se trata de un “complot” disfrazado de “olvido” que llevó a los críticos a no mencionar la cf ni a tomar dicho género popular como herramienta crítica para abordar a Sor Juana (víctima y hacedora, a su vez, de conspiraciones). Probablemente, esta re-narración paranoica conducirá a un delirio crítico. Pero, como sugiere Piglia, “[en] el delirio interpretativo [hay] también un punto de relación con la verdad” (5).⁹

“El Sueño” como cf: viajes astronómicos y tradición hermética

El primer problema es resolver si “El Sueño” es un poema de cf. La afirmación inicial sería “no”. La cf es un género popular al que hay que asociar, como otros, con la aparición de una cultura de masas, con la extensión del público lector, y para este género en particular, con la consolidación de la ciencia en un sentido moderno. Esto sucede, sin entrar en detalles, durante el siglo XIX. Aún así, es muy común asistir a reconstrucciones de la “pre-historia” del género. Pablo Capanna (*Ciencia* 69 y ss.) revisa algunos precursores de la cf e ironiza por la proliferación de

⁹ Este desarrollo continúa un planteo embrionario acerca de la paranoia aplicada a la re-narración desde la cf. Ver la sección final de mi artículo citado en la bibliografía.

antecedentes en la pluma de críticos interesados –en aras de un supuesto texto primario– en llevar lo más atrás posible el origen: la Biblia, un texto egipcio del s. III a.C. que narra un viaje en búsqueda de un libro mágico, los mitos platónicos, un largo etcétera. El primer antecedente algo más sólido para Capanna sería Luciano de Samosata quien durante el siglo II d.C. escribió *Vera historia* (narración de un viaje a la Luna) e *Icaromenippus* (recreación del mito de Ícaro). El mencionado Luciano tuvo una larga descendencia que alcanza a H. G. Wells y a Jules Verne en el siglo XIX, pero por sobre todo influyó en los “viajes extraordinarios” de Johannes Kepler –el *Somnium astronomicum* (1630 aprox.)– y en el del jesuita alemán Athanasius Kircher *Iter exstaticum coeleste* (1656). Para completar este breve esquema, junto a las narraciones fantásticas (de viajes con afán de conocimiento) habría que mencionar la obra de los utopistas del Renacimiento quienes, atravesados por la existencia de un “nuevo” continente, elucubraron sociedades distantes, armónicas, etc. El ejemplo paradigmático es *Utopía* (1516) de Thomas More.¹⁰ Ambas tradiciones comparten los elementos especulativo, político y crítico: “un mundo no-propio” (ficcional) cuestiona la configuración social del presente empírico del escritor.¹¹

Un detalle común para estas genealogías sobre la proto-cf, y no debe sorprender que así sea, es la ausencia del nombre de Sor Juana Inés de la Cruz. Pero, ¿existiría alguna razón para nombrarla? Por transitividad, si el *Iter exstaticum coeleste* de Kircher es considerado un texto de proto-cf, sin muchos contratiempos, podría también “El Sueño” engrosar la lista con el mínimo argumento de tener como probable fuente el texto de Kircher y, acaso, el de Kepler (ver Paz 476). Pero como aclara Capanna en *Ciencia ficción. Utopía y mercado*, las historias de la cf están mediadas por taras nacionales: para los franceses se iniciaría con Jules Verne, para los ingleses con Mary Shelley, para los norteamericanos con Edgar A. Poe y así. Nadie reclama a la Décima Musa, excepto los críticos mexicanos quienes, de todas formas, sólo la nombran. Miguel Ángel Fernández ubica al “Sueño” entre las primeras obras mexicanas en rondar la proto-cf. Gabriel

¹⁰ Para otra recensión ver Stableford. En las secciones siguientes, siempre que sea posible, hablaré de cf en lugar de proto-cf por cuestiones de comodidad (o de pertinencia).

¹¹ Todo el volumen *Arqueologías del futuro* de Fredric Jameson es útil para pensar la relación utopía y cf, además de presentar en particular el análisis de la utopía de More como origen del género literario.

Trujillo –interesado en la poesía de cf mexicana– también menciona como primera a Sor Juana. Ross Larson y Ramón López Castro demarcan el inicio de la cf en ese país con *Sizigias y Cuadraturas lunares* (1775) del franciscano Manuel Antonio de Rivas. López Castro comenta que en ese texto pionero confluyen Bergerac, Swift y Kircher, y aclara que la influencia de este último era ya evidente un siglo antes en Sor Juana, pero no la considera autora de cf. La “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005” (Molina-Gavilán et al.) determina que la cf latinoamericana se inicia con el citado texto de Rivas.¹² No hay más para decir, excepto una referencia textual indirecta sobre la conexión Sor Juana / cf.

Según Luis Cano (ver 75 y ss.), la cf en Hispanoamérica se inicia con las obras de Juana Manuela Gorriti y Eduardo Ladislao Holmberg (segunda mitad del siglo XIX). Relaciona a la primera, por su matriz romántica, con la tradición del esoterismo, del ocultismo y de la alquimia; y ubica al segundo, más cercano al positivismo, entre los adeptos de teorías sociales de corte científico, como el darwinismo. Cano considera que Holmberg inaugura el género con el relato “Horacio Kalibang y los autómatas”, pero ejemplifica la novedad de cruzar ciencia y ficción en América Latina con la nouvelle *Viaje maravilloso del señor Nic Nac*. Señala en este texto la influencia –además de Flammarion– de los sueños de anábasis y de las expediciones astronómicas codificadas en los textos de Athanasius Kircher. Aclara que este autor fue introducido en el continente por Sor Juana, reenvía para más datos al análisis de Paz sobre “El Sueño” y detiene allí sus cavilaciones (ver Cano 86, nota 32).

Esa indicación lateral reactiva un tema al filo de clausurarse. Durante su análisis de “El Sueño”, Paz se arroga ser el primero en detectar que, por medio del *Iter exstaticum coeleste* de Kircher, Sor Juana accede a una tradición que unifica “los viajes astronómicos” (viaje al espacio exterior) con los “sueños de anábasis” (elevación del alma) propios del *corpus hermeticum* (Paz 476-478).¹³ Es decir, en “El Sueño” confluyen el “viaje astronómico”, la “elevación del alma” y

¹² Rivas tuvo problemas con el Santo Oficio a causa de su escrito. En el título de la obra aparece “sizygya”, término de la tradición hermética (ver nota 27). Más adelante quedará en claro que lo que la ortodoxia católica tachaba de hereje –hermetismo, gnosticismo– era un corpus que apuntaba a la libertad de interpretación.

¹³ El tema del hermetismo es amplio y ríspido. Recomiendo *The Egyptian Hermes* de Fowden. En lo que respecta a Sor Juana, una gran porción de la bibliografía se encarga de desandar ese tópico. Acercó una mínima definición:

el “hermetismo”, elementos que se continúan siglos después en la producción de cf en Hispanoamérica. Gorriti y Holmberg iluminan, en retrospectiva, rasgos de lo que terminaría configurándose como cf en un sentido moderno. Cano –con el fin, intuyo, de mantener el equilibrio de su hipótesis– asocia ocultismo con Gorriti y positivismo con Holmberg. Cuando se refiere al uso del “viaje” en la obra de este último lo desconecta de las ciencias ocultas. En su introducción a los *Cuentos fantásticos*, Antonio Pagés Larraya (ver 39-43) recuerda que Holmberg estuvo interesado en el espiritismo. El esoterismo tiene una función determinante en el relato del viaje astronómico. Holmberg subtitula *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* como “fantasía espiritista”.¹⁴ *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* cuenta el “viaje imaginario del protagonista al planeta Marte [...] realizado sólo por su espíritu-imagen, según el curioso método que le enseña el médium Seele: privarse de todo alimento hasta que el espíritu se desprenda totalmente de la materia.” (Pagés Larraya 59). Este tema requiere de un mayor análisis. No hay médium en “El Sueño” (la mexicana rompe con el tópico del guía del hermetismo) y los alimentos en una y otra historia cumplen roles diferentes. Aún así, la conjunción entre “viaje del espíritu / alma” (el cuerpo permanece en reposo) asociado al “ocultismo / espiritismo” remite a la tradición que nace con Sor Juana y que se desliza de manera subterránea por siglos.¹⁵

[...] el *Corpus Hermeticum*, [es una] serie de textos recopilados entre el año 100 y 300 d.C. y [...] atribuidos a Hermes Trimegisto [...] donde se propone la salvación religiosa por medios místicos y no racionales que suelen apelar a procesos de síntesis de diversas polaridades [...]” (García, “Androginia” 259).

¹⁴ Pablo Crash Solomonoff (17) duda si Holmberg practicaba o no el espiritismo, pero señala el uso en sus ficciones. El término “fantasía” y no “ciencia” junto a *espiritista* marcaría cierto distanciamiento. Tiene otra entidad “fantasía” en Sor Juana. Volveré sobre esto en la Segunda Parte de este artículo.

¹⁵ Me permito un *excursus*: “Textos en los que desde el pasado late el futuro”. La tríada “Sor Juana, ocultismo, cf” permite releer el canon de la cf hispanoamericana. Abandono, por un momento, el ocultismo para referirme a dos textos que rozan la cf y que “se comprenden mejor” si se supone que Sor Juana y cf van de la mano. En 1963 la escritora chilena Elena Aldunate publica “Juana y la cibernética”. El relato anclado en el presente trabaja con un tópico de la cf: la rebelión de las máquinas. En realidad, no hay tal rebelión sino la fantasía que el poder mecánico despierta en Juana, la protagonista –una obrera con un trabajo alienante– quien un viernes, en vísperas de Año Nuevo, se queda encerrada en la fábrica. Juana es virgen. La soledad del encierro y su propia soledad en la vida la conducen al deseo irrefrenable de acoplarse a una máquina cuyo émbolo enloquecido la posee con la fuerza de un “superhombre”. La alienación reside en fantasear que la fuerza implacable y mortal del metal la liberará. Detrás de ese amor maquínico emerge una identidad *cyborg*. Su amor / muerte escenifica los efectos destructivos de la sociedad capitalista patriarcal que dispone del cuerpo de la mujer mediante la violencia. Este análisis esquemático podría extenderse, pero me gustaría resaltar otros aspectos. No parece muy complicado atisbar detrás de la protagonista una referencia a la figura de Sor Juana y no sólo por el nombre: “[...] de todas sus compañeras de trabajo, venía a sucederle a ella ese percance idiota. A ella [...] que vivía sola. A ella, que en sus cuarenta y cuatro años no conociera el amor... [...] Ella, una mujer no demasiado religiosa, sin tantos prejuicios, no tan fea [...], no

Disjecta membra: cf, ocultismo, androginia, utopía y Sor Juana

Uno de los paradigmas recurrentes para leer a Sor Juana es el “feminismo”. Arduo en sí mismo, este *modus* crispa a los teóricos cuando el objeto de estudio corresponde a una episteme de signo diferente. Hay posturas escépticas:

Sor Juana no fue un subalterno y tampoco fue la portavoz de una heterodoxia que combatía el *status quo* y [...] ni siquiera se la puede considerar –si es que tal movimiento anacrónico es viable– como “la primera feminista de América”. (Solodkow 142).

Otras se interesan más, como la de Rodríguez, en “‘usar” la figura de la monja para pensar desde una perspectiva de *gender* ambos contextos socio-políticos, el de producción (siglo XVII) y el de recepción (siglos XX/XXI). En esta dirección oriento mi propuesta de índole recursiva: ¿de qué manera, ocultismo incluido, la cf reafirma una perspectiva de *gender* y hasta dónde una mirada de *gender* potencia los rasgos de cf de “El Sueño”?

Cuando me refiero a *gender* –una categoría que ya tiene para sí extensas bibliotecas– estoy aludiendo al planteo de las feministas norteamericanas acerca de la necesidad de no descuidar que “la asignación de roles sexuales” es ideológica y no natural.¹⁶ La relación con los “géneros

sabía físicamente lo que era un hombre [...]” (Aldunate 21). La Juana de Aldunate posee características –es linda, es poco religiosa, es célibe (en otro momento, después de bañarse, se recoge su “corto cabello” en la nuca)– que podrían coincidir con algunos rasgos de Sor Juana (amén del celibato). E incluso hay un dato significativo. Más allá de las dudas sobre la fecha de nacimiento de la mexicana, si se acepta 1651, muere ella aproximadamente con 44 años –la misma edad que Juana la cibernética tenía al momento de entregarse a la máquina. Como la de Aldunate, Juana de Asbaje finaliza sus días bajo el poder de una poderosa maquinaria.

En 1998 el escritor argentino César Aira publica una novela con un leve tono de cf titulada (apenas una particular coincidencia) *El Sueño*. La acción transcurre alrededor de un convento de monjas donde se prepara una conspiración. La trama presenta algunas otras pistas que permiten fantasear con un homenaje muy al estilo Aira a la figura de Sor Juana: la muerte por epidemia de decenas de personas (las monjas prestan un lugar para velarlas), las monjas como robots travestidos con hábitos, etc. Y como dato sorprendente, la última página del texto indica que la novela se terminó de escribir el 24 de abril de 1995, trescientos años y una semana después de la muerte de la monja jerónima. (Sobre la androginia en Aira, ver Mariano García, *Degeneraciones textuales*).

¹⁶ El género es “una forma de los modos posibles de atribución a los individuos de aquellas propiedades y funciones que aparecen –imaginariamente– como dependientes de la diferencia sexual. Esta forma es siempre relacional y se refiere a relaciones entre acciones o prácticas que devendrán masculinas o femeninas según los modos históricos y culturales. En este sentido, debe entenderse al género como un conjunto entrecruzado de prácticas (lingüísticas, figurativas, raciales, sexuales, de clase, de edad, etc.) que producen mujeres y varones.” (Roulet 71-72).

literarios populares” surge de la posibilidad de evidenciar esas asignaciones por medio de las negociaciones simbólicas que se establecen hacia el interior de los mundos narrativos. La mayor parte de los géneros populares resultan útiles para pensar el constructo social. Por varias razones que expongo en otro escrito la cf ha resultado el género (*genre*) más adecuado para desarmar la supuesta naturalidad de los roles sexuales (ver Lépori).

El final de “El Sueño”, “y yo despierta”, indica la fuerte presencia de la subjetividad femenina en el poema. Ese “yo” no aparece únicamente en el cierre. Perelmuter (85-92) demuestra que “la hablante lírica” organiza el discurso poético con distintos usos de la primera persona (“mi”, “digo”, “pues”, etc.). En el contexto de vida de la monja, esto lanzaba un desafío: ¿puede una mujer conocer? La respuesta encierra una negociación.

Sor Juana distingue “cuerpo / alma” y estipula que el alma cognoscente es *asexuada*: “la separabilidad del alma racional [...] en sincrética versión hermético-neoplatónica [sustenta] la igual capacidad de mujeres y varones para acceder al conocimiento” (Femenías 9). Si se toma como parámetro “El Sueño”, cuando el alma sin sexo reingresa a un cuerpo de mujer, produce “una nueva clase de sujeto: *el sujeto racional = mujer*” (9). Esa unión podría ser considerada como contradictoria. La solución es una negociación: “la única posibilidad [...] de las mujeres para acceder al conocimiento fue la de negación de su sexo y la homologación al modelo masculino” (Femenías 13). Para Sor Juana ser *mujer sabia* era fundir en un cuerpo de mujer un “alma asexuada” que respondía a los cánones masculinos de racionalidad. Así, para justificar el saber, el escribir y el disentir de la mujer subsumida al doble sistema patriarcal civil y religioso en la sociedad virreinal, Sor Juana propone como ideal un “sujeto andrógino” que no desestabiliza pero que interpela al mundo falocéntrico.¹⁷ Jean Franco (70) coincide. En “El Sueño”, “el alma inquisitiva no es tanto neutra como una combinación de lo masculino y lo femenino”. La lucha de Sor Juana por defender su posición intelectual se materializa en la construcción de “un espacio utópico” en el que su “conocimiento y [su] poesía [...] pueden

¹⁷ El sujeto andrógino legitima la acción de la mujer borrando las determinaciones materiales del cuerpo femenino. Es el límite del “feminismo” de Sor Juana. (Ver Femenías 13).

‘apartarse’ de las rígidas jerarquías de género”. En el “espacio utópico”, en ese *no-lugar*, se concreta el ideal andrógino. Ambos componentes, utopía y androginia, son consecuentes con una perspectiva de cf.¹⁸ El impulso utópico conlleva una fuerza crítica para revisar los binarismos cristalizados en la asignación de roles sexuales en lo que respecta al acceso al saber en la sociedad virreinal y genera un *no-lugar* ideal para que se gesten ese sujeto andrógino.

Aquí comienza a jugar un elemento intrínseco a la cf de Sor Juana. La configuración del ideal andrógino se relaciona con la tradición hermética de cuño neoplatónico heredada de Kircher. Como demuestra Linda Egan (29), la “androginia psicológica” de Sor Juana está directamente asociada al hermetismo.¹⁹ El *corpus hermeticum*, y en particular el saber alquímico, estipulaba que “los contrarios esenciales [...] se hacen andróginos cada vez que hay concepción y nacimiento en la naturaleza” (García, “Androginia” 259). Ese corpus permitió que el ideal perviviera a lo largo de los siglos contra los intereses de la ortodoxia católica.²⁰ “The greatest freedom of gnosticism is the freedom to think.” (Egan 40). El sujeto andrógino en Sor Juana es una herramienta para ir contra la opresión intelectual y de género y aparece como correlato objetivo de un *corpus* que otorga libertad de pensamiento. En consecuencia, como si fueran *disjecta membra*, mi lectura reúne esos elementos en un mismo constructo con epicentro en Sor Juana²¹:

- en los inicios de la cf latinoamericana aparecen los viajes (astronómicos y del alma) junto con el ocultismo (ver Cano);
- el ocultismo y el hermetismo favorecieron la pervivencia del ideal andrógino (ver García, “Androginia”);

¹⁸ Franco titula rondando la cf. El volumen se denomina *plotting women* (“las conspiradoras”) y su artículo “Sor Juana explora el espacio”. Es sintomático que cuando se refiera a las escritoras místicas, Franco indague su producción comparándolas con la literatura fantástica, pero cuando aborda Sor Juana no considera viable remitirse a la cf.

¹⁹ Sobre la relación entre filosofía y feminismo en Sor Juana ver el artículo de María Isabel Santa Cruz.

²⁰ Franco especifica que Kircher no introducía ideas herejes, las compendia para su análisis.

²¹ Menos “Sor Juana”, por razones obvias, el resto de los elementos participan de un ícono de la cf creado a partir de *disjecta membra*: a) ocultismo (Agrippa, Paracelso, Alberto Magno), b) androginia y c) cf se fusionan en *Frankenstein* de Mary Shelley (1818). En la Segunda Parte de este artículo me refiero a la creación de vida artificial.

- el ideal andrógino habita durante el siglo XIX la literatura romántica y en el siglo XX encuentra asilo en las narraciones de cf (ver García, “Androginia”)²²;
- si se considera que Sor Juana escribió un poema de cf, “*El Sueño*” (ver Lépori);
- se comprende porqué como estrategia se configura en ese poema el ideal andrógino para defender el derecho de las mujeres a conocer (ver Femenías);
- en qué sentido el ocultismo ocupa un lugar central en la construcción de ese ideal (ver Egan);
- y de qué manera el ideal andrógino se conjuga con el impulso utópico (ver Franco).

Cada uno de los componentes –“ocultismo, androginia²³, impulso utópico y cf”– deambulaba aislado o en pares a lo largo de la bibliografía. Reunirlos permitió ajustar con mayor solidez la conexión cf / Sor Juana más allá de la especulación sobre las “fuentes”.²⁴

Hacia una definición générica (*gender / genre*) de “El Sueño”

En el apartado anterior trabajé con la licencia de argumentar a favor de “El Sueño” a partir de postulados que, en muchos casos, responden a un recorrido más amplio por la obra de Sor Juana (aún cuando “El Sueño” y “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” son centrales en la construcción de un “espacio utópico” que justifica el acceso de la mujer al conocimiento). Esta pequeña falla – todo entramado narrativo sufre de un punto ciego– tiene su primera instancia de reparación en una mayor concreción en lo que respecta a “El Sueño”. A modo de transición, cierro esta “Primera Parte” evaluando el poema a la luz de una definición específica del género y espero dejar el camino allanado para en la “Segunda Parte” abocarme a leerlo específicamente desde la cf.

²² En cuanto a la cf argentina, Cano y García (“Androginia”) van por carriles paralelos. Si se los cruza, el resultado es interesante. Para Cano, Gorriti y Holmberg *inauguran* la cf. Según García, esos autores introducen los primeros personajes andróginos en la literatura argentina. Si bien los textos literarios de referencia no siempre coinciden, la correspondencia es significativa. El factor común para la androginia y la cf es el ocultismo.

²³ Ver el ensayo de Merrick.

²⁴ Para una mirada tradicional sobre “fuentes”, ver Sabat de Rivers.

La clásica definición de Darko Suvin (1978) resulta adecuada a la hora de definir “El Sueño” como un poema de cf si consideramos la recontextualización de Cano en *Intermitente recurrencia* para la literatura en Hispanoamérica. Según Suvin, la cf plantea una hipótesis ficticia y la desarrolla con rigor científico con el fin de oponer un *nuevo orden* al conjunto de normas preestablecido. Lo “nuevo” (*novum*) provoca el *extrañamiento cognitivo* al cuestionar en términos ficcionales la configuración de la realidad empírica (ver Cano 15-16). Carl Freedman (ver 18), continuador de Suvin, sugiere ampliar el alcance de la idea de *cognición*. Lo *cognitivo* excede lo científico en el sentido moderno. La cf busca generar un *efecto* (cfr. Barthes) de *extrañamiento*. La teología, la psicología, la filosofía, la medicina, el hermetismo, el neoescolaticismo, etc., podrían formar parte de la cognición.

Cano parte de Suvin y propone tres rasgos específicos de la cf vernácula (ver 25-73). El tercero es el uso de “la analogía temporal”. Los autores latinoamericanos –“El Sueño” no es la excepción– han preferido un tiempo presente antes que la remisión al pasado o al futuro dentro del universo ficcional. El primer rasgo –“empleo de un discurso que intenta reconstruir, imitar o parodiar las características [...] aceptadas como propias del discurso científico”– se aplica a un poema que compendia los saberes al alcance de la sociedad novohispana. El segundo rasgo –una “actitud crítica dirigida [...] a la evaluación de los proyectos o procedimientos científicos”– parece el más adecuado para determinar la singularidad de “El Sueño”. En la América hispánica esa actitud estuvo históricamente asociada al cuestionamiento de “trasplantes” de paradigmas foráneos (científicos y no) a la realidad local.

En “El Sueño” no se critica el uso de un corpus determinado de saberes –tendría que haber sido abiertamente “hereje”. El “efecto de extrañamiento” surge, en principio, de aspectos formales (su complejidad sintáctica y secuencial) y de contenido (las infinitas referencias hermético-mitológicas), pero se materializa en un “nuevo orden” nacido de una hipótesis desestabilizadora: cómo sería una sociedad en la que, además de hombres dominantes y mujeres dominadas, existiera otra categoría de sujeto cognoscente, el andrógino. Lo “nuevo” (*novum*) es discutir la potestad de saber, pensar y escribir en base a esa hipótesis: ¿quiénes tienen el poder,

por qué y cómo se podría poner eso en entredicho?²⁵ La tradición hermética, un corpus de conocimiento permeable a “otras interpretaciones”, es el elemento *cognitivo* que sin levantar excesivas sospechas habilita la construcción de un “espacio utópico” en el que pueda desarrollarse el sujeto andrógino que garantice a hombres y mujeres acceder al saber. “El Sueño”, entonces, evidencia la interacción dialéctica entre cf (*genre*) y perspectiva de *gender* tal como en muchas de otras narrativas de cf posteriores.²⁶

SEGUNDA PARTE

Professor O’Blivion: –“The battle for the mind of North America will be fought in the video arena, the Videodrome. The television screen is the retina of the mind’s eye. Therefore the screen is part of the physical structure of the brain [...] Therefore, television is reality and reality is less than television.” (Cronenberg, *Videodrome*).

En la “Primera Parte” cobró especial importancia la tradición hermética en la lectura del *Sueño* como poema de cf en razón de su incidencia –en la construcción de un “espacio utópico” que habilita a hombres y mujeres por igual para acceder al conocimiento. En esta “Segunda Parte”, sin dejar de lado el ocultismo, indagaré mediante el funcionamiento de algunos tópicos genéricos en qué sentido es un poema de cf. Convertiré la “ucronía” (qué hubiera pasado si ...) en “historia”: “El Sueño” es un poema de cf y Sor Juana una escritora inscrita en el género. Me propongo relativizar la aserción habitual: “El Sueño” cuenta un viaje o ascenso del alma. A causa

²⁵ Jameson remarca con insistencia que el futuro en la cf no anticipa sino que “des-familiariza” el presente cultural.

²⁶ Que Sor Juana sea la “primera” es importante. Algunos corolarios: a) la cf Hispanoamericana comienza con una mujer, b) esto retrotrae los inicios de historias y cronologías por lo menos un siglo, c) dos características de esa primera obra: i – es poesía, ii – en primera persona, d) no comparte el género (*genre*), pero sí el “yo que cuenta” con el clásico inaugural de la cf en inglés: *Frankenstein*, f) la escritura femenina parece impulsar la perspectiva de *gender* hacia el interior del género, g) no es un rasgo distintivo de la cf, aún así propondría la perspectiva de *gender* como una manera de graduar la cf en un arco que va desde una cf anti-esencialista a otra más conservadora con una zona de grises que combina ambas instancias, h) en esa zona de grises se pueden presentar ataques a la oposición binaria “nosotros / otros” (buenos / malos, capitalistas / no-capitalistas, cultos / incultos, etc.) y dejar intacta la configuración de género o, como en “El Sueño”, socavar esa configuración sin una crítica explícita y abierta al sistema.

de cierta complejidad en la exposición –argumentar a favor de Sor Juana y de la cf requiere de torsiones– me parece necesario adelantar algunas conclusiones.

El conjunto de tópicos que utilizo para analizar “El Sueño” pertenece a la producción de cf cinematográfica de los últimos treinta años (cf barroca, neobarroca, posmoderna). El primer tópico (indiferenciación “original / copia”) permite advertir que en “El Sueño” el alma no se libera totalmente del cuerpo sino que, por el contrario, lo toma como un inmóvil y “artificial” teatro de operaciones en el que escenifica su viaje intelectual. En el poema las acciones ocurren en el interior de un cuerpo *cyborg* –que se relaciona con el ideal andrógino especificado en la “Primera Parte”– pero que va aún más allá. El cuerpo posee una configuración maquina interna tanto en sus funciones vitales como intelectuales. Hay, por un lado, un sistema mecánico que le permite al cuerpo seguir funcionando dormido y, por el otro, hay un sistema de percepción intelectual que se construye como si fuera una maquinaria filmica de copia y de reproducción. A la realidad externa se accede mediante los simulacros generados por esa maquinaria óptica y proyectados en el interior del sujeto. Lo que leemos como “El Sueño” es el resultado de una puesta en escena en un espacio repleto de imágenes monstruosas que danzan, se articulan, ascienden y descienden. A medias arena circense, a medias campo de batalla, la lucha por el acceso al conocimiento sucede siempre en un interior de cuerpo *cyborg* inmóvil aunque por momentos creamos volar y llegar a las esferas superiores.

“El Sueño” y la ciencia-ficción barroca: real / virtual

La reapropiación de Rodríguez de la figura de la monja por medio de su “pastorela virtual” desactiva todo intento esencialista de reconstruir la existencia “real” de un sujeto. El par “real / virtual” (“Cualquier semejanza con la vida real es virtual”, afirma Rodríguez 1) reenvía el análisis hacia una categoría estética ineludible a la hora de hablar de la monja jerónima: el “barroco”. Si en un plano meramente nominal se considera, por ejemplo, que Kepler –autor del *Somnium astronomicum*, un relato de proto-cf, origina lo que Severo Sarduy (ver 55-83)

denomina “cosmología barroca”, ¿cuál sería la productividad para el caso Sor Juana de asociar su cf embrionaria con una filiación barroca?

Carlos Gamerro –quien se dedica a escritores rioplatenses contemporáneos– distingue entre “escritura barroca” (por ejemplo, Quevedo) y “ficción barroca” (por ejemplo, Cervantes). En la *escritura* el interés recae en el artificioso engarce de conceptos antes que en la remisión a un referente concreto. En la *ficción* el artificio surge no de la sintaxis ni del juego con los significantes sino de la indeterminación a nivel de la estructura narrativa que impide reconocer en qué plano se desenvuelve el personaje –si en el de su “realidad” o en la ficción dentro de la ficción. Gamerro analiza las ficciones barrocas de Borges, Bioy, Onetti, Cortázar, etc., y cierra el volumen con un “Apéndice” en el que recorre un subgénero de la ficción barroca: la “ciencia ficción barroca”. Casi exclusivamente cinematográfica, la *cf barroca* es un cúmulo de notas al pie a la obra del hiper-plagiado Philip Dick.²⁷ La cf de Dick plantea un tema barroco determinante en la posmodernidad: la disolución de la diferencia “original / copia”.

En principio, mucho tiene que ver “El Sueño” con la escritura barroca y poco con la indeterminación “original / copia” y con la puesta en escena de esa disquisición ontológica. Sin embargo, si se consideran tópicos de la cf barroca reciente se puede entender en qué sentido “El Sueño” posee en ciernes rasgos del género. Al igual que con Holmberg y Gorriti, hay que operar retrospectivamente: desde la cf actual se realiza una arqueología del género en Sor Juana.

²⁷ Philip Dick se interesó por el hermetismo, el gnosticismo, etc. En América Latina, además de Rubén Darío y de Leopoldo Lugones entre otros (ver Cano 90 y ss.), el uruguayo Levrero mixtura cf con parapsicología (ver Martínez). El ocultismo vía Sor Juana tal vez no modifique su hipótesis, pero le permitiría a Martínez sumar a la línea argumentativa de Dick una nueva línea latinoamericana. Por otro lado, acerca del interés de Dick por el hermetismo y el gnosticismo recomendando *Idios Kosmos* de Capanna. Hasta tal punto llega esa confluencia que –producto probablemente del azar– Capanna (*Idios Kosmos* 96) cita una carta en la que Dick se autodenomina la mitad de un “sizygya”, término hermético que designa la pareja macho / hembra (andrógina) que “engendra”. Ese término aparece en el título del texto ya citado de Rivas (ver nota 12).

La barroca “linterna mágica”: natural combustible de la paranoia interpretativa

Antonio Domínguez Leiva en su artículo “El barroco cinematográfico” recorre la inextricable relación entre dos maquinarias de la representación: el cine, en tanto arte de masas, y el barroco, una estética de lo espectacular anclada en el siglo XVII (y con continuidad hasta el presente) que –como aquel– hizo del *simulacro* su producto predilecto. Los puntos de contacto son múltiples, pero existe un detalle fundamental sobre el origen barroco del cine. Con mayor o menor precisión hay consenso en que la “linterna mágica” es uno de los antecedentes directos del cinematógrafo. Ese artefacto barroco surge a mediados del siglo XVII y el inventor es un viejo conocido nuestro: Athanasius Kircher.²⁸ Sor Juana –lectora del jesuita– se refiere a la “linterna mágica” en “El Sueño” (verso 874). Podría remarcar que Sor Juana anticipa el desarrollo del cinematógrafo y, si no la primera, es una de las primeras en referirse al proto-cine de este lado del Atlántico. Pero lo interesante del asunto excede la cita de la novedad técnica. Para comprender su importancia, se debe contextualizar en qué circunstancias aparece la “linterna mágica” en el interior del poema.

Cronenberg I: cuerpo inmóvil / mente activa

Suspendan por un momento la incredulidad y convoquen a la memoria filmes de cf barroca. Aunque existen innumerables factores narrativos, en ese tipo de ficciones el mundo virtual, indiferenciado del mundo empírico, se sitúa en la psique de un individuo. Un ejemplo paradigmático para pensar la peculiaridad de “El Sueño” es *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg. En este film el mundo virtual es el de un videojuego. Una de las condiciones para participar de ese mundo, *a posteriori* indiscernible del real, es un cuerpo inmóvil que funciona como intermediario. Se accede a la realidad virtual a través de un bio-puerto al que se le conecta un “cordón umbilical”. El ingreso a ese otro mundo requiere de una cuasi-igualdad de género: es

²⁸ Domínguez Leiva (ver 1123) y Gubern (ver 14-15) lo dan como el inventor de la linterna mágica. Es un dato de la tradición no confirmado. Kircher podría ser solo el divulgador.

necesario que el cordón *penetre* el bio-puerto, un orificio artificial, ubicado en la espalda del individuo a la altura de la cintura (las escenas de conexión no dejan dudas sobre “la penetración”). El origen de la realidad virtual es una mujer. Allegra Geller, diseñadora del videojuego “eXistenZ”, es caracterizada como una “diosa” que permite a los usuarios entrar en “trance”.²⁹ La divinidad virtual pasa mucho tiempo sola en un cuarto diseñando juegos, lo presenta al público en el interior de una iglesia y es víctima de un complot.³⁰ El mundo de Cronenberg parece la concreción del anhelado por Sor Juana. Las mujeres gobiernan, ahora, el acceso a un espacio deseado (de vida, de placer, de conocimiento) y si bien formar parte de la realidad virtual no supone una feminización de la psique, poder ingresar –invirtiendo la estrategia sorjuaniana– requiere de una androginización de los individuos marcados como hombres en su materialidad corporal. Tal vez de un modo menos evidente que en otros filmes (*Videodrome*, 1983; *The Fly*, 1986), Cronenberg trabaja en *eXistenZ* con la problemática del sujeto *cyborg*. En “El Sueño” (y en “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”) el ideal andrógino justifica que una mujer, frente al universo masculinista, *también* pueda conocer. El andrógino –a través del cual Sor Juana discute la estructura binaria de la configuración de género (*gender*) en lo que respecta a “poder conocer” en el contexto virreinal– aparece representado en el poema por el sujeto que sueña en cuyo interior corporal *cyborg* se batalla por esa posibilidad. En el próximo apartado retomo la problemática del cuerpo.

¿En “El Sueño” se narra un “viaje del alma” o, como en *eXistenZ*, una actividad psíquica interior? Consideremos la síntesis comentada de Franco:

[“El Sueño”] suele leerse como el vuelo del [...] alma liberada de sus ataduras corpóreas gracias al sueño, como un intento de alcanzar el conocimiento absoluto del mundo mediante la visión panóptica (“platónica”) intuitiva; cuando esto fracasa, el alma intenta alcanzar el mismo fin mediante una progresión

²⁹ El ingreso a lo virtual construido como si fuera un viaje causado por una droga pesada es otro de los subtextos del film. En “El Sueño”, el dormir está asociado al uso de drogas naturales: “natural beleño” (v. 868). Galeno representa a quien compone remedios con “mortífero veneno” (v. 521) y consigue una “admirable triaca” (v. 538). El término *triacaca* alude a un antídoto basado en el opio.

³⁰ En la parte final del film, el juego que se testea en la realidad empírica es *Trascendenz*, diseñado por un hombre (“eXistenZ” forma parte de él). Allegra participa de un *complot realista* para matar a quien afecta a la humanidad. La última línea de diálogo deja irresuelto si *Trascendenz* es “real” o si se trata de un juego dentro de otro.

ordenada a través de las categorías aristotélicas. La segunda búsqueda se interrumpe porque el alma no puede comprender los fenómenos más sencillos de la naturaleza, aunque persiste su deseo de saber. Al llegar la luz del día y despertar el yo, el oscuro mundo interior de la fantasía incorpórea desaparece en esa luz diurna [...] (64).

La interpretación tradicional, basada en la escisión cuerpo / alma de raíz hermético-neoplatónica, sustenta las palabras de Franco. En “El Sueño” el cuerpo entra en letargo, el alma se libera y va hacia las altas esferas para llevar adelante su batalla epistemológica. Pero esta afirmación es correcta solo parcialmente. La tradición hermética muestra variantes narrativas que se alejan del tópico del “vuelo del alma”. Garth Fowden cita el fragmento de un texto de mediados del siglo II d.C. (*Cyranides*) que evidencia, en el contexto de una discusión sobre la inmortalidad del alma, qué relación guarda esta con el cuerpo:

But the soul is its own master; for when the body is at rest on its bed, the soul is reposing in its own place (in the air, that is to say), whence we received it; and it contemplates what is happening in other regions. And often, feeling affection for the body in which it dwells, it foretells good or ill years before it comes to pass—in what we call a dream. Then it returns to its own habitation and, waking it [the body] up, explains the dream. From this let it be clear to you that the soul is immortal and indestructible [...] (Fowden 88).

Dejando a un lado el contenido del sueño como “premonición”, el fragmento muestra semejanzas con el poema de Sor Juana. Se apela a la distinción micro / macrocosmos: el hombre dentro de la habitación, el alma dentro del cuerpo. Mientras el cuerpo inmóvil está en la cama, el alma descansa en el aire y contempla lo que sucede “en otras regiones”. Pero el alma no sale de la habitación ni vuela. Sale del cuerpo, reposa sobre él y le comunica lo que ha visto. Lo que el alma ve, es el contenido del sueño. En ese fragmento el alma, “its own master”, mantiene contacto con el cuerpo, aunque funciona sin necesidad de él.

En “El Sueño” la acción ocurre en un *continuum* —entre las funciones vitales y la intelección— en el interior del sujeto dormido. El alma no asciende excepto a un extremo mental.

El cuerpo dormido se convierte en el mejor estado para que el alma discurra con mayor libertad sobre cómo conocer y que pueda ver lo que durante la vigilia, por estar ocupada en asuntos terrenales, le es imposible. Paz, por lo demás un lúcido comentarista del poema, nunca resuelve si se trata de un viaje por el exterior o por el interior (ver 470-472). Dice que el alma peregrina “por las esferas supralunares”, pero cita a Festugiére: “hablan [los autores] de éxtasis y de ascensión celeste, [pero] tienen clara conciencia de que [...] se trata de [...] un fenómeno psicológico [...]” (479). Paz, tal vez en aras de la simpleza, descuida una arista fundamental: el cuerpo está inmóvil, el viaje es interior.³¹ Indaguemos estas dos aserciones.

Viaje por el interior del cuerpo *cyborg*: cuerpo mecánico / cerebro cinematográfico

En “El Sueño”, como en un film de *cf* contemporánea, las peripecias ocurren dentro del sujeto (aun cuando por momentos tengamos la sensación de recorrer el mundo empírico exterior). Los 975 versos del poema conforman un arco que va desde la llegada de la noche en el mundo y del sueño para el cuerpo hasta el triunfo del sol con el amanecer y el despertar del sujeto. Durante ese lapso se narran los avatares del alma por acceder al conocimiento. El contenido del viaje hizo correr –y con justicia– ríos de tinta y, es el eje del poema. No es mi interés repetirlos, sino detenerme en las transiciones vigilia / sueño y sueño / vigilia para ver cómo es y qué sucede en ese interior *cyborg*.

El arribo definitivo del sueño ocurre hacia el final del primer tercio del poema (vv. 191-291). No se advierte una escisión tajante entre cuerpo y alma. El alma aparece “suspenda / del exterior gobierno” (v. 191-192) “del todo separada / no” (vv.197-198) de los “sosegados huesos” (v. 199). El cuerpo es “un cadáver con alma, / muerto a la vida y a la muerte vivo” (v. 202-203)

³¹ Cuerpo *cyborg* inmóvil, viaje interior, *cf* barroca aparecen en el segundo film de Duncan Jones, *Source Code* (2011), de dudoso casting y de pésima trama terrorista. A su favor tiene el uso de un dato científico que funcionaría en Sor Juana: el cerebro, aún después de muerto el cuerpo, percibe y registra. Su primer film, *Moon* (2009), complementa con (pseudo) viaje astronómico el arco que va desde el *outer space* al *inner space*.

sustentado por el corazón, “reloj humano” (v. 205).³² Las funciones vitales mínimas permiten que el cuerpo mantenga latente su fuerza para despertarse y, a la vez, le posibilitan al alma actuar. El sueño llega a través de una simbiosis química en el interior de un cuerpo inmóvil representado como una maquinaria: “vital volante” (v. 206), “arterial concierto” (v. 207), “respirante fuelle” (v. 212), “pulmón, que imán del viento es” (v. 213), “claro arcaduz blando” (v. 216; “arcaduz”: *caño o acueducto* y también *recipiente de metal*), “alambicó quilo el incesante / calor” (v. 243-244), “científica [o centrífuga] oficina” (v. 235), “templada hoguera” (v. 253), etc. Según Paz, esas referencias son parte de “un eco literario: la poesía del siglo XVII usó y abusó de las metáforas científicas [...]” (487). Me parece más factible considerar la imaginería alquímica. El verbo “alambicar”, en la familia de palabras de “alambique”, es una de las pruebas más notorias.³³ El hermetismo del que se nutrió Sor Juana justifica esa suposición. La tradición alquímica, en principio una actividad manual, pergeñó una imaginería en torno de la transmutación de los metales, su refinamiento en oro y plata, con el fin de simbolizar una purificación espiritual (ver Fowden 89-90).

En “El Sueño” el cuerpo es *cyborg* por el sistema digestivo mecánico-alquímico recién mencionado y también por la actividad desarrollada en la parte superior.³⁴ El estómago envía los humores destilados hacia el cerebro que le permiten a la “fantasía” formar “imágenes diversas”

³² Javier Lorca (ver 67-73) señala la relación en la imaginería de los siglos XVII y XVIII entre el cuerpo humano como máquina que funciona por sí misma (“autómata”) y la consideración del reloj como un “mecanismo de mecanismos” (que a su vez permitía pensar la figura del demiurgo, frente a la máquina del mundo, como la de un relojero).

³³ En la parte final del poema se menciona el “natural vaso” (v. 843) como sucedáneo del alambique. Sobre la filiación alquímica de *vaso* ver nota 47.

³⁴ Esta configuración podría explicarse con la imaginería barroca del cuerpo y del mundo como “máquina” y hasta podría remitir a la “monodología” de Leibniz con su analogía mecánica de la comunicación cuerpo / alma. Sor Juana repite incesantemente que el mundo es una maquinaria (“El Sueño” v. 165, v. 471, vv. 770-780, etc.) (ver nota 32). Por otro lado, personifica la Tierra a la que presenta repleta de “senos” (“El Sueño” v. 91. V. 97, v. 628, v. 716) como si afianzara la idea de la Madre Naturaleza (ver nota 47). Estas feminización de la Tierra se clausura con la aparición de la bella, atrevida, exultante y guerrera Aurora, una andrógina amazona que lucha contra la noche. Para las amazonas y la androgina en Sor Juana, ver Egan (31 y ss.). En el uso de esa andrógina figura mitológica, Egan advierte una anticipación posmoderna (ver nota 49). Aporto un dato lateral. Se menciona muy poco el señalamiento de Robert Graves (ver # 100.1, 405) quien apunta que la voz *amazon* no significa “mujer sin un seno”. *Amazon* es una voz armenia que remite a sacerdotisas de la diosa luna. Las *amazonas* son, entonces, “las mujeres luna”. No tiene el sentido “procedentes de ...”, pero entendido así el vocablo gana en riqueza semántica. ¿Hay film de cf relacionado? Sí. En un registro hiper-paródico, *Amazon Women in the Moon* (1987) de Joe dante y otros.

para mostrárselas al alma (vv. 234-265). La “fantasía”, como el Faro de Alejandría, un portento de la óptica, reproduce en su espejo los objetos más lejanos incluyendo las abstracciones:³⁵

[...] así ella [la fantasía] [...] iba copiando las imágenes todas de las cosas, / y el pincel invisible iba formando / de mentales, sin luz, siempre vistosas / colores, las figuras / no sólo ya de todas las criaturas / sublunares, mas aun también de aquéllas / que intelectuales claras son estrellas, / y en el modo posible / que concebirse puede lo invisible, / en sí, mañosa, las representaba / y al Alma las mostraba. (“El Sueño” vv. 280-291).

En ese “cuerpo muerto en vida”, y con la asistencia de la “fantasía”, el alma emprende su “vuelo intelectual” (v. 301), un vuelo interior.³⁶ Sor Juana remarca que existe una sutil ligazón entre el alma “juzgándose casi dividida” (v. 297) y la “corporal cadena” (v. 299). El alma se eleva metafóricamente

[...] a la mental pirámide elevada / donde –sin saber cómo– colocad a/ el Alma se miró [...] pues su ambicioso anhelo, / haciendo cumbre de su propio vuelo, / en la más eminente / la encumbró parte de su propia mente, / de sí tan remontada, que creía / que a otra nueva región de sí salía. (“El Sueño” vv. 423-434).

³⁵ Si nos remitimos a la etimología de “cyborg” emergen otros sentidos. *Kybernétes* (griego) significa “piloto de nave” (en latín, *gubernator*). En varios pasajes, Sor Juana se refiere al recorrido del Alma como navegación. En el primer fracaso por conocer, recoge la atención (“las velas”) pero no puede impedir que el barco se destruya contra la “mental orilla” (“El Sueño” vv. 540-580). El Alma, entonces, es un *kybernétes*. Esto se relaciona, además, con la función del Faro de Alejandría de reflejar las lejanas naves y disuelve desde otro punto de vista la idea del “vuelo”. Yendo aún más lejos, la cibernética en un sentido moderno (la autorregulación de los sistemas mecánicos y/o animales) fue desarrollada a partir de las investigaciones de Norbert Wiener en los años cuarenta. En *God & Golem, Inc.* Wiener, entre otras cuestiones, sugiere una herencia *mágica* de la cibernética cuya tradición se remonta a la idea cabalística del hombre jugando a ser Dios con la construcción de un autómatas (*golem*) y cuyo antecedente intermedio es el autómatas bautizado “robot” por el checo Čapek en *R.U.R.*, obra de teatro de 1920. ¿Casualidades? Praga es el factor común para estas dos últimas “criaturas”. Sobre el *golem* ver la mención posterior en Borges.

³⁶ La referencia es, nuevamente, la cf barroca. Tanto en la novela *Ubik* (1969) de Philip Dick como en su no reconocida versión cinematográfica *Abre los ojos* (1997) de Alejandro Amenábar (la sugerencia sobre la semejanza entre ambas ficciones es de Gamarro 201) los sujetos viven “vidas reales” por medio de un sistema que interviene y conserva sus cuerpos muertos mientras le transmiten una vida mental que es un sueño o una variante de él. Por supuesto que los objetivos –vamos a decirlo así– de los tres textos son diferentes, pero en su situación básica cuentan el discurrir de una mente en el interior de un cuerpo muerto o en el límite de estarlo.

El alma “casi” separada “creía que salía” hacia una nueva región, pero ha ascendido a la “mental pirámide”.³⁷ En ese nuevo estadio de intelección puede ver con sus “intelectuales bellos ojos” (v. 441) “lo criado” (v. 445). Se conjugan la función de la “fantasía” y la del alma:

La luz con que la fantasía pinta las figuras mentales es la luz del alma racional: este es otro rasgo que Sor Juana comparte con los neoplatónicos, que atenuaron las diferencias entre la fantasía y el entendimiento. (Paz 489).

La “fantasía” copia y reproduce. Egan, quien a continuación habla del *vuelo del alma*, sugiere que en “El Sueño” “we can see, as in a videotape, the way the mind’s ‘fantasía’ (fantasy, or imagination) forms ‘imágenes diversas’ (diverse images) of the Cosmos and shows them to the soul” (41).

Ahora sí. En el interior de ese cuerpo proto-*cyborg* la mención de la “linterna mágica” pierde su carácter eventual. El invento de Kircher es mencionado hacia el final de “El Sueño”. El cuerpo comienza a despertarse, el alma culmina su trasiego. El aparato de video que copia –la “fantasía / Faro” – es secundado por “la linterna mágica” en las cavidades del cerebro:

Y del cerebro, ya desocupado, / las fantasmas huyeron / y –como de vapor leve formadas– / en fácil humo, en viento convertidas, su forma resolvieron. / Así linterna mágica, pintadas / representa fingidas / en la blanca pared varias figuras, / de la sombra no menos ayudadas / que de la luz: que en trémulos reflejos / los competentes lejos / guardando de la docta perspectiva, en sus ciertas mensuras / de varias experiencias aprobadas, / la sombra fugitiva, / que en el mismo esplendor se desvanece, / cuerpo finge formado, / de todas dimensiones adornado, cuando aun ser superficie no merece. (“El Sueño” vv. 868-886).

Sor Juana alienta la analogía de la *linterna mágica* con la factibilidad técnica del cinematógrafo en el interior del sujeto. Sobre una blanca pared (la pantalla) por medio de luces y sombras (el claro oscuro de la proyección) se representan con “docta perspectiva” (manteniendo la proporcionalidad renacentista) figuras que aparentan poseer las dimensiones de un “cuerpo

³⁷ “No hay que olvidar [...] que el paisaje del poema es mental.” (Paz 491)

real” cuando ni siquiera merecen ser superficie. Dentro del cerebro hay dos sistemas de copia y reproducción: el Faro y el dispositivo semejante a la “linterna mágica”. Estos mecanismos ópticos parecen explicar la necesidad de mantener activo el cuerpo. Se requiere de una mínima actividad corporal para conservar en la memoria lo que después es discurso.

Si mi lectura es aceptable, así como en *eXistenZ* la acción transcurre en la mente de los personajes (la narración sucede *allí* dentro), en “El Sueño” asistimos a una eventual filmación / proyección en el interior de la mente de un sujeto inmóvil. Esto deriva en una dificultad a la hora de interpretar. ¿Es posible diferenciar entre aquello que el alma ve o intuye y las “fantasmas” –las imágenes oníricas³⁸– que se proyectan en el cerebro? ¿O en realidad la resultante del viaje intelectual se corresponde con lo que proyecta la “linterna mágica”? Según Paz (471) el “poema es demasiado arquitectónico y complejo para ser confundido con un ‘sueño’ [...] .” Estoy de acuerdo. En apoyo de esta idea valdría recordar el pasaje del texto hermético citado por Fowden: lo que el alma ve en otras regiones mientras el cuerpo duerme es denominado “sueño” (“dream”). Y más aún, aunque en “El Sueño” existiera una distinción entre lo que se sueña y el viaje intelectual, abogaría por entender que en el final del poema “las fantasmas” que abandonan el cerebro no son el contenido de un sueño alternativo sino lo que el alma ve. El vocablo “fantasmas” está asociado –inclusive en términos etimológicos– a lo que percibe “la fantasía” (aunque en la tradición las “fantasmas” remitan a los sueños espurios). Además, se da una simetría de vocabulario entre el comienzo y el fin del sueño. El “vapor” (v. 870) utilizado para referirse a las imágenes que se disuelven en el despertar, se relaciona con los “vapores tan claros” (v. 256) que con la llegada del sueño le permiten a la “fantasía” funcionar. Esta servidora asiste a un alma que, cuando duda sobre cómo organizarse para conocer, apela a “las categorías” calificadas por la voz poética como “artificiosas” (v. 581) y “mentales fantasías” (v. 586).

En consecuencia, lo que consideramos como el núcleo de “El Sueño” –pero puede extenderse al resto del poema– sería el producto de la captación de un *gadget* cinematográfico “instalado” en un sujeto en ese momento inmóvil. Al leer, estamos viendo lo que se proyecta en

³⁸ El carácter onírico del cine es otro lugar común de la historia del arte.

la cámara oscura. El poema en su conjunto es una sucesión de imágenes virtuales proyectadas en el cerebro del sujeto (de allí la importancia del cuerpo). Tal vez en eso resida su carácter barroco. Los fragmentos, las digresiones y las volutas narrativas remiten a un montaje cinematográfico no clásico. Simulacro barroco y simulacro cinematográfico se aúnan en “El Sueño”.

Cronenberg II. Un sueño virtual: monstruos, circo y televisión

Suponer para “El Sueño” un tópico de cf barroca –la disolución de la distinción original / copia– me permitió subrayar otro tópico concomitante: “el viaje” sucede en el interior de un cuerpo inmóvil, el alma racional discurre con lo que le facilita la fantasía y con la abstracción de lo que acopió en sus experiencias previas. Es complejo sostener que mientras leemos “El Sueño” no sabemos en qué nivel de la realidad transcurre la acción. El final “y yo despierta” restituye el mundo empírico al que por consenso se considera “real”. Pero como antes indiqué, el devenir de “El Sueño” confundió a comentaristas que descuidaron remarcar que la salida o elevación del alma era pura retórica.

En el poema se accede a la realidad empírica no por “la visión a vuelo de ...”, sino a través de la copia y de la proyección de un constante flujo y reflujo de imágenes en el interior de un sujeto. En ese discurrir cinematográfico se está siempre entre simulacros, entre “mentales fantasías”. Las imágenes alegóricas y simbólicas remiten sin cesar a imágenes previas y así *ad infinitum*. El arsenal alegórico-mitológico y las referencias a las categorías epistemológicas instalan una segunda realidad superpuesta a la eventual realidad empírica. El papel de la tradición hermética también en este caso es determinante. Sor Juana toma la concepción hermética de Kircher de “la cadena del ser” que estructura al mundo en un *continuum* (divinidad, ángel, hombre, animal, vegetal, mineral) y accede así a la realidad empírica mediante “el lenguaje simbólico de las cosas” (Franco 62). En “El Sueño”, la alegoría (cuyas imágenes nunca tienen una significación estable) cumple una doble función: “hacer visibles asuntos de fe [...] demasiado abstractos, y [...] ocultarle al vulgo ciertos temas, como lo hicieron los egipcios [...]”

(Franco 61). Sor Juana pone en juego una forma distinta de comprender. El hermético sufre una especie de paranoia: ve en los símbolos de las cosas mensajes cifrados. Genera sentido con lo que “el vulgo” considera datos inconexos. La concepción de la “cadena del ser” desactiva la idea del vuelo y permite suponer que leemos el poema como si se tratara de un ascenso aunque permanecemos en el interior mental.³⁹ A continuación reformulo apenas la sinopsis de “El Sueño” para especificar a qué puesta en escena asistimos cuando leemos:

Es de noche, un sujeto se dispone a dormir dentro de una habitación a oscuras. Su cuerpo cae bajo el sopor. El alma se libera de las tareas habituales y, ayudada por la fantasía, analiza a través de todas las cosas de qué manera se accede al conocimiento. Ve, copia y reproduce con sus intelectuales ojos “videoformes”. Lo que se encuentra en la habitación –desde los libros (su contenido mitológico incorporado previamente, su materialidad concreta de objeto) pasando por las paredes hechas con algún mineral y las alimañas que la habitan, hasta el propio cuerpo– le es útil para discurrir por toda la *cadena del ser*. Cada cosa es símbolo de otra. En el recinto hay una ventana por la que entra luz no visible para los sentidos corporales, pero sí para el alma que reconoce su procedencia de los ámbitos superiores.⁴⁰ Semeja su complejo análisis un ascenso y un descenso. Cuando entra la luz diurna, el cuerpo despierta, el alma vuelve a lo cotidiano.

Esta síntesis hace innecesario suponer vuelo alguno. Todo lo que se requiere para indagar y analizar está al alcance de la mano o del *gadget* que registra. Esos *ojos intelectuales* pueden recorrer en giros sin abandonar completamente el cuerpo como si se tratara de un Faro. Esa virtualidad del mundo exterior construida en un sujeto *cyborg* con órganos intelectuales de percepción que funcionan como un mecanismo que registra, reaparece –con las variantes obvias– en otro film de *cf* posmoderna. El artífice, Cronenberg.

En *Videodrome* (1983) –recomendaría releer el epígrafe de esta “Segunda Parte”– conspiran dos fuerzas con el fin de obtener el dominio de la mente humana. Luchan en una “arena” virtual.

³⁹ Dentro de la concepción de “la cadena del ser”, el hombre como “bisagra engarzadora” (“El Sueño” vv. 659) y “compendio que absoluto/ parece al Ángel, a la planta, al bruto” (“El Sueño” vv. 692-693) también alienta a una hibridez *cyborg*.

⁴⁰ En base a la distinción micro / macrocosmos, la ventana que supongo para la habitación replica la existencia de los ojos intelectuales en la parte superior del sujeto.

Una fuerza conservadora busca aniquilar a quienes consumen pornografía por televisión filtrando en videos *snuff* (sexo más muerte real) un tumor maligno. La otra se propone la liberación de esa amenaza y está comandada por el profesor O'Blivion quien sólo existe en las mil horas de video (administradas por su hija) que dejó antes de morir. Él sostiene que el ser humano ha llegado a un estadio en el cual la pantalla de televisión se ha convertido “en la retina del ojo del alma” modificando el cerebro. La realidad generada por la televisión es superior a la realidad a secas.⁴¹

En *Videodrome* todo cuerpo es *cyborg* por su “retina mental televisiva”, por su sometimiento a fuerzas tecnológicas o por su incipiente androginia.⁴² Este film impulsa una reconsideración de la importancia del cuerpo. El cuerpo *cyborg* asediado por el fluir catódico es un “dromo”, arena y campo de batalla en el que se lucha por la dominación del sujeto. En “El Sueño”, el cuerpo invadido por las copias del Faro y por las “fantasmas” de la linterna mágica es también un “dromo”. En este caso, se trata de un *escenario* en el que se batalla por el derecho a conocer. Margo Glantz (53) habla de *circo*. El camino “en busca del conocimiento [de “El Sueño”], mediante ascensos y descensos, [es] un mester de cirquería y [...] hasta una teratología, la que se implica en el juego de las metamorfosis que sor Juana toma prestada de Ovidio”. El escenario de “El Sueño” (el interior del sujeto) parece el espacio virtual de un circo. Se encuentran en él las atracciones más extrañas: un faro, una linterna mágica, una galería de monstruos y de seres metamorfoseados. Según Glantz la primera parte de “El Sueño” “[...] apunta hacia un tratado de teratología construido por sor Juana [...] que parece volverse autorreferente” (57). La irrealidad de lo circense y del compendio *freak* ilusiona al lector con escapes, salidas, acrobacias y un vuelo. Más allá de las citas culteranas que parecen ponernos sobre la pista de una tradición intelectual sobria, el interior del “dromo” bulle como un circo romano. Con un tono diferente al de las extremas personalidades de Cronenberg, en “El Sueño”

⁴¹ El afán redentor de padre e hija se materializa convirtiendo a Max, el protagonista, en un agente del bien y, sobre todo, “salvando” a parias afectados por la televisión. Esa tarea se desarrolla en “Cathodic Ray Mission”. En esta lucha por lo virtual, esa institución es una “mission” (*misión*) y su símbolo es un corazón rojo atravesado por un rayo catódico. Tal vez mera coincidencia, Cronenberg alude a la orden jesuítica a la que pertenecía Kircher.

⁴² Quienes como Max ven las imágenes fatales de Videodrome, experimentan la transformación de su estómago en una gran vagina.

Sor Juana también invoca a personajes alegóricos monstruosamente metamorfoseados.⁴³ La galería de “adorables perversos” incluye al *voyeur* Acteón convertido en ciervo y descuartizado por espiar a Diana, a la incestuosa Nictimene quien –como Anaïs Nin– cumplió la fantasía de acostarse con su padre, a la deliciosa e insaciable Almone que unificaba en sus amantes sexo y muerte. Esta teratología es, por supuesto, consecuente con la imaginería de la cf. Sean presentadas como negativas o positivas, las transformaciones y las mutaciones hacia el interior de un texto de cf indican un nuevo tiempo. En Sor Juana, señalan la lucha por un tiempo que ha de venir.⁴⁴

***Inner space* y ciencia-ficción barroca posmoderna**

La cf barroca me ha permitido convertir en una asección plausible que “El Sueño” es un poema de cf. Como ya señalé con Volek, es necesario andar con cuidado al proponer paradigmas teóricos para abordar la polisémica y esquivada Sor Juana. Por el afán de argumentar a mi favor pude haber incurrido en interpretaciones hiperbólicas o en ciertos *misreadings*. Las tentaciones de “falsos amigos teóricos” pululan por doquier. De todas formas, si la productividad textual surge de supuestos explicitados, la única condición es mantener la rigurosidad. En ese sentido, antes de avanzar hacia el final del escrito me interesaría atacar mi propio planteo.

La hipótesis del “viaje interior” no convierte *per se* a “El Sueño” en un poema de cf. La literatura fantástica abundó en ficciones que situaron la acción en el plano mental en sustitución de la realidad empírica. Esto se advierte tanto en el romanticismo como en el fantástico producido a lo largo del siglo XX. Voy a poner un ejemplo no inocente.

⁴³ A la recurrencia de personalidades raras (*queer*), habría que añadir el juego con los fluidos corporales en el interior del sujeto (recordar la mención coprofilica del “quilo”, v. 243). Este aspecto merece un mayor desarrollo. Por otro lado, ignoro en qué contexto Elías Trabulse prefigura esa conexión, pero sugiere y me interesa: “En Sor Juana encontramos –como Anaïs Nin lo notaba en sí misma– el cotidiano tornar... [etc.]” (citado por Perelmutter 9). Para una perspectiva de lo monstruoso aplicada a “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”, ver Solodkow.

⁴⁴ Sobre la relación entre las figuras mitológicas y la construcción de una genealogía autorreferencial para defender su saber, ver Franco.

En el relato “Las ruinas circulares” de *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) de Jorge Luis Borges, un hombre se propone soñar a otro desde cero, en su más mínimo detalle, e introducirlo en el mundo real. Ese hombre, un mago, utiliza los sueños para componerlo y se preocupa de ir poco a poco, órgano por órgano. Como resultado obtiene un ser “inhábil y rudo y elemental” como les sucedía a *los demiurgos de las cosmogonías gnósticas* (Borges, “Las ruinas” 453). En el final, el mago reconoce que él también es una apariencia y que es soñado por otro. Gamero (45-46) ubica a ese relato entre las “ficciones barrocas” borgeanas. Ahora bien, ¿a qué género pertenece “Las ruinas circulares”? Si la respuesta es a la “literatura fantástica”, entonces podría defenderme argumentando que fantástico y cf son configuraciones genéricas contiguas, y más aún, podría citar a Cano: “[...] la cf de Hispanoamérica se ha asimilado a la escritura de lo fantástico [...] ” (55).⁴⁵ Pero esto echaría por tierra parte de lo construido hasta aquí. No existirían razones concretas para focalizar más en la cf que en el fantástico a la hora de leer “El Sueño”.

Supongamos que esa no es la respuesta. Progresivamente y con el transcurso de los años, se hizo cada vez más evidente que Borges no sólo se había interesado por ciertos tópicos de la cf, sino que además había reescrito textos de cf con recursos propios de otros géneros (ver Abraham). Cano (ver 190-209) propone un marco más amplio: la cf en la literatura de Hispanoamérica después del modernismo fue obliterada. Su ejemplo capital, el cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges, se hace extensivo al resto del volumen homónimo. Varios de los relatos allí compilados trabajan con tópicos de cf reducidos a su mínima expresión. En “Las ruinas circulares”, dice Cano (ver 208), el tópico de cf que subyace es *la creación artificial de vida*. A esa pertenencia genérica, le sumo que Borges compara lo que realiza el mago con la acción de los demiurgos en las cosmogonías gnósticas. Los gnósticos tuvieron acceso a los libros de la tradición hermética (ver Fowden 114). El interés por crear vida artificial es gnóstico y pertenece, además, a la rama alquímico-hermética de la concreción del “homunculum”. Nadie

⁴⁵ Es una hipótesis que no puedo desarrollar aquí. Me gustaría reformular la propuesta de Paz –“Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” es la versión en prosa de “El Sueño”– y decir: en términos genéricos, la carta es la versión en clave fantástica del poema de cf.

ignora el lugar que ocupa en la imaginería borgeana la figura del “golem”.⁴⁶ Mi tesis parece defendida: cf, ocultismo (alquimia), viaje interior (los sueños) y androginia (tema complejo en Borges, pero en todo caso su mago procrea unificando los roles madre / padre) van de la mano.

Y aunque resulte inverosímil, Borges con su invocación del tópico de “vida artificial” en un texto de cf ilumina un término alquímico utilizado por Sor Juana cuando cuenta cómo el “alma” retrae la atención al sentirse asombrada por la diversidad de objetos vistos:

[...] aun no sabía / recobrase a sí misma del espanto / que portentoso habí a/ su discurso calmado, / permitiéndole apenas / de un concepto confuso / *el informe embrión* que, mal formado, / inordinado caos retrataba / de confusas especies que abrazaba [...] (“El Sueño” vv. 543-551; énfasis añadido, R.L.).

Como en el relato de Borges, en el poema el sujeto sueña en su interior la creación de un “ser” que culmina como un *informe embrión*. El mancebo del mago de las *ruinas circulares* no supera la categoría de simulacro (el anfiteatro circular en ruinas también es, de paso, un “dromo”). El embrión de Sor Juana originado en el interior de un sujeto andrógino (ambos, embrión y androginia, *tópoi* alquímicos) no logra transformarse en *hombre*, es decir, no puede ser un pleno producto del entendimiento de todas las cosas.⁴⁷

¿Borges y Sor Juana? Esta arbitraria e inesperada pareja me conduce hacia la parte final del escrito a la vez que me retrotrae a los “falsos amigos teóricos”. La figura de Borges, cuya *posmodernidad* reconozco es por lo menos discutible, convierte en viable una lectura *post-* de Sor Juana. El factor común es la cf. Este género popular en su desarrollo mantuvo una estrecha relación con el posmodernismo. Para el caso de Borges, dicho género podría ser la clave que permitiera justamente explicar su carácter *post-*.⁴⁸ En lo que respecta a Sor Juana, y por razones obvias, es mayor el número de críticos que con cautela deslizan su eventual “modernidad” que

⁴⁶ En *Siete noches* (1980) Borges incluye dos textos que cruzan sus caminos: “La pesadilla” y “La cábala”.

⁴⁷ La mención en el verso 558 del “pequeño vaso” que no alcanza a contener todo lo visto, se une a la idea del *embrión informe* y remite también a la alquimia. En esta tradición, asociada a la minería, la Madre Tierra aparece como útero y/o vaso (*vas*) en el que se desarrolla el embrión mineral (la piedra preciosa). El crecimiento de la piedra tiene su correlación espiritual iniciática. (Ver Eliade).

⁴⁸ Desarrollo esto en Lépori. Sobre la posmodernidad de Borges en relación con la cf, ver Cano.

los que abogan por asociarla con posturas posmodernas.⁴⁹ Aún así, hay datos indirectos a favor de esa lectura: la recepción de Sor Juana por Rodríguez; la conexión –ideal andrógino mediante– entre lo *cyborg* y la configuración maquínica del cuerpo en el barroco; las semejanzas tópicas entre “El Sueño” y los filmes de cf barroca que en términos de Domínguez Leiva es “neobarroca”; y, en particular, a lo que me referiré ahora, la coincidencia entre el “viaje interior” en “El Sueño” y el giro en la cf a partir de la década del sesenta con la *New Wave*.⁵⁰

Contra el agotamiento en la producción de cf de las décadas anteriores, la *New Wave* registró los cambios sociales de los años sesenta: el uso “espiritual” de drogas, la búsqueda de una nueva trascendencia, la incidencia de la peculiar religiosidad “new age”, etc. (ver Broderick 48-56). Una figura representativa para entender este giro es James G. Ballard.⁵¹ Voy a tomar, sin embargo, un camino alternativo.

En 1965 el crítico norteamericano Leslie Fiedler da una conferencia –convertida, luego, en un artículo famoso, polémico y hoy bastante olvidado– con el título “The New Mutants”. Ese artículo tiene, entre otras, la virtud de ser uno de los primeros en usar el prefijo *post-* para designar “la nueva época” surgida a partir de los años sesenta y, por sobre todo, es uno de los que inauguran el abuso de la parafernalia de la cf (el “mutantes” del título) para decir que han llegado *nuevos tiempos* (veinte años después Haraway haría algo semejante con el *cyborg*). Su contenido es denso y lo analizo en otro escrito. Aquí me interesa un aspecto. Con cierto pesimismo Fiedler

⁴⁹ Sobre la “actitud moderna” en ciernes de Sor Juana, ver Paz (502-503), Femenías (11), Santa Cruz (161). Acerca de lo posmoderno, las menciones son menos evidentes al menos en la bibliografía consultada por mí. Egan (ver 31) sugiere esa conexión. Ahora bien, y se trata de una apreciación que por el momento solo puede tener carácter de nota al pie hasta mejor análisis, podría aventurarse que una vez aceptada la cf como protocolo de lectura de “El Sueño” los embates posmodernos son, si no deseables, esperables. Sor Juana usa la primera persona para la voz que enuncia en su poema de cf construyendo una subjetividad cuya contraparte es la autobiográfica “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”. Algunos críticos consideran que el género posmoderno “autoficción” (*fabulación de sí*) remonta sus orígenes a Luciano de Samosata, comúnmente citado entre los antecedentes de la cf (el personaje de sus aventuras fantásticas lleva el nombre “Luciano”). Sobre Luciano, cf, *autoficción* y posmodernismo sigo la mención de Ignacio Lucia dedicado a analizar al escritor Raúl Damonte (Copi).

⁵⁰ Un film de cf –*Innerspace* (1987) de Joe Dante– permite detectar cuánto hay de cf germinal en aquel texto de fines del siglo XVII. Si bien es una parodia, en *Innerspace* el espectador comparte el punto de vista de un hombre que, miniaturizado en un experimento, recorre el interior de un cuerpo humano. Ese interior no es semejante al cuerpo que concebía Sor Juana por razones obvias, entre ellas, la de la circulación de la sangre.

⁵¹ “La ciencia ficción debería olvidarse del espacio, de los viajes interestelares [...] Los mayores adelantos del futuro inmediato no tendrán lugar en la Luna ni en Marte sino en la Tierra, y es el espacio interior [del hombre], no el exterior, el que ha de explorarse.” (Ballard citado por Lorca 128).

señala que el pasaje de la modernidad –asociada a la expansión territorial y económica iniciada en el Renacimiento con los viajes de exploración y conquista (el capitalismo)– a la posmodernidad puede detectarse en el fin del afán de acumulación. Lo que prima en este nuevo mundo de *mutantes* es desconexión (jóvenes sin interés en el trabajo ni en los estudios), drogas, dilución de la masculinidad, ausencia de una idea de progreso, culto a las personalidades esquizofrénicas:

In any case, poets and junkies have been suggesting to us that the new world appropriate to the new men of the latter twentieth century is to be discovered only by the conquest of inner space: by an adventure of the spirit, an extension of psychic possibility, of which the flights into outer space –moonshots and expeditions to Mars– are precisely such unwitting metaphors and analogues as the voyages of exploration were of the earlier breakthrough into the Renaissance [...] (Fiedler s.p.).

Tomando como referente la obra de William Burroughs, en esa nueva época *post-* quedan de lado los viajes a la Luna y la conquista del espacio exterior (análogos a las naves españolas y portuguesas del siglo XVI) y se privilegia una indagación del “inner space”, de la vida interior, de la aventura del espíritu. Esta constatación de Fiedler antes que celebrar –su texto es riquísimo y contradictorio– critica la nueva época. Se refiere a los *mutantes* como a los *nuevos irracionales*, *los nuevos bárbaros*. Fiedler supone que en la década del sesenta han reaparecido fuerzas no-racionales de la mano de tradiciones religiosas que no provienen de Occidente o que estaban allí antes de la llegada de “los blancos”.

The post-modernists are surely in some sense “mystics,” religious [...] but they are not Christians [...] his religion [...] claims to be derived from Tibet or Japan or the ceremonies of the Plains Indians, or is composed out of the non-Christian submythology [...] (Fiedler s.p.).

No hay una mención explícita al esoterismo, pero en el sincretismo caótico del “new age” todo habría de ser procesado. Esa nueva forma de espiritualidad que se manifiesta en una cf interesada por explorar el *espacio interior* del sujeto está asociada a corrientes religiosas que van

contra la ortodoxia. Uno de los ataques –no programático– a la ortodoxia religiosa es la ambigüedad sexual de esos mutantes. En su artículo, Fiedler habla de *nuevos tiempos*, tan nuevos que hacen inimaginable que alguna vez se hubiera dado una conjunción semejante entre cf, discursos religiosos no ortodoxos, metamorfosis y mutaciones, identidades sexuales diversas y vida espiritual. Imposible. Un sueño.

Breve póslogo

La conspiración. En Jesusa Rodríguez, una forma de comprender desde la asediada Sor Juana parte de la sociedad actual. En Piglia –al complot se suma la paranoia– un delirio relacionado con el saber. Artefactos conspirativos y paranoicos como las películas de cf neobarroca, en especial las de Cronenberg, fueron útiles para pensar diversas instancias de “El Sueño”. Las conspiraciones de *Videodrome* no pasaron desapercibidas a la escasa crítica que desde hace tiempo acepta tomarse en serio un film de cf para evaluar la compleja configuración del sistema social de estos últimos cuarenta años.⁵² Fredric Jameson en *La estética geopolítica* afirma que “el cine de conspiración asesta una salvaje puñalada al corazón de todo esto” (23). Y con *todo esto* se refiere a la lógica inasible del capitalismo tardío: “[...] en la actividad conspiratoria las formas cambiantes del poder expresan la organización económica del capitalismo multinacional” (93).

Con apenas un año de diferencia Piglia (1991) y Jameson (1992) piensan las narrativas finiseculares por medio del par “conspiración / paranoia”. Coincide Jameson: “Nada se gana con estar convencido de la definitiva verosimilitud de ésta o aquella hipótesis conspiratorias; pero en el intento de aventurar hipótesis [...] se encuentra el principio de la sabiduría.” (23). En su análisis de *Videodrome*, a partir de las vicisitudes del protagonista Max, víctima, detective, victimario en recursivas conspiraciones, Jameson detecta de qué manera se desarrolla el “ideologema” de la “paranoia”. Se suceden desplazamientos estructurales en los que “los actores físicos sig[uen] siendo [...] ‘los mismos’, mientras que sus funciones sustanciales cambian

⁵² Mi afirmación se circunscribe a la Argentina por no tener el pulso de otros espacios de estudios literarios.

incesantemente debajo de ellos” (55). Así como Jameson entiende las narraciones conspirativo-paranoicas, he esbozado esta propuesta de *crítica paranoica*. El “volver a contar”, basado en el mito *cyborg* (Haraway) y en las narrativas paranoico-conspirativas, permite leer Sor Juana desarmando el complot que llevó a que nunca se escribiera sobre ella como si fuera una autora de cf.

Por supuesto, *cyborg*, paranoia y conspiración están relacionados. El *cyborg* u organismo cibernético concreta la fantasía de un ser, a la vez humano y máquina, imposible de diferenciar de un ser humano biológico. Esta indeterminación conduce a la paranoia, tantas veces visitada en los relatos de cf, de ser dominados por entes no completamente humanos. La propuesta de Haraway a nivel identitario invierte la carga de la prueba. Todos somos *cyborgs* y el problema está en las narraciones estructuradas en base a binarismos que nos constituyen como sujetos: las “víctimas” del complot son quienes viven enmarcados en esas dualidades jerárquicas. La única manera de reconocerse *cyborg* es volver a contar la historia, renegar de los orígenes preestablecidos, aceptar la fluctuante hibridez y mantenerse “paranoicos” para no ser presas de narraciones esencialistas. Por el lado de la crítica paranoica, las pretensiones de invertir la carga de la prueba son más acotadas, pero tienen un objetivo semejante. Existen muchos más textos de cf de los que se aceptan. Junto a las particularidades genéricas del policial y del fantástico –en textos ficcionales y/o críticos– conviven en promiscua mezcla rasgos de cf. Y es en la mezcla, en el *collage*, en la suma de fragmentos donde la cf se define.⁵³ Sólo se harán evidentes esos retazos si se asume el riesgo de intentar re-narrarlos por medio de un paradigma crítico que permanezca alerta al más mínimo dato válido y utilizable. El error ocurrirá, en todo caso, si no se es capaz de reunir un número suficiente de datos, es decir, si no se es efectivamente paranoico.

⁵³ Ver “Discontinuidades genéricas en la ciencia ficción: La nave estelar de Brian Aldiss” (Jameson, *Arqueologías* 303-317) para pensar en qué sentido el collage es intrínseco a la constitución del género.

Bibliografía primaria

Aira, César. *El Sueño*. Buenos Aires: Emecé, 1998.

Aldunate, Elena. “Juana y la cibernética”. *Antología de cuentos chilenos de ciencia ficción y fantasía*. Ed. Andrés Rojas-Murphy. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1988 (1963).

Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares”. *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941). *Ficciones* (1944). *Obras Completas I. 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 1993. 451-455.

Borges, Jorge Luis. “La pesadilla” y “La cábala”. *Siete noches* (1980). *Obras Completas III. 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 1994.

Dick, Philip K. *Ubik*. Madrid: La Factoría de Ideas, 2009 (1969).

Holmberg, Eduardo. *Viaje maravilloso del señor Nic Nac al planeta Marte*. Buenos Aires: Colihue, Colección Los Raros, Biblioteca Nacional, 2006.

Rodríguez, Jesusa. “Sor Juana en Almoloya (Pastorela Virtual)”. Con la colaboración de Tito Vasconcelos, Manuel Poncelis y Liliana Felipe. *Debate Feminista* 12 (1995): 1-11. <www.hemisphericinstitute.org> (10 de mayo 2011).

Sor Juana Inés de la Cruz. “El Sueño”. *Obras completas I. Lírica personal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995 (1692/1951).

Sor Juana Inés de la Cruz. “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”. *Obras completas IV. Comedias, Sainetes y Prosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995 ([1700/1957]).

Filmografía

Amenábar, Alejandro. *Abre los ojos*. España / Italia / Francia: 1997. Color.

Cronenberg, David. *Videodrome*. Canadá: 1983. Color.

Cronenberg, David. *The Fly*. USA: 1986. Color.

Cronenberg, David. *eXistenZ*. Canadá / UK: 1999. Color.

Dante, Joe. *Innerspace*. USA: 1987. Color.

Dante, Joe. *Moon*. UK: 2009. Color.

Dante, Joe. *Source Code*. USA / Francia: 2011. Color.

Dante, Joe, y otros. *Amazon Women in the Moon*. USA: 1987. Color.

Bibliografía crítica

Abraham, Carlos. *Borges y la ciencia ficción*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2005.

Broderick, Damien. “New Wave and backwash: 1960-1980”. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Eds. Edward James y Farah Mendelsohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 48-63.

Cano, Luis. *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

Capanna, Pablo. *Philip K. Dick. Idios Kosmos*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1995.

Capanna, Pablo. *Ciencia ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro, 2007.

Crash Solomonoff, Pablo. “Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte”. *Viaje maravilloso del señor Nic Nac al planeta Marte*. Eduardo Holmberg. Buenos Aires: Colihue, Colección Los Raros, Biblioteca Nacional, 2006. 11-25.

Disch, Thomas. “Como un auto lanzado a fondo por una carretera vacía”. Entrevista de Ricardo Piglia (1987). *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Ed. Daniel Link. Buenos Aires: Editorial La Marca, 1995. 21.

Domínguez Leiva, Antonio. “El barroco cinematográfico”. *Barroco*. Eds. AA.VV. Madrid: Editorial Verbum, 2004. 1199-1240.

Egan, Linda. “Let No One Guess Her Sex: Sor Juana, Jesusa Palancares and the Mask of Androgyny”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 4.1-2 (2008-2009): 27-52 .

Eliade, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986 (1956).

Femenías, María Luisa. “‘Oí decir que había Universidad y Escuelas’. (Reflexiones sobre el feminismo de Sor Juana)”. *Orbis Tertius* I.2-3 (1996). <www.orbistertius.unlp.edu.ar> (15 de marzo 2011).

Fernández, Miguel Ángel. “Breve historia de la ciencia ficción mexicana” (s.f.). <www.ciencia-ficcion.com.mx> (15 de abril 2011).

Fiedler, Leslie. “The New Mutants” (1965). <www.texaschapelbookpress.com/newmutants01.htm> (20 de mayo 2010).

Fowden, Garth. *The Egyptian Hermes. A Historical Approach to the Late Pagan Mind*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

- Franco, Jean. "Sor Juana explora el espacio". *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994 (1989). 52-88.
- Freedman, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.
- Gamerro, Carlos. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- García, Mariano. "Androginia". *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. Eds. José Amícola y José Luis de Diego. La Plata: Ediciones Al Margen, 2008. 257-269.
- Gladhart, Amalia. "Monitoring Sor Juana: Satire, Technology, and Appropriation in Jesusa Rodríguez's *Sor Juana en Almoloya*". *Revista Hispánica Moderna* 52 (1999): 213-226.
- Glantz, Margo. "Dialéctica de los alto y de lo bajo: *El Sueño*". *Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Luis Sánchez Medrano. Roma: Bulzoni Editores, 1997.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos I y II*. Buenos Aires: Losada, 1967 (1958).
- Gubern, Roman. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1991.
- Haraway, Donna J. "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX". *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995 (1985).
- James, Edward. "Utopias and anti-utopias". *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Eds. Edward James y Farah Mendelsohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 219-229.
- James, Edward, y Farah Mendelsohn, eds. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Jameson, Fredric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995 (1992).
- Jameson, Fredric. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal, 2009.
- Larson, Ross. "La literatura de ciencia ficción en México". *Cuadernos hispanoamericanos* 284 (1974): 425-31.

Lépori, Roberto. “Volver a narrar mitos. Posmodernismo, *gender*, ciencia ficción y una lectura de *Pubis angelical*”. *Un corte de género, mito y fantasía*. Ed. José Amícola. Buenos Aires: Biblos, 2011.

López Castro, Ramón. *Expedición a la ciencia ficción mexicana*. México: Lectorum, 2001. 34.

Lorca, Javier. *Historia de la ciencia ficción. Y sus relaciones con las máquinas (de las naves espaciales a los cyborgs)*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.

Lucia, Ignacio. “La utopía realizada: androginia y ciencia ficción en *La guerre des pédés* de Copi”. *Un corte de género, mito y fantasía*. Ed. José Amícola. Buenos Aires: Biblos, 2011. 189-227.

Martínez, Luciana. “Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance”. *II Coloquio Internacional “Escrituras del yo”*. Rosario: mimeo, 2010.

Merrick, Helen. “Gender in Science Fiction”. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Eds. Edward James y Farah Mendelsohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 241-252.

Molina-Gavilán, Yolanda, Andrea Bell, Miguel Ángel Fernández-Delgado, M. Elizabeth Ginway, Luis Pestarini, y Juan Carlos Toledano Redondo, “Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005”. *Science Fiction Studies* 34.3 (2007).

Pagés Larraya, Antonio. “Estudio preliminar”. *Cuentos fantásticos*. Eduardo Holmberg. Buenos Aires: Librería Hachette, 1957.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991 (1982).

Perelmuter, Rosa. *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

Piglia, Ricardo. “La ficción paranoica”. “Suplemento Cultura”. *Clarín* 10 de octubre 1991: 4-5.

Roulet, Margarita. “Lo masculino y lo femenino cuestionados. Un análisis de la categoría de género.” *Mujeres y Filosofía I*. Eds. María Isabel Santa Cruz et alia. Buenos Aires: CEAL. 67-73.

Sabat de Rivers, Georgina. “El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad” (1975). <www.biblioteca.org.ar/libros/132504.pdf> (23 de abril 2011).

Santa Cruz, María Isabel. “Filosofía y Feminismo en sor Juana Inés de la Cruz”. *Mujeres y Filosofía I*. Eds. María Isabel Santa Cruz et alia. Buenos Aires: CEAL. 157-183.

Sarduy, Severo. *El barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

Solodkow, David. “Mediaciones del *yo* y monstruosidad: Sor Juana o el ‘fénix’ barroco”. *Revista Chilena de Literatura* 74 (2009): 139-167.

Stableford, Brian. “Science Fiction Before the Genre”. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Eds. Edward James y Farah Mendelsohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 15-31.

Trujillo, Gabriel. “La fundación del porvenir” (s.f.). <www.ciencia-ficcion.com.mx> (15 de abril 2011).

Volek, Emil. “Trabajo crítico y metáforas barrocas”. *Katatay* V. 7 (septiembre 2009): 93-94.

Wiener, Norbert. *God & Golem, Inc.* Cambridge: The M.I.T. Press, 1964.