LA HIPERBASIS EN EL PRIMERO SUEÑO

POR

ROSA PERELMUTER PEREZ

University of North Carolina

Uno de los rasgos más generalizados de la poesía culta es el audaz y repetido empleo del hipérbaton. Aunque Góngora dista de ser el primero o el único en haberlo usado, sobre él recayeron numerosas censuras y parodias que tomaron por punto de ataque sus dislocaciones de la sintaxis. Recordemos, para citar un ejemplo, la carta de Pedro Valencia a Góngora, escrita en 1613 en censura de sus poesías, donde le acusa de que «por estrañar i hazer mas levantado el estilo, usa trasponer los vocablos a lugares que no sufre la phrasis de la lengua castellana, i cae en el vicio que los artífices de Rhetorica llaman cacosyntheton, i mala composio»¹. Pero no fueron los detractores de Góngora los únicos en prestarle atención a la disposición sintáctica de sus versos. Francisco del Villar, incitado por la crítica de Cascales de la «mala colocación de las palabras»² en el *Polifemo*, sale en defensa de su autor, alegando que si los hipérbatos eran lícitos en los poetas latinos, bien podían serlo en los españoles³. Y unos años después, Juan de Espinosa Medrano, el conocido defensor del poeta cordobés, vuelve a alabar precisamente este rasgo de su poesía, explicando que «toda la universal Poësia empieça, media, prosigue, y concluye, con este preciso barajar de los terminos»⁴.

Los hipérbatos también aguzaron el interés de infinidad de poetas contemporáneos, y, a despecho de la célebre frase de Pedro Espinosa de

¹ Carta 56 bis, recogida en el apéndice al tomo III de las *Obras poéticas de D. Luis de Góngora* (New York: Hispanic Society, 1927), p. 261.

² Epístola VIII de las *Cartas filológicas*. Cito por la ed. de Justo García Soriano (Madrid: Eds. La Lectura, 1930), I, 193.

³ Epístola IX de las *Cartas filológicas*, I, 204. Este argumento no convenció a Cascales, quien le respondió diciendo: «Siendo, pues, cierto que la lengua latina y castellana corren por diferentes caminos, quererlas, don Luis, llevar por una misma madre es violentar a la naturaleza y engendrar monstruosidades» (Epístola X, I, 214).

⁴ *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*, apartado núm. 24. Reimpreso por Ventura García Calderón en *Revue Hispanique*, 65 (1925), p. 447.

que «sólo uno en el mundo gongoriza», parecía que de pronto ni uno solo dejaba de gongorizar. Entre estos poetas culteranos, discípulos de Góngora y su escuela, pocos alcanzaron el renombre de sor Juana Inés de la Cruz. Ya fuera visto como un cumplido o una maldición, su nombre siempre se vio asociado con el de Góngora, especialmente en lo que atañe al *Primero sueño*, cuyo subtítulo reza «que así intituló y compuso la M. Juana Inés de la Cruz imitando a Góngora». Durante la época de sor Juana esta filiación se ve como algo encomiable, y se la elogia no sólo por emular a Góngora, sino por haber logrado superarlo. Como le dice un admirador en un romance fechado hacia 1693, «Lo enfático a vuestro *Sueño* / cedió Góngora; y corrido, / se ocultó, en las *Soledades*, / de los que quieren seguirlo»⁵. Sin embargo, aunque la crítica de su momento no la condenara, el poema siempre se consideró de lectura difícil. El autor de la Censura al segundo volumen de las obras de sor Juana (donde apareció el *Primero sueño* por primera vez) ya hace hincapié en este aspecto del poema: «Es tal este *Sueño* —nos dice—, que ha menester ingenio bien despierto quien huviere de descifrarle, y me parece no desproporcionado argumento de pluma docta, el que con luz de unos Comentarios se vea ilustrado, para que todos gozen los preciosísimos tesoros de que está rico»⁶. Así vemos que el poema fue considerado laborioso por sus coetáneos (nótese el empleo del verbo *descifrar*) y que por eso el P. Vélez sugiere que se le acompañe de una glosa o unos comentarios (de hecho, hoy día, rara es la edición que no incluye una prosificación del poema, además de las consabidas y copiosas notas textuales). Los críticos del siglo XIX, más impacientes que los del XVII, repudiaron el poema por «incomprensible»⁷. La opinión de Francisco Pimentel, crítico mexicano de finales de siglo, es representativa. Luego de citar los dieciocho primeros versos del poema, exclama disgustado: «¿Qué se saca en limpio de todo esto?» A lo que él mismo responde: «Nada absolutamente»⁸.

⁵ «Romance de un Caballero del Perú (el Conde de la Granja), en elogio de la Poetisa, suplicándole que su rendimiento fuese mérito a la dignación de su respuesta», vs. 133-136. Esta composición figura como número 49 bis en la edición de A. Méndez Plancarte del primer volumen de las *Obras completas* de sor Juana (México: Fondo de Cultura Económica, 1951), p. 151.

⁶ P. Juan Navarro Vélez, «Censura» al *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz* (Sevilla: Tomás López de Haro, 1692). Cito por la 2.^a ed. (Barcelona: Joseph Llopis, 1693), hoja 4, sin foliar.

⁷ Así lo llama Juan León Mera en su *Obras selectas de la célebre monja de México* (Quito: Imprenta Nacional, 1873), p. liv.

⁸ *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México* (México: Lib. de la Enseñanza, 1885), p. 169.

Lo que en gran medida ayuda a crear este «paraíso cerrado para muchos» es la complicación sintáctica del poema, producida mayormente por dos procedimientos: por una parte, el abundante uso de palabras cultas; por otra, las frecuentes y engorrosas dislocaciones de la sintaxis. Estos recursos estilísticos —el cultismo y el hipérbaton— son los dos elementos que los tratadistas del Siglo de Oro consideraban los principales causantes o productores de la llamada «oscuridad de palabras» u oscuridad idiomática⁹. De uno de estos aspectos de la oscuridad idiomática en el *Primero sueño*, el hipérbaton, me ocuparé en este trabajo.

Que el hipérbaton abunda en el poema es obvio desde un principio. El muy citado primer verso del poema («Piramidal, funesta, de la tierra») se inicia con dos adjetivos antepuestos y separados del sustantivo a que corresponden, seguidos de un complemento introducido por *de* también antepuesto a la palabra de que depende. Estos tipos de trastrocamientos ocurren a cada paso en el poema: a veces se dan dentro de un mismo verso; con frecuencia se extienden más allá y el reordenamiento o la recuperación del sentido implica a dos o más versos. Las variedades de hipérbaton presentes en el poema son básicamente las mismas que se encuentran en las obras de otros poetas y prosistas del Siglo de Oro¹⁰.

⁹ Véase, por ejemplo, el sexto capítulo del *Discurso apologético* de Jáuregui, «La oscuridad y sus distinciones», donde se discute el tipo de oscuridad que «consiste en las palabras, esto es, en el orden y modo de la locución». Cito según la versión reproducida por José Jordán Urries, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui* (Madrid: Real Academia Española, 1899), p. 257. El *Discurso* ocupa las páginas 220 a 260.

¹⁰ Para un estudio detallado del hipérbaton en el *Primero sueño* (incluyendo una clasificación y catálogo), véase el cap. III de mi tesis doctoral, «Dos recursos estilísticos en el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz: Cultismo e hipérbaton», Diss. The University of Michigan, 1980, pp. 136-228. Alfonso Méndez Plancarte le dedica al «incansable hipérbaton» unas páginas del estudio preliminar a su edición de *El sueño* (México: Imprenta Universitaria, 1951), pp. xlv-xlvii. También José Pascual Buxó, en su estudio *Góngora en la poesía novohispana* (México: Imprenta Universitaria, 1960), discute el hipérbaton en el *Primero sueño* con relación a la incidencia del hipérbaton en Góngora (pp. 43-53). Otros trabajos sobre el hipérbaton en el Siglo de Oro se encontrarán en: Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, 3.^a ed. (Madrid: Revista de Filología Española, 1961), pp. 177-212; ídem, *Vida y obra de Medrano*, tomo I (Madrid: C. S. I. C., 1948), pp. 180-202; María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena: poeta del renacimiento español* (México: Colegio de México, 1950), pp. 206-210, 370-374 *et passim*; Oreste Macrí, *Fernando de Herrera* (Madrid: Gredos, 1959), pp. 277-282 *et passim*; Rafael Lapesa, «El cultismo en la poesía de Fray Luis de León», en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy: veinte estudios* (Madrid: Gredos, 1977), pp. 128-145. Véanse también Emilio Alarcos, «Los sermones de Paravicino», *Revista de Filología Española*, 24 (1937), pp. 303-307, y Martín Alonso Pedraz, *Evolución sintáctica del español* (Madrid: Aguilar, 1962), pp. 283-284.

Por ejemplo, la alteración que más se repite es la anteposición del complemento introducido por *de* (como en el primer verso del poema), recurso ya aclimatado en la poesía castellana desde fecha temprana¹¹. De éste hay ilustraciones con separación de la voz de que depende («los que del prado aplausos solicita» [v. 750] por «los aplausos que solicita del prado») y también —y éstos son los más— ejemplos de anteposición sin separación («de las sagradas puertas los resquicios» [v. 28] por «los resquicios de las sagradas puertas»). Es interesante notar que este desplazamiento del complemento con *de* está tan generalizado en el *Primero sueño* que en aquellos versos en que no se antepone, es la *ausencia* de la transposición lo que llama la atención. Es decir, que en un poema como éste, en el que el hipérbaton es la norma, el orden «lógico» se convierte también en recurso estilístico. En cuanto a los demás complementos, el directo es el que con más frecuencia se antepone al verbo, seguido por la anteposición del complemento circunstancial.

Al igual que ocurre en la poesía de, digamos, fray Luis de León¹², el sintagma más interrumpido es el de adjetivo y sustantivo, mayormente por interposición del verbo, como en el caso de «con flemático echaba movimiento» (v. 62) por «echaba con flemático movimiento». Este género de hipérbaton, común en la poesía latina, es también uno de los más frecuentes en la de Góngora¹³. Con respecto al adjetivo, el desplazamiento que más se repite es la anteposición de dos adjetivos no coordinados al sustantivo («ajustado natural cuadrante» [v. 240] por «ajustado cuadrante natural»). Como era de esperar, tampoco falta la separación del artículo definido y el sustantivo de que depende («En los del monte senos escondidos» [v. 97] en vez de «En los senos escondidos del monte»). A veces —y éste es uno de los giros predilectos de Góngora¹⁴—, cuando el sustantivo es antecedente de un relativo que introduce una oración, sor Juana suele anteponer el relativo al sustantivo, produciéndose así un nexo aparente *el que*, *la que*, etc., como en «del que le corta, alado movimiento» (v. 128) por «del alado movimiento que le corta».

En un plano más general, estas variedades de hipérbatos con frecuencia se organizan según determinados patrones, como el hipérbaton de los

¹¹ Véase Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, p. 186, y Rafael Lapesa, p. 130.

¹² Véase Lapesa, p. 133.

¹³ Para el uso de este tipo de hipérbaton en la poesía latina, véase Edward B. Stevens, «Uses of Hyperbaton in Latin Poetry», *The Classical Weekly*, 46 (1953), p. 202. Respecto a su uso en la poesía de Góngora, véase Dámaso Alonso, p. 194.

¹⁴ Alonso, p. 207.

extremos, diversos tipos de trenzados, el hipérbaton vertical y el hipérbaton regresivo. A continuación esbozaré cada uno de estos tipos, comenzando con el que he denominado «hipérbaton de los extremos».

I. HIPÉRBATON DE LOS EXTREMOS

Ya Gonzalo Sobejano, al estudiar el epíteto en la poesía de Góngora, señaló un género de hipérbaton típico de su poesía, por medio del cual el epíteto y el sustantivo se colocan a ambos cabos del verso¹⁵. Este tipo de emplazamiento abunda en el *Primero sueño*: «segunda forman niebla» (v. 44); «causa, quizá, que ha hecho misteriosa» (v. 143); «fragrante le son gala» (v. 735), etc. En dos de estos casos (como en muchos otros en el poema) se ha puesto el adjetivo en posición inicial de verso, dándose de esta forma prioridad a la sensación cualitativa. De igual modo, cuando en el poema se describe el escepticismo que siente el entendimiento (quien duda poder alcanzar el conocimiento), se nos dice que disientía, «excesivo juzgando atrevimiento» (v. 706). La anteposición del epíteto *excesivo*, entonces, sirve para realzar la enormidad del cometido. Asimismo, hacia el final del poema, la llegada del sol causa la retirada de la noche y sus tropas, y esto interrumpe de manera tajante el sueño y el silencio que había reinado durante el mismo. La noche, leemos, «ronca tocó bocina» (v. 936). Con la anteposición del adjetivo aquí se logra hacer hincapié en el carácter transgresivo y perturbador del sonido, énfasis realzado por la sonoridad de la *r* con que se inicia el verso. Así que la perturbación de la sintaxis refleja a su vez la perturbación del silencio de la noche. Más adelante añadiré algo acerca de las maneras en que la complicación a nivel sintáctico subraya o corre paralela al sentido de algunos pasajes en el poema.

Ahora bien, este tipo de transposición señalada por Sobejano con relación a Góngora es sólo una manifestación de una categoría más general de hipérbaton latinizante, por el que las partes concordantes (que no están limitadas a sustantivo/epíteto) se colocan bien en los extremos del verso o bien al final de cada hemistiquio. En su trabajo sobre Juan de Mena, María Rosa Lida de Malkiel ofrece como ilustración del primer tipo de colocación del conocido verso «*diuina* me puede llamar *Prouidencia*», y, del segundo, el verso «siempre *diuina* llamando *clemencia*»¹⁶.

¹⁵ *El epíteto en la lírica española* (Madrid: Gredos, 1956), p. 345.

¹⁶ Pp. 206-209. María Rosa Lida de Malkiel opina que este tipo de hipérbaton es hallazgo de Mena y que también afectó la agrupación rítmica del endecasílabo de Góngora.

De esta clase de alteración hay en el *Primero sueño*, además de los ejemplos señalados anteriormente, otros como:

- v. 4 *escalar pretendiendo las estrellas*
 74 *uno y otro sellando labio oscuro*
 218 *el que lo circunscribe fresco ambiente*
 565 *mal le hizo de su grado.*

Al mismo tiempo, en algunos versos, como se podrá comprobar por los siguientes ejemplos, además del engarce entre los extremos, también se da una inversión de los términos interiores:

v. 242	<i>que a cada cual tocarle considera</i>
	A D C B
339	<i>que su inmunidad rompan sus dos alas</i>
	A D C B
539	<i>que así del mal el bien tal vez se saca</i>
	A D C B

II. TRENZADOS

La primera manifestación de esta suerte de transposición se encuentra en el v. 21 del poema, que reza «sumisas sólo voces consentía». La alteración de la sintaxis es particularmente llamativa aquí, puesto que el verso se encuentra en medio de un conjunto de versos no hiperbatonizados. De hecho, en los versos 16 al 24 hay un descanso momentáneo, una pausa en el hipérbaton —cosa que se ve raramente en el poema—, que se deja sentir aún más en esta sección por ser en ella donde por primera vez ocurre. En medio de este grupo se aloja el ya citado v. 21, cuya ordenación resulta no sólo inusitada, sino que hasta diríamos arbitraria. El verbo al final del período, típico hipérbaton ciceroniano, no presenta mayor problema. Pero ¿por qué de pronto, y en medio de este remanso, violentar el orden intercalando el adverbio (*sólo*) entre el adjetivo (*sumisas*) y el sustantivo (*voces*)? Para Alfonso Méndez Plancarte éste es un ejemplo de amaneramiento, uno de los muchos casos de versos hiperbatonizados cuya «medida y ritmo quedan intactos lo mismo con aquella transposición que con el orden lógico, obviamente restituible sin costa alguna»¹⁷. No obstante, el ordenamiento de este verso quizá no sea tan arbitrario como parece a primera vista. Existe un procedimiento latino

¹⁷ *El sueño*, p. xlví.

que consiste en alternar los elementos del verso en forma de trenzado. Rafael Lapesa explica en su estudio sobre el hipérbaton en la poesía de fray Luis de León que estos «desplazamientos entrecruzados» fueron utilizados con frecuencia por poetas italianos y españoles. El orden del verso 21, como el de otros versos en el *Primero sueño*, parece ser producto de la imitación de estos «juegos alternos de dependencias discontinuas»¹⁸, como los llama Lapesa, y de ellos se encuentran diversos tipos en el poema.

1) *Trenzados de cuatro términos.*

En estos versos, los cuatro elementos que constituyen el verso se entrecruzan de varias maneras. De las cuatro combinaciones que he registrado (ACBD, CADB, BCAD, BDAC), la más frecuente es la primera, en la que el segundo término del verso se desplaza a la tercera posición, como en los siguientes ejemplos:

v. 42	ya no historias contando diferentes
	<u>A</u> <u>C</u> <u>B</u> <u>D</u>
238	ni a la parte prefiere más vecina
	<u>A</u> <u>C</u> <u>B</u> <u>D</u>
326	vecino el calor del Sol lo apura
	<u>A</u> <u>C</u> <u>B</u> <u>D</u>

El v. 21 pertenece al segundo grupo, donde el primer término del verso pasa a ocupar el segundo lugar y el segundo término ocupa el cuarto, como en el v. 604, «robustos le va alientos infundiendo». Muestras de

C	A	D	B
las otras variedades se pueden encontrar en el v. 45, «ser vistas aun			
		B	C
temiendo en la tiniebla», y el v. 147, «El sueño todo, en fin, lo poseía»,			
A	D	B	D
		A	C

respectivamente.

2) *Trenzados de cinco términos.*

Estos entrecruzamientos también ocurren en versos de cinco términos, y de éstos destacaré dos modalidades: trenzados alternos y trenzados con

¹⁸ Lapesa, p. 143.

eje. En el primer tipo los cinco términos que componen el verso se concertan alternadamente o, dicho de otro modo, entre los tres primeros términos (ABC) se intercalan (alternadamente) los últimos dos (DE), resultando en la combinación ADBEC, como en los casos que siguen:

v. 169	<i>del que ejercicio tienen ordinario</i>
	<u>A D</u> <u>B</u> <u>E</u> <u>C</u>
272	<i>las que distantes lo surcaban naves</i>
	<u>A D</u> <u>B</u> <u>E</u> <u>C</u>
840	<i>y el que hervor resultaba bullicioso</i>
	<u>A D</u> <u>B</u> <u>E</u> <u>C</u>

En el segundo tipo, los trenzados con eje, los términos se agrupan entrecruzadamente a ambos cabos del verso (primero y cuarto, segundo y quinto), dejando para el final el término del medio, en arreglo ACEBD. O sea que básicamente se trata de un trenzado de cuatro elementos en su ordenación más frecuente, con un quinto término intercalado en posición intermedia, como en estos versos:

v. 213	<i>pulmón, que imán del viento es atractivo</i>
	<u>A</u> <u>C</u> <u>E</u> <u>B</u> <u>D</u>
243	<i>del que alambicó quilo el incesante calor</i>
	<u>A C</u> <u>E</u> <u>B</u> <u>D</u>
750	<i>Los que del prado aplausos solicita</i>
	<u>A C</u> <u>E</u> <u>B</u> <u>D</u>

Como vemos, entonces, también en su empleo de este procedimiento latino sor Juana supo exhibir una buena dosis de versatilidad.

III. HIPÉRBATON VERTICAL

Muchas de las transposiciones en el poema sobrepasan el límite del verso y operan a nivel de dos, tres o más versos. En algunos casos se da un fenómeno que de nuevo se remonta a la tradición poética latina y que lleva por nombre «hipérbaton vertical»¹⁹. El procedimiento consiste en unir verticalmente los términos concertados. De modo que se separa a

¹⁹ Véase Stevens, pp. 203-204.

dos palabras que lógicamente irían unidas, situándolas en versos diferentes (generalmente contiguos), y se las relaciona verticalmente al colocarlas en idéntica posición, ya sea inicial, intermedia o final. A continuación, algunos de los ejemplos que he registrado de este recurso en el poema:

- vs. 56-57 *solos la no canora*
 componían capilla pavorosa
 591-92 *de no poder con un intüitivo*
 conocer acto todo lo cñado
 918-19 *signífera del Sol, el luminoso*
 en el Oriente tremoló estandarte
 967-68 *mientras nuestro Hemisferio la dorada*
 ilustraba del Sol madeja hermosa.

En el último caso, como se podrá notar, se producen dos colocaciones verticales complementarias: una, en posición inicial, de adverbio/verbo (*mientras/ilustraba*); otra, en posición final, de adjetivo/sustantivo (*la dorada/madeja hermosa*). La identificación de este tipo de alteración, entonces, puede ser de especial provecho para el lector, puesto que lo provee con una guía para el reordenamiento de ciertos versos o pasajes de lectura difícil, como en el caso de los últimos versos que hemos aducido.

IV. HIPÉRBATON REGRESIVO

Otro patrón que, una vez identificado, facilita en gran manera la lectura del poema es el orden regresivo de algunos versos. Si tomamos como ejemplo los versos 472-473, «de diversas especies conglobado / esférico compuesto», se comprobará que los versos se leen en orden normal si vamos del último miembro al primero: «compuesto esférico conglobado de diversas especies». Lo mismo ocurre con el verso 72, «y al reposo los miembros convidaba», el cual, luego de ordenado, reza «y convidaba los miembros al reposo». Otra muestra más de este tipo de disposición se encuentra en el verso 98, donde —hablando de los recovecos del monte— se los describe como «cóncavos de peñascos mal formados». Al tomar en cuenta el orden regresivo del verso, se resuelve el equívoco (¿cóncavos como sustantivo o adjetivo?), pues el *rectus ordo* nos devuelve «mal formados de peñascos cóncavos». Esta ordenación invertida o regresiva de los elementos del verso se repite considerablemente en el poema y, en algunos casos (como en los ya citados versos 472-473), impli-

ca a dos o más versos. En los versos 774-775 tenemos un ejemplo en el que la ordenación regresiva se da en dos versos contiguos; «*de Atlante*

C

a las espaldas agobiara, / de Alcides a las fuerzas excediera». Esta pa-

B	A	C	B	A
---	---	---	---	---

reja de versos, uno de los muchos conjuntos bimembres en el poema, queda relacionada no sólo por el orden regresivo de sus miembros, sino también por la repetición anafórica y por la perfecta correspondencia de los vocablos en cada uno de los versos, que se corresponden tanto en ordenamiento como en su función gramatical, como en el número de sílabas.

Hasta aquí algunas muestras de los patrones que se pueden percibir en las alteraciones sintácticas del poema. Seguidamente, me gustaría discutir brevemente la relación entre estas alteraciones y el sentido del poema, o sea, el valor expresivo del hipérbaton.

Gran parte de las transposiciones en el *Primero sueño* no son violentas. En muchos casos, alteraciones como la anteposición de las palabras introducidas por *de*, la anteposición de complementos del predicado verbal o los desplazamientos de adjetivos —fórmulas ya comunes en la lengua poética— no entorpecen la recta comprensión de los versos. Pero, sin duda, hay también bastantes casos en que se dan alteraciones más problemáticas (por ejemplo, la posposición con mucha separación del sujeto o del verbo o de ambos), o casos en que esas mismas transposiciones comunes mencionadas anteriormente se amontonan en un mismo pasaje (y a veces en un mismo verso). Esta sistemática acumulación de hipérbatos, sostenida durante prolongados períodos, es la que dificulta a ratos la lectura del poema. Y si digo «a ratos» es porque la hipérbasis, aunque presente en casi todo el poema, opera con más intensidad en unas partes que en otras, dado que a veces la complejidad a nivel sintáctico sirve para subrayar rasgos semánticos. Una de las secciones más enrevesadas del poema es aquella en que se describe el fracaso de la primera tentativa del alma (vs. 560-582). El alma, transformada en barco, confusa ante la riqueza de la visión del mundo, naufraga, y su confusión encuentra eco en la confusión o complicación de los elementos de la sintaxis. A paso seguido (vs. 583-599), en el pasaje en que el alma se anima a tratar otra vez de llegar al conocimiento —esta vez con ayuda de las categorías aristotélicas—, el hipérbaton se hace menos tortuoso y los versos (por no decir el lector) avanzan con menos trabas, al igual que el alma. Más adelante, la perplejidad y confusión del entendimiento, que no sabe cómo proceder (vs. 827-867), vuelven a dar lugar a un pa-

saje extremadamente difícil (un período de cuarenta versos que contiene un largo paréntesis de treinta y tres versos, entrecortado a su vez por tres paréntesis). Finalmente, la llegada del sol (vs. 887 hasta el final), acontecimiento que se marca positivamente en el poema y que pondrá fin al sueño, va acompañada de una notable disminución en el nivel de dificultad. Como éstos hay otros casos más. Por ahora bástenos recordar que los valores expresivos del hipérbaton ya habían sido reconocidos por tratadistas del siglo xvii (Salcedo Coronel, Espinosa Medrano) y que, por tanto, es muy posible que muchos de estos efectos en el *Primero sueño* sean, de hecho, producto de un esfuerzo consciente por parte de sor Juana.

Este apresurado recorrido por uno de los elementos constitutivos de la oscuridad idiomática en el *Primero sueño* ha tenido como finalidad señalar las modalidades de este recurso estilístico en la obra y la originalidad (aun dentro de la tradición en que trabajó) que sor Juana exhibe en su manejo del hipérbaton. Subrayemos para terminar que si bien el poema dista de ser un texto fácil, su opacidad —producto en gran parte de la utilización de ciertas fórmulas autorizadas por la preceptiva poética del momento— no debe representar un obstáculo insalvable para el lector avisado. Es texto difícil, pero no «oscuro».