

1998

Raíces filosóficas en las rosas de Sor Juana y de Borges

PABLO A. J. BRESCIA
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA BARBARA

*Venid, Serafines,
venid a mirar
una Rosa que vive
cortada, más;
y no se marchita,
antes resucita
al fiero rigor,
porque se fecunda
con su propio humor.*
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

*Cada palabra, aunque esté cargada
de siglos, inicia una página en
blanco y compromete el porvenir.*
JORGE LUIS BORGES

Dice el último verso de un soneto que Sor Juana Inés de la Cruz dedica a la rosa: "Porque todo poeta aquí se roza". Tres siglos después, Jorge Luis Borges, cumpliendo con el vaticinio de la monja jerónima, también habla de la rosa. En Sor Juana encontramos tres sonetos dedicados a la flor más venerada de la literatura universal: "Rosa divina que en gentil cultura", "Miró Celia una rosa que en el prado" y "Señora Doña Rosa, hermoso amago".¹ Borges contribuye a la tradición de la rosa con tres poemas escritos en diferentes épocas: "La rosa", "Una rosa y Milton" y "The unending rose".²

La asociación que propongo en este estudio puede sorprender e incluso llegar a inquietar. Se trata, al fin y al cabo, de una relación impensada: ¿qué tienen que ver una poeta del siglo XVII y un escritor profesional del siglo XX? Ambos escribieron sobre la rosa, pero, claro está, no son ni los primeros ni los últimos en hacerlo. Sin embargo, más allá de las obvias barreras divisorias de género, tiempo y espacio, pueden trazarse varios puntos de contacto entre Sor Juana y Borges. En primer término, hay en ellos una cierta precocidad intelectual: Sor Juana aprende a leer a los tres años y, a los ocho, según el padre Diego Calleja, escribe una loa eucarística; Borges, a los nueve años, traduce un cuento de Oscar Wilde, *The happy prince*, publicado en un diario porteño. Ergo, los dos... genios. Ambos, desde muy temprana edad, profesan un amor apasionado e incondicional por los libros y la lectura. Es famosa la gran cantidad de libros (se calcula en cuatro mil) que habitaban la celda de la monja novohispana; por el otro lado, Borges se refería con frecuencia a su condición de "agradecido" lector. Ergo, los dos... "proyectos" de intelectuales. Existe además en estos poetas un marcado gusto por el estilo barroco, muy propio de su tiempo en Sor Juana, y muy acorde con la estética borgesiana, sobremanera en sus primeros ejercicios poéticos y narrativos.³ Ergo, los dos... amantes de la palabra, de los juegos de ingenio, de la ironía. Por último, el lugar que ocupan en las letras hispánicas es central, sin ninguna duda:

¹ Alfonso Méndez Plancarte clasifica a los primeros dos sonetos como "filosófico-morales" y al tercero como "satirico-burlesco". Las citas de los textos de Sor Juana Inés de la Cruz corresponden a *Obras completas*. Eds. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. 4 t.. FCE. México-Buenos Aires. 1951-1957.

² "La rosa" aparece en *Fervor de Buenos Aires* (1923); "Una rosa y Milton" forma parte de *El otro, el mismo* (1964); "The unending rose" cierra *La rosa profunda* (1975). Las citas de los textos de Jorge Luis Borges provienen de sus *Obras completas*. 2 t.. Buenos Aires, Emecé. 1974-1989.

³ La relación del escritor argentino con el concepto de barroco siempre fue barroca, valga la redundancia. Es decir, dinámica, cambiante y contradictoria. Reconocía que el barroco podía tender hacia el exceso y el ridículo, pero también sabía que podía ofrecer infinitas posibilidades de expresión a partir del doble eje de apariencia-realidad. Borges quizás haya ofrecido una de las mejores definiciones del barroco. En el prólogo a la segunda edición de *Historia universal de la infamia* (1954), comenta: "Yo diría que el barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura" (1. p. 291).

Sor Juana es la gran figura que corona el Siglo de Oro español y Borges es lectura obligatoria para todos los estudiosos de la literatura latinoamericana del siglo xx. Ergo... los dos en lo alto de la cúspide literaria.

Los cuatros puntos de intersección sugeridos acaban por delinear una coincidencia fundamental: la permanente búsqueda del saber. De esto resulta una poesía *intelectual*, es decir, una poesía que no es sólo subjetiva, lírica o emotiva, sino también indagadora, reflexiva, filosófica. A este respecto, Borges comenta en su prólogo a *La cifra* (1981):

Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos (2, 291).

Tres siglos antes, es esta poesía intelectual, según Sor Juana "natural impulso que Dios puso en mí..." (4, 444), la que se propone aprehender el cosmos en un sueño. *Primero Sueño* es el poema que, por excelencia, "entreteje gratamente", diría Borges, los dos procesos de una tipología poética específica.

Desde este punto de partida, la rosa, en tanto objeto poético, se irá transformando en un significativo puente de unión entre estos dos escritores, ya que en ambos puede vislumbrarse un fuerte sustrato filosófico que subyace en su poesía. Es aquí donde quiero detenerme: en el vasto océano de la tradición literaria hispánica, Sor Juana y Borges son, según mi parecer, los ejemplos más acabados del intento consciente de tratar temas filosóficos desde la literatura. En el discurrir poético y filosófico entre rosas, mi lectura trata de excavar sus raíces, que nos remiten a ciertas concepciones del conocimiento y de la existencia.⁴

EL RAMO DE BORGES: MUCHAS ROSAS ES UNA ROSA⁵

El acercamiento de Borges a la rosa es quizás atípico en la poesía hispánica; no hay huellas literarias de la tradición del *carpe diem* horaciano ni del acostumbrado simbolismo que equipara a la flor con la belleza femenina o la fugacidad de la vida. Esto no quiere decir que los poemas borgesianos sean dispuestos o heterodoxos en su tratamiento; por el contrario, conforman un abanico que, al desplegarse, descubre la imagen de una sola rosa.

"La rosa" es un poema en verso libre que presenta una repetición anafórica marcada en el inicio de cada verso por el artículo "la". Este artículo definido casi actúa como adjetivo: se habla de *la* rosa, forma paradigmática universal de toda la especie, y no de una rosa en particular. Borges acota la raíz filosófica de esta rosa al hablar de "la joven flor platónica" (1, 25, v. 11). Así, es descrita como "inmarcesible" y "la rosa de las rosas" (vs. 1 y 10). Esta enfática entronización puede observarse desde el primer verso del poema, que repite el título del mismo e intenta, de esta manera, encapsular la esencia de la flor.

La rosa borgesiana, substancia concreta del mundo real y ente poético de la ficción literaria, tiene otra virtud —¿castigo?—: es inmortal, ya que "resurge de la tenue / ceniza por el arte de la alquimia" (vs. 6-7). Borges volverá a insistir en la idea de una rosa que renace de sus cenizas en el breve relato "La rosa de Paracelso",⁶ que forma parte de *La memoria de Shakespeare* (1983). Paracelso, frente al discípulo que ha viajado largo trecho para ver el milagro de la desaparición y aparición de la flor, dice que ésta "es eterna y [...] sólo su apariencia puede cambiar" (2, 390). La rosa, finalmente, volverá a

⁴ Existen referencias a la rosa en otros textos, tanto de Sor Juana como de Borges. Sor Juana tiene un romance sacro ("De la más fragante Rosa". 1. p. 163): dos décimas dedicadas a la condesa de Paredes ("Esa que alegre y ufana" y "Este concepto florido". 1. p. 260) y una glosa en décimas ("Rosa que al prado, encarnada". 1. p. 264), de la que hablaré más adelante. También hay mención a la rosa en los villancicos dedicados a Santa Catarina de Alejandría, cantados en la catedral de Oaxaca en 1691 (2. p. 163-181). En Borges encontramos dos textos en verso ("Blake". 2. p. 310 y "La joven noche". 2. p. 464) y dos en prosa ("Una rosa amarilla". 1. p. 795, y "La rosa de Paracelso". 2. pp. 389-392), a los que también aludiré en páginas subsecuentes. Sin embargo, los poemas escogidos para este estudio presentan, a mi juicio, una cierta interrelación temática y formal que sugiere un análisis comparativo.

⁵ Revierto la cronología literaria y comienzo por Borges y no por Sor Juana puesto que, desde un cronograma filosófico, sería éste el orden.

⁶ Teofrasto Bombastu von Hohenheim (1493-1541), llamado Paracelso, fue un alquimista y médico suizo considerado uno de los fundadores de la medicina experimental.

er. Esta muestra intratextual subraya el propósito borgesiano: rescatar a la rosa de su proceso natural de decadencia, colocándola en el mundo eterno de las formas. Sin embargo, este rescate deriva en un destino problemático: la rosa de Borges es "la que siempre está sola" (v. 9).

"The unending rose" presenta un cronotopo específico —Persia, a quinientos años de la Hégira—⁷ un personaje: Attar, poeta de la ciudad de Nishapur. Este marco se asemeja a una de las típicas situaciones filosófico-narrativas de los cuentos borgesianos. Mientras las lanzas del desierto invaden las mezquitas persas, Attar mira una rosa e inicia el monólogo. Confiesa: "soy ciego y nada sé" (v. 19), pero cree que la rosa trasciende su vieja cara o, como dice el poema, "aquel niño / Que te entrevió en las laminas de un sueño" (vs. 13-14). La rosa no puede agotarse en su esencia de flor; para Attar es "infinitas cosas. Eres música, / Firmamentos, palacios, ríos, ángeles" (vs. 21-22). En "Blake" —otro de los grandes poetas que le canta a la rosa—,⁸ Borges reafirma esta idea. Para él:

La rosa verdadera está muy lejos,
puede ser un pilar o una batalla
o un firmamento de ángeles o un mundo
infinito, secreto y necesario,
o el júbilo de un dios que no veremos
o un planeta de plata en otro cielo (2: 310, 7-12).

No es casualidad que Borges haya elegido a Attar de Nishapur como voz poética, ya que éste profesaba el sufismo, doctrina musulmana que postula una especie de panteísmo místico que comulga con el pensamiento borgesiano. En el hilado de versos libres que culmina en una enumeración, la rosa platónica ya no es sólo arquetipo de todas las rosas, sino de todas las cosas. Más allá del peso, del color, de la fragancia, de la belleza, "the unending rose" es inacabable.

Desde la mirada borgesiana, "Una rosa y Milton" es un intento dialéctico de contraposición de conceptos: la rosa arquetípica *vs.* una rosa del mundo sensible. La voz poética quiere evocar *una* rosa en particular, "la postrera / Rosa que Milton acercó a su cara" (1, 891, vs. 7-8). Hay un doble homenaje aquí. En primer lugar, anoto el paralelo en las vivencias personales de Borges y el poeta inglés John Milton: ambos se fueron quedando paulatinamente ciegos con el correr de los años. Por el otro lado, la forma que elige Borges para este texto es el soneto shakespeariano,⁹ hecho que remarca su contacto con la literatura inglesa. Borges recurre nuevamente a la enumeración, de claras reminiscencias barrocas, para aludir a la contingencia de las cualidades de la flor: "Oh tú bermeja o amarilla / O blanca rosa..."; "Oro, sangre o marfil o tenebrosa" (vs. 9-10, 13). Es decir, aunque desinteresado en los atributos específicos, Borges intenta concretar una rosa en particular, pidiéndole que brille en el verso.

En este soneto se realiza la misión del poeta, quien pretende "nombrar por vez primera / Esa flor silenciosa" (vs. 6-7). Con este pasaje de la rosa, de objeto del mundo sensible a referente poético, Borges "textualiza" a la rosa para que "se salve del olvido" (v. 3). Dicha textualización requiere de un espacio y un tiempo poéticos propios: este poema, el presente del acto de creación. Sin embargo, el intento borgesiano de crear una imagen única y personal de la rosa es fútil: Milton no podrá verla.

Es muy claro el sustrato de la filosofía platónica en el tratamiento borgesiano del tópico de la rosa. Platón, interesado en el problema del cambio y la dicotomía apariencia-realidad, establece la base fundamental de su epistemología al postular dos realidades, dos mundos: el mundo sensible y el mundo inteligible. Las Ideas, unidades ontológicas de significación, habitan en el mundo hipostásico, el mundo eterno de Parménides que existe por sí y para sí. Las Formas platónicas son independientes, indestructibles, inmutables, infinitas, intemporales e inmóviles. Así, se convierten en arquetipos, paradigmas universales para las cosas que existen en la realidad "inferior", en el devenir heracliteano. Los objetos sensibles, copias imperfectas, sólo pueden aspirar a imitar o participar de algún modo en el original. Platón concibe al mundo de los sentidos como una imagen pasajera de lo eterno.

⁷ Era de los mahometanos que comienza el jueves 15 de julio de 622, cuando Mahoma huye de La Meca hacia Medina.

⁸ Su poema "The sick rose" es un referente ineludible: "O rose, thou art sick! / The invisible worm / That flies in the night, / In the howling storm, / Has found out thy bed / Of crimson joy, / And his dark secret love / Does thy life destroy". *The portable Blake. Songs of innocence and of experience*. New York, Viking, 1946, p. 107.

⁹ El soneto italiano —difundido por Petrarca— consta de dos cuartetos y dos tercetos: los cuartetos exponen el argumento y los tercetos lo resuelven. El soneto inglés consta de tres cuartetos que resuelven el dilema en versos pareados consonantes.

Borges inscribe a la rosa en el *topos uranos* platónico y así subvierte aquella tradición poética que se concentra en la belleza efímera de la flor.¹⁰ El escritor argentino sitúa a su rosa en espacios aparentemente variados pero siempre de contornos indefinidos: es un "negro jardín" ("La rosa", v. 4); "un jardín borrado" ("Una rosa y Milton", v. 10); "un jardín perdido" en Nishapur ("The unending rose", v. 9) y finalmente "cualquier jardín" ("La rosa", v. 5). Esta indefinición también se hace presente en la situación temporal: la rosa surge desde "el fondo del tiempo" ("Una rosa y Milton", v. 2); a quinientos años de la Hégira ("The unending rose"); en "la alta noche" y finalmente "en cualquier tarde" ("La rosa", vs. 4-5).

Esta ilusoria ubicuidad tiene una sencilla explicación: la rosa borgesiana no puede *existir* en ningún espacio o tiempo específicos; debe *ser* en la realidad de las Ideas. La rosa borgesiana es la arquetípica rosa platónica: no se marchita, es eternamente joven, no pertenece al vano mundo de las rosas imperfectas. Borges reconoce el destino triste de las rosas que se han atrevido a tener una existencia concreta; en "Una rosa y Milton" habla de "las generaciones de rosas / Que en el fondo del tiempo se han perdido" (vs. 1-2). Su tarea es salvaguardar a la rosa dentro de una Forma platónica para que desde allí, en tanto objeto poético, trascienda arquetipos literarios y florezca en una multiplicidad sémica.

EL RAMO DE SOR JUANA: UNA ROSA ES MUCHAS ROSAS

Sor Juana se acerca al canon poético de la rosa de una manera menos oblicua que Borges. Más cerca de la tradición que asocia a esta flor con el *carpe diem* de Horacio, el *collige, virgo, rosas* de Ausonio y varios de los grandes poetas del Siglo de Oro español,¹¹ la poeta crea con sus sonetos a la rosa lo que Alessandra Luiselli ha denominado tríptico virreinal.¹² En el abanico sorjuanino la rosa se convierte en rosas: los diversos tratamientos, las imágenes cambiantes y la dualidad inherente en este mundo sensible nos remiten a una concepción filosófica distinta de la de Borges.

En la rosa "divina" el tópico es el del *carpe diem*, lo transitorio de la existencia. Sor Juana le imprime un sello decididamente barroco: siguiendo las huellas de sus maestros españoles, enfatiza la enseñanza que deja la efímera vida de la rosa. La forma del soneto se presta espléndidamente a esa combinación de emotividad y razonamiento intelectual que caracteriza su poesía. De esta manera, el primer cuarteto alaba las virtudes de la rosa; es "divina", culta, "fragante", bella (1, 278, vs. 1-3). En el segundo cuarteto, Sor Juana ofrece su primera antítesis: la naturaleza unió en la naturaleza de la rosa "la cuna alegre y triste sepultura" (v. 8). En los tercetos, la visión de la rosa es otra: la flor es "altiva", "presumida", "soberbia" al nacer pero aparece "desmayada", "encogida" y mustia al morir (vs. 9-12). Así, desde la estructura silogística del soneto, el regocijo en los colores y fragancias de la joven rosa va dejando paso a la censura moral —en términos de Méndez Plancarte— de la vanidad y la pompa trastocadas en el momento de la muerte.

La postura que adopta Sor Juana en este poema es uno de los posibles corolarios del *carpe diem*, dentro de la tradición de la rosa: aprovechar el tiempo en este mundo para ganar el otro, máxima que resulta del tan mentado "desengaño barroco", y que encuentra resonancias en el *zeitgeist* medieval. El juego antitético se hace más intenso hacia el final: "con qué docta muerte y necia vida / viviendo engañadas y muriendo enseñadas" (vs. 13-14). A través de una visión crítica y el reproche ambiguo, Sor Juana pone en evidencia los opuestos en tensión que irán conformando una perspectiva aristotélica de la realidad.

En el siguiente soneto, que para mí dibuja una rosa "rebelde",¹³ Sor Juana se aproxima más a la herencia clásica y toma literalmente el sentido de *carpe diem* para sugerirle a la rosa que goce "sin

¹⁰ Se ha mencionado anteriormente que Borges parece desviarse del canon en cuanto a la tradición de la rosa. Sin embargo, sus textos se refieren a otras tradiciones y a otras rosas: la de Dante, la de Giambattista Marino (véase "Una rosa amarilla"), la de los persas ("la rosa de los persas y de Ariosto", dice el poeta en "La rosa", 1, p. 25, v. 8). Es decir, Borges está muy consciente de los ecos histórico-literarios del símbolo de la rosa y elige los que más le interesan.

¹¹ Para un análisis de esta tradición en la poesía española, véase Blanca González de Escandón, *Los temas del "carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1938.

¹² Además de las perennes referencias clásicas, las posibles influencias españolas en estos textos de Sor Juana han sido muy bien documentadas por Luiselli en "Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, ed. Sara Poot Herrera, El Colegio de México, 1993, pp. 137-157. Cabe anotar la lista de posibles "precursores" de Sor Juana: Fernando de Herrera, Cristóbal de Mesa, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Francisco de Rioja, Pedro de Castro y Anaya, Pedro Calderón de la Barca y Francisco de la Torre.

¹³ Luiselli, *op. cit.*, habla de una rosa "discursiva", p. 149.

temor del Hado, / el curso breve de tu edad lozana" (I, 278, 5-6). Este poema presenta una innovación dentro del género ya que introduce una especie de "metavoz" poética (Celia, que le habla a la rosa); es además excelente muestra del arte de *imitatio* y superación que practicaba Sor Juana. Aquí hay una postura subversiva: mientras los poetas españoles equiparan a la rosa con la mujer joven y la instan a aprovechar los placeres en su juventud —es decir, mientras pueda gozarlos—, Sor Juana adopta una voz femenina y concibe una rosa que emerge, según Luiselli, "con una altivez superior a la de sus congéneres españolas, puesto que sin renunciar jamás a su ostentación se atreverá a gozar de los placeres" (p. 156). Esta misma idea del libre albedrío femenino y la felicidad que reside en no entregarse es retomada por Sor Juana en la glosa en décimas que dedica a la rosa:

A ninguno tu beldad
 entregues, que es sinrazón
 que sirva tu perfección
 de triunfo a su vanidad.
 Goza la celebridad
 común, sin verte empleada
 en quien, después de lograda,
 no te acierte a venerar;
 que, en siendo particular,
también serás desdichada (I, 265, vs. 27-36).

En ambos casos (el soneto y la glosa) se insta a la flor a gozar de su juventud, de su celebridad, de su efímera perfección.

En términos filosóficos, el soneto presenta el corolario opuesto al de la rosa divina: la brevedad de la vida debe ser aprovechada para el placer, pues "no podrá la muerte de mañana / quitarte lo que hubieres hoy gozado" (vs. 7-8). El tratamiento de la rosa vuelve a manifestar oposiciones (juventud-vejez; hoy-mañana; vida-muerte) intrínsecas al ser de la rosa.

La rosa burlesca se inscribe en la tradición con una marcada intención paródica. El propósito es ridiculizar a la flor en tanto objeto sensible y tropo poético; para ello, Sor Juana presenta una especie de "ataque intelectual" mediante ingeniosos juegos conceptistas. El "Señora Doña Rosa" del primer verso insta un tono irónico y lúdico que prevalecerá a lo largo del poema; así, hacia el final, la voz poética llama a la rosa "vuesarced" (I, 284, 12). Los cuartetos se regocijan en un juego de antítesis que relacionan dos extremos; dos tópicos remanidos, la edad y el ser de la rosa, aparecen en contraposición cuatripartita: "¿cómo, si es dama ya, se está en la cuna, / y si es divina, teme humano estrago?" (vs. 3-4). La rosa, "humilde", "mendigando alimentos", ya no aparece en el *locus amoenus* ideal del prado sino en un "cenagoso lago" (vs. 6-8).¹⁴

Sor Juana confiesa en los tercetos que le ha perdido el respeto a la rosa y transforma lo que parece una admisión de culpa en una licencia poética: la poeta "falla" al finalizar el soneto con un dodecasílabo.¹⁵ En esta segunda parte hay entonces un giro autorreferencial: la poeta da una vuelta de tuerca y concluye el soneto con la rosa literaria, al recurrir a la paronomasia de rosa-roza para abrir el campo semántico y reafirmar la tradición literaria de la rosa. De esta manera, expone con renovado vigor su *telos* no sólo existencial sino también literario.

La concepción aristotélica de la realidad es un componente fundamental en las páginas que Sor Juana le dedica a la rosa. Para Aristóteles la duplicación de mundos es innecesaria. El mundo es uno solo: son las cosas las que presentan una inherente dualidad. Las Formas platónicas no tienen una existencia independiente e inmutable sino que están interrelacionadas con lo concreto; esto las hace descender al mundo sensible, el mundo de lo que vemos y sentimos. Lo general (universal) no existe por sí en la metafísica aristotélica; lo que existe son las sustancias particulares, la unidad de *materia* y *forma* (elementos complementarios pero antitéticos a la vez) en la existencia individual. Esta concepción dinámica postula una realidad teleológica: la definición de cada cosa contiene su finalidad que

¹⁴ Este destronamiento proyecta su eco hasta el siglo xx. cuando Pablo Neruda realiza una operación semejante con el cisne modernista al situarlo "en un agua de origen y ceniza".

¹⁵ Méndez Plancarte cree "que porque todo poeta aquí se roza" contiene una errata evidente. Para Luiselli, en cambio, el error se conduce con la naturaleza del soneto burlesco: Sor Juana hace uso de su "mal limada prosa" para rebajar estilísticamente el poema. Esta última interpretación me parece más adecuada.

resulta de la potencialidad realizada en acto. La filosofía aristotélica, interesada en la multiplicidad de circunstancias existenciales, intenta categorizar un mundo concebido como un conjunto sistemático en el que aparecen permanentes tensiones.

Sor Juana ve a la rosa siempre de manera diferente: divina, rebelde, burlesca. El espacio que ocupa la flor aparece polarizado —es el prado en “Rosa divina...” o un cenagoso lago en “Señora Doña Rosa...”— pero en él se bosquejan descripciones que apuntan a predicamentos específicos. La rosa de Sor Juana se presenta en situaciones que ofrecen, sobre un mismo tópico, tratamientos y resoluciones que entran en franca contradicción. Así por ejemplo, la “docta muerte” de la rosa divina interpreta el *carpe diem* como medio útil para trascender el mundo terrenal, mientras que Celia incita a la rosa rebelde a gozar el hoy. Estas oposiciones en tensión resultan en antítesis que producen imágenes variadas: la rosa es alegre y triste, altiva y encogida, hermosa y humilde.

Sor Juana aúna en su poesía intelectual el hilomorfismo aristotélico y la concepción barroca de la existencia como *coincidentia oppositorum*: de gran belleza y de gran monstruosidad al mismo tiempo —como la rosa y como el ser humano. La poeta novohispana elabora una especie de “casuística”¹⁶ de la rosa; es decir, cada situación se resuelve de manera diferente. Aquí entra en juego un elemento central de la filosofía aristotélica: la experiencia. Celia recurre a ella cuando le dice a la rosa: “mira que *la experiencia te aconseja*”¹⁷ / que es fortuna morirte siendo hermosa / y no ver el ultraje de ser vieja” (vs. 12-14; cursivas mías). Cada caso es distinto y por eso Sor Juana entiende que, en la práctica, es imposible —y tal vez indeseable— salvaguardar la esencia de la rosa.

UN DIÁLOGO FLORIDO: SOR JUANA, BORGES Y EL CONOCIMIENTO

Concebir la poesía como vehículo de conocimiento remite a cuestiones metodológicas sobre la posibilidad misma del acto de conocer. La actitud de estos poetas al respecto es escéptica: recordemos que el *Primero Sueño* de Sor Juana es, según ciertas interpretaciones, un fallido intento por alcanzar el conocimiento y que Borges descrea de dogmas religiosos y sistemas totalizadores del pensamiento. Pero ambos escritores se aferran a la *búsqueda* del conocimiento en tanto proceso que quizás ilumine al universo por un instante. Esta búsqueda refiere tanto a la epistemología platónica como a la aristotélica: el discípulo de Sócrates habla de la necesidad de elevarse hacia el mundo inteligible, hacia el ámbito de la *theoria*, para aprehender el universo de las Formas;¹⁷ para el maestro de Alejandro Magno el conocimiento se obtiene mediante las operaciones de abstracción y generalización que resultan en la formación de conceptos. En consecuencia, es una suerte de “visión intelectual” como vía del saber la que postulan Platón y Aristóteles.

Tomando como premisa esta “visión intelectual”, un diálogo imaginario entre las rosas de Sor Juana y Borges dibujaría aristas convergentes y divergentes. En la rosa borgesiana, la actitud ante el conocimiento tiene como base la filosofía platónica: conocer es recordar lo que olvidamos al nacer. Se intenta evocar esa rosa perfecta, restituirle los atributos que hacen su esencia. Sor Juana se interesa más por conocer cómo funciona la rosa en el mundo real y en el literario, cómo existe cada rosa particular, aristotélica, en contextos diversos.

Al situar a la rosa en el mundo de las Formas, Borges anula cualquier estratagema para su conocimiento. La rosa es “inalcanzable” en “La rosa”, “invisible” en “Una rosa y Milton” y aparece ante los “ojos muertos” de Attar de Nishapur en “The unending rose” —todas palabras y expresiones que aparecen en el último verso de estos poemas. El escritor argentino se acerca a Sor Juana cuando le pide a la rosa que brille en el verso, es decir, que se transforme en concreta, en aristotélica. Pero allí se instala el fracaso; Milton está ciego y no podrá verla. La ceguera —la negación del ver, y, por ende, del conocer— es omnipresente en los poemas de Borges: hay dos poetas ciegos (Milton y Attar), una rosa ciega (“La rosa”) y, claro está, un autor que se quedó ciego. En “Blake”, Borges prevee algo aun más aterrador: conjetura que la verdadera rosa puede ser “un terrible arquetipo que no tiene / la forma de la rosa” (vs. 13-14).

¹⁶ Tomo prestado el término que utiliza Georgina Sabat de Rivers al analizar los sonetos de amor de la monja jerónima en *Veintitín sonetos de Sor Juana y su casuística del amor*, en *Sor Juana y su mundo*. México. ed. Sara Poot-Herrera. Universidad del Claustro de Sor Juana-FCE. 1995. pp. 395-445.

¹⁷ *Theoria* tiene raíz en un verbo griego que significa “ver”.

Esta misma imposibilidad de conocer, de fijar una imagen acabada de la rosa, aparece en Sor Juana, pero aquí ligada a la teleología aristotélica: "vivir para morir" es el destino de la rosa, íntimamente ligado al del ser humano, ya que la flor es "amago de la humana arquitectura" ("Rosa divina...", I, 278, 5). La antropomorfización de la rosa se da de manera diferente en Borges y en Sor Juana, pero ambos llegan al mismo estadio: Borges pinta a su rosa con cualidades humanas —"ardiente", "tenebrosa", "íntima"— pero sabe que es ciega porque es un ente sin pensamiento y sin conciencia de muerte. Sor Juana no establece esa diferenciación; sin embargo, en una instancia, comparte aquella visión de la rosa con Borges y va incluso más lejos: la rosa es ciega hasta el momento mismo de su muerte donde nace al conocimiento de su condición; este mismo predicamento es alegórico de la existencia humana —muchos viven engañando y engañados y mueren enseñando. Pero Sor Juana no propone esta visión de la vida y la muerte como absoluta: la referencia a la muerte en el soneto de la rosa rebelde ("es fortuna morirte siendo hermosa", 1, 279, 13) confirman esta última idea. El vivir y el morir se dan de muchas maneras, lo que impide plasmar un modelo de rosa en la página.

El ser humano tiende naturalmente al saber... ¿cómo alcanzarlo desde la poesía? En este proceso, la palabra, según Borges, es fundamental; en el prólogo a *La rosa profunda* sentencia: "La palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud" (2, 77). Sor Juana y Borges intentan devolver la magia a la rosa mediante la fusión de la vigilia (el intelecto) y el sueño (la poesía). De ahí que ambos se dirijan a la rosa —en "Señora Doña Rosa, hermoso amago" y "Una rosa y Milton", por ejemplo—, para instaurarla una vez más como ente poético de la ficción literaria. Lo hacen de manera distinta, pero ambos cumplen su misión: Sor Juana, desde una concepción aristotélica, propone un horizonte de rosas cambiantes, que se renuevan a cada paso; partiendo de una visión platónica, la rosa borgesiana es *profunda*, es decir, vertical, abierta a todas las asociaciones. La rosa entonces resurge de sus cenizas, como la rosa de Paracelso y la rosa de Alejandría,¹⁸ para, como dice Borges, iniciar una nueva página.

Las raíces de las rosas de Sor Juana Inés de la Cruz y de Jorge Luis Borges dibujan ramificaciones que se entrecruzan y se bifurcan. Borges —menos inocente, más tímido— prefiere conformar un ramo de una rosa, sabiendo de la imposibilidad de acceder a ella; Sor Juana —más crédula, más atrevida— entiende la necesidad de echar a la rosa al ruedo para iluminar su carácter contradictorio, hecho que resulta en un ramo con tres rosas muy diferentes entre sí. Quizás lo más significativo sea no sólo el cruce de raíces sino el cruce de discursos (el filosófico que denota y el poético que connota): la poesía intelectual —"silogismos de colores" para Sor Juana; "álgebra y fuego" para Borges— de estos escritores se apropia de la rosa de manera diferente y, sin embargo, convergen en una misma propuesta: iluminar la rosa, considerada tanto ente real como referente poético en su maravilloso inacabamiento.

¹⁸ La resurrección de la rosa por arte de la alquimia es otro de los puntos de enlace entre Borges y Sor Juana. En Borges ya he notado las referencias a este proceso en "La rosa" y "La rosa de Paracelso". Sor Juana compone unos villancicos a Santa Catarina, utilizando la figura de la rosa y otros símbolos de la alquimia clásica para edificar el panegírico de la santa. Véase el artículo de Elias Trabulse, *La Rosa de Alejandría: ¿una querrela secreta de Sor Juana?*, en *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 209-214.

Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual

MEMORIAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

CARMEN BEATRIZ LÓPEZ-PORTILLO
(Coordinadora)

