

1092

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA



UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo



DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
I SEMESTRE 1996

\$ 20.00

TEMA Y VARIACIONES DE
LITERATURA

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Casa abierta al tiempo 
Azcapotzalco

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

I SEMESTRE 1996

Agradecemos la autorización para la reproducción de
la ilustración de portada

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PATRONATO UNIVERSITARIO
DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO

DIRECTORIO

Rector General

Dr. Julio Rubio Oca

Secretaria General

M. en C. Magdalena Fresán Orozco

Rector de la Unidad Aicapotzalco

Lic. Edmundo Jacobo Molina

Secretario de la Unidad

Mtro. Adrián de Garay Sánchez

Directora de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

Mtra. Mónica de la Garza Malo

Jefa del Departamento de Humanidades

Mtra. Begoña Arteta

Consejo Editorial

Margarita Alegría de la Colina

Begoña Arteta

Jaime Erasto Cortés

Alejandra Herrera

Frédéric-Yves Jeannet

Antonio Marquet

Oscar Mata

Alberto Paredes

Vicente Quirarte

Edelmira Ramírez Leyva

Joaquina Rodríguez Plaza

Jorge Ruedas de la Serna

Severino Salazar

Marcela Suárez Escobar

Vicente Francisco Torres

Margarita Villaseñor

Coordinador Editorial de la Revista
Antonio Marquet

Asesor Técnico Editorial
Silvia Pappé

Distribución
Adriana Corona

Diseño
Israel Ayala
Eugenia Herrera

Ilustración de Portada
"Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz", Miguel Cabrera
Óleo sobre tela, 1751.
Reproducción autorizada por:
1996 © Universidad Nacional Autónoma de México
Patrimonio Universitario
Dirección General de Patrimonio

"D. R." © 1996 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades
Av. San Pablo N° 180 Col. Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de Licitud de título y contenido en trámite
ISSN en trámite

Diseño
NO PASE. ARTE MAQUILADO
Via Mercurio 56. Arcos de la Hda.
Cuautilán I. C.P. 54730 Edo. de Mex.
Tel. 8734224

Impresión
AGES. Auer 102 Col. Heroes de Nacoziari
Mexico, D.F.

Presentación	9
Antonio Marquet	
José Amezcua: semejante a sí mismo	29
Ignacio Díaz Ruiz	
El exordio de nunca acabar: semblanza del Dr. José Amezcua	33
Evodio Escalante	
La guerra de Las finezas. La otra respuesta a Sor Filotea en un manuscrito inédito de 1691	39
Elías Trabulse	
Las monjas se inconforman. Los bienes de Sor Juana en el espolio del Arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas	61
Antonio Rubial García	
Sor Juana Inés de la Cruz hace 10 años	73
Marie-Cécile Bénassy-Berling	
Blanco, negro, rojo: semiosis racial en Los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz	85
Georgina Sabat de Rivers	
Las loas cortesanas de Sor Juana o la metáfora de la adulación	103
María Dolores Bravo Arriaga	

Sor Juana y el que no se atreve a decir su nombre Enrique López Aguilar	115
"Óyeme con los ojos": Retratos y autorretratos de Sor Juana Inés de la Cruz. Siglos XVII–XVIII Michael Karl Schuessler	137
Mito petrarquista y transformación criolla en un romance de Sor Juana Inés de la Cruz Lisa M. Rabin	162
La coartada trascendente: un romance sacro de Sor Juana José Francisco Conde Ortega	175
De las delicias interiores (espectáculo de teatro en atril) Margarita Villaseñor	197
Los estudios sorjuanistas en el ámbito de los países germanoparlantes desde 1930 hasta 1985 Heinrich Merkl	227
Ludwig Pfandl y Sor Juana Antonio Marquet	253
Sor Juana y Sor Serafina en la boca del lobo Sara Poot Herrera	273
Notas biobibliográficas	289

A José Amezcuá, in memoriam

El presente volumen constituye un doble homenaje: a la Única Poetisa, Décima Musa como lo anuncia la portada, y a nuestro maestro y amigo, el doctor José Amezcua, fallecido el primero de junio de 1994, de quien hacen una semblanza Ignacio Díaz Ruiz en “José Amezcua: semejante a sí mismo” y Evodio Escalante en “El exordio de nunca acabar”.

De esta forma, tiene el lector en sus manos *uno* de los homenajes que se rindieron a Sor Juana Inés de la Cruz en el curso de 1995, su tricentenario luctuoso. Un homenaje, el de la Universidad Autónoma Metropolitana que se suma al del gobierno del Estado de México en la ciudad de Toluca¹, el de los coloquios organizados en la Biblioteca Nacional², la Facultad de Filosofía y Letras³, Austin, Nueva York, Berlín, Los Ángeles⁴, Jalapa;

- 1 Organizado por el Instituto Mexiquense de Cultura, cuyos trabajos se recogieron en la *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. 1995, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1995. (Biblioteca Sor Juana Inés de la Cruz), 532 pp.
- 2 Organizado por el Dr. José Pascual Buxó del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM.
- 3 “Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos”, del 21 al 24 de noviembre de 1995, en el aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, organizado por Margo Glantz.
- 4 “Sor Juana Inés de la Cruz y la teatralidad del barroco”, en la Universidad de California en Los Ángeles.

Puebla, en el Claustro de Sor Juana⁵, la serie de conferencias dictadas en el Palacio del Arzobispado, a los que se suman las ediciones⁶, reediciones⁷ y antologías... de una figura señera de nuestra cultura.

Por elevada que haya sido la cifra de estudios, prólogos, ponencias en congresos que convocan a especialistas para que desentrañen el significado de su obra y aportaran nuevas luces a su biografía y al contexto intelectual de la época, esta labor de ninguna manera puede considerarse suficiente ni terminada. Tal insuficiencia debe mucho a la “transfiguración”⁸ de Sor Juana, convertida en síntoma, símbolo, nudo gordiano de la cultura mexicana.

Como mujer de letras, es una de las cimas de la historia literaria de México. Cúspide de la literatura colonial, sin lugar a duda; pionera del feminismo, precursora colocada a la vanguardia desde hace tres siglos. Y asimismo, una de las personalidades más fascinantes, que con vigorosa fuerza moviliza el imaginario de la cultura mexicana. La mayor figura que haya dado este

5 “Sor Juana y su mundo a 300 años de su muerte... una mirada actual”, México del 13 al 17 de noviembre de 1995, organizado por José Luis Barrios.

6 Cabe mencionar en primer lugar la *Carta de Serafina de Cristo*, editada por el Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996.

7 Es preciso señalar la aparición de la *Carta Atenagórica de Sor Juana (edición facsímil de la de 1690)*, estudio introductorio de Ellas Trabulse, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, México, 1995; las tres primeras ediciones (1689, 1692 y 1700) de las *Obras de Sor Juana* editadas en edición facsímil y prologadas por Sergio Fernández, Margo Glantz, y Antonio Alatorre; la obra *Inundación Castálida*, introd. y reseña histórica de Aureliano Tapia Méndez, estudio, índice analítico y concordancia con las obras completas por Tarsicio Herrera Zapién, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1995. 365 pp.

8 Hago referencia a la conferencia magistral que dictó el Dr. Ellas Trabulse, *La memoria transfigurada. Tres imágenes históricas de Sor Juana* en la Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1996.

país... serie de elogios que repiten ya rancias inercias: desde el siglo XVII, Sor Juana, en plena madurez como escritora, apeló a los epítetos más insólitos, que entraron en reñida competencia: éste la compara con Palas Atenea; ése la eleva tan sólo al rango de Musa; aquél, más parco aún, desliza el adjetivo portentoso... Tal admiración, pródiga en epítetos, delata con su osadía una incapacidad para definir la emoción que produce el fenómeno Sor Juana y digo fenómeno porque no son sólo sus textos los responsables de la admiración, es la personalidad misma, la vida y las circunstancias de su mundo barroco, en el ocaso, lo que provoca tan incontrolable fascinación.

Como señala Roland Barthes, a propósito de Proust en *Le plaisir du texte*, se podría afirmar de Sor Juana (y transcribo colocando “Sor Juana” donde Barthes escribe “Proust”) lo siguiente:

Comprendo que la obra de Sor Juana es, por lo menos para mí, la obra de referencia, la *methasis* general, el *mandala* de toda la cosmogonía literaria —como lo fueron las Cartas de Mme. de Sevigné para la abuela del narrador, las novelas de caballería para Don Quijote, etc.; eso no quiere decir para nada que yo sea un “especialista” en Sor Juana: Sor Juana es lo que acude a mí, no es a lo que invoco; no es una “autoridad”: sencillamente, [es] *un recuerdo circular*. Y esto es justamente el inter-texto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito —ya sea que ese texto sea Sor Juana, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace al sentido, el sentido hace a la vida.⁹

9 El original de la cita, sin la sustitución de Proust por Sor Juana, puede consultarse en *Le plaisir du texte* de Roland Barthes, Seuil, París, 1973. (col. Points, 135) p. 59. La traducción es mía.

Sin temor a exagerar, Sor Juana, en mi opinión, se ha convertido en la piedra de toque de la crítica literaria mexicana: es donde se han probado —y estrellado— pretensiosas herramientas teóricas; no pocas sensibilidades y no menor número de gazmoñas mojigaterías. A la monja jerónima está dedicada la mejor edición crítica que se haya hecho en México; a Sor Juana se le consagró el mejor ensayo escrito sobre un autor (me refiero a *Las trampas de la fe* de Octavio Paz); “Juanita” fue objeto de la primera patografía dedicada a un autor mexicano. La crítica feminista se ha mostrado particularmente fecunda en el terreno Sor Juana. La Musa Décima ha movilizado a hagiógrafos; a la investigación histórica que ha dado pruebas de agudeza bajo la lupa inquisitiva que finamente ha relacionado la imaginación historiográfica con los penetrantes escolios eruditos de la pluma de Elías Trabulse, sin lugar a duda, figura central de los trabajos sorjuanistas durante 1995, fecha que marcará un parteaguas en la investigación sobre nuestra monja jerónima¹⁰.

A este respecto es preciso señalar que quizá no haya otro terreno en el que la interpretación psicoanalítica esté más desprestigiada como en el caso de Sor Juana. Este desprestigio, justificado para muchos que consideran como ejemplo de interpretación psicoanalítica los trabajos de Pfandl, de Schwartz, de Arias de la Canal, e insidiosamente los elevan a la categoría de paradigma de las posibilidades del psicoanálisis, sin duda con el

10 Cabe mencionar de Elías Trabulse *El enigma de Serafina de Cristo. Acerca de un manuscrito inédito de Sor Juana Inés de la Cruz (1691)*, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1995. 26 pp. y *Los años finales de Sor Juana: una interpretación (1688-1695)*, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, México, 1995. 38 pp. para no mencionar las diferentes entrevistas que Trabulse ha publicado en los periódicos *Reforma*, *La Jornada*, *El Universal*, *Unomasuno*, etc.

ánimo de desacreditar una estrategia de interpretación que con tal denegación pone en evidencia su carácter inquietante.

Sor Juana ha entrado en los terrenos de Lumière y ha sido objeto de obras de teatro, como el texto que aquí presentamos de nuestra querida colega, Margarita Villaseñor. La diversidad de las modalidades de escritura son prueba tan sólo de los poderes de ese “síndrome Sor Juana”, capaz de perturbar y sacudir el imaginario, y no sólo el mexicano.

El presente volumen es ejemplo de lo afirmado. Aquí se han dado cita la creación, el ensayo lírico, la crítica feminista, el comentario religioso, el análisis de la recepción de la crítica, metacrítica que se transforma en un cuestionamiento sobre las posibilidades de la crítica que se interroga a sí misma, no sobre sus verdades y estrategias, sino sobre los significados e implicaciones vitales que tuvo el escribir una obra en un momento determinado.

* * *

Sor Juana es la niña prodigio que tiene que defender desde temprana edad su derecho a estudiar. Como típica segundogénita le es preciso atraer la atención de los padres, colocarse en el primer sitio ya que ha llegado tarde, y es su hermana mayor quien despierta envidia. Si su hermana tiene derecho de ir a la escuela, ella lo considerará como un privilegio del cual se siente excluida, y es justamente en este terreno, en el de los estudios, en el que se da una de las batallas más conocidas en el dominio de las relaciones fraternas por lograr el amor y la atención de la madre y el abuelo. Es así como Sor Juana solicita con insistencia que le permitan a ella también entrar a clases. Y se aplica con tal intensidad en esta oportunidad que se le ofrece, que aprende rápidamente a leer y a escribir. De esta forma se pueden ima-

ginar también las sobredeterminaciones que operaron en su vocación por los estudios, elemento interpretativo que no pretendo que sea el único.

La compulsión por el estudio que Sor Juana subraya en la *Respuesta a Sor Filotea* también estará sobre determinada: el libro es dominio del abuelo. No se puede descartar tajantemente el que Sor Juana se haya aplicado a la lectura de los libros de la biblioteca ancestral quizá con el fin de ganar la atención y el afecto de un ser que seguramente, como cabeza de familia, gozaba de un respeto particular. Leer significaba apropiarse de esa aura de autoridad paterna. Apoderarse del cariño, elevarse del estado de niña, reparar su segundogenitud¹¹.

Sor Juana es un ser humano que estimula la fantasía, un espacio que trabaja a la imaginación. Su biografía se constituye como una serie de obstáculos, siempre presentes, que deben ser vencidos. Tanto por su corta edad, como por su sexo, como por cierto oscurantismo de la época (juzgado esto desde nuestra óptica). Su curiosidad intelectual y científica se despiertan en temprana edad, y abre los ojos a una arena de contrariedades. Las dificultades van cediendo una a una hasta llegar al escollo final, infranqueable. constituido por el Padre Núñez, por Aguiar y Seixas, detrás de los cuales se encuentra tanto la sombra de la Inquisición, como la envidia, sin duda la soledad intelectual, cierta falta de solidaridad de la *intelligentsia* novohispana. Se encuentra también la rivalidad literaria, y como telón de fondo, la literatura misma. En la lid, los parámetros no son sólo la calidad. Dos ingenios miden sus fuerzas, pero no lo hacen en una justa literaria.

11 Estas afirmaciones deben ser completadas por las reflexiones de Mabel Moraña, sobre la función de la letra en Sor Juana y en la sociedad colonial expresadas en "Sor Juana Inés de la Cruz: letra, lengua, poder", en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, op. cit., pp. 271-283.

Detrás del poder, y de una feria de vanidades, se encuentran también dos posibilidades de realizar una vocación literaria. ¿Es en el terreno profano o en el terreno secular donde hay que cultivar su propio jardín? Y quien sale derrotada, quien conoce el más estrepitoso revés, justamente es a quien asistía la razón —desde nuestra perspectiva. Sobre ella cayó el peso de la autoridad que se levantaba como Verdad absoluta, única. Verdad de Verdades. Verdad, fundamento de autoridad y piedra angular de la concepción del mundo. En su defensa que se enfrentaba a todo el aparato cultural de la época, se aplastó a una verdad subjetiva, singular: un episodio más de la eterna lucha entre los derechos y garantías individuales frente a al razón social, a las razones que pretenden ser la base misma de la sociedad. Y que en el momento en que se sienten atacadas por la individualidad —más bien en el momento en que son manejadas hábilmente para lograr que aparezca la individualidad como peligro para el aparato de Estado, para la maquinaria del poder—, es preciso normalizar, aplastar. Estrategia paranoica que siempre persuade más que las razones individuales. La sabiduría judía que sentencia que destruir una vida es destruir el universo parece particularmente adecuada, literal, al caso de Sor Juana.

* * *

De tal manera, Sor Juana, una monja que no pide más que se le permita dedicarse a la investigación, es aplastada. Arrebatarle su biblioteca y sus aparatos científicos, representa una castración simbólica —y harakiri de una sociedad. La monja desaparece bajo una maquinaria de poder que no admite réplicas, después de todo ella, libremente, había hecho voto de obediencia. O por lo menos sus actividades deben pasar a la clandestinidad. Por último, la epidemia, localizada cerca del claustro de San Jerónimo,

tan funestamente circunscrita, arrebatada a una Sor Juana que no puede exclaustarse, ponerse a salvo. Sólo la peste, producto del agua estancada, podrida de la acequia cercana, dobló a Sor Juana. Su muerte se transforma en síntoma social de descomposición, ocaso del mundo barroco. La muerte de ella, coincide con el agotamiento de un discurso. Al parecer, los criollos la atacaron. Los peninsulares la defendieron, la publicaron: los signos del universo se han trastocado; la sociedad en crisis los ha invertido.

Sor Juana resulta profundamente contemporánea, terriblemente cercana a nosotros que como sujetos que pertenecemos a una tribu tenemos en nuestra biografía por lo menos un episodio en que se manifiesta esta lucha entre valores sociales e individuales. Por lo menos una vez, hemos salido derrotados. En comparación con el caso de Sor Juana, nuestras reclamaciones pueden parecer nimias. Por ello es inevitable ver en Sor Juana a un alter ego –mejorado, claro está: su injusticia repara las injusticias que se nos han hecho. Y es justamente a este sitio al que quería llegar. El caso Sor Juana habla a lo más profundo de nuestro sentido de justicia, de las injusticias cometidas impunemente. A partir de este sesgo que puede parecer muy parcial y desencaminado, deseo abordar el tema insoslayable entre la crítica y la necesidad de la proyección del investigador, por un lado y, por el otro, el caso de la identificación. Sor Juana parecería decirnos que no hay posibilidad de proceder con objetividad en la investigación literaria e histórica, pues el autor se convierte en algo útil, entendido este término en la manera más egoísta y menos válida científicamente. Sor Juana se presta maravillosamente para la labor de reparación –kleinianamente hablando– permite elaborar el duelo de nuestro sentimiento de justicia perdido, de los escollos que se presentaron en nuestra biografía y no pudieron ser superados...

Por otra parte, la obra de Sor Juana plantea una interesante cuestión sobre la creación y sus objetivos de seducción de las instancias superyoicas, de las figuras de autoridad. Una dimensión innegable de la poesía cortesana de Sor Juana es su finalidad: fue escrita para seducir (para persuadir, para elogiar, para escarnecer), excepto un papelillo. La seducción tiene éxito en la virreina quien subyugada por su calidad toma a su cargo la edición de las obras. Pero también seduce a un público que no duda en asumir esa fascinación y en total subyugamiento la nombra Musa Décima. El rastreo de toda esta tendencia seductora debe hacerse desde la infancia cuando se establece esta suerte de comunicación escritural. Al respecto señala Robert Ricard que:

[Sor Juana] no tenía ocho años cuando, habiéndosele regalado el inestimable tesoro de un libro, ella lo agradeció componiendo una loa perfectamente regular en honor del Santo Sacramento.¹²

Por un lado aparece la compulsión al estudio como una manera de olvidar una herida, la de ser mujer: estudiar le permite elaborar el duelo, sobreponerse a los obstáculos que le impone su

12 Cf. *infra* Robert Ricard, "Primera lección: Juana de Asbaje y Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1691)". Aunque este hecho deba ser tomado con particular precaución, ya que es reportado por el Padre Calleja, biógrafo de Sor Juana (sin lugar a dudas, uno de las primeras víctimas del síndrome seducción-Sor Juana), me parece que debe ser examinado como uno de los móviles más profundos para reconstruir las etapas del proceso creador en Sor Juana. No se justifica que a la tendencia que pretende explicar la poesía de la monja jerónima a través de una decepción amorosa, se oponga una explicación del proceso como ejercicio de ingenio, sin mayor desarrollo. Ambos extremos me parecen en cierta forma reductores. Una aguda elaboración a este respecto se encuentra en la colaboración de Enrique López Aguilar incluida en este volumen.

condición de mujer. Estudiar es salirse de las condiciones de sexo y convertirse en ser humano. Por el otro, está el establecimiento de un mecanismo: al regalo de un libro responde con algo que fascina. Inmediatamente se dispara una demanda:

desde la edad de 6 ó 7 años, cuando supo que en la ciudad de México había universidad y escuelas muy doctas, se puso a perseguir a su madre, *matar a mi madre con instancias y oportunos ruegos*, para que la vistiera de hombre y la enviara a la gran ciudad. No se lo permitieron, y tuvo que contentarse con devorar la biblioteca de su abuelo, sin que la detuvieran reproches ni castigos.¹³

En su *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana intentó darnos una imagen coherente de ella misma en la que el estudio es justamente el eje de su vida: la metáfora que la representa, el fantasma que la atraviesa. El estudio como algo natural, como una inclinación, más allá de lo controlable. En la carta de defensa, cada uno de los términos fue meditado. Es una justificación que, sin lugar a dudas, tiene una dimensión de verdad. Sin embargo, al proceder de esta manera, al hacer afirmaciones con semejante vehemencia y convicción, y sobre todo al poner en pie tan notable estrategia, Sor Juana se convierte en la escritora que creó su propio mito, su propia leyenda, quien elaboró trazo a trazo su propia imagen. Los elogios acentuados que recibió tan sólo vienen a confirmarlo: es calificada de escritora equiparable en sabiduría a Palas Atenea, diosa de la sabiduría. Ese discurso hiperbólico responde a una estructura que ella misma crea con su obra en primer término, sin lugar a dudas, pero también en los elementos biográficos que ella legó.

13 Cf. Robert Ricard, "Primera lección: Juana de Asbaje y Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1691)".

Sin embargo, no puede dejar de decirse que la construcción de la biografía de Sor Juana tiene una deuda con la época barroca. Responde a ciertos estereotipos. Un caso que puede aducirse a esto es la famosa escena en que ella comparece ante doctos profesores de la Universidad de México para ser interrogada. Escena que recuerda la vida de Jesús –la vida de una víctima. Es interrogada para demostrar sus conocimientos, y para acallar el permanente cuestionamiento. Sor Juana, la monja; Sor Juana, la sabia; Sor Juana, la víctima. Sor Juana es elevada a diosa, pero no del panteón griego como lo afirma el título de *Carta Atenagórica* que le dieron en Puebla. Es una diosa que debe abdicar de sus atributos supuestamente por amor a Dios, hacer un sacrificio, expiar, renunciar, ofrecer sus dotes. Curiosa relación culpógena de una sociedad que exige de sus autores el sacrificio. Si algo conmueve en Sor Juana es ese llamado a la situación de Víctima, a una primera magnificación para ser transformada inmediatamente en *bouc émissaire*: “En perseguirme mundo, ¿qué intereses?”, interroga ella. La sociedad parecería estar dominada por una dimensión de culpa inagotable en que Aguiar y Seixas se colocaría como uno de los extremos mórbidos. Y esto llama más la atención en cuanto que esa misma época que exigía a Sor Juana el abandono de temáticas mundanas no era sino una sociedad sumida en la corrupción:

...reprimir la desordenada conducta del clero... era muy difícil, porque no tenía por origen la corrupción de una clase, sino de la sociedad en general que á fines del siglo XVII puede decirse que se presentó en el máximo de su decadencia moral.¹⁴

14 Cf. *México a través de los siglos*. Editorial Cumbre. México, 1984. t. VII, p. 23.

* * *

El fantasma de la sinceridad parece rondar sin cesar a la figura de Sor Juana. El mismo Ricard señala reservas para creer lo que dice Sor Juana con respecto a su decisión de entrar al convento en la *Respuesta a Sor Filotea*, aunque estas reservas se apliquen a motivaciones de orden inconsciente:

incluso si permanece incompleto por el hecho de que nosotros no siempre tenemos plena conciencia de los motivos profundos que inspiran nuestras resoluciones más trascendentes...¹⁵

Y la duda se extiende a la obra: aparece el problema de saber en qué medida la poesía de Sor Juana es "sincera". Aunque el solo hecho de escribir este adjetivo resulta un anacronismo para la época. Ricard apunta que Sor Juana escribe: "de manera exclusivamente literaria, y sin que esto comprometiera sus sentimientos íntimos". Aduce la doble conciencia y el hecho de que la vida religiosa estaba muy ligada a la vida secular. Para Ludwig Pfandl, la escritura de Sor Juana no es otra cosa que cavilación neurótica. La mejor manera de no llegar a ninguna parte. Sin embargo, esa cavilación neurótica debe interpretarse. Debe existir una razón por la cual esa cavilación adopta esa forma y no otra. Y no puede descartarse con tal facilidad. Desgraciadamente no tenemos a Sor Juana a la mano, que es la única que a través de la asociación libre podría darnos valiosas claves para entender por qué escribió esa poesía erótica y no otra. De la misma manera, aun admitiendo que esa poesía nada tuviera que

15 Cf. conferencia arriba citada.

ver con una interioridad, habría que explicar el contundente éxito que tiene a través de los siglos. Es un hecho irrefutable que la poesía muestra la notable penetración e intuición de Sor Juana por la subjetividad del lector. Publicar en España, ser leída y reeditada, tiene una razón: había en la obra algo que hablaba a sus lectores. ¿Puede ese “mensaje” reducirse a una forma de esgrima intelectual? Si la respuesta es positiva, debemos ser consecuentes y entonces debería tomarse de la misma manera los títulos que la época concedió a Sor Juana, como un juego cortesano, banal; y sus ediciones, también hechas simplemente por frivolidad barroca. Lo cual resultaría francamente descabellado.

Si hubo una respuesta tan fuerte —y el éxito editorial de Sor Juana no deja lugar a duda para ello—; si hubo un *crescendo* de envidias y un deseo manifiesto de apartar a Sor Juana de sus estudios y finalmente se le confiscaron sus bienes y se le prohibió que escribiera, todo ello tiene que ver con el eco social de su obra que dejó todo menos indiferentes a sus contemporáneos. Tales resonancias deben de estar relacionadas con motivaciones inconscientes. Desde mi punto de vista, me resisto a considerar la obra de Sor Juana como un simple intercambio de estocadas intelectuales, ajena a cierto impacto en el alma de un creador que no está involucrado.

La fascinación de la obra de Sor Juana ¿de dónde proviene? (y la pregunta creo que debe responderse en un marco más amplio, en el de la obra literaria en general): ¿es un simple juego de ingenio? Resulta difícil dar crédito a ello; no es posible sostenerlo ya que justamente no es la literatura que se precia de ser ingeniosa, la del siglo XVIII —aludo con ello al *esprit*—, la que más se lee en la actualidad. Hay un inconsciente en el texto: proviene del autor y comunica con el del lector. Estoy convencido de que esa circulación inconsciente en triple banda se anuda y encuentra puntos de intersección.

* * *

Este volumen reúne estudios sorjuanistas norteamericanos, alemanes, franceses y mexicanos. Comencemos por el terreno alemán representado por el texto de Heinrich Merkl que revisa los estudios sorjuanistas en Alemania desde la década de los treinta, estudio importante sobre la crítica y su contexto; texto lleno de información de la que el autor de estas líneas es deudor. Después de leer a Merkl, uno adivina la influencia de Vossler en Ricard, por ejemplo, justamente por la propuesta de estudiar los villancicos al lado del Sueño. Por otra parte, el estudio de Merkl (trabajo de metacrítica, de historia de la crítica desde la perspectiva de la recepción) permite echar una mirada a las condiciones que vieron surgir el trabajo de Pfandl. Incluso el saber que Vossler y Pfandl eran dos personalidades opuestas, es de capital importancia para los estudios sorjuanistas alemanes de la época. De este texto, Pfandl aparece como un gran personaje, que incluso arriesgó su vida y por supuesto su carrera, en aras de sus convicciones. Rara especie la suya, tocada por una suerte de fundamentalismo, alejada por completo del justo medio aristotélico. Y sin embargo, personalidad a la que hay que admirar por su apasionamiento, y la defensa de sus convicciones que lo llevaron por senderos extraviados, pero dio de la obra de Sor Juana toda una visión y le imprimió una marca. Ludwig Pfandl parecería condenado a ser recordado al lado de Sor Juana: casi se podría decir que no hay especialista que omita citarlo o que desconozca su obra.

En este volumen no podría faltar Marie-Cécile Bénassy-Berling, quien en la "Actualidad de Sor Juana", texto publicado en 1985, hace una interesante reflexión sobre la carta al padre Nuñez de Sor Juana. Hay señalamientos agudos e irónicos en un texto cuya traducción reviste un particular interés ahora: esta

reseña crítica hace el balance de un aniversario anterior. Nos muestra por tanto claramente cómo se veía un aniversario de Sor Juana en otros tiempos. Posteriormente, habrá que hacer un balance de esta celebración de 1995, en que Sor Juana ha accedido a una fama más universal.

El sorjuanismo norteamericano tiene ya una larga tradición encabezada por Dorothy Schons, historiadora que ha hecho importantes aportaciones a la vida de Sor Juana, en que intu-yó los principales interrogantes sobre sus enigmas: su nombre, su entrada al convento... En el presente volumen aparecen colaboraciones (las de Georgina Sabat de Rivers, Sara Poot, Lisa M. Rabin y Michael Karl Schuessler) que se inscriben en esta tradición de investigaciones hechas en universidades norteamericanas.

De la obra de Sor Juana se dice que nada tiene que ver con una psicología profunda, y que su poesía amorosa nada tiene que ver con una interioridad del sujeto Sor Juana que en la época barroca eso era un simple juego, una especie de ejercicio retórico al que se entregaban los autores. Para apoyar esta tesis, Robert Ricard cita por ejemplo la poesía en que Sor Juana se dirige a su esposo para pedirle que escuche a sus penas. Por otro lado, en el extremo opuesto, el mismo Ricard señala que en carta de Sor Filotea podía ser mucho más severa y adoptar el tono de una censura solemne.

En más de una ocasión se ha acusado a la crítica de que no hay en ella un intento de comprensión de los aspectos religiosos. A este respecto quisiera interrogarme: ¿acaso esa poesía erótica, la tomaban esas mismas autoridades como un ejercicio de ingenio? Hay que tener presente al Arzobispo Aguiar y Seixas, su peculiar piedad que ahora nos parece demasiado teñida de misoginia y masoquismo, otro de los personajes que pueden constituir junto con Sor Juana el síntoma de esa sociedad barroca en

su ocaso. O sería calificado de excesivo el señalar que si bien esa poesía erótica no manifestaba un amor pasional, neurótico, una confesión amorosa de Sor Juana, sí por lo menos tiene un matiz transgresor. Una cierta forma de provocar por el gusto mismo de hacerlo. Una transgresión de la inteligencia, del ingenio. No creo que a Aguiar y Seixas que había prohibido el teatro, que resultaba particularmente rígido, recibiera con un gusto desmedido la producción de Sor Juana. Por lo tanto, la escritura de la poesía, aun en el caso de que sea por encargo, no puede considerarse como un simple juego de ingenio que nada tiene que ver en la circulación del sentido social. Ello tiene una forma de inscribirse en esa sociedad. Me interesa esta temática, en la medida en que escandaliza, es atrevida, rompe con las normas. Y justamente este enfrentarse a la autoridad religiosa, esta manera poética de rehusarse a inclinar la cerviz ante otros hombres que eran justamente como ella, es uno de los elementos que atraen de la figura de Sor Juana.

Haciendo lecturas cruzadas de los textos que aquí publicamos se puede poner de relieve algunos puntos de interés: Marie-Cécile Benassy-Berling señala la ausencia de pompa en el sepelio de alguien que fue Décima Musa; Antonio Rubial, por su parte, señala que Aguiar y Seixas, opuesto a Sor Juana, estuvo expuesto durante tres días a la devoción feligresa, y enterrado con gran solemnidad. Se trata justamente del obispo que se apoderó de los bienes de Sor Juana, y que aún en el momento de su muerte proclamaba su triunfo, pasajero, sobre una monja que vivía de manera muy opuesta a lo que éste había predicado. Tales extremos deben llevarnos a reflexionar: Sor Juana, la feminista, la autora publicada en España, es desconocida, *méconnue*; Aguiar y Seixas, el monstruo de ascetismo, recibe los honores. La época resonaba dentro de lo que en la actualidad, y sólo ahora, llamaríamos fundamentalismo. Decirlo resulta evi-

dentemente un anacronismo. Pero no por ello lo dejaremos de señalar. Una sociedad sedienta de milagrerías, una sociedad mexicana que celebra a un gallego que me atrevería a calificar de psicópata, e ignora a una criolla, la gloria de sus letras. ¿Dónde está el sentimiento criollo que tanto se ha señalado?

Modelo de las virtudes de la Contrarreforma, Aguiar y Seixas¹⁶, se enfrenta con Sor Juana: uno de los seres que menos figuran en el mundo de las letras mexicanas frente a una autora excepcional. La moral frente al mundo. Aguiar hace caridad con bienes que no le pertenecen (como lo describe en su artículo Antonio Rubial), y es, en sus excesos caritativos, verdaderamente monstruoso; lleva el silicio y el autocastigo hasta límites obscenos y grotescos: el lecho infestado de pulgas; los alambres enterrados en la cintura; la falta absoluta de higiene, su pobreza extrema y su compulsivo afán repartidor dan prueba de ello. No es preciso imaginar quién iba a ganar. Triunfó el fundamentalista. La época llamaba al sacrificio y a ello obedeció Sor Juana.

Cierto es que muchas de las afirmaciones contenidas en este volumen ya no pueden sostenerse. Como lo señaló con entusiasmo la Dra. Bénassy-Berling, en el claustro, al terminar la ponencia magistral de Elías Trabulse, “¡Hoy es un gran día para el sorjuanismo!”, expresión que apareció como titular en algún periódico, marcó la diferencia. El significado al que apuntó, está en relación directa con la importancia de los documentos y hechos que el Dr. Trabulse ha puesto en evidencia. Muchas de las afirmaciones han quedado obsoletas, tesis consolidadas en libros serios se encontraron de repente ayunos de sustento. Esto no quiere decir de ninguna manera que esos libros ya no deban leerse. Por el contrario, los descubrimientos actuales nos

16 Antonio Rubial lo califica de “modelo de las virtudes moralizantes propias de la Contrarreforma católica.” *Cf. infra.*

obligan a releerlos con otros propósitos, con otras perspectivas. No sólo con la intención de hacer una historia de los estudios sorjuanistas. Sino con el objetivo de colocar a los estudios sobre Sor Juana en el contexto de los estudios literarios y de la cultura en México. Ahora es preciso examinar estos estudios como un síntoma que revelan la evolución de la cultura mexicana. Y es que la trascendencia de Sor Juana ha puesto a este *boom* de investigaciones justamente en este tenor.

El investigador encontrará por ejemplo una aseveración de Karl Vossler según la cual:

Una tendencia iluminista atraviesa su pensamiento al cual sólo le falta perseverancia y método, para volverse peligrosa.¹⁷

Esto remueve las etiquetas que solemos poner sobre la cultura alemana: disciplina, rigor, método. En el tajante juicio se ven expresadas, y no sorprende que sea un alemán quien hizo esa aseveración. Sin embargo, la descalificación que lleva implícita esa afirmación, quizá no sin cierto racismo, eurocentrismo, o machismo, o las tres razones en una, ¿acaso no ocultan cierto *wishfull thinking* del hispanista alemán que escribía estas líneas en la época en la que el ascenso al poder de los nazis ya no pudo frenarse? ¿Hubiera querido Vossler que Sor Juana tuviera una mayor relevancia política en una sociedad injusta, de la misma manera que a él como intelectual le hubiera gustado tener la talla de una Sor Juana para poder incidir en la política de su país y de su momento? ¿O era un deseo más vago, una especie de reproche elevado por parte de Vossler a los intelectuales alemanes destacados de su época para que con más método y perseverancia se

17 Cf. el artículo de Heinrich Merkl, "Los estudios sorjuanistas en el ámbito de los países germanoparlantes desde 1930".

convirtieran en un verdadero peligro para un sistema que no podía gustarle? Todas estas inferencias vienen a la mente. Encontramos el latir de los deseos del intelectual, el aliento de su época, en las afirmaciones, reproches y en las conclusiones a las que llega en su texto refiriéndolos a Sor Juana: estudiar a la monja jerónima es un buen pretexto para hablar a través del ocaso del XVII, del ascenso del nazismo, o del ocaso de nuestro siglo XX. Quizá ésta sea una reflexión pertinente después de un año de vigorosa actividad sorjuanista, en cuya intensidad hubo entusiasmo, relectura, pero también repetición y no faltó el eclipse mismo de ciertas figuras que en un momento fueron destacadas en este campo.

A través de estos textos puede hacerse una historia de actitudes frente a la creación. Por ejemplo, en los estudios de los villancicos. Hay una línea que arranca de Vossler (Chávez se encuentra detrás de él, como oportunamente apunta Merkl) y que desemboca en Georgina Sabat de Rivers, con un objetivo común: el de poner de relieve la tendencia integradora de Sor Juana en su creación. Los villancicos son un termómetro que permite denunciar tanto la posición excluyente de la España del *seicento* y también a la Alemania Nazi, o bien pueden dar voz excepcional a nuestra época acosada por el fantasma de la intolerancia y el racismo.

* * *

Es preciso señalar que ésta es la primera vez que un número de *Tema y Variaciones de Literatura* se consagra a un autor. Sin lugar a dudas, la talla del personaje lo ameritaba. La organización del material que ofrecemos, podía someterse a diversos criterios: uno de ellos podía ser dividir las aportaciones de los historiadores y la de los estudiosos de la literatura. Y dentro de esta

subcategoría hacer un apartado entre los sorjuanistas que tienen una trayectoria en la investigación de la monja jerónima, que los ha convertido en especialistas, y los jóvenes que sin ser propiamente especialistas en Sor Juana, han quedado sumergidos en la inundación castálida. *Grosso modo* se trata de dos generaciones que se dan cita en este volumen.

También fue preciso ceder el paso a lo que trataba de la vida de la monja jerónima para luego focalizarse en la obra, y en este terreno, proceder distribuyendo los textos consagrados a la poesía, a los villancicos, a la crítica sobre Sor Juana... Por otro lado, también se hubiera podido distribuir los textos de acuerdo con el origen de los hispanistas: norteamericanos, mexicanos, franceses, alemanes. En fin, aunque éste fue el último de los elementos que formaron nuestro criterio, no carece de interés para un espíritu curioso. Como sucede en los mismos villancicos, asiste en *Tema y Variaciones de Literatura*, 7, una comunidad diversa en cuanto a edades, razas, procedencias, disciplinas, lenguas, puntos de vista, herramientas teóricas, a rendir tributo a la monja poeta, por antonomasia.

La palabra semblanza tiene relación con semblante, semejante, rostro, aspecto de la cara, imagen, símil, similar, retrato, biografía, pintura de un ser animado, parecido, aspecto. Entonces en estricto sentido, me pregunto, ¿qué es una semblanza? Sin duda es todo eso y algo más. No lo sé con precisión. Un ejemplo, a la manera de Cervantes, puede ser aquella bien conocida descripción: “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza.” Exacto y sutil boceto de apenas unas cuantas pinceladas con que se logra forjar un semblante.

Al margen de todo lo anterior, y sustentándome en ello, haré mis propios pininos –pinitos afirma la Academia española– y ensayaré una semblanza de José Amezcua Gómez, amigo ausente y presente.

Antes, para referirme a él, debo hacer dos advertencias: de acuerdo a una práctica académica, requisito indispensable para algún tipo de texto, se recomienda el uso de siglas cuando se va a citar en varias ocasiones un nombre o una obra; de tal suerte que José Amezcua se reduce, en este texto, a la afectiva y efectiva abreviatura JA; la segunda, y vuelvo a apoyarme en la Real

* Director del Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM.

e Irreal Academia, las letras: JA, escritas con minúsculas, repetidas tres veces y acompañadas de signos de admiración, son identificadas como una interjección con la que se manifiesta la risa. En este sentido, no harán falta los signos pues la admiración por JA estará presente en todo el texto y aun fuera de él, respecto al número tampoco habrá problema pues se citará más de tres veces. Así habrá una nota de alegría espontánea esparcida en el escrito al reiterar esa feliz coincidencia entre JA y la explicación que da el diccionario para algo tan serio como la risa.

JA fue un amigo tardío, de la edad madura. María Dolores Bravo, referencia obligada, lo presentó como pretendiente, como novio, como esposo y como padre de sus hijos sucesivamente. Por ella lo conocí y a ella debo, entre otras muchas deudas, su amistad y compadrazgo, parentesco resultado de la incesante generosidad de ambos padres y ambos hijos. Esta tardanza, en cambio, fue un aliciente para construir una sólida y pronta amistad. (JA desaprobaba este lugar común: el símil de ingeniería para referirse a los sentimientos.)

JA fue ante todo un maestro. Su magisterio ejercido, en la Universidad Metropolitana Unidad Iztapalapa, de la que fue uno de sus entusiastas e inteligentes fundadores, y durante varios años en la Facultad de Filosofía y Letras, donde había realizado sus estudios de licenciatura en Letras Españolas, fue signado por una vocación y entusiasmo notables. Sus intereses por la cultura española se definieron con toda precisión: Teatro de los Siglos de Oro, Análisis de textos, Corrientes Generales de las Literaturas Hispánicas, El Quijote, Romanticismo europeo, el teatro novohispano, Calderón y Juan Ruiz de Alarcón, fueron algunos de los motivos más definidos y constantes de sus cursos e investigaciones.

JA descubrió los privilegios de la docencia: el diálogo, la interacción intelectual, la función formativa, las relaciones amis-

tosas y fraternales. Tenaz formó estudiosos, muy afines a él y a sus intereses, en varios grupos y generaciones. Para muestra menciono únicamente aquel grupo de “Los Sarnosos”, tan entrañable para JA. Imposible resumir todos los beneficios que como docente legó a ambas instituciones.

Aunada a la complejidad de ejercer la docencia en las áreas humanísticas, JA impuso la necesidad de volver a la literatura medieval y de los Siglos de Oro, (en rigor el estudio de la literatura, decía JA, es siempre una búsqueda de respuestas en pasados mediatos o inmediatos). Heredero de sus maestros, quienes a su vez le habían revelado la necesidad de retornar a lo clásico español, JA formó parte de esa secuencia de continuidades y enlaces para conocer los dorados siglos de la cultura hispánica. Vocación que puntualmente inculcó y forjó en sus discípulos.

Esa intensísima vocación magisterial se manifestó también en la formación de un acervo bibliográfico. Su afinidad con los libros, su cotidiana relación con ellos y la necesidad de tener materiales específicos para los alumnos y maestros de su Universidad lo condujo a conformar el “Fondo Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo” donde se reunieron libros, revistas, documentos, videgrabaciones para el estudio del teatro de los siglos XVI y XVII de España y Nueva España. Esta fundación complementó sus preocupaciones por la buena formación de estudiosos en esos géneros y épocas.

Su experiencia como hombre de letras y de investigador riguroso se corrobora con sus estudios: *Libros de caballerías hispánicas, Castilla, Cataluña y Portugal; Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías hispánicas; Lectura ideológica de Calderón, “El médico de su honra”* entre lo más relevante. En este rubro, no podría pasar por alto, una indispensable mención a un brevísimo pero muy significativo texto que presenta una imagen estricta y fidedigna

de JA: “Fanfarria por los perdedores”, discurso con motivo de la entrega de los premios de investigación de la Universidad Autónoma Metropolitana en 1991, donde él fue merecedor de ese reconocimiento. Discurso donde destacan la originalidad, la vehemencia, el humanismo, la actitud quijotesca, la solidaridad, y una larga e intensa serie de valores que perfilaron la estructura moral e intelectual de JA.

Muy al contrario del Quijote, JA era un constante nocheriego. Amigo de la noche, disfrutaba enormemente el silencio y la vida nocturnas. Acompañado siempre de una taza de café y un eterno cigarro, claros indicios de su stirpe veracruzana, en una noche desvelada, de velada, componía el mundo. Charlaba de política, de psicología, de literatura, de música, de cine, de su familia, de sus amigos, de sus alumnos, de sus contrarios, de todo dios, de sus sueños, de sus fantasmas y de sus tristezas a veces. Su vasto registro de inquietudes e intereses era una fuente inagotable (JA tampoco daría su visto bueno a semejante símil). Jamás aburría. Agudo y pícaro, aprendizajes de su localidad y de sus lecturas, disfrutaba el albur, el doble sentido, el juego de palabras, la parodia, la ironía.

Las evocaciones ahora se atropellan; entonces, me pregunto ¿qué es lo sustancial para hacer una semblanza? No lo sé de cierto. Basten entonces estas compendiadas noticias varias para memorar al memorable JA.

EL EXORDIO DE NUNCA ACABAR:

SEMBLANZA DEL DR. JOSÉ AMEZCUA

Evodio Escalante*

¿ La memoria existe con el lenguaje o precede al lenguaje? O bien: ¿la memoria debe su existencia al lenguaje, que es quien la construye de modo paciente acumulando huellas, trazos, letras, imágenes y garabatos de algún modo legibles y presentes? ¿Es posible decir que la memoria existe, que está ahí afuera, en el mundo, sustancial como un ente? ¿No se incurre, con tal expresión, en un abuso del lenguaje? ¿Pero no estamos siempre, a cada rato, y sin que nos lo proponamos, en el abuso del lenguaje? Diríase más bien que la memoria es un remanso del ente que alienta, que parpadea, que ofrece lo mismo visiones fijas que transeúntes, consolidadas que relampagueantes. Un espejo del ser donde el ser descansa de su existencia. ¿Y de la existencia del mundo? La memoria no es lo que existe, pero sí el lugar donde cobran vida los trazos de lo que existe. Las huellas que se acumulan en torno a un centro que se cree permanente, pero que, sin duda, también está sujeto a sus parpadeos. Un residuo del ser y sus acontecimientos. Un monumento anticipado de todo lo que ya fuimos, y de lo que ya no podremos ser, si retorno a excederme. Me pregunto y me digo lo anterior al pensar en mi amigo y colega José Amezcua. Al

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

igual que él, busco un exordio que me permita traerlo a la presencia. Hay, como él lo decía en un hermoso artículo que tituló “Hacia el centro: espacio e ideología en la *Comedia nueva*”¹ una “poética del comienzo”. Una “especie de *prologus*”, un “tipo de escena introductoria”, la cual “constituye un lugar de entrada, tanto a los hechos mismos, como al sitio elegido para que sucedan los acontecimientos, de manera que así como el personaje recién venido, nosotros, que hemos iniciado el camino del texto, estamos en esas escenas en el umbral de asuntos, cuya importancia precisamente es destacada por esta suerte de *exordio*.” Busco afanosamente, para abordar mi tema, un lugar de entrada, que me lleve a los hechos pero también “al sitio elegido para que sucedan los acontecimientos.” Y me descubro, en este trance, convertido en otro “recién venido”. Como los personajes de esas escenas introductorias usuales en la *Comedia nueva*, me siento un *recién venido* al fallecimiento de mi amigo. No estaba preparado para entrar en este escenario y puedo anticipar que nunca lo estaré. Estoy ya en la escena inicial, desconcertado, sin entender nada, pero dirigiéndome con pasos de sonámbulo, sin saber muy bien lo que hago, hacia un polo magnético al que no puedo susstraerme. Me dirijo “al sitio elegido (y la elección ha sido la de ese actante que llamamos Destinator) para que sucedan los acontecimientos.” José Amezcua es ese centro magnético. A él se dirigen estos pasos, estas reminiscencias, estas huellas. El amigo se ha convertido por sí mismo, y desde su ausencia, en una ciudad de la memoria. El es el centro de mando que nos convoca y que nos trae a la Corte, a la Plaza Mayor. ¿No ha sido siempre así? ¿No manda siempre la ciudad sobre la aldea, la urbe sobre la villa

1 Incluido en José Amezcua y Serafín González (eds.). *Espectáculo, texto y fiesta: Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*. UAM-Iztapalapa, México, 1990.

rústica? Al comentar el celebrado texto de Antonio de Guevara *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Amezcua observa con finura que hay que tomar las cosas *cum grano salis*. No hay tal dogmatismo ruralizante en el texto maestro de Guevara. Al campo se va a descansar, a leer en los libros –actividad que se aconseja–, pero el poder y sus absolutos siguen siendo una función de la ciudad. Este es su espacio ideológico privilegiado. Como sostiene Amezcua: “El tema de la alabanza de la aldea ha servido sólo para justificar que ésta es también una vida valiosa, mas el prestigio del centro ha quedado impoluto.” Lo mismo advierte en *El villano en su rincón*, de Lope de Vega. Por iconoclastia, como ha querido ver Tomás Segovia, o por un emergente orgullo laboral que sostendría que el verdadero poder proviene del trabajo

Yo he sido rey, Feliciano,
en mi pequeño rincón;
reyes los que viven son
del trabajo de su mano,

Juan Labrador piensa que puede pasarse la vida sin necesidad de ver al Rey ni de rendirle –por tanto– pleitesía. La autosuficiencia, sustentada en el trabajo, lo mantiene en su aldea, alejado del poder real. Pero cuando el Rey se entera de este pavonearse de su súbdito, actúa de tal suerte que obliga al labrador a reconocerlo como tal Rey, restituyendo o confirmando así la omnipresencia y la ejecutoriedad del orden jerárquico (que de otra forma no sería). Así, como observa José Amezcua, “La imagen simbólica del centro se acerca primero al labrador, para al final, atraerlo, disciplinarlo, y absorberlo al núcleo civilizador que es la Corte.”

Hacia allá se dirigen, pues, los personajes cuando los atrapa la acción dramática. Hacia allá me dirijo con mi escritura al trazar,

descalzo, estos pasos sobre la tierra húmeda. Para entrar a esta República Literaria, si retomo la frase de Saavedra Fajardo, y si me atengo a su texto, debo tomar un poco de esa *anacardina* que crece a la orilla del camino. Abrevo en el *Diccionario de autoridades*, t. I, *sub voce anacardina*: “La confección que se hace del Anacardo para facilitar y habilitar la memoria.” Y ahí mismo, como para que no me aparte de mi tema, el *Diccionario* agrega, por la vía del ejemplo: “Sepa V. S. que para la memoria de la muerte es la mejor *anacardina* alguna adversidad.” Es la adversidad, en efecto, la que me pone en este umbral ¿Y qué recuerdo? Recuerdo a José Amezcua creando el semillero de lo que después se convertiría en las áreas de lingüística, de semiología y de hispanoamericana, en la unidad Iztapalapa de la UAM. Lo recuerdo en su departamento de San José de los Pinos, por esos años, intentando volverme prosélito de Mahler. Estaba estrenando, si mal no recuerdo, uno de esos aparatos cuadrafónicos que eran para entonces lo más sofisticado en audio. Escuchamos esa vez un disco que quería presumirle: *Et expecto resurrectionem mortuorum*, de Olivier Messiaen en una grabación de Pierre Boulez. Lo recuerdo prestándome un LP con la *Sinfonía nirvana* de Mayuzumi, una de las obras más hermosas que uno puede escuchar en su género (curiosamente no hay grabación en CD de esta obra, y sigo sin poder conseguirla). Lo recuerdo quejándose de las chuchadas de Lwdovik Osteck, quien se proclamaba en un artículo que publicó el *Sábado* como representante, al lado de Américo Castro, de la vertiente más moderna de la crítica cervantina. “Contéstale, y ponlo en su lugar”, recuerdo que traté de animarlo, pero me contestó con una sonrisa escéptica. Quizás creyó que no valía la pena. Lo recuerdo enredado y sufriendo con el último disquette del SNI. Lo recuerdo bailando animado en la fiesta de fin de año que organizó la División de Ciencias Sociales, comandada entonces por Sergio Pérez Cortés. Lo recuerdo contán-

dome sus peripecias en Garibaldi, esa misma noche, cuando, en un intento de prolongar el jolgorio, fue a dar con su automóvil en una zanja. Lo recuerdo rodeado de “sus” muchachos, los alumnos a los que asesoraba en sus respectivas tesis acerca del teatro de los Siglos de Oro. Lo recuerdo extremadamente cordial y cariñoso durante los días previos a su muerte. Llamándome y dejándome abrazos en la contestadora. Lo recuerdo maravillado con su más reciente descubrimiento, Günter Wand, y sus versiones de las sinfonías de Bruckner con la orquesta sinfónica de la Nord-Deutscher Rundfunk. “¿No es maravilloso ese viejito que dirige como joven?”, me preguntaba. Su entusiasmo por Bruckner, lo recuerdo, no dejó de producirle desaguisados. Durante uno de los congresos de Medievalia, y compartiendo mesa con Luis Astey, tuvo que soplarse una andanada anti-wagneriana de Astey quien sostenía que la buena música se había acabado con Beethoven. “Pero sin Wagner, no tendríamos a Bruckner”, replicó Amezcua. A lo que Astey contestó: “¿Y para qué queremos a Bruckner?” En otra ocasión, visitando a su amiga de toda la vida, la Dra. Margit Frenk, creo que en ocasión del homenaje que entre ambos le organizamos (los frutos de este coloquio constan en el *Homenaje a Margit Frenk* publicado por la UAM y el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM), y encontrándose ahí la mamá de Margit, doña Mariana Frenk, esta maravillosa mujer que es otra joven de espíritu, respingó la nariz tan pronto escuchó el nombre del compositor austríaco y nos retó a que le dijéramos qué es lo que de bueno tenía este autor, en caso de que lo tuviera. Prudente me limité a escurrir el bulto. Pocos días antes de su fallecimiento, le recordé a Pepe este episodio pero al parecer no lo había registrado. Recuerdo lo último que me dijo sobre Günter Wand, y que exhibe por sí solo a qué grado se apasionaba Amezcua con la música. Me dijo que se acababa de comprar las sinfonías completas de Beethoven dirigidas por Wand. ¿Tuvo

tiempo de escucharlas? Yo me supongo que no. Como ya no escuchó un disco que yo quería entusiasta recomendarle, en una tónica semejante a lo de Mayuzumi, del compositor japonés Somei Satoh. En este momento, al escuchar *Litania* de Satoh, no puedo dejar de evocar mi descubrimiento de esa *Sinfonía nirvana* que él descubrió, a su vez, gracias a uno de sus alumnos en la Facultad. Lo recuerdo organizando las conferencias del Dr. Pedro Cerrillo Torremocha, de la Universidad de Castilla La Mancha. Lo recuerdo trayendo a la UAM a Klaus Meyer Minneman, de la Universidad de Hamburgo. Lo recuerdo recibiendo el premio a la Investigación en la UAM y recogiendo en su discurso el estado de ánimo de los desesperados, a lo Samuel Beckett, de aquellos *outcasts*, que destinados a la marginalidad, construyen y consiguen para todos nosotros lo único realmente memorable. En la lista de estos *outsiders* estaban lo mismo Miguel de Cervantes que los profesores de literatura, lo mismo Juan Ruiz de Alarcón que aquellos académicos que como él, pertenecían al Sistema Nacional de Investigadores. Su discurso, incómodo para las autoridades que lo premiaban, decía sin embargo una gran verdad, la de aquellos que nos hemos dedicado a la literatura sin esperar otra recompensa que el placer que los textos por sí mismos deparan a quien sabe escucharlos y leerlos con atención. En nombre de esa verdad, que él defendió como ninguno, me gustaría mandarle desde aquí un saludo y decirle, hasta pronto.

LA GUERRA DE LAS FINEZAS

LA OTRA RESPUESTA A SOR FILOTEA EN UN MANUSCRITO INÉDITO DE 1691

Eliás Trabulse*

De todas las obras de Sor Juana Inés de la Cruz ninguna tuvo en su época tantas repercusiones ni levantó tantas polémicas como la *Carta Atenagórica*.¹ Sor Juana escribió esta obra a petición de un ilustre aunque desconocido personaje que se la solicitó después de una conversación que tuvo con ella en el locutorio de San Jerónimo, muy probablemente en el transcurso del primer semestre de 1690.² En esa ocasión Sor Juana comentó algunos de los célebres sermo-

* Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México.

1 Dario Puccini, *Sor Juana Inés de la Cruz, la sua vita e il suo tempo. Studio d'una personalità del baroco messicano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo di Roma, 1967, p. 35, n. 44.

2 Sor Juana Inés de la Cruz, *Carta Atenagórica en: Obras Completas*. Edición de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. México, Fondo de Cultura Económica, 1957, IV, p. 412. La primera edición de la *Carta Atenagórica* es de Puebla (1690). Véase: José Toribio Medina, *La Imprenta en la Puebla de los Angeles (1640-1821)*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1908, pp. 85-86, núm. 131. En tomo a la obra de Sor Juana véase: Georgina Sabat de Rivers, *Estudios de Literatura Hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, P.P.U., 1992.

nes del jesuita portugués Antonio Vieyra y entre todos seleccionó, en forma premeditada y perfectamente calculada, uno de ellos sobre el que realizó una aguda crítica. Incluso ella tituló su escrito precisamente así, *Crisis de un Sermón*, siendo su primer editor el obispo de Puebla don Manuel Fernández de Santa Cruz quien le dio el nuevo nombre de *Carta Atenagórica*, es decir digna de la sabiduría de Palas Atenea.³

El sermón criticado por Sor Juana se denominaba del Mandato ya que fue pronunciado por Vieyra un Jueves Santo entre 1642 y 1652 en la Capilla Real de Lisboa.⁴ En él se hacía una conmemoración del célebre Mandato de Cristo a sus discípulos que aparece en el Evangelio de San Juan (XIII, 34) y que se inicia con las palabras: “Un nuevo mandamiento os doy...”. En torno a este tema Vieyra había tomado un antiguo asunto, largamente debatido, acerca de cuál había sido la fineza mayor de Cristo hacia los hombres,⁵ es decir cuál había sido su más elevada prue-

3 Jean Franco, *Las Conspiradoras. La representación de la mujer en México* (Versión Actualizada), México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 73-76. Hace un agudo análisis del significado de la aparición de la *Carta Atenagórica* dentro de un mundo esencialmente masculino: el de la teología y el de la oratoria sagrada, y el sentido de su publicación por el obispo de Puebla en 1690.

4 Robert Ricard, “Antonio Vieyra et Sor Juana Inés de la Cruz”, *Bulletin des Etudes Portugaises et de l’Institut Français au Portugal*. Nueva Serie, XII, 1948, pp. 1-34. Acerca de la vida y los sermones de Vieyra puede verse: Puccini, *op. cit.*, p. 37, nn. 48 y 49. Sobre la génesis y desarrollo de la *Carta Atenagórica*, véase: Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las Trampas de la fe*. Tercera Edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 511-533.

5 George H. Tavard, *Juana Inés de la Cruz and the theology of Beauty. The First Mexican Theology*. Notre Dame, London, University of Notre Dame Press, 1991, pp. 144-156. El autor estudia las connotaciones teológicas de las “finezas” de Cristo y el significado que adquieren en la *Carta Atenagórica*. Sin embargo su análisis es limitado y parece desconocer la tradición teológica novohispana anterior a Sor Juana.

ba de amor por el género humano. Antes de exponer lo que él consideraba era la mayor fineza, Vieyra rebatía las tesis acerca de este punto sostenidas por tres de los más grandes padres de la Iglesia: San Agustín, Santo Tomás de Aquino y San Juan Crisóstomo. A la tesis del primero de que la fineza mayor de Cristo había sido morir por los hombres, Vieyra repuso que abandonar a los hombres había sido un sacrificio mayor que morir por ellos. A la tesis de Santo Tomás de que la mayor prueba de amor fue permanecer en la Eucaristía, Vieyra respondió que mayor fineza de Cristo fue permanecer en el Santísimo Sacramento privado de sus sentidos. Y al Crisóstomo que sostenía que la mayor muestra del amor divino había sido lavar los pies de los apóstoles el Jueves Santo, el jesuita portugués opuso la tesis de que aún más grande prueba de amor fue lavar los pies de Judas sabiendo que lo traicionaría. Establecido esto Vieyra expuso su propia teoría: la Fineza Mayor de Jesús fue no desear para él nuestro amor a cambio del suyo, sino que nos amásemos los unos a los otros como una prueba única del amor que nos tenía.⁶

Sor Juana criticó la tesis de Vieyra con una lógica de granito. Defendió las tesis de los tres padres de la Iglesia, mostrando sus conocimientos teológicos, y rebatió la teoría de la fineza mayor de Vieyra mostrando que no sólo era inferior en valor a la de San Agustín, Santo Tomás y San Juan Crisóstomo, sino que incluso resultaba evidentemente menor como prueba del amor divino a la idea que ella tenía acerca de cuál había sido la máxima prueba del amor de Cristo por los hombres.⁷ Esta tesis de Sor Juana es de una gran sutileza teológica: la mayor fineza de Dios –Sor Juana abandona aquí de momento el nombre de Cristo– es no

6 Marie-Cécile Benassy-Berling, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 225.

7 *Ibid.*, p. 229.

hacer ningún favor a los hombres: la mayor fineza es no hacer ninguna. Si lo que distingue a la divinidad es el amor por sus criaturas, derramar sus gracias y beneficios sobre ellas es la prueba de ese amor de tal forma que contenerse y no hacerlo representa para Dios, un sacrificio mayor que realizarlo. Así escribe Sor Juana, “cuando Dios no le hace beneficios al hombre, porque los ha de convertir el hombre en su daño, reprime Dios los raudales de su inmensa liberalidad, detiene el mar de su infinito amor y estanca el curso de su absoluto poder”. Y añade: “más le cuesta a Dios el no hacernos beneficios que no el hacémoslos, y, por consiguiente, mayor fineza en el suspenderlos que el ejecutarlos”.⁸ La mayor fineza de Dios, es pues negativa, pues al no hacernos beneficios nos hace el mayor beneficio.⁹

8 Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, pp. 436-439

9 José Pascual Buxó, “Sor Juana: monstruo de su laberinto” en: Sara Poot Herrera (editora), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, México, El Colegio de México, 1993, p. 47. Dice este autor: “la criatura humana no puede sino recibir beneficios de su Criador, y que aún en el caso de no ser objeto de ninguna fineza o prueba de amor, se trata entonces de beneficios de carácter negativo que, en opinión de Sor Juana son los dignos de mayor aprecio en lo tocante al Amor Divino —decía ella— “el premiar es beneficio, y el suspender los beneficios es el mayor beneficio, y el no hacer finezas es la mayor fineza”. La tesis de Sor Juana —en efecto— ponderaba sobre todo el valor del libre albedrío que Dios puso en el hombre para que éste decida voluntariamente sus acciones, y esta “carta de libertad auténtica” que ella tenía por el más alto don divino no le fue otorgado al cristiano para que pueda vivir fuera de la ley de gracia por cuanto que esa libertad —argumentaba nuestra autora— es el mismo reflejo de la gracia divina”. Por su parte Florbela Rebelo escribe: “La monja jerónima no se limitó, con todo, a criticar el sermón de Vieyra explícitamente mencionado. En la *Carta Atenagórica* fue mucho más lejos, no sólo cuando, en la última parte definió lo que constituía, en su opinión, la mayor fineza del amor de Dios (los “beneficios negativos”), sino también en el cuerpo que en apariencia formaba la *Respuesta* al sermón del jesuita portugués” (“Una nueva lectura de la *Carta Atenagórica*”, en: Sara Poot, (ed.), *Y diversa de mi misma...*, p. 288). Acerca de la referencia

El texto manuscrito de Sor Juana corrió con suerte singular, ya que llegó a manos del obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz quien después de leerlo comprendió su importancia y valor por la "viveza de los conceptos, la discreción de sus pruebas y la enérgica claridad con que convence el asunto".¹⁰ Por todo esto creyó conveniente darlo a la imprenta. La obra se publicó a fines de 1690 sin el conocimiento ni la aprobación de su autora. Además de cambiarle el título Fernández de Santa Cruz hizo preceder el texto de Sor Juana de una carta suya dirigida a la autora y en la que se ocultó a medias bajo el pseudónimo demasiado obvio de Sor Philotea de la Cruz.¹¹ En esa célebre Carta, que está datada en Puebla el 25 de noviembre de 1690, el obispo reconvénía a Sor Juana por dedicarse a las letras profanas en olvido de las divinas, y la conminaba, con la rígida severidad de un príncipe de la Iglesia, a rectificar su vida y a retomar al redil propio de una sierva de Cristo.¹²

Es indudable que Sor Juana recibió la edición impresa de su crítica a Vieyra con sorpresa, y después de leer la amonestación

a la "mayor fineza" que aparece en el auto sacramental de "El Divino Narciso" de Sor Juana, véase, *Obras Completas*, III p. 82, v. 1784 y la nota de Méndez Plancarte (p. 547), donde explica sus connotaciones y establece valiosas referencias cruzadas. Un interesante análisis del concepto de "fineza" en Sor Juana aparece en: Alfonso Sánchez Arce, *La Segunda Celestina. Una comedia que no escribió Sor Juana*, México, Presencia, 1991.

10 Manuel Fernández de Santa Cruz, "Carta de Sor Filotea de la Cruz", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, IV, Apéndice II, p. 694.

11 Paz, *op. cit.* p. 536. Señala que el obispo Juan de Palafox y Mendoza, uno de los antecesores de Fernández de Sta. Cruz en la Silla Episcopal de Puebla había publicado en 1659 una obra de título *Peregrinación de Filotea al Santo templo y monte de la Cruz*, escrita en imitación de la "Filotea" francesa, de San Francisco de Sales.

12 Fernández de Santa Cruz, *op. cit.*, pp. 694-697

del obispo creyó oportuno contestarle. Este fue el origen de la justamente célebre *Respuesta* a Sor Philotea de la Cruz, que Sor Juana escribió en aproximadamente dos meses, pues la fechó y firmó el 1º de marzo de 1691.¹³

Esta sucinta relación del origen, desarrollo y secuela de la *Carta Atenagórica* ha sido punto de partida de diversas hipótesis acerca del significado de esa obra. Se ha analizado el papel del obispo Fernández de Santa Cruz y su enemistad y rivalidad real o supuesta con el arzobispo de México Francisco de Aguiar y Seijas,¹⁴ se ha estudiado la posible intervención del antiguo confesor de Sor Juana el jesuita Antonio Núñez de Miranda, se ha visto en la redacción de la *Carta Atenagórica* una “imprudencia consciente” de la monja, y en su publicación por el obispo una “celada” de la que ella no pudo prever las consecuencias y de la que resultó víctima,¹⁵ lo que explicaría su abandono de las letras y su silencio final. Desafortunadamente todas estas hipótesis carecen de datos históricos confiables en los cuales sustentarse, lo que explica sin duda su proliferación y los evidentes excesos interpretativos en que a menudo han incurrido.

Lo que sí resulta incontrovertible es que la *Carta Atenagórica* levantó una polémica cuyas repercusiones se percibían toda-

13 Sobre la génesis y consecuencias de la *Carta Atenagórica* véase: Benassy-Berling, *op. cit.*, pp. 165 ss; y Puccini, *op. cit.*, pp. 34-45. Un interesante análisis es el de Margo Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o Autobiografía?*, México, Grijalbo, UNAM, 1995, pp. 119-132.

14 Puccini, *op. cit.*, pp. 45-69; Paz, *op. cit.*, pp. 525-533. Tavard (*op. cit.*, p. 138) rechaza la tesis sostenida por estos dos autores en el sentido de que la crítica de Sor Juana haya sido sugerida y utilizada por el obispo de Puebla como una forma de ataque político contra el arzobispo de México, Francisco de Aguiar y Seijas. Sobre un punto de vista similar y mejor documentado, véase, Benassy-Berling, *op. cit.*, pp. 167-170.

15 Antonio Alatorre, “La *Carta* de Sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), p. 636

vía en textos publicados varios decenios después de la muerte de Sor Juana.¹⁶ Cuando apareció la obra surgieron en la Nueva España detractores y defensores cuyos escritos al parecer versaban sobre una gran variedad de aspectos, desde los estrictamente teológicos hasta aquellos que discutían los derechos de una mujer, que además era monja, a impugnar las tesis de una de las glorias literarias de la Compañía de Jesús. Los nombres de estos personajes que intervinieron en la querrela de las finezas de Cristo nos son en gran medida desconocidos ya que ni los biógrafos de Sor Juana ni los de los otros actores como el obispo de Puebla se preocuparon en registrarlos.¹⁷ Sin embargo conocemos a

16 La secuela es amplia y no ha sido muy estudiada. En 1727 Sor Margarida Ignacia publicó en Lisboa, en portugués, una *Apología a favor do R. P. Antonio Vieyra* donde rebate las tesis de Sor Juana. Al parecer el autor verdadero fue el sacerdote Luis Goncalvez Pinheiro, quien posiblemente era hermano de Sor Margarida Ignacia. La edición portuguesa es muy rara, ya que fue suprimida, y destruidos los ejemplares que se localizaron y recogieron, por orden del Marques de Pombal en 1769. Dorothy Schons, acuciosa investigadora de la vida y obra de Sor Juana, dice que no localizó ningún ejemplar, ni su título, fecha y lugar de edición. (*Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores. Monografías Bibliográficas Mexicanas, núm. 7, 1927, p. 6, n. 3). Schons, así como la mayoría de los autores posteriores han consultado esa obra a través de la traducción castellana de Iñigo de Rosende de 1731 impresa en Madrid con el título *Vieyra impugnado por la Madre Sor Juana Inés de la Cruz*. Esta versión de Rosende tiene algunas importantes diferencias respecto de la edición portuguesa. Rosende fue un aguerrido defensor de Vieyra y un crítico muy severo de Sor Juana. Sus escritos contra la *Carta Atenagórica* todavía eran publicadas en 1763. (Véase, Schons, *op. cit.*, pp. 47-51). En ese año se publicó en Quito la obra siguiente, cuya primera edición madrileña es de 1737: *Finezas de Jesús Sacramentado para con los hombres, e ingratitude de los hombres para con Jesús Sacramentado*. Escrito en lengua Toscana, y Portuguesa por el P. Fr. Juan Joseph de Santa Teresa, Carmelita Descalzo. Traducido en castellano por D. Iñigo Rosende, Presbytero. Reimpreso en Quito. Año de 1763.

17 El jesuita Diego Calleja, español peninsular, primer biógrafo de Sor Juana

algunos, todos ellos clérigos:¹⁸ José Ignacio de Castorena, Manuel Serrano de Pineda, Francisco Ildefonso de Segura, Francisco Xavier Palavicino, Francisco Ribera, Sebastián Sánchez y

na dice en la “Aprobación” al tomo tercero de las obras de la monja (*Fama y Obras Posthumas*, Madrid, Imprenta de Manuel Ruíz de Murga, 1700) menciona a los P. P. Francisco Morejón, Francisco Ribera y Sebastián Sánchez quienes en España aprobaron y elogiaron la *Atenagórica*. (Véase: *Sor Juana Inés de la Cruz ante la Historia*. Recopilación de Francisco de la Maza. Revisión de Elías Trabulse, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, p. 147).

- 18 Dorothy Schons, “Some obscure points in the life of Sor Juana Inés de la Cruz”, *Modern Philology*, nov. 1926, XXIV, pp. 141-162. El debate en torno a la magnitud de la polémica ha sido muy intenso. Alfonso Méndez Plancarte en la “Introducción” las *Obras Completas* de Sor Juana, (I, pp. XXX y LXII, nn. 57 y 58) rechaza los “fantaseos antijesuiticos y antiinquisitoriales” en torno a las persecuciones sufridas por Sor Juana por causa de la *Atenagórica* y afirma que no hay tal. Apoyado en Alfonso Junco afirma que ningún jesuita impugnó esa obra cuenta aparte de que prelados y eclesiásticos eminentes “la alabaron en extremo”. Junco menciona nueve notables eclesiásticos, en su mayoría jesuitas, que expresaron su admiración por la *Atenagórica* (“La *Carta Atenagórica* y los contemporáneos” en: *Al amor de Sor Juana*, México, Jus, 1932, pp. 63-99). Por su parte Juan Carlos Merlo (“Estudio Preliminar” a: Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Escogidas*, Barcelona, Bruguera, 1972, pp. 42-43), menciona a los impugnadores y defensores de la *Atenagórica* pero descarta que esta obra haya sido el motivo de las persecuciones que sufrió ya que estas venían de muy atrás, pues, dice: “los únicos motivos que las desencadenaron fueron las envidias y emulaciones que su fama provocaba en algunos de sus contemporáneos”. Por otro lado Octavio Paz (*op. cit.*, pp. 534-536) afirma que en la polémica intervinieron varios clérigos que la atacaron por ser religiosa y por ser mujer, y explica que se intentaron borrar las pruebas de que hubo una agria disputa y que por ello los testimonios de la misma —que debieron quedar manuscritos, desaparecieron, incluso los que defendían a Sor Juana, como el que se cree escribió Castorena. Por su parte Marie-Cécile Benassy-Berling (*op. cit.*, p. 170 y n. 37) no cree en una “verdadera crisis desatada por la *Carta Atenagórica*”. Además (p. 166 y n. 26) afirma que Sor Juana recibió cumplidos y críticas “cuyos autores y contenido exacto se ignoran”, y concluye: “Aparte de lo que se menciona en la *Respuesta* y en la obra

Cristóbal Tello. Casi todos ellos dejaron manuscritos sus comentarios, a favor o en contra, y están actualmente perdidos. Solamente los textos de Palavicino y de Tello lograron llegar hasta nuestros días. El de Palavicino fue impreso en 1691, con el título de *La fineza mayor*. Se trata del sermón que este presbítero pronunció en el Convento de San Jerónimo el 26 de enero de 1691 y en el cual disiente tanto de Vieyra como de Sor Juana y se adhiere a la teoría de Santo Tomás acerca de que la mayor fineza de Cristo fue la institución de la Eucaristía.¹⁹ En cuanto al texto de fray Cristóbal Tello se conserva manuscrito como un comentario a la tesis de Vieyra y a la polémica que suscitó. Se encuentra inscrito en una edición impresa en León de Francia en 1544 de la *Vida de Cristo* de Ludolfo Cartujano, obra que tuvo gran difusión en España y sus colonias.²⁰

de Calleja, carecemos de cualquier información acerca de los libelos escritos en contra de Sor Juana, y más aún de nombres". El P. Aureliano Tapia Méndez (*Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor*, Monterrey, 1986, p. 37) afirma que Sor Juana debió tener muchos perseguidores. Desde un punto de vista contrario la misma Benassy-Berling muestra que en el grupo de eclesiásticos cultos de la Nueva España, Sor Juana tuvo muchos admiradores ("Más sobre la conversión de Sor Juana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), pp. 462-471).

19 Paz, *op. cit.*, pp. 84 y 535; Benassy-Berling, *Humanismo y religión...*, p. 170 y n. 38.

20 El ejemplar de esta obra donde se insertó el comentario de Tello perteneció a este fraile y a fray José de Arlegui. El escrito de Tello fue hecho alrededor de 1701 por la fecha que se lee en el f. 134v. La obra del cartujano influyó fuertemente la "mística" de misioneros, teólogos y autores de obras de espiritualidad de los siglos XVI y XVII. Ya la vemos registrada en el inventario de la Biblioteca del Colegio de Tlatelolco en el siglo XVI (Miguel Mathes, *Santa Cruz de Tlatelolco: la primera biblioteca académica de las Américas*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1982, p. 59), así como en diversas bibliotecas del siglo XVII. No es exagerado afirmar que fue esta obra la que dio el mayor arsenal de argumentos para conocer la "verdadera mayor fineza de Cristo".

Sin embargo, quien mejor nos describe la magnitud de la polémica y las agresiones que sufrió por su crítica a Vieyra, es la misma Sor Juana. En su *Respuesta* a Sor Philotea habla de sus impugnadores, calumniadores y perseguidores, así como de un “censor” que la acusó de “herética” y que escribió un libelo en su contra, del cual —“rara demencia” dice Sor Juana— hacía copias que distribuía.²¹ Calleja dice de él que era un loco que con “ímpetu cerril” la atacaba por haber osado tratar temas teológicos. A éste y a sus otros detractores Sor Juana no les respondió; sólo nos dice que fueron otros los que se preocuparon en escribir “papeles” en defensa suya, de los cuales ella logró leer algunos.²² Sin embargo la discreción engañosa y sutil de Sor Juana le impidió escribir los nombres tanto de sus aliados como de sus enemigos.²³ Sólo nos dejó un conjunto de posibles inferencias, de disfraces, de insinuaciones, de máscaras y de enigmas, que en cierta forma quitan el tono sombrío a esa disputa teológica sobre la fineza mayor, la cual por extraño e irreverente que pueda parecer tuvo también una dimensión satírica.

- 21 Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*, en: *Obras Completas*, IV, pp. 468-474. Véase: Rosa Peirelmuter, “La estructura retórica de la *Respuesta a Sor Filotea*”, *Hispanic Review*, 51, 2 (1983), pp. 147-158.
- 22 Antonio Alatorre, “Para leer la *Fama y Obras póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), pp. 448, n. 48 y pp. 502-503 y n. 162. Y también: Antonio Alatorre, “La *Carta de Sor Juana...*”, p. 628, n. 56 y pp. 662-663.
- 23 José Pascual Buxó (*op. cit.*, p. 51) piensa que los problemas que plantea la *Atenagórica* son debidos a que es hasta el siglo XX que hemos podido despojar a ciertas obras de las máscaras que las cubrían; y cita a Octavio Paz (*op. cit.*, p. 602) quien afirma que esas máscaras encubren los “conflictos de las sociedades regidas por una ortodoxia y una burocracia”. Por su parte Irving A. Leonard afirma que en la Nueva España un debate teológico podía despertar el interés y hacer que participaran un buen número de personas pues la teología era un tema siempre vivo. (Irving A. Leonard, *La época barroca en el México Colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 236).

En efecto, es a través de un documento hasta ahora desconocido, de carácter a la vez lúdico y teológico; donde quizá podamos encontrar las respuestas a algunas de las interrogantes que envuelven a la *Carta Atenagórica*.

II

El día primero de febrero de 1691 una monja del convento de San Jerónimo de la ciudad de México firmaba y databa un documento que llevaba por título *Carta q[ue] aviendo visto la Athe-nagórica q[ue] con tanto acierto dio a la estampa Sor Philotea de la Cruz del Convento de la Santísima Trinidad de la Ciudad de los Angeles, escribía Seraphina de Christo en el Convento de N.P.S. Gerónimo de México*. El manuscrito consta de la portada con el título y tres hojas, en folio (31.2 x 22.0 cm). Fue escrito con letra clara y está apostillado.²⁴ Se trata de una misiva que presumiblemente Sor Serafina de Cristo le envió al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. Ignoramos si alguna vez llegó a su destino, aunque por su contenido es factible dudar que haya sido alguna vez enviada. Está escrita en prosa y en verso y el tono jocoserio aparece a lo largo de toda ella. A pesar de ir dirigida a Sor Filotea de la Cruz, Sor Serafina no duda en decirle “Mi señor” como si conociera perfectamente el disfraz del obispo.²⁵ Además tiene el atrevimiento de decirle, en el primer párra-

24 La *Carta* se localiza en: Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana. Colección de Autógrafos. La carta tiene un tipo peculiar de “composición”. A veces está escrita a dos columnas cuando está en verso. Algunas palabras están subrayadas y otras están en mayúsculas. En conjunto da la impresión de orden y simetría.

25 Sor Serafina de Cristo da muestras de haber leído con cuidado la *Carta* de Sor Philotea a Sor Juana; y de conocer bien el contenido de la *Atenagórica*.

fo, que fue él quien le ajustó las “Atenagóricas cuentas” a Vieyra, y no Sor Juana, ya que al publicar la *Carta Atenagórica* había sido él y no ella quien había salido a “ajustar las honras” del jesuita portugués.²⁶ Establecido este hecho Sor Serafina le plantea al obispo un enigma: que adivine quién es el personaje contra el que iba dirigida en realidad la *Atenagórica*. Para ello le va a dar ciertas claves. Finge entonces que un amigo le ha comunicado información velada que ella va a transmitir en forma fidedigna al obispo y que en esa información están las claves. Así, a lo largo de las siete partes en que divide su poco respetuosa carta al obispo de Puebla le dará todos los datos para que sea él quien descubra el verdadero destinatario de la carta de Sor Juana que él mismo mandó imprimir. De esta manera se inicia el divertimento epistolar de Sor Serafina a costa de Sor Filotea.

Comienza diciéndole que su amigo le comunicó que había salido un “soldado castellano” en defensa del “valentísimo portugués”, es decir de Vieyra,²⁷ pero que su defensa había sido subterránea y que se notaba que no quería exponerse demasiado ó, como dice Sor Serafina:

El no ha dado en que entender
dando mucho que decir
solo ha dado su sentir
pero no su parecer

Y añade que si sobre el tema de la *Atenagórica* no daba su parecer con claridad y valentía no tenía derecho a “salir a censurar”

26 Sor Serafina de Cristo. *Carta*, f. 1r.

27 En el libro de Sor Margarita Ignacia en defensa de Vieyra se dice que ningún “soldado” de esta “ilustre Compañía” había vindicado con la pluma al jesuita portugués. Se refiere a la compañía de Jesús. (Véase *supra*, nota 16).

al obispo por su *Carta*, “que para mí no es Epístola –dice Sor Serafina– sino Evangelio”. Y añade que ese juicio del “soldado castellano” no merece entonces tomarse en cuenta:

Su revisión: no hay que ver
Su dicho: no hay que decir
Su razón: sólo es sentir
Su juicio: no parecer²⁸

Más aun, si ese soldado no acallara sus censuras soterradas había que decirle que leyera a fray Manuel Guerra quien en su sermón del Primer Lunes de Cuaresma había impugnado el Sermón que Vieyra había pronunciado con motivo del Segundo Domingo de Adviento. Ahí el padre Guerra, dice Sor Serafina, refutó un sermón de Vieyra en el que éste “ingeniosísimo como siempre persuade que el juicio de los hombres es más temeroso que el Juicio de Dios”. Si después de que el soldado lea a Guerra no se convence de su error entonces que deje la “guerra galana” que se le ofrece y que salga a la “guerra viva”, sin ocultarse más.

A todo lo cual respondió el amigo de Sor Serafina con una propuesta: la de revelarle quién era “el dicho soldado”. “¿No se acuerda Vuestra Merced –le dice– de un soldado que sin acabar de sacar la cara hizo su papel contra la invencible Camila y quiso con sus fueros espantarla? Pues ése, ése es. Véalo ahora Vuestra Merced desde aquí a su gusto que le apunto; y vaya viendo en el soldado lo Castellano con su buen latín”. Vienen entonces cuatro líneas de versos en latín y dos cuartetas de su traducción libre al castellano:

Orphito, soldado que
no le pueden dar alcance

28 Sor Serafina de Cristo, *Carta*, f. 1r-v.

es aquel que huyendo el lance
no se quiso echar a pie

El joven soldado viejo
quiso parecer; y no.
Serálo. No dudo yo
Sí, pero no en su pellejo²⁹

Así empieza la identificación del soldado enemigo de Camila, la virgen guerrera cuyas hazañas cantó Virgilio en la Eneida. Pero ¿quién es esta Camila?, se pregunta Sor Serafina:

No la *Carta*, la Cabeza
Sacó de lobo a Camila
Y aunque los dientes afila
Queda *in albis* su fiereza

Lobo se ha mostrado, y es
que imagina ser cordera
su adalid, como si fuera
aquella Camila YNES.

Y concluye:

No tan fiera, que este día
en la mujeril victoria
(dijo Camila) la gloria
de los PADRES es la mía.

Para gloria de las MADRES
sepa en el mundo todo hombre
que hoy, en Camila, más nombre
han conseguido los PADRES³⁰

29 *Ibid*, 1v.

30 *Ibid*, 2r.

La identidad de Camila con Juana Inés, por su defensa de los tres Padres de la Iglesia, es evidente; lo que no sucede con la identidad del soldado castellano. Sin embargo el amigo de Sor Serafina le da una pista más: que en realidad el sermón que refutó Sor Juana no es de Vieyra, sino de un gran orador que imprimió en él “su valiente espíritu, generoso aliento y buen estilo”. Y que dicho sermón “es hijo de Padre y que, aunque anda sólo y descarriado, no se le puede negar que es hijo de sus obras”.³¹ A todo lo cual nos preguntamos: ¿Qué soldado novohispano pronunciaba sermones, célebres por su elocuencia todos los Jueves Santos en honor del Santísimo Sacramento? ¿Qué soldado consideraba a la Eucaristía como la Fineza Mayor y sus sermones del Mandato fueron elogiados por su biógrafo? ¿A quién se refería fray Luis Tineo de Morales cuando parafraseando a Virgilio en el prólogo de la *Inundación Castálida*, comparaba a Juana Inés con Camila y al soldado castellano con aquél que la quería arrancar del estudio y del cultivo de las letras profanas? ¿A quién se refiere Sor Juana en la *Respuesta* a Sor Filotea cuando dice que no “faltó soldado de fuera que no le afligiese”? ¿Quién es entonces ese soldado de la milicia de Cristo, es decir de la Compañía de Jesús, a quién se refiere Sor Serafina? ¿Quién, sino el antiguo confesor de Sor Juana, el Padre Antonio Núñez de Miranda?

Esta —creemos— es la solución del enigma que le plantea Sor Serafina al obispo de Puebla. Hay un soldado —un miembro de las milicias de San Ignacio— que ha hostilizado en secreto a Sor Juana porque su *Carta Atenagórica* rebate su idea de cuál era la Mayor Fineza de Cristo al sostener que no fue el habernos legado la Eucaristía, como afirmaba Núñez de Miranda, sino que la mayor fineza era no hacer ninguna fineza. El destinatario final de la *Atenagórica* —le dice Sor Serafina a Sor Filotea— no fue Vieyra

31 *Ibid.*, 2v.

—cuyo sermón tenía cuarenta años de haber sido pronunciado— sino Núñez de Miranda cuya teoría sobre la fineza mayor sostendría Palavicino en el sermón que pronunció en San Jerónimo el 26 de enero de 1691, como para recordarle a Sor Juana lo que debía de respeto a su antiguo confesor.

Así, con evidente fruición concluye Sor Serafina la exposición de su enigma y de su clave. Y por si el obispo no ha dado con ella le destina, para terminar, unas “negras quintillas”, que “sirvan siquiera de pista en la flaqueza que con el dicho soldado se ha descubierto”. En esas doce quintillas Sor Serafina hace lo que ella denomina un “caracol”, es decir una serie de “vueltas a una parte y a otra torciendo el camino”. En ese “caracol” hace un resumen en verso de toda su carta al obispo para que si no ha encontrado la solución pueda ahora llegar a buen fin. Y para despedirse le dedica las dos últimas quintillas:

Si confuso caracol
es lo dicho Madre Cruz
aplíquese su arbol
que yo no lo saco a luz
sino que lo saco al sol

Al fuego así que ilumina
acrisolando finezas
de Cristo en la Cruz se afina
Alma a pesar de tibiezas
que de Cristo Serafina³²

32 *Ibid*, 2v-3r.

La lectura de la *Carta* de Serafina de Cristo plantea algunas interrogantes obvias. ¿Quién es esta misteriosa monja compañera y aliada de Sor Juana de la que no encontramos rastro alguno? El *Libro de Profesiones de San Jerónimo* que abarca de 1586 a 1713 no registra, para la época que aquí tratamos, a ninguna Serafina de Cristo.³³ Y el padre Palavicino no la menciona en la portada de su sermón sobre *La fineza mayor*, donde enumera a la priora, vicaria, definidoras y contadora de San Jerónimo en 1691, año en que Sor Juana fungía precisamente como contadora.³⁴ Además el nombre de esta aguerrida defensora de Sor Juana no es men-

- 33 *Prophessiones que hazen las Religiosas. De el Monasterio de Sancta Paula De la Horden del glorioso padre. Nuestro Señor geronimo. De esta ciudad de mexico.* (MS). Nettie Lee Benson Library. Austin, Texas. Como se sabe el primer voto que se registra tiene fecha 30 de octubre de 1586 y el último el 2 de julio de 1713. La profesión de Sor Juana aparece en la p. 174.
- 34 Francisco Xavier Palavicino Villarasa, *La fineza mayor. Sermón panegyrico. Predicado a los gloriosos natalicios de la Illustrissima, y SS. Matrona Romana, Paula Fundadora de dos Illmas. Religiones, que debajo de la nomenclatura de el Maximo Geronimo militan. En concurrencia de Christo Sacramentado. Hizolo y dixolo el Ldo D. Francisco Xavier Palavicino Villa Rasa, Clerigo Presbytero Valenciano. Y lo dedica Al Illmo. Y Religio[s]issimo Convento de el Doctor Maximo S. Geronimo, de esta Imperial Ciudad de Mexico, expressado en el Religio[s]issimo Definitorio la Reverenda Madre Priora actual Andrea de la Encarnacion; Vicaria Ana de San Geronimo; Definidoras, Madre Juana de Santa Ynes, Madre Maria Bernardina de la Santissima Trinidad; Madre Agustina de la Madre de Dios; Madre Maria de San Diego; Contadora Madre Juana Ynes de la Cruz; y Secretaria la Madre Josepha de la Concepcion. Con licencia de los Superiores: En Mexico: por Doña María de Benavides, Viuda de Juan de Ribera. En el Empedradillo. Año de 1691.* (José Toribio Medina, *La Imprenta en México*, Santiago de Chile, Impreso en Casa del Autor, 1908, III, p. 77, Núm. 1499). (Véase supra, nota 19). Marie-Cécile Benaussy-Berling (*op. cit.*, p. 170, n. 38) da la noticia acerca de la localización de este raro sermón.

cionado por Calleja, Castorena, Oviedo o Torres. Ni tampoco por Sor Juana quien nunca dijo que una correligionaria suya hubiese tomado la pluma para defenderla de sus detractores. Tampoco es fácilmente explicable que Sor Juana ignorara la existencia de una *Carta* semejante, escrita sobre ella y en su mismo convento. Además hemos de reconocer que Serafina de Cristo poseía amplios conocimientos teológicos, una excelente erudición clásica y gran capacidad versificadora. Que una monja con estas virtudes haya compartido el claustro de Sor Juana y no tengamos noticia de ella hasta ahora, es cosa digna de admiración. Ningún bibliógrafo la cita, ni siquiera el prolijo Beristáin o el erudito Eguiara. Su sabiduría y su obra —si es que la tuvo— perecieron con ella.

Sin embargo es posible que la crítica interna de la *Carta* de Serafina de Cristo arroje un poco de luz sobre quién pudo ser esta sabia monja jerónima. El tono burlesco y familiar de la *Carta*, revelan que quien la escribió sentía cierta confianza hacia su presunto destinatario, el obispo Fernández de Santa Cruz. Además la alusión reiterada al “soldado” hace pensar en alguien que sabía que dicho personaje nada podía contra Sor Juana. Por otra parte la *Carta* posee un profundo sentimiento feminista: Camila, la heroína virgiliana, vence al soldado. Recuérdese que Sor Juana en diversas ocasiones aludió a este personaje que tan atractivo le parecía y con el cual indudablemente se identificaba.³⁵ Ca-

35 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*. I, pp. 39 y 170-171. En el tomo segundo de las obras de Sor Juana publicado en 1692 se imprimió la *Carta Atenagórica*. Inmediatamente después de ella viene este último anagrama latino donde se menciona expresamente a Camila. Recuérdese que Sor Juana misma preparó el tomo segundo, y el orden del mismo se debe presumiblemente a ella. Dicho anagrama colocado precisamente después de la *Atenagórica* es más que una simple coincidencia. La alusión a Camila aparece en el libro XI de la *Eneida* de Virgilio. Recuérdese que Tinneo de Morales comparó en su prólogo de la *Inundación Castálida* a Sor Juana con Camila. Véase: Antonio Alatorre, “Sor Juana y los Hombres”, *Estudios*, 7, invierno 1986, pp. 18-19.

mila - Sor Juana puede criticar a Vieyra o a Núñez de Miranda a pesar de ser mujer o como ella dice “una mujer ignorante”.³⁶ Además Sor Serafina conoce bien la *Inundación Castálida* y puede recordar y citar las paráfrasis de Tineo de Morales así como sus salidas burlonas e irónicas contra el censor de Sor Juana.³⁷

Pero esto no es todo. Existen frases de Sor Serafina que vemos que aparecen en obras de Sor Juana: la alusión a los “negros versos” o “negras quintillas”, la “mujeril victoria”, el “soldado de afuera”, el “desliz de la pluma”, el “canis festinans”³⁸. Es claro que, visto lo anterior, una duda nos puede razonablemente asalar: la posibilidad de que Serafina de Cristo sea la misma Sor Juana. Después de todo si el obispo había utilizado el pseudónimo de Philotea de la Cruz para dirigirse a ella ¿porqué Sor Juana no podría también usar otro nombre para dirigirse a él? Y además el pseudónimo que eligió era de una lógica apabullante: Serafina de Cristo, que bien leído por Fernández de Santa Cruz le hubiera resultado transparente: Serafina de Cristo, la de las fine-

36 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, IV, pp. 434-435.

37 El tema de la “guerra”, reiterado en la *Carta* de Sor Serafina, ya había sido mencionado por Tineo de Morales en el prólogo a la *Inundación* donde dice que existen personas (probablemente se refiere al padre Núñez) que: “bautizan el idiotismo con nombre de santidad, que piensan que han de canonizarle con publicar guerra a los consonantes de *intra claustra* como si fuera a la secta de Lutero”.

38 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*. IV, p. 457 (el “soldado de afuera” que se menciona en la *Carta* de Sor Serafina, ff. 1r, 1v y 3r.); IV, p. 434 (el “canis festinans”, que se menciona en la *Carta* de Sor Serafina, f. 2r); IV, p. 469 (la frase “insensiblemente se deslizó la pluma”, que se menciona como: “comenzaron a deslizarse por el pico de la pluma”, en la *Carta* de Sor Serafina, f. 2v). En cuanto a los “negros versos” y “negras quintillas” que se mencionan en la *Carta* de Sor Serafina f. 3r, véase la *Carta* de Sor Juana al padre Núñez, v. v. 33-36, en: Alatorre, “La *Carta* de Sor Juana...”, pp. 618-619. Es muy ilustrativo el análisis que hace Alatorre de este pasaje de la *Carta*. (pp. 647, 648, 650 y notas 92 a 98).

zas de Cristo, es decir, Sor Juana, la autora de la *Carta Atenagórica*. Después de todo ¿quién sino Sor Juana podía escribirle al obispo de Puebla para reclamarle con sorna haber sacado a la luz su *Crisis de un Sermón* sin su conocimiento? Recuérdense los dos versos de las quintillas finales:

Que yo no lo saco a luz
sino que lo saco al sol³⁹

Y ¿quién sino Sor Juana podría plantear un enigma semi-autobiográfico como el que aparece en la última quintilla?

Al fuego así que ilumina
acrisolando finezas
de Cristo en la Cruz se afina
Alma a pesar de tibiezas
que de Cristo Serafina

Más aún, al plantearle al obispo el enigma del “soldado” ¿no le está diciendo que no se percató, al publicarla que su crítica no era contra Vieyra sino contra Núñez de Miranda? Y el sentido de los versos finales:

Si confuso caracol
es lo dicho Madre Cruz
aplíquese su arbol

¿No acaso resultan impertinentes y aún irreverentes? ¿Y quién sino Sor Juana podía hacer escarnio del ostentoso título que el obispo había puesto a su *Crisis de un Sermón*, al decirle que con ese nombre “Athenagórico” a sus enemigos?.

39 Sor Serafina de Cristo, *Carta*, f. 3r.

Por si esto no fuera suficiente hay una prueba adicional que refuerza nuestra hipótesis: Serafina de Cristo rubricó su *Carta* con la misma rúbrica utilizada por Sor Juana en 1691.⁴⁰ Fue acaso una forma de decirnos que ella era la autora. En fin, aquí detendremos nuestra hipótesis.

Pero sea quien fuere Serafina de Cristo, es claro que detrás de esa lóbrega pugna teológica, de esa guerra de las finezas, que dio origen a su *Carta* al obispo de Puebla nos encontramos de repente, oculta en un documento desconocido, con la sonrisa de Sor Juana Inés de la Cruz.⁴¹

40 Enrique A. Cervantes, *Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*, México, 1949 p. 53. La superposición de ambas rúbricas revela que son casi idénticas.

41 Sobre la afición de Sor Juana a los *enigmas* y acertijos en verso, véase el estudio de Antonio Alatorre que precede a una obra de Sor Juana datada en 1693 y que versa precisamente sobre ese tema: Sor Juana Inés de la Cruz, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*. Edición y Estudio de Antonio Alatorre. México, El Colegio de México, 1994, pp. 9-69 y en particular las pp. 39-53. Acerca de los aspectos satíricos y burlescos de la *Respuesta a Sor Filotea* así como de otras obras de Sor Juana, véase: Julie Greer Johnson, "La obra satírica de Sor Juana", en: Mabel Moraña (editor), *Relecturas del Barroco de Indias*, Hanover, N.H., Ediciones del Norte, 1994, pp. 97-116; Frederick Luciani, "The Burlesque Sonnets of Sor Juana Inés de la Cruz", *Hispanic Journal*, 8, 1, (1986), pp. 85-95.

LAS MONJAS SE INCONFORMAN.

LOS BIENES DE SRA JUANA EN EL ESPOLIO DEL ARZOBISPO FRANCISCO DE AGUIAR Y SEIJAS

— Antonio Rubial García*

El cuerpo sin vida mostraba hematomas y llagas purulentas provocados por los cordeles nudosos, por las erizadas cerdas y por las aceradas puntas que lo habían torturado durante años. Los embalsamadores sufrieron para colocar en los pies las sandalias de raso pues las crecidas uñas, convertidas en un instrumento más de tormento, se habían enterrado en las carnes produciendo deformes uñeros. Unos días atrás, los médicos habían tenido que cortar con tenazas un alambre de púas que estaba incrustado alrededor de su cintura. El monstruo de ascetismo que acababa de morir era Francisco de Aguiar y Seijas, gallego proveniente de un ilustre linaje que había ocupado los cargos de obispo de Michoacán (1678-1681) y de arzobispo de México (1681-1698).

Durante tres días su cadáver estuvo expuesto a la veneración de los fieles y después de unas suntuosas exequias fue enterrado en la catedral. Tiempo después, la impresión de varios sermones fúnebres y una biografía hecha por su amigo y confesor, Joseph de Lesamis, daban cuenta de las virtudes de uno de los preladados

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

más reformadores y de más prolongado gobierno del periodo virreinal. Tres fueron los temas centrales de la vida de Aguiar sobre los que se insistió en estos textos apologéticos: su ascetismo, su dadivosidad y su afán reformador.¹

Sobre el primero, el cuerpo del arzobispo era una prueba fehaciente de los prolongados ayunos y de las disciplinas que dejaban las paredes de su cuarto salpicadas de sangre. *Una cama cuajada de chinches, que vendió momentos antes de morir, quedó como una prueba más de "la gran penitencia y gusto por la mortificación del señor arzobispo, que quiso dormir tantos años en tan asquerosa compañía"*.

Acerca de su dadivosidad se contaban también cosas sorprendentes. Una parte considerable del salario episcopal, la cuarta parte de los diezmos del arzobispado, era entregado por Aguiar a los pobres y a los hospitales, de tal manera que se calculó que el prelado había repartido en los dieciseis años que ocupó el cargo cerca de dos millones de pesos. Muy a menudo ese dinero, al igual que granos y ropa que llenaban las salas del palacio episcopal, eran repartidos personalmente por él; era común verlo en los hospitales, con la cabeza amarrada con un paño roto, como si fuera

1 Los sermones fúnebres que se conservan son: el de Juan de Narváez, *Sermón Fúnebre. Manifiesto dolor de la Santa Iglesia Metropolitana de México en las exequias de el Illmo. y Rmo. Señor Doctor y Maestro Don Francisco de Aguiar y Seixas, su dignísimo arzobispo...* México, imprenta de los herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1698; el de fray Joseph Torres Pezellin, *Sermón en las honras fúnebres que hizo el venerable orden tercero de penitencia del Señor San Francisco de México al Illmo. y Rmo. Señor Dr. D. Francisco de Aguiar y Seyjas, dignísimo arzobispo de México del Consejo de Su Magestad y Ministro Hermano mayor que fue de dicho orden de Penitencia*, México, Viuda de Juan de Ribera, 1698; y el de Julián Pérez, *Oración fúnebre a las venerables memorias del Illmo. y Rmo. Señor Doctor Don Francisco de Aguiar Seixas y Ulloa, arzobispo de México*, México, María de Benavides, 1698.

un portidioso, dando limosnas y cuidando a los enfermos. *Antes de morir repartió todo el maíz que había en su casa y hasta la cebada para las mulas de su coche y mandó que se vendieran todos sus objetos personales, y el dinero se diera a los pobres.* Aunque de esto bien poco se debió sacar, pues el arzobispo practicaba una austeridad franciscana, como terciario que era. *“No quiso nunca —dice su biógrafo— cosa de seda, su manteo y sotana, [rotos y raidos], siempre fueron de bayeta pues tenía horror y aversión grande por las cosas del mundo que oliesen a fausto y ostentación”.*

Pero fue quizás en su labor reformadora de las sociedad en lo que más se distinguió este prelado, modelo de las virtudes moralizantes propias de la Contrarreforma católica.

Preocupado por la salud espiritual de todos los fieles que habitaban en el arzobispado, Aguiar fue uno de los pocos prelados que realizó la visita pastoral de la mayor parte del extenso territorio que éste ocupaba. En las épocas de secas y durante tres años, recorrió desde el Atlántico hasta el Pacífico administrando la confirmación, predicando la virtud y fustigando el vicio. En esas visitas se negó a recibir las oblaiones y dádivas que acostumbraban dar los pueblos a los prelados en tales ocasiones, tema que lo enfrentó con el obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz, quien no sólo las aceptaba, sino que defendía la continuidad de tal costumbre.

En sus visitas, al igual que en las ciudades cabeceras de los obispados que ocupó, Aguiar se mostró como un reformador de la moral pública. Denunció continuamente, pues con ello se rompía con las tradicionales reglas del ordenamiento social, *“el notable desorden en los trajes, así por su poca honestidad como por la indistinción con que vestían sedas y telas preciosas y usaban joyas de oro, perlas y plata nobles y plebeyos por igual”.*

Esa misma actitud lo llevó a prohibir las corridas de toros, los palenques de gallos y algunas obras teatrales, a cerrar varias “guanajas” o teatros clandestinos y a quemar los libros de comedias. Como la reforma moral de la sociedad debía tener como base la educación cristiana, llevó a cabo una intensa actividad fundacional de escuelas catequísticas para niños, así como del largamente pospuesto seminario conciliar, pilar para la buena preparación del clero.

Pero los mayores esfuerzos reformadores se dirigieron sobre todo hacia las mujeres, cuyos defectos e inmodestia en el vestir atacaba con vehemencia desde el púlpito. “*Llegó incluso a pronunciar excomunión ipso facto incurranda –cuenta Lezamis– para cualquier mujer que pisara su palacio y ésto lo hizo después que alguna entró y se vio obligado a cambiar las baldosas que pisara. Cuando andaba de visita, si veía alguna mujer en el patio de la casa o convento, reñía a los curas; aún las cocineras debían estar en otra casa donde él no las viese*”.

Mantener a las mujeres encerradas parecía ser una de sus más constantes obsesiones. Durante su episcopado se fundó, por ejemplo, el recogimiento de San Miguel de Belén, creado en 1683 por el sacerdote oratoriano Domingo Pérez Barcia a instancias de Aguiar para albergar a muchachas pobres y prostitutas arrepentidas. Tiempo después, el mismo prelado ayudó a la fundación del recogimiento cárcel de Santa María Magdalena, en vista que el hospicio de la Misericordia que cumplía tales funciones, estaba en muy mal estado. A su dadivosidad se debió también la fundación del hospital del Divino Salvador para mujeres dementes, obra iniciada por José de Sáyago.²

- 2 Los datos y citas sobre la actividad reformadora y las virtudes morales del arzobispo Aguiar están tomados de Joseph de Lezamis, *Dedicatoria y breve relación de la vida y muerte del Illmo. y Rmo. Señor Dr. D. Francisco de Aguiar y Seixas, arzobispo de México, mi señor*, México, Imprenta de María Benavides, 1699.

Las actividades “misóginas” de Aguiar alcanzaron también a los conventos de religiosas, entregados a un relajado incumplimiento de las reglas monásticas: ausencia a las oraciones corales, excesivo número de sirvientas y, sobre todo, un continuo contacto con el exterior a través de los locutorios a donde llegaban parientes y “devotos” o galanes de monjas a perturbar y entretener a quienes debían rezar, ayunar y entregarse a la vida contemplativa y solitaria.³

En su celo reformador, el arzobispo no sólo prohibió las visitas de los devotos a las rejas, en 1692 emitió un edicto donde se decía: “se notifica a las preladas de dichos conventos y a las religiosas, se cuiden de tales desmanes e inquietudes de malas amistades con el título de devociones con personas de cualesquier estado. Sobre todo las que más escándalo causan, que son las de dentro de dicha clausura que tienen las religiosas unas con otras, y éstas con niñas seculares y con mozas de servicio, por ser de gravísimo inconveniente y notable escándalo y ruina espiritual... Su Señoría manda a las abadesas y vicarias tengan especial cuidado en evitar semejantes devociones y castiguen a las que contravinieren y quebrantaren el tenor de este auto”.⁴

La misma actitud moralizante tuvo con las autoridades civiles. El padre Lezamis dice a este respecto que: “desde el principio negose a los ruegos y empeños de los oidores y virreyes para proveer los curatos que vacaban en sus recomendados, y aunque dejaron de hacerle esas solicitudes, no dejaron de murmurar...”

No obstante, a lo largo de diez años, el arzobispo trató de mantenerse al margen de la vida política del virreinato, situación

3 Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables* 3 v., México, Editorial Porrúa, 1972, v. II, p. 10.

4 Archivo de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, G.I, legajo. 78, exp. 1598.

que comenzó a cambiar a partir de 1692, año en que se rompieron las relaciones entre él y el conde de Galve. De hecho, ya desde su llegada a Nueva España en 1688, el nuevo virrey Gaspar de Sandoval, con su porte afrancesado, su larga, rizada y bien cuidada cabellera y sus casacas coloridas, no debió ser muy grato al austero arzobispo; y mucho menos lo fue la virreina doña Elvira de Toledo, que además de ser mujer, estaba todo el día entregada a saraos y fiestas en las huertas aledañas a la ciudad.

La situación entre las dos autoridades debió ser difícil, pero se hizo aún más tensa a raíz de la rebelión popular del 8 de junio de 1692, ocasionada no tanto por el hambre como por el odio de los desposeídos, nacido de los abusos de los alguaciles y autoridades y de la explotación.

Aunque muchos culpaban al virrey por lo sucedido, y lo asociaban con los comerciantes que al ocultar el grano provocaron la subida de los precios y la carestía, Francisco de Aguiar no quiso cuestionar a la máxima autoridad del virreinato. La historia novohispana estaba llena de esos conflictos entre arzobispos y virreyes en los que lo único que se había conseguido era el escándalo. No obstante, su posición moral lo obligó a atacar a los comerciantes y a los regatones con excomuniones, y su excesiva caridad lo llevó a aumentar las limosnas para paliar las necesidades de una población hundida en la miseria. Ambas actividades le dieron una enorme popularidad entre amplios sectores sociales y aumentaron su presencia política, frente a la cada vez más menguante figura del conde de Galve. En una sociedad en la que era tradición que el arzobispo tomara el lugar del virrey en momentos críticos, no se vio con malos ojos que el prelado interviniera en la prohibición de la venta del pulque y en la suspensión de la concesión que el comerciante Juan de la Rea tenía sobre este “asiento”. Para muchos esa bebida había sido la causante de los incendios y de los robos durante la terrible noche de la rebelión.

En febrero de 1696 la Corona aceptó por fin la renuncia del conde de Galve, después de tres años y medio de insistentes súplicas y de un gobierno debilitado por la presencia del arzobispo reformador. Para sorpresa de muchos y rompiendo las inveteradas costumbres, el Consejo de Indias nombró para suplirlo al obispo de Michoacán, Juan Ortega y Monatañés, como virrey interino. En otras ocasiones la autoridad elegida para tal función había sido la del arzobispo de México, pero quizás en España se temían los excesos reformadores de Aguiar.

Un año después el arzobispo moría y su cargo era ocupado por Juan Ortega y Montañés, quien ya había entregado el virreinato a su sucesor, el conde de Moctezuma, y que había mostrado durante su mandato equilibrio y prudencia. A pesar de que la Corona no reconoció la labor política de Francisco de Aguiar y Seijas, su figura de obispo dadivoso, de sacerdote asceta y de reformador de las costumbres fue considerada como un modelo para los prelados. Por ello, en 1739 el arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta inició las informaciones sobre su vida, milagros y virtudes para solicitar a la Santa Sede su beatificación.⁵

Sin embargo, no todo fueron alabanzas, loas y exaltados sermones. En 1699, el mismo año que salía a la luz la obra Joseph de Lezamis, tres conventos de religiosas exigían la restitución de propiedades y capitales que la obsesiva dadivosidad de Aguiar les había confiscado. La petición se abrió como un proceso judicial sobre el espolio, es decir sobre los bienes que el arzobispo había dejado.⁶

5 Francisco Sosa, *El episcopado mexicano, biografía de los ilustrísimos señores arzobispos de México*, 3a. ed., 2 v., México, Editorial Jus, 1962. v. II, p. 84.

6 Espolio de don Francisco de Aguiar y Seijas, marzo de 1703. Archivo General de Indias, *Audiencia de México*, 811.

Aunque las monjas hacían al profesar voto de pobreza, era costumbre que algunas poseyeran bienes propios. Sin embargo a su muerte, y salvo disposición testamentaria en contra, tales “reservas” pasaban íntegras al patrimonio conventual, y de ahí el interés de estas comunidades por exigir la restitución de esos bienes.

Uno de los conventos que se inconformaba era el de San Lorenzo de religiosas agustinas. Su abadesa reclamaba las rentas de las casas donde estaba el hospital para mujeres dementes del Divino Salvador. Aguiar había ordenado, para ayudar a la recién fundada institución, que se suspendieran los pagos de la renta al convento. La abadesa reclamaba también la restitución de varias partidas para casar a doncellas pobres, entregadas al convento en administración por ciertos benefactores, y que el arzobispo se había apropiado por decreto.

El monasterio de Jesús María, por su parte, a través de su mayordomo Esteban Bayo, pedía la restitución de 1,200 pesos de las rentas de unas casas en la calle de Santo Domingo, propiedad de sor María de la Trinidad, religiosa recién fallecida e hija adoptiva del mercader de plata Diego del Castillo, benefactor del convento. Las casas habían sido confiscadas por Aguiar en 1694 como castigo a esta religiosa, por su complicidad y ocultamiento de una sacrílega relación amorosa entre una monja del convento y un fraile agustino.⁷ Por disposición del testamento de Diego del Castillo, las casas pasarían a otra hija adoptiva suya,

7 Sobre este caso he escrito un artículo, “Un caso raro, la vida y desgracias de sor Antonia de San Joseph, monja profesora en Jesús María” en *Actas del II Congreso Internacional “El monacato femenino en el Imperio español”*, México, Centro de Estudios Históricos Condumex, 1995. Sobre el mismo está por salir mi novela histórica con el título *La rueca de los destinos*.

profesa en el convento de Santa Isabel, y a su muerte se reintegrarían al de Jesús María.⁸

Finalmente, el monasterio de San Jerónimo alegaba la restitución de un dinero que pertenecía a Sor Juana Inés de la Cruz. Habiendo fallecido la monja escritora, Aguiar mandó sacar las alhajas que estaban en su celda, así como 2,000 pesos que tenía en depósito con Domingo de la Rea, hermano del asentista del pulque y rico mercader de plata heredero del banco de Diego del Castillo. Sor Juana había señalado en su testamento que esos bienes debían pasar a su sobrina Isabel de San Joseph, y a la muerte de ésta al convento. La abadesa decía estar dispuesta a perder las alhajas, pero solicitaba que por lo menos se les restituyera el dinero.

Aunque el espolio se abrió en 1699, la resolución no se dio sino hasta 1703; la causa de tal dilación fue que el chantre Manuel de Escalante y Mendoza, superintendente de las obras de catedral, había metido los bienes del espolio a las cajas reales sin tener en cuenta el requisito legal que exigía abrirlos antes a las peticiones de los acreedores. El dean Diego de Malpartida Zenteno, que al parecer no tenía ninguna simpatía por el chantre pues lo llama “regalista” y lo acusa del mal estado de las bóvedas de catedral, culpaba a su colega de haber procedido con dolo en el caso del espolio.

Al final, las monjas pudieron recuperar parte de los bienes que exigían, a pesar de que el espolio no era muy substancioso. En el había dos mitras, una bordada en oro y otra en raso blanco, dos pectorales de oro con dieciocho esmeraldas, tres anillos pastorales con una esmeralda cada uno, un bejuquillo de oro de China, un báculo de carey con casquillo y cruz de plata y un sello de

8 Ver mi artículo “*Un mercader de plata andaluz en Nueva España. Diego del Castillo (1612-1683)*” en *Suplemento del Anuario de Estudios Americanos*, v. XLIX, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1993.

plata. Como se ve, objetos todos relacionados con insignias episcopales. El dadivoso arzobispo Aguiar había regalado el resto de sus bienes, al igual que los confiscados a las monjas, a sus amados pobres.

En contraste con los escasos bienes que dejó Aguiar, cinco años después de emitida la resolución sobre ellos se abrió el espolio de su sucesor en el arzobispado Juan Ortega y Montañés, fallecido en 1708. En este proceso judicial abundan las joyas, la ropa, las vajillas, los muebles, las pinturas, los libros, los carruajes y las sillas de manos. Pero esta no es la única diferencia con el espolio de Aguiar, otra muy notable es que Ortega murió sin dejar deudas.⁹

Los inventarios de bienes son no sólo una fuente de información para conocer el ambiente en que se movían los testadores, son también un indicador de las cualidades e intereses de esas personas. En el espolio de Aguiar se hacen notables dos de las características de su personalidad que resaltaban sus biógrafos.

Por un lado, el hecho de que los principales acreedores al espolio sean los monasterios femeninos nos habla de la obsesión reformadora que el arzobispo desarrolló hacia las mujeres, y sobre todo hacia las monjas. La preeminencia política que Aguiar obtuvo a partir de la rebelión de 1692, le permitió tener una mayor ingerencia en los asuntos públicos y le dejó las manos libres para apropiarse de algunos bienes de las religiosas, sobre todo de aquellas que habían transgredido el voto de pobreza individual y que se mostraban, además, insumisas a su autoridad.

Una de ellas, sor Juana Inés de la Cruz, dedicaba a actividades literarias consideradas demasiado mundanas para una monja,

9 Juana Gil Bermejo, "El espolio de un obispo (México, 1708)", en *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1970, v. XVIII, pp. 371-418.

había sido para Aguiar una continua causa de preocupación. La religiosa logró mantener su autonomía a lo largo de diez años gracias a que tuvo acceso al palacio, su ámbito protector, por medio de las virreinas y de su padrino Pedro Velázquez de la Cadena, secretario de gobernación. A causa de la caída política del conde de Galve después de 1692 y de la renuncia de su padrino a la secretaría en 1694, el arzobispo logró someter a la religiosa a su obediencia y la orilló a dejar de escribir. La confiscación de sus bienes a su muerte se convertía así en un último acto con el que el prelado simbolizaba su triunfo sobre la monja.¹⁰

La otra, sor María de la Trinidad, además de tener varias propiedades, en una de las cuales se había cometido el sacrilego incidente entre la religiosa y el fraile, había ocultado un grave delito. Su castigo, al igual que el de la monja transgresora, debía ser ejemplar, y la confiscación de sus bienes se convertía en un pago mínimo por su pecado.

Sin embargo, el espolio también nos muestra la otra cara de la moneda. Los monasterios de religiosas tuvieron la posibilidad de exigir su participación en la herencia de un prelado que abusó de su poder para despojarlas de sus bienes legítimos; esto prueba que, en el ámbito legal, las mujeres tenían la posibilidad de ejercer su derecho a recibir justicia igual que los varones.

El segundo rasgo de la personalidad de Aguiar que nos presenta el espolio es el de su excesiva caridad para con los pobres. La apropiación de los bienes conventuales no tenía otra finalidad más que la de allargarse mayores recursos para las crecientes necesidades de la ciudad y de los miserables. Estos habían aumentado considerablemente desde 1692, no sólo por la carestía que

10 Sobre el papel del arzobispo Aguiar en la vida de sor Juana ver Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

se vivía en la capital, sino también por la creciente inmigración que llegaba a ella desde los alrededores, atraída, entre otras causas, por la dadivosidad del arzobispo.

Además de los monasterios femeninos, hubo otro acreedor en el espolio de Aguiar: un editor a quien el prelado debía dinero por la publicación de una obra aparecida en 1698. El texto narraba la vida de San Juan Crisóstomo, limosnero, patriarca y obispo de Alejandría y su autor era don Juan de Palafox y Mendoza. Es muy significativo que la última edición promovida por Aguiar, en el mismo año de su muerte, fuera la biografía de un prelado, modelo de caridad y dadivosidad, escrita por otro prelado, paradigma del hombre reformador. Ambos eran ejemplos de las dos virtudes centrales que habían regido la actividad del arzobispo que marcó el destino de sor Juana Inés de la Cruz.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

HACE 10 AÑOS

— Marie-Cécile Benassy-Berling*

En los años cincuenta, en ocasión del tercer centenario de su nacimiento, diversas publicaciones hispánicas celebraron a Juana Ramírez de Asbaje, esa pequeña campesina autodidacta, nacida fuera del matrimonio, en el fin del mundo, pero que un día habría de convertirse en la “Décima Musa” de México. La obra más sobresaliente fue, en esa misma ciudad, el conjunto de *Obras completas* reunidas por A. Méndez Plancarte.

En estos tiempos, Sor Juana retorna, y accede por fin a una fama más vasta y más internacional. Como era de esperarse, el primer lugar lo ocupa México. En noviembre de 1982, el libro brillante —y explícitamente subjetivo— de Octavio Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* causó mucho revuelo y ya se anuncia su traducción al francés. El 28 de junio de 1984, el crítico José Pascual Buxó dedicó su discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Lengua al gran poema *El Sueño*. El profesor Antonio Alatorre de El Colegio de México acaba de realizar hallazgos mientras que un eclesiástico de Monterrey encontraba un texto de excepcional interés. Durante este tiempo, la

* Universidad de París III - Sorbona Nueva.

UNAM publicaba tesis universitarias extranjeras: la de Rosa Pe-relmutter Pérez sobre *El Sueño*, y la de la autora de estas líneas sobre la religión de Sor Juana.

Por su parte, los Estados Unidos lograron reunir un número de investigadores para un simposium nacional el 7 de mayo de 1982 en Nueva York.¹ La organizadora de esta reunión, Georgina Sabat de Rivers, se dedica a una nueva edición de las obras completas de Sor Juana. La *Respuesta a Sor Filotea* fue traducida en 1982; *El Sueño* se está traduciendo por Luis Harss, mientras que la compañía teatral El Chamizal ha puesto en escena a Sor Juana en español, en Texas. Un investigador español, Jaime Delgado, ha emprendido pesquisas en los archivos privados de su país en búsqueda de nuevos documentos. Si el sorjuanismo fue brillante en Alemania en los años 30, parece que Italia ha tomado el relevo gracias al profesor Giuseppe Bellini y a algunos otros. Por supuesto, Francia no se ha quedado a la zaga. El iniciador fue Robert Ricard, desaparecido en 1984, quien publicó sobre Sor Juana desde 1948 y cuyos trabajos tienen gran reconocimiento.

Entre las publicaciones recientes, la que va a ocupar nuestra atención es la de Aureliano Tapia Méndez, *Autodefensa espiritual de Sor Juana*, Monterrey, Nuevo León, 1981. El erudito mexicano descubrió en la biblioteca del seminario de esa ciudad un conjunto de manuscritos del siglo XVIII entre los cuales se encuentra una copia no fechada (probablemente es una copia de otra copia) de una carta dirigida por nuestra religiosa a su antiguo confesor, el jesuita Antonio Núñez de Miranda. Como en ella se hace alusión a hechos muy precisos, conocidos por otros

1 Para una bibliografía detallada véase *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz*, París: Ed. Hispaniques/Publications de la Sorbonne, 1982 (trad. esp., 1983), y "Actualité de Sor Juana Inés de la Cruz", *L'Ordinaire du Mexicaniste*, no. 79, diciembre de 1983, pp. 40-45.

medios; como el estilo parece ser efectivamente de Sor Juana, la crítica interna conduce a reconocer la autenticidad de este escrito, con la reserva de que probablemente fue ligeramente adulterado por los copistas. Es posible que haya lagunas y un pequeño número de frases nos obliga a tener precaución. Es fácil establecer su fecha aproximada, entre el 6 de noviembre de 1681 y el 6 de noviembre de 1682.²

El texto es una protesta contra el comportamiento del jesuita, acusado de explayarse en invectivas contra ciertas actividades de Sor Juana juzgadas por él incompatibles con su estado, y causa de “escándalo público”. La Décima Musa comienza diciendo que detuvo su respuesta mucho tiempo, en consideración a su persona, pero que su paciencia se ha terminado. E inmediatamente pasa a una triple defensa. “Me reprocha los versos profanos que escribo, y sobre todo mi colaboración en el arco de triunfo para dar la bienvenida al virrey en 1680, pero yo sólo he cedido a la insistente súplica del Arzobispo, del “Cabildo pleno”, de la catedral y de la madre priora. Sólo obligada y forzada he tenido que escribir mis “nègros versos”, y caro lo he pagado con la envidia que suscitan: extraño género de martirio.”³ Este último tema le sirve de transición para llegar al segundo reproche: las munda-

- 2 Si el manuscrito data efectivamente del siglo XVIII, no podría pensarse en una superchería. En cuanto a la fecha, nuestra principal coordenada son las *Loas a los años del Rey* que Sor Juana escribió varios años sin interrupción y a los cuales se hace alusión (cf. *Obras Completas*, Tomo III, FCE, México, 1955, p. 659 y p. 664). Debemos precisar que el libro del padre Tapia Méndez resulta inconseguible en las librerías de México, el texto que utilizamos aquí es un anexo (pp. 633-646) a la tercera edición de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* de Octavio Paz. Aquí agradecemos al autor quien gentilmente nos hizo llegar estas hojas, y también señalamos que a pesar de nuestra admiración por su obra, nos permitimos divergencias de interpretación.
- 3 El presente pasaje en el original está constituido por una traducción libre de las líneas 30-40 de la “Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita

nidades. Si, dice ella, me hice amiga de la virreina, fue porque la madre priora me obligó a estar presente el día que la pareja de los virreyes vino a visitarnos.⁴ Por último, defiende su amor por el estudio con la mayor convicción. Las mujeres poseen “alma racional” al igual que los hombres. Muchas grandes santas fueron doctas. Incluso los autores paganos pueden proporcionar “innumerables bienes”. Más vale leer que “estar en una reja hablando disparates”. Dios me creó así y “¿por qué ha de ser más acepta la ignorancia que la ciencia?” También la ciencia puede ser un camino a la santidad como lo demuestra bien San Agustín.

El último tercio de la carta es el más impresionante. Sor Juana niega a su antiguo confesor el derecho de velar por su conducta afirmando en cuatro ocasiones que no depende de él: “¿Cuál era el dominio que tenía Vuestra Reverencia sobre mi persona y sobre el albedrío que Dios me dio?”; un poco más adelante: “se persuade, no se manda, y si se manda, Prelados he tenido que lo hicieran”; luego: “¿Tócale a Vuestra Reverencia mi corrección por alguna razón de obligación, de parentesco, crianza, prelación, o tal que cosa?”; y por último: “ni en lo espiritual, ni temporal he corrido nunca por cuenta de Vuestra Reverencia”. Afirmo que podrá encontrar a otro padre espiritual y que a falta de él “Dios proveerá con remedio para [su] alma”. En último lugar pide al jesuita que no se acuerde de ella en sus oraciones...

Se impone la comparación con la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, defensa dirigida el primero de marzo de 1691, casi diez años más tarde, a otro miembro influyente de la jurisdicción a don

al Reverendo Padre maestro Antonio Núñez de la Compañía de Jesús”, en *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor espiritual*, Monterrey, 1993. [N. del T.]

4 Aquí la autora cita libremente la *Carta...* cf. *supra*. líneas 70-75 [N. del T.]

Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla que le había escrito con un seudónimo. El sistema de ideas en materia de condición femenina, y el tipo de argumentación son idénticas. Octavio Paz pudo afirmar que, frente a este nuevo texto, en ocasiones se tenía la impresión de leer un borrador de la famosa *Respuesta*.⁵ Lo que aparta a ambos escritos, es el objetivo que se busca y el tipo de composición. Con la apariencia de una efusión espontánea, la *Respuesta* es una construcción retórica extremadamente cuidada; se trata de mostrar a ese importante personaje de lo que es capaz una mujer y de tratarlo con todo el respeto que se debe a un prelado que ha podido expresar algunas palabras injustas pero se supone que es de buena fe y de buena voluntad. La carta al confesor se coloca igualmente bajo el signo de la espontaneidad. La palabra “ingenuidad” figura al principio y luego al final. El estilo es mucho menos literario. Pero es tan hábil para dar en el punto sensible del adversario, e incluso para invertir la situación sin faltar a las reglas de la cortesía afirmando su afecto, que uno piensa en un ajuste de cuentas. Actuar naturalmente también puede ser un arma.

Don Antonio Nuñez de Miranda es una de las encarnaciones más típicas del poder eclesiástico. Confesor famoso, director de cofradías, recolector de limosnas, calificador del Santo Oficio, consejero de poderosos, etc. Su innegable austeridad personal, su calidad de criollo y sus evidentes capacidades intelectuales le conferían un gran prestigio. Contrariamente a Antonio Alatorre quien le reprocha un oscurantismo cerril frente a Sor Juana, nosotros nos inclináramos a pensar que está muy consciente del

5 *Op. cit.* p. 634. Como la *Respuesta* es mucho más extensa, la argumentación está mucho más desarrollada. La autora protesta contra una mala interpretación de San Pablo y reclama esta vez una enseñanza digna de este nombre para las mujeres.

valor de Sor Juana.⁶ Por otro lado, ella le reconoce el mérito de haberle “pagado maestro” en cierta etapa de su vida.⁷ Pero era justamente la desproporción de los sacrificios solicitados lo que valía a los ojos de Dios –y de su representante terrestre. Sor Juana tenía que convertirse en la perla más bella de su corona. Su timbre más grande de gloria como director de almas. En su conflicto con Sor Juana, el elemento personal intervino más fundamentalmente que la exigencia moral.

Ahora bien ¿qué hace nuestra heroína? Reconoce todos sus méritos (“le oyen como a un oráculo divino, etc.”, pero los declara inoperantes para conferirle poder, y ella prueba que esta función no es indispensable. Muestra que no se deja engañar por ciertos aspectos demasiado “humanos” de su ministerio “deponga por un rato el cariño del propio dictamen que aun a los más santos arrastra”). Le recuerda que se apoderó de ciertos méritos indebidamente, como el haber encontrado a un benefactor para que pagara la dote. Le reprocha que quiera prohibir a otros lo que él se permite a sí mismo, la lectura, o frecuentar a los grandes de este mundo. Por último, tiene el atrevimiento de querer enseñarle su oficio (“los preceptos y fuerzas exteriores... si son demasiados, hacen desesperados”) y de decirle que no es agradable soportarlo a él (“infinitas ocasiones tuyas me repugnan sumamente... pero no por eso las condeno”). Al final, declara que se retracta anticipadamente de lo que no haya sido suficientemente “decoroso” y cierra con “Vuestra” a secas: ¡El colmo! Im-

6 Se explaya en alabanzas sobre la inteligencia de Sor Juana, pero le aconseja que se dedique únicamente a las “divinas letras”, sin imaginarse para nada sus condiciones reales de trabajo. (Cf. *Obras Completas*, Tomo IV, 1957, anexo, pp. 694-697).

7 Cf. “Para leer la *Fama y Obras Posthumas* de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXIX, 2, pp. 428-508.

portantes personajes obedecían a don Antonio como niños y he aquí que la “sufrida mujer mexicana” le reserva una desagradable sorpresa. Al grado que quizá este texto sea el golpe más duro que se le haya dado en el curso de su brillante carrera.

Si consideramos la situación social de Sor Juana, nos encontramos verdaderamente ante una realidad paradójica: una hija natural que entró al convento por caridad y que ahora se encuentra encadenada por sus votos a la autoridad religiosa, desafía a uno de los más importantes dignatarios de la Iglesia de México, a un jesuita de 63 años que incluso fue provincial interino unos meses antes. Transcurrirán once años por lo menos antes de que la hostilidad declarada de este peligroso personaje le cause problemas; en efecto, la “crisis” de la conversión de Sor Juana tuvo lugar en 1693 o en 1694. Se dirá que el prestigio de Sor Juana está en el cenit en la corte del virrey, lo cual es exacto, pero la joven mujer sabe muy bien que los virreyes se van y que la gente de la Iglesia permanece. Además, un arzobispo con el cual se entendía bien acaba de renunciar y de partir para España en 1681. Su sucesor es el obispo de la provincia de Michoacán. Se llama Francisco de Aguiar y Seijas, y goza de una reputación de gran austeridad y de tener mal carácter.⁸ El nuevo texto nos muestra a un confesor más tiránico, mezquino y rencoroso de lo que se pensaba. También nos muestra a una penitente mucho más segura de su situación de lo que se hubiera sospechado. Debemos pensar que muchos personajes importantes se muestra-

8 El hizo su entrada solemne en 1683 pero había venido a vivir a la ciudad de México desde que fue nombrado. Sin embargo por ignorar la fecha exacta, y la de la carta, nosotros no podemos afirmar absolutamente que ésta sea posterior. Don Francisco era por lo menos un candidato probable, ya que sus dos predecesores provenían de Michoacán. El vivirá tres años más que Sor Juana

ban favorables a ella, y que los envidiosos eran más desagradables que peligrosos. Es significativo que el Cabildo de la Catedral, unánimemente, le haya pedido versos. El poder de los canónigos de la ciudad de México no era poco: ¡Los patriotas en la época de la Independencia lo experimentarán en carne propia! Nosotros terminamos esta lectura con la impresión de que una “Décima Musa” de México era intocable, tanto porque a menudo se tenía necesidad de su talento y porque ella era la maravilla que se mostraba a los visitantes. Por lo tanto es preciso reconsiderar el episodio de la conversión. Un buen día Sor Juana vende sus libros y aparatos científicos en beneficio de los pobres; cierra su locutorio, llama nuevamente a su antiguo confesor Núñez y consagra los últimos meses que le quedan de vida únicamente a la piedad, antes de morir en una epidemia en el curso de la cual cuidó a sus hermanas enfermas (17 de abril de 1695). La mayoría de los autores piensa que este cambio incomprensible se debía a una persecución eclesiástica. La personalidad del arzobispo, así como la del padre Núñez, parece dar pábulo a esta hipótesis, sobre todo porque Sor Juana dejó algunos textos en los que dice que es “la peor del mundo”, que vivió “peor que pudiera un pagano”.⁹

Sin embargo, si tal es el caso, nada sucede como uno se lo espera. En primer lugar y sobre todo, el momento sorprende totalmente. Si Núñez estimaba que podía “normalizar” a Sor Juana,

9 Cf. *Obras Completas*, IV, pp. 520-521, 523. El erudito mexicano Ezequiel Chávez sin lugar a duda es responsable de un antiguo error de fecha que colocaba el pleito con el confesor dos años antes de la muerte de Sor Juana. La norteamericana Dorothy Schons quien había leído bien los textos afirmaba desde 1926 que: “between 1680 and 1690”. No se conoce otro ejemplo de un jesuita que se haya ensañado contra Sor Juana. En España hay varios que fueron sus amigos, entre los cuales se encuentra su biógrafo, el padre Calleja.

la mejor época era 1686-1688, en el momento en que el marqués de la Laguna partió y fue reemplazado por un viejo soldado, el conde de Monclova a quien aparentemente ella no dedicó poema alguno. Desde 1689, comienza en la península la publicación de las obras de la Décima Musa y su éxito irá creciendo entre el público pan-hispánico, incluso entre clérigos, los cuales en “censuras”, “prólogos”, etc., manifiestan su entusiasmo. En México, y sin duda para no quedarse atrás, algunos amigos de Sor Juana editan una obra que no es circunstancial. Se trata del *Divino Narciso*, edición original de 1690. Lo que hizo creer en un deterioro de su situación social, es la reprimenda escrita en 1690 por el obispo de Puebla: la “Carta de Sor Filotea” y los críticos que pusieron en relieve entonces la publicación del obispo de algunas páginas de polémica teológica redactadas por la religiosa. Pero éste reacciona muy bien a la *Respuesta* puesto que a finales del año de 1691 publicó —o permite que se publiquen— en su ciudad, los *villancicos* ultrafeministas a *Santa Catarina* precedidos por páginas ditirámicas, debidas a la pluma de un calificador de la Inquisición. Por parte de la corte, parece que todo va bien. En diversas ocasiones Sor Juana ha entonado alabanzas a la pareja de los virreyes. Por último, y esto es esencial, contamos con diversos testimonios de benevolencia del personaje que tenía todo el poder sobre ella, es decir el arzobispo del lugar. En 1690, autorizó la publicación del *Divino Narciso*; en 1691 la de un sermón, *La Fineza Mayor* que contiene un elogio de Sor Juana. En febrero de 1692 le concede una dispensa para comprar su “celda”, que de hecho era un pequeño departamento. Hasta ahora no se ha encontrado ninguna huella de palabras o de un acto desatento dirigido a él.

De hecho lo más característico de los últimos meses de Sor Juana es un vacío de documentos, lo cual es por sí mismo anómalo. Si declara que necesita hacer penitencia, no evoca especial-

mente sus actividades intelectuales o profanas, y menos se puede esperar que ella haya desconocido sus escritos. Los demás se muestran también poco explícitos como ella: ni protestas ni lamentaciones de parte de sus amigos, ni gritos de exclamación de los devotos ante una santidad tan heroica, ni gritos de victoria de los opresores que hubieran podido publicar un panfleto después de su muerte. Se produce un fenómeno inverso: la ciudad de México que eleva catafalcos a cualquiera, no lo hace por su Décima Musa. Incluso el proyecto de homenaje de poetas locales aborta. Es preciso señalar que Sor Juana no practicó mortificaciones sangrientas, que no tuvo visiones ni hizo milagros; ¡He aquí una santidad desprovista de interés! Esperemos que aparezcan nuevos documentos. Mientras tanto, prudencia...

La carta al confesor es notable como testimonio de relativa autonomía de su autora. En nuestra opinión lo es todavía más como prueba de autonomía interior. Pone fin a un verdadero malentendido entre Juana y Don Antonio. Este se considera como su director espiritual. Ella no emplea este término en la carta, solamente le dice "Padre Espiritual". Para ella fue un confesor y un interlocutor privilegiado, nunca fue nada más. Ella reivindica por ejemplo la plena responsabilidad de su decisión de entrar en religión. De hecho ella afirma que quiere ocuparse de ella misma: "podré gobernarme con las reglas generales de la Santa Madre Iglesia, mientras el Señor no me da luz que haga otra cosa, y elegir libremente Padre espiritual el que yo quisiera". Esta frase cierra su argumentación. Colocada en el marco del siglo XVII, época por excelencia de la dirección de conciencia, la actitud de Sor Juana ciertamente merece la atención de los historiadores. Aquí nos interesará por otro motivo. El inmenso valor y la lucidez excepcional de la religiosa mexicana casi no parecen compatibles con una aniquilación posterior ante la autoridad eclesiástica, con una complicidad con los verdugos. ¿A caso puede uno cambiar tanto en

diez años? Y si Sor Juana se volvió neurótica, ¿cómo explicar que esa neurosis no se haya expresado en formas de penitencia? En tal caso, los contemporáneos no habrían dejado de informárnoslo. Es preciso resignarse a considerar a Sor Juana como un personaje fuera de lo común. Una frase de la carta puede constituir un anuncio de conversión posible: “el privarme yo de todo aquello que me puede dar gusto, aunque sea muy lícito, es bueno que yo lo haga por mortificarme, cuando yo quiera hacer penitencia”. La único verdaderamente extraño es que si el cambio de vida representa una iniciativa de Sor Juana, por qué recurrió precisamente al Padre Núñez como confesor. Pero éste tiene entonces 75 años lo cual, para la época, es una edad muy avanzada. El tono del texto de Monterrey, al igual que ciertos hechos expuestos, nos permite suponer que los diálogos de los primeros tiempos pudieron ser suficientemente ricos como para que Sor Juana haya guardado afecto al hombre más inteligente de la ciudad de México. Si él regresa es bajo las condiciones de ella, las cuales, hay que reconocerlo, ahora extrañamente se parecen tanto a las condiciones de él. De todas maneras él vaciló. “Resistiose... una y otra vez... Al fin con consulta y parecer del Padre Rector hubo de ir...”: ahora ya son mucho menos enigmáticas estas palabras de su biógrafo. Juan de Oviedo, un colega esperó hasta el año de 1702 para redactar una especie de versión oficial de la orden que confiere el papel principal a los dos personajes, y atribuye a Don Antonio el abandono de su penitente, borrando de esta manera el fiasco de 1682. Aventuremos ahora una interpretación personal, y susceptible en todo momento de ser echada por tierra por nuevos documentos. Sor Juana tiene más de 40 años. Todo lo interesante que podía realizar en esta tierra lo ha realizado. El [*Primer*] Sueño no puede tener continuación en un segundo. Ha asimilado la cultura de su medio, y lo demás, como aprender griego, es inaccesible. Uno puede cansarse de ser la Décima Musa de México,

la cual casi por capricho puede convertirse en sujeto de prelación. Separarse de sus libros, es mucho más que cruel, pero de hecho ella los conoce de memoria (piénsese en el caso de Borges quien tampoco puede utilizar su biblioteca). Si se pone en huelga, los visitantes no podrán verla envejecer. Es seguro que su conducta será mal comprendida pero no resulta tan negativo estéticamente terminar su vida en diálogo con Dios y/o consigo misma.¹⁰

Trad. Antonio Marquet

¹⁰ El presente texto apareció en *Les Langues Néo-latines*, 254 (1985), con el título "L'actualité de Sor Juana"

BLANCO, NEGRO, ROJO: SEMIOSIS RACIAL

EN LOS VILLANCICOS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Georgina Sabat de Rivers*

Más que en la comedia, en la lírica popular del Siglo de Oro, de la cual los villancicos son alto ejemplo, se intensificaba la utilización de la figura, en diferentes variedades, del blanco europeo, en este caso del hombre peninsular. Ejemplos comunes eran la aparición del vizcaíno, del sayagués y del portugués, cuyo modo de hablar extraño o gracioso se utilizaba para marcar una diferencia con la expresión oral, cuya norma la daba el buen castellano corriente. Otra figura conocida de esta época, utilizada especialmente por Góngora¹, es la del negro, cuyos sonidos onomatopéyicos (como los que han utilizado en nuestra época las figuras literarias máximas de Nicolas Guillén y Palés Matos) y el habla singular eran presentados, no só-

* Profesora de Literatura Colonial Latinoamericana, State University of New York at Stony Brook.

1 Véase Góngora, *Letrillas*, ed. de R. Jammes; las letrillas sacras se hallan en las pp. 255-56, 309. Se dice ahí (p. 259) que ese lenguaje había sido introducido en la poesía española por Gil Vicente principalmente, según lo ya advertido por Dámaso Alonso en "Crítica de un vocabulario gongorino". Sobre el personaje del negro como tipo cómico, véanse los trabajos de José Juan Arrom, Frida Weber de Kurlat y Cyril A. Jones. Este artículo apareció por única vez en España hace años pero le suprimieron las notas. Se ha revisado y añadido para esta ocasión.

lo como motivo de risa, sino como expresiones lingüísticas diferentes a otras regiones, otros grupos, otras lenguas y colores. Un elemento casi desconocido para el escritor europeo era el indio del llamado Nuevo Mundo, pero a la literatura de América no sólo llegaron todas esas figuras de individuos que hablaban variedades idiomáticas conocidas en tierras de España, sino que se utilizó la de ese elemento autóctono que había aprendido el castellano de los conquistadores.

Alfonso Méndez Plancarte² señala la aparición del indio en la lírica de tipo popular antes de que Sor Juana Inés de la Cruz le diera la preponderancia de la que goza en sus villancicos. Desde los primeros años de la Colonia, los indios mismos aprendían esos cantarillos y los voceaban en las festividades religiosas, como puede verse, antes de la monja, en las obras llenas de gracia del mexicanizado Fernán González de Eslava.

Los villancicos siguieron en América la misma estructura que se usaba en la Península.³ Cada villancico completo está formado por nueve composiciones agrupadas en tres "Nocturnos". En cada Nocturno se hallan tres composiciones formando un total de nueve; a veces, sin embargo, sólo ocho, ya que la última, con frecuencia, era substituida por el Te Deum final. Estas composiciones son, para el Nocturno I y II, villancicos formados a su

2 Véase a Méndez Plancarte (MP en lo sucesivo), t. 2, pp. XXX-XXXI. Sobre Fernán González de Eslava, que se menciona más abajo, véase ahí mismo, la p. XXXII. En la revisión actual y para aquéllos que se interesen en la obra de Eslava, remito a la edición de Margit Frenk.

3 Para los villancicos se utilizarán la edición y tomo de MP mencionados en la nota anterior, y la mía de *Inundación Castálida* (IC en adelante). Se darán las siglas (MP o IC) más las páginas. Véase mi edición de IC, pp. 54-63 donde doy una introducción a los villancicos más detallada que la que ofrezco a continuación. Se remite a esta edición para los juegos de villancicos que se hallan en ella.

vez por estribillos y coplas; las del Nocturno III, por jácaras y ensaladas. Este Nocturno III, generalmente el más largo, constituía el remate final de todo el juego de villancicos, el último grupo de composiciones que aceleraba el ritmo llegando a la cúspide polifónica final. Generalmente este último Nocturno, el villancico VIII, está compuesto por lo que se llama, acertadamente, “ensalada”, ya que en ella intervenían una serie variada de composiciones como glosas, estribillos, coplas, que se entrecortaban y se sucedían dándole una impresión de desmembración que contribuye a su gran movilidad. Es en esta última parte, la ensalada o ensaladilla, donde Sor Juana introduce a estos personajes de que venimos hablando.

La rica América, que presentaba estrecha convivencia entre diferentes etnias y grupos raciales, le dio la oportunidad a la inteligente monja para diferenciarlos; esta diversidad se marca a través de lo lingüístico. Es decir, el modo especial de habla de estos tipos, además del distintivo “lenguaje” musical, establece diferencias raciales donde se encaja al blanco, al negro y al indio. Sor Juana no se limita a indicar la diversidad por el color de la piel, como hace Balbuena en su *Grandeza Mexicana* cuando nos dice —en sus bien conocidos tercetos— de la capital de la Nueva España:

De sus soberbias calles la realeza,
a las del ajedrez bien comparadas,
cuadra a cuadra, y aun cuadra pieza a pieza;
porque si al juego fuesen entabladas,
tantos negros habría como blancos,
sin las otras colores deslavadas.

Por medio del lenguaje diferencial nos transmite, en cada caso, una serie de signos que nos colocan a cada uno de los miembros pertenecientes a distintas razas dentro de su grupo social, con las

limitaciones impuestas por la época en cuanto a los oficios o trabajos que se les adscribía, sus costumbres, sus modos de expresarse, sus instrumentos musicales.

En las naves de las catedrales de la ciudad de México, Puebla y Oaxaca, para las cuales sor Juana escribió sus villancicos, en las festividades religiosas más que en ninguna otra ocasión, se apretujaban unos contra otros en típico abigarramiento colonial los integrantes de diferentes grupos sociales. En boca de los cantores del coro les llegaban, junto a las onomatopeyas, palabras de raigambre africana y náhuatl que, junto a las castellanas, eran prueba de la riqueza de las diferentes culturas, las cuales, debido a coyunturas históricas y sociales, se enfrentaban repercutiendo una sobre otra.

Así tenemos que en la “ensaladilla” del villancico VIII de la Concepción, de 1676⁴, Sor Juana nos ofrece la entrada de un negro que establece la igualdad —reforzada por la repetición de “diga”— basada en la limpieza del alma que es blanca y “no prieta”:

—Acá tamo tolo
Zambio, lela, lela,
que tambié sabemo
cantaye las Leina.
—¿Quién es?— Un Negliyo.

4 Véase el t. 2 de MP pp. 26-27 y 368 donde se explican las palabras que presentan dificultad en el villancico que sigue. Añadamos lo siguiente: “Zambio”: debe referirse a los naturales de Zambesia, región del África austral regada por el río Zambeze o Zambeza. El negro da un “vaya” al Diablo por la derrota sufrida a los pies de la Inmaculada. “Leina”: reina; “il alma rivota”: el alma devota. “Cucho usé como la rá / Rimoño la cantaleta: / ¡Huye, husico de tonina, / con su nalis ri trumpetá!”: Escuche usted cómo la da al Demonio la cantaleta: ¡Huye, hocico de tonina, con tu nariz de trompeta! La “nariz de trompeta” se refiere a la de un pez de tal nariz, por ejemplo, la del delfín.

–¡Vaya, vaya fuera,
que en Fiesta de luces,
toda de purezas,
no es bien se permita
haya cosa negra!
–Aunque Negro, blanco
somo, lela, lela,
que il alma rivota
blanca sá, no prieta.
–¡Diga, diga, diga!
–¡Zambio, lela, lela!
Coplas
–Cucho usé, cómo la rá
Rimoño la cantaleta:
¡Huye, husico ri tonina,
con su nalis ri trumpeta!
–¡Vaya, vaya, vaya!
–¡Zambio, lela, lela!

En otro, el de la Asunción de 1679⁵, dos “princesas de Guinea”, además de comentar la “esclavitud” de María, nos dejan entrever las ocupaciones a las que se dedicaban en medio de ritmos heredados de las selvas africanas:

–¡Ha, ha, ha!
–¡Monan vuchilá!

5 Véase el t. 2 de MP, pp. 72-73. Sin demasiada dificultad, me parece, pueden entenderse las palabras de los versos transcritos; véase la misma edición y tomo en las pp. 395-396, donde se explica el pasaje que sigue. Se trata de una pareja de negras que, al parecer, se ganaban la vida vendiendo “pepitoria”, es decir, guisados o dulces hechos de semillas; el “camote” era la batata u otro tubérculo comestible, aunque quizá tuviera otros significados, como sugiere MP, t. 2, p. 396.

¡he, he, he,
 cambulé!
 –¡Gila coro,
 gulungú, gulungú,
 hu, hu, hu!
 –¡Menguiquilá,
 ha, ha, ha!
 –Flasica, naquete día
 qui tamo lena li gloria,
 no vindamo pipitolia,
 pueque sobla la alegría:
 que la Señola Malía
 a turo mundo la da.
 ¡Ha, ha, ha!
 –Dejémoso la cocina
 y vámoso a turo trote,
 sin que vindamo gamote
 nin garbanzo a la vizina:
 qui arto gamote, Cristina,
 hoy a la fieta vendrá
 ¡Ha, ha, ha!

En un villancico de los de la Asunción de 1676 (IC, pp. 355-356), dos negros defienden la superioridad de su color moreno ya que la Virgen dice que es morena por el Sol (Dios) que la ha mirado. Todo ello en un diálogo donde, en fecunda simbiosis con tradiciones bíblicas y clásicas, uno hace de Demócrito y el otro de Heráclito al mismo tiempo que nos transmiten sus preocupaciones de tipo social:

¡Ah, ah, ah,
 que la reina se nos va!
 ¡Uh, uh, uh,

que non blanca como tú
nin pañó, que no sa buena,
que eya dici: So molena,
con las sole que mirá!
[...]
Dejame yolá,
Flacico, pol eya,
que se va, y nosotlo
la oblaje nos deja.

Seguidamente

Los mexicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quien campa la lealtad,
bien es que el aplauso campe.
Y con las cláusulas tiernas
del mexicano lenguaje,
en un tocotín sonoro,
dicen con voces súaves [...]

E inmediatamente cantan ese tocotín totalmente en náhuatl
que comienza:

Tla ya timohuica
to tlazo ziuapilli
maca ammo tonantzin,
titechmoilcahuiliz.⁶

6 Véase mi IC, pp. 357-361, donde se da el tocotín completo con traducción y notas.

Sólo la minoría de indios y algunos mestizos y criollos sentados en los bancos o dispersados por las naves de la iglesia podrían comprender un tocotín en esa lengua; sin embargo, lo sonoro y suave que menciona Sor Juana llegaría a los oídos de todos. Utilizar una canción de este tipo en la estructura de una composición típicamente española era seguir el patrón impuesto por la tónica de la época de integración a la cruz y la corona del imperio; era, también, para todos ellos y hoy para nosotros, un modo de introducir signos que faltaban en la Península: la diversificación de la sociedad colonial, la variedad de sus estamentos, la diferenciación de sus estructuras sociales. Sor Juana aprovecha el marco literario establecido para presentarnos esa variedad racial o social que hemos comentado, sin tratar de provocar la risa —que era el propósito principal en España— o hacer burla de los individuos que hablaban de distinta manera, sino para darles el puesto que desempeñaban en la sociedad en la que vivían y la oportunidad de protestar contra injusticias.⁷

Es interesante el villancico de San Pedro Apóstol de 1677 (MP, t. 2, pp. 56-58), que nos muestra la figura de un mestizo que bien podría representar la lucha por el poder que ya se iba desarrollando entre los criollos y peninsulares, y de la que será heredero final el mestizo americano. Sor Juana, significativamente, nos lo presenta “con voces arrogantes”, hablando un castellano perfecto y perteneciente al Barrio de San Juan, en el que vivían mestizos⁸ (véase MP, t. 2, p. 384):

En el día de San Pedro,
por grandeza de sus llaves,

7 Para mayor abundancia en aspectos de “protesta” de tipo social en los villancicos de sor Juana, véase el artículo de Raquel Chang-Rodríguez.

8 Véase a MP, t. 2, p. 384. Al comienzo de las glosas he añadido un guión para marcar el principio del parlamento del mestizo.

como es fiesta de portero,
se da la entrada de balde.
Con aquesta ocasión, pues,
entraron a celebrarle
de lo mejor de los barrios
multitud de personajes.
El primero fue un mestizo
que, con voces arrogantes,
le disparó estos elogios
disfrazados de coraje.

Glosas

—Hoy es el señor San Pedro,
que fue la piedra de Cristo,
y allá en el huerto, orejano
se hizo de piedra y cuchillo.
Y no fue mucho milagro
que mostrase tantos bríos,
pues del barrio de San Juan
se dice que era vecino.

Aparecen en ese mismo villancico variedades del blanco ibérico: el portugués navegante que empuja la nave de la Iglesia de San Pedro, con sus coplas:

Timoneyro que governas
la nave do el evangelio
e los tesouros da Igrexa
van a tua maun sugeitos.

Y el sacristán, conocedor del latín y perteneciente al mundo clerical de la monja, quien, temeroso, recuerda al gallo que cantó a San Pedro tres veces en su negación:

Válgame el Sancta Sanctorum,
porque mi temor corrija;
válgame todo Nebrija,
con el Thesaurus Verborum:
éste sí es Gallo gallorum,
que ahora cantar of:
—¡Qui-qui-riquit!

En los villancicos de la Asunción de 1685, además del reiterado personaje blanco que habla latín o lo combina con español, aparece el tipo tradicional del vizcaíno que —es preciso señalar— Sor Juana, seguramente no sólo por respeto familiar, presenta hablando perfecto español incrustado con palabras de su propia lengua:

Nadie el vascuence murmure,
que juras a Dios eterno
que aquesta es la misma lengua
cortada de mis abuelos.
Señora andre María,
¿por qué a los cielos te vas
y en tu casa Aranzazu⁹
no quieres estar?
¡Ay, que se va galdunai!
nere bici, guzico galdunai!

- 9 “Aranzazu” Es el conocido santuario de esa virgen que se halla en Guipúzcoa y también en Guadalajara, México. Véase el resto de la información, y sobre el modo de acentuación de esta palabra que debe pronunciarse aquí como llana, en mi IC, pp. 320-321. El profesor Juan Bautista Avalle-Arce me ha dicho, recientemente, que debe acentuarse como esdrújula para conservar la pronunciación del vascuence; aquí, sin embargo, como decimos, debe pronunciarse como grave para conservar las ocho sílabas necesarias.

También la figura metamorfoseada –consciente y voluntariamente– de blanco a negro (“como un negro”, es decir, que no lo es realmente), vendiendo camotes, se presenta “transformando” su forma de hablar en español correcto a “guineo” y canta, como tal, a la Virgen que sube al cielo¹⁰:

Y para darme un hartazgo,
como un negro camotero
quiero cantar, que al fin es
cosa que gusto y entiendo;
pero me han de ayudar todos.

Tropa. –Todos os lo prometemos.

Voz. –Pues la mano de Dios,
y transfórmome en guineo.

Negro. –¡Oh Santa María,
que a Dioso parió,
sin haber comadre,
ni tené doló!
¡Roro, roro, roro, ro,
roro, roro, ro!
¡Qué cuaja, qué cuaja, qué cuaja,
qué cuaja te doy!
Mas ya que te va,
ruégale a mi Dios,
que nos saque lible
de aquesta plisión.

10 Véase mi IC, pp. 320-321. Veamos algunas palabras: “guinco”, negro de la Guinea; “hartazgo”, se dice en sentido figurado jugando con el concepto de que como no entendió el latín (del villancico anterior) se ha quedado en ayunas de la “ensalada” (nombre de la composición) y ahora va a hartarse cantando; “cuaja”, cuajada.

En los villancicos de San José de 1690 (MP, t. 2, pp. 140-143) intervienen representantes de las tres razas para solucionar la adivinanza que se propone: ¿cuál es el oficio de San José? Los representantes del grupo blanco ofrecen las soluciones que remiten a los signos atados a la tradición occidental, española, por ejemplo, que fue pastor, labrador, carpintero. A esto se opone el indio ofreciendo su propia adivinanza: ¿Cuál es el *mejor* San José? (el énfasis es mío), y se apresura a ofrecer la solución de acuerdo con la tradición de alto oficio artístico de su raza: el mejor San José es el de Xochimilco pues “entre todos la labor / de Xochimilco es mejor”. Realza así la poeta su conocimiento personal y quizá también de los cronistas que hablaban de la habilidad manual de los indios de la Nueva España. Sigue inmediatamente el negro, quien explica la superioridad del santo por tener un cuartelón de sangre negra:

– Pues y yo
también alivinalé;
lele, lele, lele, lele,
que pulo ser Negro Señor San José!

1. – ¿Por dónde esa línea va?

Neg. –Pues ¿no pulo de Sabá
telé algún cualteló?
Que a su Parre Salomó
también eya fué mujel:
¡lele, lele, lele, lele!
¡que por poca es negro señor San
José!

En fin, en la ensaladilla que termina los muy interesantes y conocidos villancicos de San Pedro Nolasco de 1677¹¹ vuelven a

11 Véase mi IC, pp. 322-344. San Pedro Nolasco fue el fundador de la Or-

aparecer representantes de las tres razas que poblaban las ciudades importantes del mundo del México colonial. Interviene primero un negro llamado Perico que ni en la misma iglesia parece tener pelos en la lengua (IC, pp. 338-339):

¡Tumba, la, la, la, tumba, la, le, le,
que donde ya Pilico, escrava no quede!
¡Tumba, tumba, la, le, le, tumba, la, la, la,
que donde ya Pilico, no quede esclava!
Hoy dici que en las Melcede
estos Parre Mercenaria
hace una fiesa a su palre,
¿qué fiesa?, ¡como su cala!
Eya dici que ridimi,
cosa palece encantala,
poro que yo la oblaje vivo,
y las Parre no mi saca.
La otra noche con mi conga
turo sin durmí pensaba,
que no quiele gente plieta,
como eya so gente branca.
Sola saca la pañole,
pues, Dioso, ¡mila la trampa,
que aunque neglo, gente somo,
aunque nos dici cabaya!

Nótese los juegos de palabras mezclados con las protestas contra la esclavitud; contra los mismos padres de la Merced, que son quienes están celebrando la linda fiesta (como la cara del

den de la Merced, la cual se dedicaba a redimir cautivos; según la tradición católica, la Virgen misma se le apareció para pedirle la fundación de esa orden.

mismo santo) de San Pedro Nolasco, su fundador; contra lo que atribuyen como “trampa”, falsedades que notan de parte de los misioneros mercedarios: aunque dicen que el santo redime, no resulta así para los negros ya que “no quieren gente prieta” siendo blancos españoles; contra el insulto que se les endilgaba llamándolos “caballos”. La mención de “mi conga” nos da una idea definida de las variaciones tribales incluso dentro de la totalidad de los negros que llegaron a América, a la Nueva España.

Le sigue un arrogante estudiantón “de bachiller afectado”, quien quiere hablar sólo latín, y se dirige al representante blanco del hombre común, a un “barbado”,¹² es decir, un hombre. La comunicación es imposible porque las palabras en latín utilizadas por el estudiante-clérigo son signos que no encajan en el mundo lingüístico del hombre común, que los interpreta de un modo lleno de comicidad (pp. 339-340):

Siguióse un estudiantón,
de bachiller afectado,
que escogiera antes ser mudo
que hablar en castellano.
Y así, brotando latín
y de docto reventando,
a un barbado que encontró
disparó estos latinajos:
Diálogo

Estudiante. Hodie Nolascus divinus
in Coelis est collocatus.

Hombre. Yo no tengo asco del vino,

12 Véase “barbado” en el texto que se da a continuación y mi IC, p. 85 y pp. 339- 340 donde se halla el texto mismo; quiere decir “hombre” según aparece el el *Diccionario de Autoridades*. MP lo cambió a “bárbaro” en su edición; véanse sus explicaciones en t. 2, p. 374.

que antes muero por tragarlo.
 [...]

 Estudiante. Omnibus fuit Salvatoris
 ista perfectior imago.
 Hombre. Mago no soy, voto a tal,
 que en mi vida lo he estudiado.
 [...]

 Estudiante. Nescio quid nunc mihi dicis
 nec quid vis dicere capio.
 Hombre. Necio será él y su alma,
 que yo soy un hombre honrado.

Estos son, finalmente, puestos en paz por un indio del cual se nos transmiten, en los movimientos que realiza, rasgos de su ágil personalidad y costumbres¹³:

Púsoles en paz un indio,
 que cayendo y levantando,
 tomaba con la cabeza
 la medida de los pasos;
 el cual con una guitarra
 con ecos desentonados,
 canto un tocotín mestizo
 de español y mexicano.
 Tocoín
 Los Padres bendito
 tiene ô Redentor,
amo nic neltoca (yo no lo creo)

13 En el villancico que sigue (IC, pp. 341-344), optamos por dar la traducción de las palabras en náhuatl al lado de ellas entre paréntesis. El indio explica que no cree en San Pedro Nolasco como "redentor" (de cautivos) sino sólo en el "Hijo". Véase, en esas mismas páginas, la traducción completa del tocotín.

quimati no Dios. (lo sabe mi Dios)
Solo Dios *Piltzinli* (Hijo-venerado)
del cielo bajó,
y nuestro *tlatlacol* (pecado)
nos lo perdonó.
Pero estos *teopixqui* (padres)
dicet en so sermón,
que este san Nolasco
miechtin compró. (a muchos)

Sor Juana nos envía signos lingüísticos bien marcados cuando quiere señalar variedades raciales pero, humanista cristiana, también nos expresa claramente la capacidad de cada uno de estos tipos, sea indio o negro, de hablar de modo perfecto la lengua de los conquistadores o dueños. Esta mujer valiente, que conoció y sufrió las limitaciones de su época, nos transmite, por medio de las palabras que pone en la boca de sus personajes, sus cualidades sobresalientes y sus intereses, pero también los puestos de desventaja que ocupan en la sociedad en que viven. El ámbito sonoro de los claustros de las catedrales servía de vehículo a expresiones de protesta apenas veladas en loores a la Virgen o a los santos; estas expresiones cumplían, al mismo tiempo, su cometido de denuncia en una sociedad cristiana en la que se permitía la esclavitud o se exigía la sumisión por el color de la piel.

Sor Juana Inés de la Cruz sigue transmitiéndonos, a través de una escritura que tiene ya tres siglos, los signos inconfundibles y aún vigentes de una sociedad en ebullición, problemática y rica en estamentos, tipos y razas que constituyen la base social del lado del mar donde vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arrom, José Juan. *Estudios de literatura hispanoamericana*, La Habana, 1950.
- Chang-Rodríguez, Raquel. "Mayorías y minorías en la formación de la cultura virreinal", *University of Dayton Review* (1983), 16:2, pp. 23-34.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*, Tomo 2, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1951-1957.
- , *Inundación castálida*, ed. de Georgina Sabat de Rivers, Castalia, Madrid, 1983.
- Góngora y Argote, Luis de. *Letrillas*, ed. de R. Jammes, París, 1963.
- González de Eslava, Fernán. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. de Margit Frenk, El Colegio de México, 1989.
- Jones, Cyril A. "El negro en los juegos religiosos de villancicos" en *Estudios de literatura hispanoamericana en honor a José J. Arrom* (Chapel Hill, 1974), pp. 59-69.
- Weber de Kurlat, Frida. "Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI", *Romance Philology*, 17, 1963.

LAS LOAS CORTESANAS DE SOR JUANA

O LA METÁFORA DE LA ADULACIÓN

— María Dolores Bravo Arriaga*

[Carlos de Sigüenza y Góngora, el sabio polígrafo contemporáneo y amigo de Sor Juana escribe lo siguiente para el Arco Triunfal que se le encarga, en 1680, en honor de los recién llegados virreyes, Condes de Paredes, Marqueses de la Laguna:

Porque como la parte inferior de nuestra mortalidad obsequia a la superior, de que le proviene al vivir, assi las Ciudades y Reynos, que sin la forma vivífica de los Príncipes no subsistirán, es necesario que reconoscan a esas almas políticas que les continúan la vida. (Sigüenza y Góngora: *Teatro de Virtudes Políticas*, 5)

Con las palabras anteriores lo que hace el escritor novohispano es ceñirse a una antiquísima tradición cultural que ensalza a los poderosos a niveles cósmicos; esto corresponde a una metáforización sublimada, idealizada, que los transforma en alegorías desde la perspectiva poética. Así, la adulación es tan antigua como las jerarquías humanas y se inaugura cuando el subalterno desea acceder a los bienes que sólo le puede otorgar el poderoso. No es gratuito, sino que por el contrario es altamente significa-

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

tivo que el lenguaje gestual del súbdito sea inclinar el cuerpo y alzar tímida y reverentemente la cabeza; es casi el mismo ademán con el que se observa y admira la grandeza de los orbes celestes para rendirse ante su inaccesible magnificencia. También de ahí se desprende una lejanísima simbología hermética, en la que los monarcas son designados como el Sol y la Luna, los astros que otorgan sus dones vivíficos a las “criaturas sublunares”, como llama Sor Juana en *El Sueño* a los seres terrestres.

Ignacio Osorio hace un magistral análisis de la correspondencia metafórica entre el Monarca y El Sol; señala su filiación hermética. También estudia la jerarquización superior del Astro Rey por encima de las estrellas, súbditas cósmicas del dador de vida. Señala lo siguiente:

En Nueva España el tema solar estuvo presente desde el mismo siglo XVI; su presencia fue impulsada por la difusión y práctica de las doctrinas herméticas y cabalísticas; pero fue en los últimos años de la primera parte del siglo XVII cuando apareció explícito en títulos y temas. Ignacio Osorio: *El sueño criollo*: p. 51.

A esta representación solar aludiremos después. Ahora nos interesa mencionar la producción cortesana de la monja que es abundantísima. Es de sobra conocida su presencia en palacio desde el reinado de los virreyes de Mancera. Son de sobra conocidos los poemas de corte italianizante que dedica a las virreinas. Este vasallaje se hace identidad poética, y a partir de este neoplatonismo cortesano, Leonor Carreto, marquesa de Mancera será “Laura” y María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga cobrará la identidad de “Lysi”. Recordemos que *Los empeños de una casa* está concebida para una representación cortesana; pensemos que las loas, las letras y el sarao que integran todo el

festejo están dedicados a los virreyes, Marqueses de la Laguna. Gracias a la Marquesa se editan las poesías de Sor Juana en España, bajo el grecolatino y excesivo título barroco de *Inundación Castálida*. A estas composiciones debemos agregar un sin fin de poemas que la escritora dedica a personajes de la nobleza, tanto en la Nueva España, como en la metrópoli y en Portugal. Esto no es nada extraño; sabemos que el mecenazgo de los señores hacia los artistas era común. En el caso de Sor Juana ésta es precisamente la falta que le atribuyen los eclesiásticos: el dedicar su prodigioso genio literario a la creación profana. Les escandaliza comprobar que Sor Juana es un espíritu científico, apasionado por el conocimiento empírico y por el razonamiento; la escritora está muy lejos de un ser piadoso o místico, con una aprehensión religiosa del mundo. Su personalidad laica y cortesana predomina sobre su impuesta identidad de monja.

Las loas dedicadas a los virreyes nos confirman lo anterior: la poetisa hace de su celda y de su vida conventual la prolongación de una añorada vida cortesana y universitaria. Se sabe que la visitan personalidades, esto hace exclamar con agresiva envidia al sobrino de la escritora las siguientes palabras:

assi por la grande capacidad y soberano entendimiento de que Dios la havia dotado, como por la gracia de saber hazer y componer elelgantes versos: con esta ocasion era visitada de muchas personas y de las de primera clase (De Torres: *Dechado de Principes Ecclesiasticos...*: 416)

Seguramente no sólo recibe visitas de “personas de primera clase”, sino que ante la invitación de las máximas autoridades del poder civil colonial, preladas, vicarias y superiores –aun contra su voluntad– tienen que permitir que la jerónima abandone la clau-

sura para asistir a fiestas palaciegas. Ella agradece esa deferencia de los gobernantes escribiendo una serie de obras dramáticas para la ocasión festiva de celebrar a los nobles. Ciertamente también—seguramente instada por los virreyes—dedica Loas a los monarcas Carlos II y a su esposa María Luisa. No obstante, las que nos interesan, porque por su cercanía espacial son las que escribe para los virreyes, las de circunstancia palaciega; los juguetes dramáticos que ella compone para ser representados en la corte novohispana.

De entre las Loas de alabanza que Sor Juana escribe para festejar a los poderosos destacan las dedicadas al Marqués de la Laguna, conde de Paredes, su esposa y su pequeño hijo, quien apenas celebra un año de vida. Por ello inferimos que pueden estar fechadas en 1684, pues *Los empeños de una casa*, en honor de los mismos personajes alude en una de las Letras que el pequeño Cerda tiene unos cuantos meses de edad, y sabemos que la comedia más famosa de la monja se representa en octubre de 1683. La cuarta Loa está destinada a la Condesa de Galvez; doña Elvira de Toledo. Su relación con estos nobles no es tan sólida y profunda como la amistad que sostiene con los condes de Paredes—marqueses de la Laguna. Sin embargo, compone varios poemas en honor de ellos, todos dentro de la línea de adulación y galantería que guarda el protegido hacia el protector. La quinta Loa laudatoria de Sor Juana está escrita en honor de un personaje fascinante, un político eclesiástico, profesor de cánones en el colegio agustino de San Pablo; promotor de certámenes y celebraciones fastuosas; hábil diplomático e influyente dictaminador de conciencias del padre Diego Velázquez de la Cadena nos dice el historiador Antonio Rubial:

El afamado eclesiástico vivió con el boato y las actitudes que su rango de señor poderoso le permitían [...] Desde San Pablo

el “monarca” gobernaba sus dominios y preparaba los capítulos provinciales; ahí llegaban los priores a arreglar sus negocios, y como si fueran vasallos cortesanos, se arrodillaban ante él, le besaban la mano y lo trataban de “su paternidad reverendísima. (Antonio Rubial: *Una monarquía criolla*: 107)

El mismo autor alude a la loa que le escribe la monja y que fue representada en San Pablo, feudo del poderoso sacerdote. El padre Velázquez de la Cadena es hermano de don Pedro, quien da la dote para que Sor Juana entre al convento. Estas obras dramáticas están entre los escritos de Sor Juana que menos atención han recibido. De ellas dice acertadamente Octavio Paz:

la Sor Juana de las loas cortesanas y mitológicas no fue menos fecunda ni menos inspirada que la de los villancicos [...] pero lo poco que se podía decir de los príncipes y los grandes de este mundo se compensaba con el recurso a la mitología, los emblemas y la erudición. Sorprende que con una materia vil, como los cumpleaños de los poderosos, sor Juana haya logrado pequeñas obras que, en su género, son perfectas. (Octavio Paz: *Las trampas de la fe*: 442-443).

Tal vez lo que a nuestro Premio Nobel le parece “materia vil” no lo haya sido tanto para una sensibilidad del siglo XVII, en la que el concepto de “Público” y “Privado” era distinto al nuestro, ya que la urbanidad era algo íntimo. Estamos plenamente de acuerdo con Paz cuando dice que estas piezas “son perfectas”. Ahora bien, ¿en qué consiste su perfección y el indudable interés que como teatro cortesano despiertan para nosotros? Creemos que la respuesta reside en varios aspectos que convierten a estos breves textos en obras interesantes y atractivas para nosotros, a pesar de su indudable carácter limitado a su época y

contexto, ya que son piezas de circunstancia. Tal vez el aspecto esencial es que poseen una funcionalidad dramática. La loa encomiástica se plantea como un emblema a descifrar, en el cual participan una serie de personajes alegóricos, quienes a manera de debate, concilian sus argumentaciones para terminar ensalzando al protagonista homenajeado. Esta sería, a breves rasgos, la mecánica de las loas cortesanías de Sor Juana. Agreguemos que el lenguaje es marcadamente culterano y, como ocurre en este tipo de poesía, lleno de alusiones mitológicas, y de términos suntuosos y ornamentales. De las cinco que mencionábamos líneas arriba, nos referiremos en especial a las que dedica al virrey Conde de Paredes; a la de la virreina, su esposa; y a la que compone a fray Diego Velázquez de la Cadena. En la loa al Marqués de la Laguna —a cuya entrada dedica el *Neptuno Alegórico*— tenemos a dos diosas griegas que reclaman para sí los atributos que designan al homenajeado. Es pertinente observar que el código de metaforización es similar a los arcos triunfales y en las loas: el poderoso se representa en ambos como un dios, como un semidios o como un héroe clásico. La intención de la autora es darnos la magnificación poética y ejemplar del gobernante en un plano inalcanzable. Es por ello que la retórica de la adulación (no necesariamente insincera) requiere de un código de representación pleno de convenciones temáticas; de metaforizaciones elevadas y de niveles suprarreales e idealizados, como para con los protagonistas mitológicos. Sólo en estas dimensiones se vuelve “normal” el ensalzamiento desmesurado del virrey. Las deidades griegas que contienden por designar al gobernante según sus atributos son Venus y Belona, diosa ésta de la guerra. La primera es asistida por las Ninfas y la segunda por las Amazonas. La mediadora entre ambas es la Concordia, quien concilia opuestos y propicia un desenlace feliz. La obra se plantea como una contienda en la que cada una de las protagonis-

tas presenta sus argumentos discursivos. Al pretender que el virrey sea Marte y Adonis se conjugan los ideales cortesanos propuestos por el Renacimiento: el hombre de armas y letras; así pues, Sor Juana nos presenta al virrey como la encarnación de un ideal, el: “que de Amor nace para matar de amores”, unido al: “que en triunfos nace para engendrar blasones” (OC, III, 405). El gobernante aparece también como “el sol, glorioso Monarca/ de las celestiales Orbes” (p. 406). Los dioses elegidos para identificar al virrey cobran vida en el referente real, que les da su validez poética. La contienda entre las diosas se desarrolla a la manera de una larga y sustanciosa argumentación silogística, en la que se alternan, dinámicamente, las discusiones entre ambas diosas. Es admirable el despliegue y la riqueza léxica que Sor Juana emplea para designar al “virrey–Marte” (vs. 110-140, p. 408) al que sirven toda una serie de objetos, jerarquías, puestos y funciones que en un derroche de dominio léxico, agota el campo semántico de la milicia. Para aumentar la agilidad dramática en obras en las que los personajes son entelequias, los aliados cobran una función importante, pues refuerzan y amenizan la argumentación. Así, las Ninfas, con su investidura idílica y pastoril, sirven a Venus: “Madre de Amor, divina y amorosa” (v. 142, p. 409) mientras que las Amazonas, símbolos de la guerra, declaran: “a nuestro mismo sér/tanto excedimos,/que con valor al sexo desmentimos”. (vs. 151, 152, p. 409). Es interesante observar que por las mismas convenciones de panegírico y de juego de identidad que tiene la loa, el referente real es el que explica y designa al metafórico. Es así como en este juguete cortesano, Venus aclara:

Pues sabed, hermosas Ninfas,
que el asunto de mis voces
no es literal, ni celebro

con él al antiguo Adonís;
sino que quiero con estos
alegóricos colores
copiar del Cerda invencible,
[...] las lucidas perfecciones (vs. 157-166, p. 409)

La aparición de la Concordia, armonía y conjunción de opuestos, resume y concilia la discusión, y la dialéctica se resuelve felizmente. Esta Diosa, árbitro del alegato, descifra, a la manera de cómo se revela un emblema, la identidad sublimada del virrey:

Y pues las dos ideas
entrambas, le convienen,
al Héroe que alabáis,
pues es Marte y Adonís justamente (vs. 383-386, p. 420)

La *Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excma. Sra. Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna* es otro *divertimento* palaciego que se propone también, como la loa al virrey, como un debate cortesano. En esta pieza, son dos Dioses (Céfiro y Vertumno), quienes a la manera de dos caballeros cortesanos, contienden por defender a su dama; el primero a Flora y el segundo a Pomona, la ambientación es idílica, pastoril; entre los dos amantes y su defensa por la amada, Sor Juana crea un clima de expectación para que aparezcan las diosas aludidas. Los dioses –hábil estrategia dramática de la escritora– se comportan como dos galanes de comedia, lo cual ameniza y agiliza la acción dramática. La estructura y el desarrollo se basan en la dialéctica entre ambos contendientes; cada uno defiende a su dama exaltando los atributos que le corresponden a la diosa respectiva. Las dos son deidades de la naturaleza, la fertilidad y de la primavera. Como en la pieza dedicada al virrey, interviene un personaje con-

ciliador entre los dos antagonistas. En este caso es una Ninfa la que propone la conciliación y la que hace razonar a ambos personajes. Sus parlamentos son los más importantes, pues conjugan la elevación de estilo con un lenguaje lógico:

Escuchad, yo soy Ninfa
de éstos jardines bellos
en quien la Primavera
goza exenciones del rigor del tiempo.
Aquesto es lo que soy;
pero, demás de aquesto,
soy Plenipotenciaria
de todo su fragante ameno Reino (vs. 220-227, p. 438)

Como podemos notar, es innegable el lirismo de estos versos que le confieren una gran calidad poética a los diálogos. El debate se resuelve cuando la Ninfa convence a los contendientes de que la verdadera triunfadora del debate cortesano no es ninguna de sus dantas sino la virreina: “de quien el mismo Sol aun no es reflejo” (v. 275, p. 438). De nuevo encontramos la alegoría solar para representar a los poderosos; en este contexto quizá más operante ya que designa a la virreina como dadora de vida. La hipérbole encomiástica alcanza los límites de declarar que a la celebrada: “le ceden/ingenio Palas, y hermosura Venus” (vs. 286-287, p. 438) Como en la loa anterior, el referente real valida al metafórico. Debemos comprender que la obra se basa en un código expresivo familiar para el público palaciego que lo disfruta y que comparte el nivel magnificado de las metáforas.

Por último hablaremos de la loa que la escritora dedica a este gran cortesano religioso, del que ya hemos hablado, Diego Velázquez de la Cadena. En esta obra encontramos una serie de rasgos distintos y originales con relación a las dedicadas a los gobernan-

tes. Aquí, Sor Juana va a hacer de su protagonista la alegoría misma del saber, del conocimiento y de la razón. Como ya dijimos, el agustino es maestro de la universidad y del colegio de San Pablo. El desarrollo y la estructura de esta pieza se plantean de una forma original: la Naturaleza, personaje esencial en la acción, no se ofrece de una manera idílica ni pastoril, sino filosófica; como la Segunda Causa creada por Dios, como Madre de todos los atributos racionales del ser. Sor Juana –inspirándose quizá en *El gran teatro del Mundo* calderoniano– la introduce como la Autora, que reparte los roles respectivos a cada uno de los personajes que representan los atributos que designan al padre–maestro don Diego. La Naturaleza es docta, ya que conjuga Materia y Forma. Es ella, su sabiduría, la que va a idear las alegorías que conforman al protagonista. Es un ingenioso juego de conceptos y de palabras, Sor Juana establece una correlación dramático–poética, entre los roles teatrales y las letras del nombre del homenajeado. En una relación discursiva de causa- efecto se forma una CADENA ontológica que corresponde al apellido de Don Diego. El nombre, pues se forma con cada uno de los atributos del agustino. El alarde verbal de Sor Juana es típicamente barroco: la correlación de conceptos, con juegos y artificios de ingenio LA CADENA, desde el punto de vista conceptual, es también la síntesis eslabonada de una serie de razonamientos derivados y consecuentes. Cada propiedad es designada con su letra Ciencia, Agrado, Discurso, Entendimiento, Nobleza y Atención, alegorías que desde el punto de vista real definen el saber filosófico y la grandeza de ánimo y de personalidad del elogiado. La alabanza alcanza niveles hiperbólicos al mencionar a los dos grandes maestros de la sabiduría cristiana, a quien la sabiduría de Fray Diego se acerca y domina:

Puesto que ya está formada
de perfecciones y letras
aquesta Cadena (en quien
el Cielo quiere que tenga
Agustín como Tomás,
también una *aura Cadena*) (vs. 343-349, p. 497).

El final de fiesta lo reiteran cada uno de los atributos que cantan el ser “sólo eslabones de esta Cadena” (v. 480, p. 502).

Para concluir queremos hacer hincapié en el carácter emblemático y alegórico de estas piezas. Su conocimiento no sólo nos interna en un mundo cortesano, laudatorio y convencional, sino que nos ofrece una lectura esencialmente cifrada del mundo como juego racional, como gran metáfora verbal, como apasionado jeroglífico de palabras y de identidades.

SOR JUANA Y EL QUE NO SE ATREVE

A DECIR SU NOMBRE

Enrique López Aguilar*

Es posible que ocurra en todo el mundo, pero en el ámbito de habla hispana es frecuente que los próceres y los artistas, en ese orden, se conviertan en nombres de calles, plazas o monumentos, muchos de los cuales no tienen nada que ver con el individuo al que se han asociado. Dejemos a otros la reflexión sobre los espacios así dignificados en España e Hispanoamérica y pensemos en México.

Los ejemplos son numerosos, algunos son extraños. Si tomamos a los escritores, no podemos evitar ciertas presencias entrecruzadas como las de, por ejemplo, Ignacio Ramírez, Altamirano, Cuéllar y Payno en la colonia Obrera de la Ciudad de México. Es seguro que casi ninguno de los habitantes que viven o trabajan en la calle con el nombre de alguno de los autores antes nombrados haya leído alguna de las obras que determinaron la nomenclatura de esa calle; es más seguro que ninguna de las actividades o las obras de estos intelectuales hubiera esperado confinarse en una zona donde abundan las refaccionarias, los talleres en los que uno se encuentra la calavera que le robaron en tal esquina o ciertas cantinas de tercera.

Recordemos a Juan Rulfo, uno de los escritores mexicanos más importantes del siglo XX y uno de los fundadores del realismo mágico hispanoamericano, conocido en casi todo el mundo

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

por dos obras: *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Tal vez poca gente sepa que dio su nombre a una plaza ignorada que acabó en eso (en una plaza) gracias al temblor de 1985, en el cruce de Monterrey, Insurgentes y Álvaro Obregón, por donde antes estaba la sucursal de una fábrica de estufas. Dicha plaza es, por cierto, un triángulo mínimo en el que casi nadie repara. Es muy poco para Juan Rulfo, pero esta mención confirma que hay escritores que cierran su destino convertidos en estatuas (ecuestres o no), calles, plazas, glorietas, ejes viales, colonias o monumentos. A veces, si la cosa no va mal, también pueden acabar circulando como monedas o billetes: es el caso de Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana, mejor identificada en los antiguos billetes y monedas de mil pesos, y que ahora ha ascendido al nuevo valor de los billetes de doscientos nuevos pesos.

A lo mejor el problema no es que un país quiera reconocer de alguna manera a sus figuras más importantes, sino los síntomas oblicuos, resultado de los excesos iconográficos o nominalistas: Manuel Payno, autor de *Los bandidos de Río Frío*, es para muchos sólo el indicio de una calle, no un escritor realista del siglo XIX mexicano; sor Juana Inés de la Cruz, fácilmente reconocible en todo cuadro, mural o representación escultórica por sumar en su figura un velo negro, un hábito de monja, un incómodo medallón y unas cejas bien delineadas, es el rostro más conocido que nos ha llegado desde el mundo novohispano, pero, salvo que era una monja inteligente y poetisa, salvo la recurrencia a la redondilla "Hombres necios que acusáis...", es posible que el común de los (antiguos) usuarios de monedas o billetes de mil pesos no sepan mucho más acerca de la mujer capturada en esa efigie.

A veces, la información oída como de paso en las inevitables clases de secundaria o prepa añade algunos temas para el chisme histórico de sobremesa: ¿por qué una mujer tan bella se me-

tería de monja a los veintiún años? ¿tuvo muchos amores antes de y durante su vida conventual? ¿sería lesbiana? ¿se “convirtió” al final de su vida o fue una víctima de la intolerancia contemporánea? ¿se contagió de la epidemia en el convento, en 1695, por cuidar a sus hermanas jerónimas o porque eligió morir de esa manera, ya sin sus libros y sin las letras?

Al margen de las suposiciones, lo que se puede decir de sor Juana es que ingresó al convento por las siguientes causas: en el siglo XVII novohispano, los dos caminos más decorosos para que una mujer virtuosa hiciera su vida eran el matrimonio y el convento; en el caso del matrimonio, mientras más sustanciosa fuera la dote de que dispusiera la mujer, mejor sería su (des)enlace conyugal. Sor Juana era hija natural de la criolla Isabel Ramírez de Santillana y del caballero vizcaíno Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca. Los hijos “naturales” no eran escasos en Nueva España en esa época, pero había una cierta falta de protección social para ellos, sobre todo si no se disponía de recursos respetables y si esos hijos eran mujeres. Juana Inés no tuvo el dinero necesario para llegar con una dote importante a un buen matrimonio, pero tampoco se sentía especialmente llamada a aceptar un estado que impediría el desarrollo de sus aspiraciones e inquietudes intelectuales: la atención de la casa, los hijos y el marido eran tareas que absorbían casi todo el tiempo de una mujer casada que no fuera rica. La única alternativa de época que ella tuvo fue la vida conventual, pues le podía ofrecer el espacio necesario para dedicarse a sus intereses, sin merma de las obligaciones propias de una monja, máxime si se considera que el jerónimo era uno de los conventos con menos rigores en su regla y en sus costumbres.

En 1669, en uno de sus documentos de novicia, Juana Inés declaró poseer doscientos cuarenta pesos de oro común en reales, producto de una donación hecha por don Juan Sentís de

Chavarría, un benefactor suyo. Es necesario recordar que para ingresar al convento también había obstáculos, pues eran necesarias una buena dote y recomendaciones adecuadas; también hay que recordar que había conventos para todos los gustos y recursos: unos de regla holgada, otros de regla rígida; unos autosuficientes en cuanto a sus recursos, otros que dependían de la caridad ajena; unos en donde las monjas eran contemplativas, otros en donde las monjas servían de cocineras y costureras para las órdenes sacerdotales.

Los apoyos con que contó Juana Inés para ingresar con las jerónimas, después de su breve paso por las rigideces de las carmelitas descalzas, fueron su vida en el palacio virreinal, los marqueses de Mancera –virreyes de Nueva España–, y las influencias de su confesor, el jesuita Antonio Núñez de Miranda, fanático pescador de almas. Debe agregarse lo que, al final de su vida, sor Juana diría en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*:

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las necesarias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi gusto, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación, a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola...¹

Disueltas las sospechas de que Juana de Asbaje (o Juana Ramírez) hubiera abandonado la vida del laicismo para ingresar

1 Sor Juana Inés de la Cruz. "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz", *Obras completas. Comedias, sainetes y prosa*. T. IV. México, FCE, 1976. p. 446. (Biblioteca Americana, 32).

a la conventual debido a un terrible desengaño amoroso, ¿cómo conciliar estas declaraciones con la poesía amorosa de sor Juana? Ante el caudal de sus textos de amor, algunos críticos y un sector de lectores comunes le han conjeturado amantes dentro, fuera, antes o durante el convento: especialistas psicologizantes como Pfandl han derivado inclinaciones homosexuales a partir de su poesía amorosa; para cierto público decidido a romantizar a figuras culturales de las que ignora mucho, tiene valor de evidencia el silogismo de que “nadie puede hablar del amor como sor Juana lo hace si no lo ha experimentado en carne propia”. De ahí a la sospecha de que amó profundamente a alguna persona antes de o durante su vida conventual, sólo hay un paso. Para dirimir las dudas acerca de lo improbable, sólo baste recordar el hecho de que un lector contemporáneo de la poesía barroca no pedía sinceridad al poeta, como ha venido ocurriendo después de la explosión romántica, sino inteligencia y verosimilitud en el manejo de sus artificios. Esto no significa que no surgiera literatura producida por circunstancias biográficas, pero tampoco era el estilo epocal: Quevedo, Lope o Góngora no necesitaban odiar a una mujer, morirse de celos o padecer amores para escribir poesía satírica, despechada o amorosa. En el siglo XVII se escribieron muchos poemas por encargo y, en otros casos, lo que el autor pretendía era demostrar su pericia para asediar distintos aspectos de un problema o de un tema literario: la originalidad barroca era, pues, extremadamente artificiosa.

Con todo esto quiero decir, por lo menos, que sor Juana pudo estar enamorada al escribir su poesía, pero pudo no estarlo: baste recordar cuánta literatura de la propia monja fue escrita por encargo. Afirmar el completo involucramiento personal de un autor barroco en las cosas que escribía, es como creer que a sor Juana le afectaban íntimamente temas teológicos como los que expuso en la *Crisis de un sermón*: las finezas de Cristo las discu-

tió a petición de Santa Cruz, obispo de Puebla, y le sirvieron para ejercitar sus habilidades retóricas a expensas del jesuita Vieyra, para exhibir su conocimiento de las Escrituras y de los autores sagrados, así como la agudeza de su ingenio, nada más; el texto resultante de esos artificios lo remitió, para su condenación, a Santa Cruz, pues, publicado con el nombre de *Carta atenagórica*, provocó la ruina personal de sor Juana. Sin embargo, a pesar de cuanto se argumente, no faltan los lectores que dejan puesto el dedo en el renglón, insistiendo en mantener las ambiguas aureolas de la conseja y el rumor: “la poesía amorosa de la poetisa es personal, autobiográfica y sincera”. Una lectura penetrante, de sociología literaria, podría explorar el imaginario de ese público para esclarecer por qué necesita que ciertas figuras culturales y mitologizadas se atengan a los esquemas sociales de carencia e idealización hasta el punto de convertir sus leyendas en dogma: las apariciones guadalupanas, el heroísmo del Pípila, la existencia de los Niños Héroes, los supuestos amores entre Rosario de la Peña y Manuel Acuña, el carácter indeleble de Fuensanta en la vida y la poesía de Ramón López Velarde, la integridad sin fisuras de Pedro Infante, la existencia de un amado o una amada inmortal en la vida de sor Juana.... Ése no es el motivo del presente ensayo sino explorar cuáles fueron las ideas amorosas que la monja desarrolló en su poesía. Después de analizadas, es posible que se compruebe que el amor sólo fue un tema retórico y circunstancial para ella, no un asunto de profundo lirismo ni espejo de su vida.

Antes de escrutar los temas sorjuanescos en torno del amor, es necesaria una revisión de la perspectiva desde la que partió la autora para proferir sus textos poéticos. Su producción catalogada como amorosa consta de cuarenta y cuatro (o cuarenta y siete) poemas y reúne los siguientes formatos: cinco romances²,

2 “Si es causa amor productiva...”, “Supuesto, discurso mfo...”, “Si el

siete endechas³ (diez, si se consideran un romancillo exasílabo y las dos endechas reales dirigidas a Lysi y que, mal leídas, pueden dar fundamento a quienes gustan de pensar en la ambigua sexualidad de sor Juana⁴; sin embargo, no los considero incluidos dentro de su repertorio amoroso, propiamente dicho), seis décimas⁵, tres glosas en quintillas⁶, veinte sonetos⁷ y tres lirás⁸. En todos ellos es difícil encontrar alguno en el que se refleje un verdadero diálogo de amor; más bien, suele aparecer un yo –casi siempre inidentificado, aunque muchas veces parece

desamor o el enojo...”, “Ya que para despedirme...”, “Allá va, Julio de Enero...”

- 3 “Prolija Memoria...”, “Sabrás, querido Fabio...”, “Si acaso, Fabio mío...”, “Me acerco y me retiro...”, “Agora que conmigo...”, “Ya, desengaño mío...”, “Divino dueño mío...”
- 4 “Discreta y hermosa...”, “Divina Lysi mía...”, “¡Qué bien, divina Lysi...!”
- 5 “Díme, vencedor Rapaz...”, “Cogíome sin prevención...”, “Licencia para apartaros...”, “A tus manos me trasladada...”, “Copia divina, en quien veo...”, “Al Amor, cualquier curioso...”
- 6 “¡Oh qué mal, Fabio, resiste...!””, “De mi vida la conquista...”, “Cuando el Amor intentó...”
- 7 “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba...”, “Detente, sombra de mi bien esquivo...”, “Que no me quiera Fabio, al verse amado...”, “Feliciano me adora y le aborrezco...”, “Al que ingrato me deja, busco amante...”, “Fabio: en el ser de todos adoradas...”, “Cuando mi error y tu vileza veo...”, “Silvio, yo te aborrezco y aun condeno...”, “Con el dolor de la mortal herida...”, “¿Vesme, Alcino, que atada a la cadena...?””, “¿Qué es esto, Alcino? ¿Cómo tu cordura...?””, “El ausente, el celoso, se provoca...”, “Yo no puedo tenerte ni dejarte...”, “Mandas, Anarda, que sin llanto asista...”, “Yo no dudo, Lisarda, que te quiero...”, “Yo adoro a Lysi, pero no pretendo...”, “Dices que yo te olvido, Celio, y mientes...”, “Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes...”, “En pensar que me quieres, Clori, he dado...”, “No es sólo por antojo el haber dado...”, “Probable opinión es que, conservarse...”, “Amor empieza por desasosiego...”
- 8 “Amado dueño mí...”, “Pues estoy condenada...”, “A estos peñascos rudos...”

femenino y a veces, masculino—, cuyo interlocutor (o, mejor dicho, su receptor) es un *tú* —también, casi siempre inidentificado, a veces femenino, a veces masculino—. En los demás, no hay una relación de amante a amado —presente o ausente—, sino un discurso impersonal y abstracto, casi en tercera persona, donde lo que más importa es disertar acerca de ciertos problemas, complicaciones o paradojas que aparecen en el amor. Bajo este rubro, también hay que reconocerlo, se encuentra de lo mejor y más afamado que Juana Inés produjo en forma de poema, pero no es lo único: queda afuera el conjunto agrupado en la categoría “filosófica y moral”, algunos prodigios de tema religioso y algunos romances epistolares a Lysi, los cuales resultan relevantes aunque sea por puro interés biográfico —en esos romances, tal vez, se encuentre la verdadera poesía amorosa e “involucrada” de sor Juana, aunque en ellos no exista materia para fundar la sospecha de homosexualidad de su autora, sino el desarrollo de la amistad femenina, característica del siglo XVII, y que Octavio Paz ha dilucidado en su ensayo sobre ella⁹—.

Quien, dentro del extenso conjunto de poemas amorosos, quisiera seleccionar algunos, para una suerte de antología personal de lectura, no erraría con los siguientes: “Si es causa amor productiva...”, “Me acerco y me retiro...”, “Divino dueño mío...”, “Este amoroso tormento...”, “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba...”, “Detente, sombra de mi bien esquivo...”, “Al que ingrato me deja, busco amante...”, “Cuando mi error y tu vileza veo...”, “Con el dolor de la mortal herida...”, “Yo no puedo tenerte ni dejarte...”, “Amor empieza por desasosiego...”, “Amado dueño mío...” y “A estos peñascos rudos...”: trece en total, de los cuales tres podrían ser perfectamente opcionales (los dos pri-

9 Cf. Octavio Paz. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 3a. ed. México, FCE, 1992. pp. 260–303. (Obras de Lengua y Estudios Literarios).

meros y el último), de acuerdo a los criterios subjetivos del gusto personal: ya es mucho para la fama póstuma de un poeta que la cuarta parte de los textos dedicados a un solo tema merezcan ser recogidos por la memoria constante de sus lectores. De esta somera cuarta parte de la totalidad de los poemas amorosos, cinco miden, describen y analizan “lógicamente” los efectos del amor, ya sea en el locutor poético (“Si es causa amor productiva...”, “Este amoroso tormento...”, “Con el dolor de la mortal herida...”), ya en abstracto antes de dirigirlo a un receptor llamado Alcino, quien ha perdido el amor de Celia (“Amor empieza por desasosiego...”), ya resolviendo un problema de lógica a través de un triángulo amoroso (“Al que ingrato me deja, busco amante...”); uno asume la voz masculina para dirigirse a Filis (“Me acerco y me retiro...”); dos le hablan al amante masculino que se ausenta (“Divino dueño mío...”, “Amado dueño mío”); en uno, excepcional dentro de toda la producción amorosa de sor Juana, el *yo* femenino tiene que defenderse de los celos argumentados por el *tú* (“Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba...”); en uno, la locutora concibe que la invención del amado es superior a los esfuerzos de éste por escapar de los brazos y pecho de la amante (“Detente, sombra de mi bien esquivo...”); en dos, la locutora argumenta la superioridad de su amor frente a las traiciones del amado (“Cuando mi error y tu vileza veo...”, “Yo no puedo tenerte ni dejarte...”); uno, no tan raro dentro de la producción de la autora, habla desde la voz de una viuda que se queja por la muerte de su marido (“A estos peñascos rudos...”).

¿Dónde quedará la esperada confesión “autobiográfica” cuando, en una representativa muestra de la cuarta parte de un universo poético, casi la mitad de los poemas disertan abstractamente acerca del amor, uno toma la voz del otro sexo y otro más entona una elegía amorosa desde la viudez? ¿No será que esto es, precisamente, una muestra del despliegue del ingenio barroco

frente al artificio poético en lugar de una muestra de la sinceridad del poema moderno? Que algunos lectores los crean sinceros, sólo confirma la habilidad sorjuanesca para discurrir inteligentemente a través de sus poemas amorosos. Dejaré de lado estas pesquisas para confrontar algunas conclusiones parciales obtenidas de las máscaras utilizadas por la autora: el locutor predilecto de sor Juana, protagonista visible de su pensamiento amoroso, es el *yo* de los poemas, el (la) *amante*, el miembro *activo* de la relación; frente a ese locutor, el *tú* de los poemas (el *amado/la amada*, el miembro *pasivo*) casi no es un interlocutor ni un coprotagonista de la relación amorosa, sino un escucha o auditor de las reflexiones del *yo*. A lo sumo, el *tú* de los poemas sorjuanescos tiene el mérito de que, con sus actos negativos (fundamentalmente, aquellos que producen celos, dan muestras de engaño y desenamoramiento, o concluyen en el abandono), induce en el locutor la necesidad de aclarar sus sentimientos o sus ideas sobre el amor a través del texto poético. Como escucha o comparsa cuya actividad amorosa suele quedar fuera del poema, pero con la que deja en el locutor las huellas de sus inconstancias amorosas, el amado se escabulle entre las sombras y pareciera dejar abierto el campo para el siguiente dictamen: por lo que sufre, vive, discurre y razona, sólo el *yo* amoroso resulta interesante ante los ojos de sor Juana, en tanto que el *tú* es un mero vehículo a través del cual se llega a ese estado de escritura por el que se poetizará al amor.

Del *yo* poético expresado por sor Juana, se sabe casi todo, por lo menos, cuanto profiere en cada poema, y para esto no importa si lo proferido es de orden intelectual o sentimental; en cambio, del *tú* sólo se conoce lo que las consecuencias de sus actos dejan entender, y eso a través del discurso subjetivo del *yo*. Ni siquiera el afamado soneto en el que el *tú* adquiere una insólita capacidad de interlocución, permite que el lector se asome a

los argumentos del otro, salvo por vía deductiva (es el único poema en el que el *yo* sufre las quejas y reclamaciones con que suele agobiar al *tú*):

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba...¹⁰

El tú manifiesta “rigores”, “celos tiranos”, “vil recelo” y una “quietud” contrastada con “sombras necias, con indicios vanos”¹¹; en el primer terceto y en el primer verso del segundo, sor Juana exhibe las razones del interlocutor poético, los diez versos restantes son del locutor y sus sentimientos. No obstante estas alevosías, el soneto es de lo mejor y de lo más intenso escrito por Juana Inés: al responder a los reproches del amado, la amante parece legitimar alguna contrargumentación respecto a lo que en el resto de su poesía amorosa sólo es queja del *yo* protagonista de sor Juana frente al silencio del escucha. Sin embargo, aunque intuidos, sólo sabemos que los descompuestos sentimientos del amado son los celos y que la amante se sabe injustamente acusada: su única prueba de amor son las lágrimas y, a través de éstas, la evidencia de un corazón inocente y enamorado: así es como, dentro de un neoplatenismo a lo Marsilio Ficino y León Hebreo, “satisface un recelo con la retórica del llanto”, pues la autora acepta la idea de que el intangible universo de los sentimientos humanos tiene una traducción en los signos corpo-

10 Sor Juana Inés de la Cruz. “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba” en *Obras completas. Lírica personal*. T. I. México, FCE, 1976. p. 287. (Biblioteca Americana, 18).

11 *Loc. cit.*

rales de, por ejemplo, lágrimas, suspiros y temblores. Si tocar las lágrimas es como tocar directamente al corazón y, por lo tanto, entender lo que parece indecible, el soneto sugiere el final feliz del conflicto y la capacidad persuasiva de la amante (aunque, hay que reconocerlo, nunca se aclara la identidad sexual de amante y amado):

pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.¹²

La elocuencia de las lágrimas produce la reconciliación: durante esa vespertina y no descrita escena del soneto en la que amante y amado disputan por un problema de celos, las lágrimas (significante) –portadoras del corazón (significado)– provocan el acercamiento del quejoso, pues, conmovido por el “líquido humor” que vierte su interlocutora, se acerca a ella y, al tocarle el rostro para enjugar el llanto con las manos, ocurre el prodigio: de las lágrimas al corazón y del signo al significado, lo que verdaderamente se toca es la verdad (la inocencia, el amor) y, por lo tanto, la concordia. Ante la belleza poética y argumentativa de este soneto, es necesario señalar un procedimiento de coherencia literaria en sor Juana: sus amados nunca lloran; de hacerlo, el amante estaría obligado a someterse ante la contundencia de esas furtivas y líquidas razones.

Es cierto: se puede sugerir que, mediante la construcción del mundo amoroso de un robustecido *yo*, sor Juana desliza la posibilidad de que cada *tú* sea implícitamente reconocido como otro *yo*, capaz de una dimensión amatoria tan protagónica y activa como la de la voz, pero eso crearía un circuito de interlocu-

¹² *Loc. cit.*

ción en el que amante y amada se reconocerían mutua y proporcionalmente como amado y amante, lo cual no parece ocurrir en su poesía, pues el amado siempre tiene un signo negativo (se equivoca cuando siente celos, pero es certero cuando engaña, lastima y abandona) ante el signo positivo del amante (es inocente frente al recelo del otro y es víctima indudable de sus desamores, engaños y abandonos). Al no construirse en torno al equilibrio y la empatía, el *yo* del amante se erige como productor del único discurso organizado y atendible: en el mejor de los casos, el *yo* del amado sólo es reconocido como amplificador de las intensidades de quien porta la locución en los poemas:

Pues ni quieres dejarme ni enmendarte,
yo templaré mi corazón de suerte
que la mitad se incline a aborrecerte
aunque la otra mitad se incline a amarte...¹³

En este soneto, impecable por su ambigüedad, sor Juana da forma a la indecisa paradoja (conocida por muchas parejas) de “Yo no puedo tenerte ni dejarte...”¹⁴, lo cual permite prever el resto de la estructura del poema, organizado a través de dualismos barrocos, contradicciones y juegos de palabras: si se ama a quien engaña, si se da el todo a quien da la mitad, si al dejar y al tener al engañador se encuentran algunos no sé qué para quererlo y muchos sí se qué para olvidarlo, ¿qué propone la atribulada y escindida amante? No la ruptura ni la condena, sino la siguiente solución, característica del *yo* sorjuanescos, apto en las artes del amor, del dolor y del discurso, así como en entretejer hábilmente cada uno de los contrarios:

13 “Yo no puedo tenerte ni dejarte...” en *ibid.*, p. 293.

14 *Loc. cit.*

Si ello es fuerza queremos, haya modo,
que es morir el estar siempre riñendo:
no se hable más en celo y en sospecha,
y quien da la mitad, no quiera el todo;
y cuando me la estás allá haciendo,
sabe que estoy haciendo la deshecha.¹⁵

Sin embargo, aun sorjuanescamente hablando, la declaración anterior resulta inadecuada para cumplir los términos de una búsqueda de la felicidad, pues si el amante ama, también sufre, en tanto que él es el teatro en el que se representan los diversos papeles característicos de un mundo sentimental paradójico y contradictorio. Cuando se recuerda la conclusión del soneto “Al que ingrato me deja, busco amante...”, sólo se puede pensar en el mismo esquema que se resolvió en el soneto “Yo no puedo tenerte ni dejarte...”, con la diferencia de que, en éste, el problema y la solución se decide entre dos, mientras que, en el primero, entre tres:

Pero yo, por mejor partido, escojo
de quien no quiero, ser violento empleo,
que, de quien no me quiere, vil despojo.¹⁶

Antes hablé de búsqueda o cumplimiento de la felicidad. Vale la pena preguntarse si lo que buscan los amantes sorjuanescos es, verdaderamente, esa inefable consecuencia que parece un producto visible pero intangible del amor. La amante del soneto “Yo no puedo tenerte ni dejarte...” opta por la resignación de no otorgar el todo a quien la quiere a medias, aunque advierte que

15 *Loc. cit.*

16 “Al que ingrato me deja, busco amante...” en *ibid.*, p. 289.

ha de quedar deshecha cada vez que el otro la traicione: el sòneto no hace más que regresar a la idea enunciada en el primer verso, pues la conclusión de la amante es no dejar del todo a quien no puede tener del todo, aunque eso implique sufrimiento; en el soneto “Al que ingrato me deja, busco amante...”, después de analizar ingeniosamente una complicada situación triangular en la que el *yo* femenino del poema declara su amor por quien la desprecia y su desprecio por quien la ama, concluye que prefiere ser empleada violentamente por quien la quiere, que despojo de quien no la ama: en ambos casos, la felicidad amorosa de la locutora poética queda en indudable entredicho al escoger el que parece el menos áspero de los caminos; lo único indudable es su protagonismo verbal. Nada de esto parece sugerir que, al cabo de las muchas demostraciones de la inteligencia de los amantes en los poemas de sor Juana, éstos acaben conquistando algo que no sean sino sinsabores y tribulación. Así, no es de extrañar un soneto que, al enumerar los efectos del amor, parece excluir por completo la idea de felicidad:

Amor empieza por desasosiego,
solicitud, ardores y desvelos;
crece con riesgos, lances y recelos,
susténtase de llantos y de ruego.

Doctrínanle tibiezas y despego,
conserva el sér entre engañosos velos,
hasta que con agravios o con celos
apaga con sus lágrimas su fuego.

Su principio, su medio y fin es éste...¹⁷

17 “Amor empieza por desasosiego...” en *ibid.*, pp. 297–298.

A lo largo de ocho versos, sor Juana acumula quince sustantivos para describir un sentimiento: difícilmente se puede apreciar en ellos algo que no sea de connotación negativa; en el mejor de los casos, a pesar de la “solicitud”, los de los dos primeros versos refuerzan la idea del amor como enfermedad: “desasosiego”, “ardores”, “desvelos”, de manera que sor Juana no se aleja de la vieja idea de que el enamorado (a fin de cuentas, poseído por una *pasión*) se encuentra incapacitado para hacer algo que no sea sino ahondar más en su enfermedad, en su *pathos*, en su enamoramiento. Consecuente con las ideas de Platón y Aristóteles, quienes veían en el amor una aspiración para alcanzar el Bien —pero con la restricción filosófica de creer que el Bien no habitaba en otra persona, tan imperfecta y llena de carencias como el amante, pues la noción de Bien está colocada afuera de las personas o del mundo por ambos filósofos—, sor Juana parece insistir en su carácter desafortunado y doloroso, debido a que el común de la gente vive pasiones y enfermedades, no una forma elevada o filosófica del Amor. Desde luego, no es que la poetisa contara con una estadística confiable para saber esto, sino que atendía a las ideas aristotélicas sobre el tema expresadas en la *Ética nicomaquea*¹⁸: las personas moralmente virtuosas pueden llegar a formar parte de un selecto grupo vinculado por la amistad perfecta; dichas personas son pocas, privilegiadas y desdeñan el placer y el amor sexual como algo propio (aunque comprensible) de los jóvenes, ya que buscan el Bien a través del otro, no en el otro. Los múltiples fracasos de los amantes y amados sorjuanescos reside, pues, en la siguiente lógica: amar a una persona imperfecta pro-

18 Aristóteles. *Ética nicomaquea. Política. 7a. ed.* Versión e intr. de Antonio Gómez Robledo. Porrúa, México, 1982. 1155a–1170b *passim*. (“Sepan Cuantos...”, 70).

picia equivocaciones, pues ésta sólo puede ofrecer una imperfecta relación llena de equívocos y tortuosidades.

Sor Juana concluye el soneto antes citado con los siguientes versos:

pues, ¿por qué, Alcino, sientes el desvío
de Celia que otro tiempo bien te quiso?
¿Qué razón hay de que dolor te cueste,
pues no te engañó Amor, Alcino mío,
sino que llegó el término preciso?¹⁹

Lo que la poetisa parece estar diciendo es: “¿quién te manda creer, Alcino, que en Celia estaba la felicidad? No te engañó el Amor (puesto que nunca buscaste el más verdadero y filosófico), sino que llegó el término preciso de un engaño, de lo que es falible, frágil e imperfecto”. Esclarecer tales principios en la poesía amorosa de sor Juana puede hacer pensar que ella se había impuesto un nivel muy exigente para entender el amor, pero también se puede deducir lo contrario, una especie de agnosticismo sentimental, sobre todo si también se esclarece que, en el fondo, Platón y Aristóteles no creen en la generosidad de un amor otorgado entre dos personas –por el que se valora y “deifica” al otro al convertirlo en pararrayos de todos los bienes y virtudes, poniendo al amante en la situación de estar dispuesto a dar mucho por el amado, o sea, en situación de *reciprocidad*–, sino en el uso del otro y de sus virtudes para alcanzar algo que él no posee, pero del que es un vehículo: el Bien; es decir, ambos filósofos creen que no se ama a otra persona en sí misma, sino por aquellos de sus trasuntos que dejan ver una idea superior y, al traspasarlo, elevan al amante a otro nivel, pues no debe

19 Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, p. 298.

amarse a otra persona sino a la idea o virtud que en ella se anuncia sin poseerla ontológicamente, en tanto que ella no es esa idea o virtud. Todas las demás relaciones personales que no sean las de la amistad perfecta son, por implicación, formas “imperfechas” de amor, y, para Aristóteles, realizaciones menores de la amistad sustentadas en la utilidad o en el placer: ése es el nivel en el que se mueven los amantes sorjuanescos y de allí sus constantes fracasos y zozobras.

Desde luego, ante un esquema intelectual semejante, la felicidad amorosa es prácticamente imposible (baste la constatación del repertorio amoroso de sor Juana: no hay ningún poema para el amor feliz); más aún: ante un esquema intelectual como el antes expuesto, sólo la maestría literaria de Juana Inés le permitió variar, con distintos éxitos e intensidades, una línea monotemática y retórica alrededor de los mismos tópicos: el amor desglosado en celos, abandono, engaños, separación, quejas, dolor y vocación martirológica del amante. En esta perspectiva, es claro que el *yo* poético de la poesía amorosa sorjuanescas debe ser la voz mejor construida y definida de la autora, aunque no sea sorprendente comprobar que, también para Aristóteles, resulta más interesante y meritorio el amante que el amado, el ser activo que el sujeto pasivo, el benefactor que el beneficiado, pues el segundo nunca reconoce la naturaleza creativa y autónoma del amor, que siempre es una respuesta al mérito externo²⁰. De la poesía a la filosofía, lo que es ostensible en sor Juana es la construcción de un sistema literario que parece estar de acuerdo con su pensamiento y con el gusto literario y neoplatónico del siglo XVII; lo que parece menos obvio es el hecho de que la obra

20 Cf. Irving Singer. *La naturaleza del amor. De Platón a Lutero*. Vol. 1. Trad. Del inglés por Isabel Vericat. Siglo XXI, México, 1992. p. 120. (Filosofía).

amorosa de sor Juana responda a niveles de vivencia como los esperados por los lectores modernos.

Como una muestra de que a la poetisa le parecen superiores el protagonismo y las complejidades intelectuales y emocionales del *yo*, ante el carácter fantasmal, la borrosa pasividad y las constantes burlas del *tú*, el siguiente soneto se vuelve muy esclarecedor:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo,
 Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras, lisonjero,
si has de burlarme luego fugitivo?
 Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
 que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.²¹

En pocos poemas de sor Juana el amado se ha convertido en algo tan intangible, fantasmagórico y desdibujado como en éste: “sombra”, “imagen”, “ilusión”, “ficción”, “fugitivo”, “forma fantástica”... poco le faltó a la autora decir de él que “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”²², de no ser porque esta gradual disolución ya le había servido para calificar los méritos

21 Sor Juana Inés de la Cruz, “Detente, sombra de mi bien esquivo...” en *op. cit.*, pp. 287–288.

22 “Este, que ves, engaño colorido...” en *ibid.*, p. 277.

de un retrato suyo en otro soneto. Ante las burlas de esa invención, la amante del soneto opone su propia fantasía: el mejor amado es aquél al que se inventa, el amado que en el mundo mental no se evade ni es fugitivo, el *tú* ideal del que el *tú* real es, apenas, leve indicio. No me parece desmesurado ver que, ante tal atenuación del amado, lo único que importa en el universo verbal de este soneto sea la preponderancia de la amante; más aún: este soneto es de una declarada independencia del *yo* frente a la existencia del *tú*, gracias a la fantasía que perfecciona y mejora al otro. En el nivel del idealismo, el soneto profiere la certeza de que es superior el ser imaginado al ser real; por lo mismo, es visible que, para sor Juana, la construcción intelectual se considera superior a la derivada de las experiencias de vida. Esto parecería desproporcionado si no existiera la obra “filosófica y moral” de la autora, el “Primero sueño” o la “Respuesta a sor Filotea de la Cruz”, obras en las que ella exhibe y confiesa una natural disponibilidad e interés para todo lo relacionado con el pensamiento y la cultura, la especulación filosófica y científica, el mundo racional y libresco... y una notable conciencia de su posición como mujer en un mundo misógino.

No es asunto de este ensayo, pero si en algún lugar debiera buscarse la poesía amorosa de sor Juana, ése pareciera ser en donde están los romances y demás poemas escritos a Lysi, especialmente si se leen a través de la idea aristotélica de la *philia*: en la sociedad de los amigos perfectos, el hecho de alcanzar una idea superior a través de otra persona se vuelve recompensa más importante que la de buscarla a ella, en sí misma, u obtenerla sexual o egoístamente. En esos poemas, sor Juana integra su visión filosófica con una retórica cortesana de época y con su capacidad afectiva personal: lo demás es impenetrable. Como último apunte, vale la pena recordar que, también aristotélicamente, ella creía que los seres perfectos no necesitan amar, en tanto

que este sentimiento sólo es una muestra de imperfección, incompletud y carencia. Creo que esto explica el nivel retórico de su poesía amorosa y el más profundo, complejo y lírico de su poesía “filosófica”, especialmente el de “El sueño”: en los poemas amorosos ella siguió la afición barroca de mostrar inteligencia y maestría —es decir, ingenio— en obras producidas por encargo o como un reto para superar obstáculos de forma y de concepto. En tal camino se entienden mejor sus obras religiosas, laberintos y poemas con pie forzado (como el caso de esos cinco sonetos burlescos en los que, a partir de un doméstico solaz, “se le dieron a la Poetisa los consonantes forzados de que se componen...”²³).

La idea dominante de la poesía amorosa de sor Juana gira alrededor de los siguientes tópicos: el mejor amor es el que puede llegar a prescindir de la correspondencia, el que puede aprisionar al otro en la fantasía, el que inventa al ser amado, el que se prueba en los celos y el que se muestra en la fineza de las lágrimas, por lo que el único personaje interesante del amor es el amante, no el amado, en tanto que aquél vive una gama de sentimientos que le dan protagonismo a su estado amoroso, sin importar el del otro. Sin embargo, el carácter ingenioso de sus poemas no impide que éstos muestren los indicios de una especie de certeza personal y poética que sor Juana tenía sobre el amor ni que dejen de tener afinidad con la idea aristotélica de Dios ni que se contradigan con la búsqueda de su propia independencia dentro y fuera del convento. Tal vez, más que dejar ver lo amorosa que ella pudo ser, dicho cuerpo de poemas permite que el lector se asome a otras ideas más vastas sobre la vida, sustentadas en una tesis central: un ser autosuficiente —como

23 *Ibid.*, p. 284 ss.

Dios— no requiere amar, no requiere ser amado —o puede tener la impertinencia de querer vivir solo, como a sor Juana le apetecía—, con lo cual pueden lograrse dos acercamientos parafrásticos y modernos a una parte de su ideología personal: uno, woolfiano, por el que el amor puede ser entendido como un vicio absurdo, como una locura; otro, a la manera de lord Alfred Douglas (“Bosie”), quien provocó la ruina personal de Oscar Wilde: el que no se atreve a decir su nombre en la poesía de sor Juana, aunque parezca ampliamente mencionado, es, precisamente, el amor.

"ÓYEME CON LOS OJOS":

RETRATOS Y AUTORETRATOS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. SIGLOS XVII–XVIII

Michael Karl Schuessler*

*Pues yo lo he de decir, y en esto agora
conozco que del todo soy pintora;
que mentir de un retrato en los primores
es el último examen de pintores.*

Sor Juana Inés de la Cruz

En su enciclopédico resumen de la historia novohispana, publicado originalmente en 1896 con el título de *México viejo: noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, Luis González Obregón dedica un capítulo entero a “La Décima Musa,” sor Juana Inés de la Cruz: “monja virtuosísima, inspirada poetisa, y más que todo admirable por su talento prodigioso.”¹ En este curioso texto, el investigador proporciona una serie de datos biográficos –muchos ya conocidos, algunos provenientes de la tradición popular– de la monja

* Universidad de California en Los Angeles.

1 Luis González Obregón. *México viejo: noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*. México: Editorial Patria, 1945. Aunque la primera edición data de 1896, todas mis referencias vienen de esta “nueva edición aumentada y corregida.” Esto debido a que el original no es de fácil consulta. El capítulo referente a sor Juana fue publicado originalmente como ensayo con el título de “Sor Juana Inés de la Cruz. Curiosidades biográficas y literarias.” Apareció en la revista *Renacimiento*, segunda época, pág. 234. México: s.f.

mexiquense. Dentro de sus páginas dedicadas a la “única poetisa y musa décima,” el autor incluye los “pormenores biográficos... que por sus méritos se separan del común de los mortales.” (259) Debido, quizá, a este afán de inmortalizar a la poeta, procura dar una “noticia de los retratos de sor Juana.” (262)

Sus investigaciones revelan que en cuanto a la cronología e identificación de sus retratos:

el primero... es *el pintado por ella misma*. Ignoramos su actual paradero; pero una copia antigua de él fue adquirida el año de 1883 en Puebla por Mr. Rober Lamborn, quien la llevó a los Estados Unidos, donde ahora se conserva. La pintura es al óleo y la tela en que está mide 3 pies 5 pulgadas por 2 pies 8 pulgadas. Tiene la siguiente inscripción:

Fiel || Copia de otra que de si hizo y de su mano pintó la R. M. Juana Ines de la Cruz. Fenix de la || América. Glorioso desempeño de su sexo. Honra de la Nacion deste Nuevo Mundo, y argu-||mento de las admiraciones, y elogios de el Antiguo. Nació el día 12 de Novº. de el año de 1651 a las || onse de la noche. Reciuio el Sagrado Habito de el Maximo Dº. Sº. Sº. Geronimo en su convento de || esta ciudad de Mexico de edad de 17 años. Y murió Domingo 17 de Abril de el de 1695 de edad de 40. y 4. años, cinco meses, cinco días, y cinco horas. Requiescat in pace. Amen.

(González Obregón 262)

Según las investigaciones del historiado; Mr. Lamborn publicó una fotocopia de la copia original en su obra: *Mexican Painting and Painters. A Brief Sketch of the Development of the Spanish School of Painting in Mexico*. New York: 1891.²

2 Desafortunadamente, no he podido localizar este libro en las bibliotecas de México. Sin embargo, existen dos ejemplares en la “Benson Co-

También existe una reproducción litográfica del autorretrato pintado por la misma sor Juana en el tomo II de *Hombres ilustres mexicanos*, obra editada por D. Eduardo L. Gallo e impresa por D. Ignacio Cumplido (México: 1873)³. Según la descripción que hace el autor de este (auto) retrato:

la fisonomía de la monja se destaca simpática y hermosa, lleva en una mano un libro de oraciones y con la otra se apoya en una mesa. El rostro es bellissimo, la boca diminuta, la nariz afilada; grandes, negros y rasgados los ojos.” (263)

En una nota de pie de página, González Obregón nos advierte que: “en la fotocopia publicada por Mr. Lamborn la mano de la poetisa se apoya en un tomo de sus obras que está sobre una mesa.” (263)

Sin embargo, la primera referencia documentada a un retrato de la ilustre jerónima se encuentra en una curiosa –y anónima– *Elegía*, compuesta en 1695, año en que muere la poeta. Lleva un título curioso: *Este papel se halló sin nombre de su autor; sólo parece que se compuso a raíz de llegar a España la nueva de haber muerto la poetisa*. Según Francisco de la Maza, el recopilador de éste y otros valiosos textos:

Castorena [y Ursúa], tímido y mediocre en este y tantos casos, nos dice que la elegía, *cuyos entretnejidos tercetos se vierten*

lection of Rare Books” de la Universidad de Texas, Austin. Habrá, por lo tanto, que emprender un viaje a esta universidad para consultar dicho texto.

- 3 Hasta este momento, sólo he podido localizar los tomos I, III y IV de esta obra. Estos tomos forman parte de la Biblioteca de Arte Mexicano, propiedad del licenciado Ricardo Pérez Escamilla.

sollozos breves de llantos largos, no la discurras de los Argensolas por la elegante propiedad del estilo, pues como hidalgo, es pariente muy cercano de la segunda Crisis."⁴

De la Maza cree que este título hace referencia al admirador, biógrafo y amigo epistolar de sor Juana, el jesuita Diego Calleja. "Tal vez él mismo le pidió a Castorena velara su procedencia con el párrafo anterior. Si en la *Elegía* se habla de un poeta viejo, muy amigo epistolar de sor Juana y el mejor conocedor de ella en España, ¿quién puede ser si no el citado Calleja?" (117) El terceto que nos interesa es el siguiente, en el cual el panegirista recuerda haber visto un retrato de la poeta en España. Reza así: "Vi una vez su retrato y con tan rara / proporción en semblante y apostura, / que si mi fantasía dibujara." Advertimos que si bien nos habla de la existencia de "su retrato", no podemos por ello asumir que haya sido pintado por ella misma, pues el mismo de la Maza afirma: "que hubo un retrato de Sor Juana hecho en vida, es indudable, dada la comprobación que de él nos da la *Elegía* del padre Calleja. Debió ser una miniatura llevada a España por la Condesa de Paredes y aun puede andar rodando en algún rincón de sus herederos." (286)

González Obregón sigue su inventario de los retratos de sor Juana con uno que —en ese momento— estaba en poder de una monja jerónima y que luego fue reproducido en la *Ilustración Española y Americana*, año XXXVI, núm. XXXIX. Describe como

4 Francisco de la Maza (recopiador). *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia: (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. (Todas las siguientes citas vienen de esta edición).

sor Juana está de pie, en actitud de meditar; levanta la mano derecha sobre un papel en el cual ha escrito algo de su pluma, y con la izquierda toma al descuido las cuentas de su largo rosario. En el fondo hay una cortina y un estante lleno de libros, detalles característicos de los retratos de aquellos tiempos, cuando representaban a un escritor. (263)⁵

De los demás retratos, González Obregón sólo tiene noticias incompletas y de segunda mano: por ejemplo, el que poseían respectivamente las monjas de la orden que profesó Inés de la Cruz; el de D. Antonio Mier y Celis; el de D. Pedro Escudero y Echanove, y “uno que tuvo presente D. José de Jesús Cuevas para escribir su *Estudio Literario*, inserto en la *Sociedad Católica*. Este último es obra de Fr. Miguel Herrera, religioso agustino que floreció en el siglo XVIII. D. Antonio Gutiérrez Victory, tenía otro, de muy mediano pincel, firmado por Josephus Chávez.”⁶ (263)

- 5 Abundan en los retratos de la época ejemplos plásticos de esta alusiva ambientación. Seguramente la tradición está vinculada a la representación iconográfica de San Agustín y San Jerónimo, que suelen aparecer rodeado por libros y otros instrumentos de la composición epistolar o literaria.
- 6 En este breve apartado nos concentramos solamente en las pinturas de caballete de sor Juana. Sin embargo, existen otros retratos de la “décima musa” en forma de grabados en madera. De la Maza menciona uno en particular que apareció en la primera edición de la *Fama*:

Lleva la primera edición de la *Fama* un enorme grabado iconográfico-simbólico, firmado así: *Joseph Caldevilla invenit* y *Clemens Puche delineavit*, es decir que José Caldevilla dibujó y Clemente Puche grabó. Entre ambas firmas: Anno 1700. Matriti Finje el dibujo una portada arquitectónica, sostenida por pilares cuadrados. En la base, frente a los pilares, dos figuras femeninas, la de la izquierda es Europa, vestida de soldado pero con faldas; la de la derecha es América, con faldellín corto, plumas en la cabeza, el carcaj a la es-

Para la identificación definitiva de algunos de estos lienzos, sólo hay que escrutar los programas iconográficos que ostentan algunos de ellos. Por ejemplo, nos informa el historiador decimonónico que “el que está en poder de las monjas tuvo ocasión de contemplarlo nuestro excelente amigo D. José María de Agreda y Sánchez, y se apresuró a copiar, con la diligencia que le caracteriza, las inscripciones y el soneto inédito de Sor Juana que tiene el cuadro.” (263)

Reza así la inscripción del cuadro:

Fiel copia de la insigne mujer, que lo fue admirable de todas las ciencias, facultades, artes, varios idiomas con toda perfección, y de el Coro de los maiores Poetas Latinos y Castellanos de el Orbe, por lo que su singular y egregio numen produjo, en sus excelentes celebradas obras: La Madre Juana Ines de la Cruz, Fenis de América, glorioso empeño de su sexo, honra de la nacion de este nuevo orbe, y argumento de las admiraciones, y elogios del antiguo. Nació el día 12 de Noviembre a las 11 horas de la noche. Año de 1651 en una pieza que llamaban la Celda, de la hacienda de labor nombrada San Miguel Nepantla, Iuridicion de Chimalhuacan, Provincia de Chalco. Recibió el Sagrado Hábito de el Maxi^o. Dr. S. Gero^{mo}. N.P. en este Conuento de esta Ciu^d. de Mexico, de edad de 17 años: habiendo antes florecido en su virginal estado (con asombro de la plenitud de letras, y talentos que en esta

palda y el arco en la mano izquierda. En el centro va un retrato de Sor Juana, desde luego inventado, pero que pudo tener inspiración en ese misterioso y nunca visto retrato verdadero que vio Calleja. Sin embargo, está Sor Juana sin su escudo pectoral y con capa negra u oscura, de tal manera que más parece carmelitana que jerónima. ¿Sería adrede, para recordar con ella a Santa Teresa, otra monja escritora y poetisa? (138)

Corte, siempre se han secundado, por el compendio de los grandes de que por Dignacion Diuina fue dotada) en el Real Palacio a vista y solicitud de el Ex^{mo}. Sr. Marq. de Manzera Virrey de este Reyno, y de los más ilustres de la nobleza, literatura de esta dicha ciudad... Exercitó con aclamacion, continuas demostraciones de su gran Sabiduría; y el empleo de Contadora de este nuestro Convento tiempo de 9 años, desempeñándolo con varias heroicas operaciones, las de su gobierno en su Archivo. Escribió muchos y elevadísimos Poemas, Latinos, Castellanos y Mexicanos, en todo genero de arte y metro; y otras eximias varias obras, de que algunas recogieron los Ex^{mos}. Señores Marqueses de la Laguna siendo Virreyes sus Protectores, y otras personas ilustres, y de dignidad, que antes y despues de su muerte se compilaron en los tres libros de ellas, y que estan impresos; quedando otras muchas, y no menos insignes por su modesto discuido sin este logro (de que una de ellas es el soneto que a la esperanza hizo, y en la mesa de esta copia va puesto)...

Como bien se sabe, el soneto a que se refiere es el filosófico-moral cuyo primer verso reza: “Verde embeleso de la vida humana.” También sabemos que se trata del retrato de Juan de Miranda, en las palabras de de la Maza, “un mediano pintor de fines del siglo XVII y principios del XVIII” (286) Según el destacado historiador mexicano:

aquí interesa, solamente, el dato bio-iconográfico que nos legó Miranda. El que se dude si sea de 1713 es porque se dice que hubo otro igual que llevaba esa fecha. Es decir, que Miranda hizo dos retratos iguales, uno con fecha y otro sin ella. Salvo el bibliógrafo Agreda, nadie ha visto jamás el retrato fechado. Parece que fue una confusión, aparte de que sería insólito –e inútil– hacer dos retratos para el convento. (286)

El siguiente retrato en orden cronológico es el pintado en 1750 por el celebrado artista Miguel Cabrera. El cuadro

representa a Sor Juana de cuerpo entero, sentada cerca de una mesa en la que se puede ver un tintero y un volumen abierto de las obras de San Jerónimo, ante cuyas páginas parece meditar la ilustre escritora, quien toma con la mano izquierda, con suma naturalidad, las cuentas de su luengo rosario, como en otro de los retratos que la representan. Los anaqueles del armario, que se contempla en segundo término, están llenos de viejos pergaminos, y un reloj señala las horas consagradas al estudio en aquella silenciosa biblioteca. También ostenta inscripciones el cuadro. Son cuatro: una en prosa, en un óvalo de la parte baja; otra en verso en el centro superior, y otras dos, también en verso, en cada uno de los ángulos inferiores del cuadro, escritas en sendas tarjetas. (González Obregón 266)

La primera reza con letras amarillas:

RETRATO DE LA || PHENIX AMERICANA || LA MADRE
JUANA || INES DELA CRUZ “|| conocida en la Europa por la
decima Musa, debiendo contarla por unica sucesora de Mi-
nerva, en quien vincu- || ló el tesoro de su Saviduria sirvien-
dose de ella para fecundar su portentoso Entendimiento con
la noticia de la Escritura divina, y toda Erudicion Sagrada
en la carrera de quarenta, y quatro años, q cerró con su exem-
plar y penitete Vida, y Selló co su preciosa muerte, año de 1685.
|| ESTÁ SACADO PUNTUALMENTE || de la copia fiel que sus Herman-
nas las Religiosas guardan con el mayor aprecio en la Con-
taduria del muy Religioso Conv^o. del Máximo Dr. el Señor
San || Gerónimo de esta Imperial Ciudad de México.

La del centro superior reza:

IN MERIDIE FERVET

JVana es Phebo I se enseñó.....	07
en Phebo JVana, pVes qVe.....	16
Phebo presVrosa fVe.....	10
por breVe en qVanto glró.....	11

Vivió la Me. Juana..... 44os.

La de la diestra inferior:

MANELUCET

NaCió JVana haCienDo Ver.....	0713
aVn Phebo lenDo a sa Llr.....	0557
qVe no fVe Vn SoL en LVClr.....	0221
pVes no fVe soLo en un Cer.....	0160

Nació la Me Juana año de.....1651

La de la izquierda inferior:

VISPEREAUTEMPALLET

JVana á sV oCaso LLegó.....	0211
Vn Sol soLo LVClr.....	0261
qVe otro soL no se haLLará.....	0155
sl Vn so L en JVana MVrió.....	1068

Murió la Me Juana año de.....1695

González Obregón concluye con una explicación de los textos, sin esquivar la tentación de asaltar al creador de estos

“perversos jeroglíficos”: “Como podrá observarse, cada una de las letras mayúsculas de los anteriores renglones equivale a un número romano: la suma de éstos produce diversas cantidades parciales, que sumadas a su vez nos dan en los totales la edad de la poetisa, el año en que nació y el en que murió. Estos perversos jeroglíficos, o como se llamen, eran la ocupación favorita de los ociosos poetas de la Nueva España.” (267)⁷

Otro detalle que se destaca en este retrato son los libros que el pintor eligió incluir en el lienzo. Según de la Maza:

si en el cuadro de Miranda aparecen 23 volúmenes simbolizando la biblioteca de Sor Juana, Cabrera los aumenta a 60 y los cambia casi totalmente. Permanecen en ambos las Biblias; las recopilaciones conciliares; las obras de San Jerónimo; de San Agustín; de Santo Tomás; de Pedro Lombardo; de fray Luis de Granada; de Baeyerlinck y de Kircher.

Veamos la disposición de los libros en el retrato de Cabrera:

Teología.....	17
Ciencia.....	7
Poesía.....	6
Mística.....	6
Derecho.....	5
Historia.....	5
Filosofía.....	2

7 Obviamente, sus juicios sobre la poesía novohispana siguen el extremo sentimiento anti-gongorino que floreció en España (y sus colonias) a

Arte.....	2
Biblias.....	2
Varios.....	8

60

En Teología están los tratados especiales: Teología Mística, Moral y Dogmática, así como los Santos Padres: Jerónimo, Agustín. Gregorio, Ambrosio, Anselmo, Bernardo, Isidoro, Arias Montano, Lombardo, Santo Tomás, Duns Escoto.

En Ciencias: libros generales de Cirugía, Anatomía, Farmacia y, como autores: Hipócrates, Galeno, Caramuel, Kircher.

De Poesía se consideran: Virgilio, Lucano, Marcial, Silio Itálico, Góngora y Bernardino Polo.

En Mística aparecen: Santa Teresa, San Juan de la Cruz, la Madre Agreda Rodríguez, fray Luis de Granada y el *Contemptus Mundi* o *Imitación de Cristo*.

En Derecho, los tratados de Derecho Canónico, bularios pontificios y el Derecho Civil.

Como historiadores consideramos a Quintiliano, a Columela, Tácito (puesto como Hist. ab, orb. Conde, o sea *Historia Pontifical*) y a Baeyerlinck con su imponente: *Teatro de la Vida Humana*.

En Filosofía aparecen Séneca y Cicerón:

En Arte *El Arte de la Pintura*, de Pacheco, y un Glor. del Pin. (*¿Gloria del Pintor?*)

Los varios son: Nicol...¿Nicolás Antonio?; Serm... Sermoes; Exm (?) y cinco volúmenes al revés, tres de ellos para hacer

finales del siglo XIX. Tan sólo hay que recordar las sentencias del filólogo español Marcelino Menéndez y Pelayo sobre las perversiones de los poetas conceptistas y conceptualistas. Este infundado prejuicio será corregido por los miembros de la "Generación del '27" pocos años después.

menos monótona la librería y mostrar los cantos con sus ataduras de cuero anudadas y dos sin éstas que están, precisamente, sobre la cabeza de Sor Juana. Con una sutileza que le honra, Cabrera no quiso señalar nada en esos libros para no distraer la atención y que el rostro de Sor Juana apareciese exento, limpio, sin estorbos.” (De la Maza 302-304)

Después de haber considerado algunos pormenores de la historia y la documentación de los retratos y autorretratos de sor Juana –tanto desaparecidos como existentes– ahora contemplaremos la relación entre el arte de la pintura que la monja supuestamente practicó y el conocido soneto “filosófico–moral” dedicado a su propia imagen plástica.

Diálogos entre la poesía y la pintura: Una lectura del “Soneto 145” de sor Juana Inés de la Cruz

En este breve apartado me propongo analizar la manera en que sor Juana Inés de la Cruz reelabora la tradición clásica de la poesía icónica de modo tal que se inscribe dentro de las peculiaridades estéticas y filosóficas del barroco novohispano. Esto por medio de una lectura detenida del “Soneto 145” (“Este que ves, engaño colorido”) en el cual la poeta establece un “diálogo” con la reproducción plástica de su propia imagen.⁸ Es preciso conside-

8 Como señaló la doctora Mabel Moraña el día de mi conferencia, lo único que parece afirmar que este soneto hace referencia a la imagen plástica de sor Juana está en su breve título, obra, como ha sido demostrado, de editores coetáneos. Sin embargo, no hay razón de omitir esta posibilidad y por lo consiguiente, la hipótesis de que en este poema sor Juana censura –explícitamente– su propio autorretrato de la misma manera en que censura –implícitamente– la estructura retórica del “Soneto 145” y, por extensión, la escritura en general.

rar la relación íntima que existe no sólo entre el retrato y la poeta cuya imagen lo inspira, sino también la duplicidad representativa del retrato que “censura” y el soneto que compone para presentar estas advertencias. El “Soneto 145” contiene una serie de referencias dirigidas al lienzo pictórico que se reflejan, al mismo tiempo, dentro del poema en que están transcritas y sirven para cuestionar la supuesta verosimilitud de las dos artes “hermanas” al subrayar su capacidad de mentir, o de engañar la naturaleza, es decir, la “verdad”. Estas referencias se manifiestan por medio de la retórica filosófica de la época (aquí, el silogismo clásico) que emplea la poeta para re-presentar el cuadro por escrito. La doble “auto-referencialidad” del poema y del cuadro sirve para revelar su deleznable condición de ser la recreación verbal de una imitación plástica de la realidad, es decir, un retrato tan falaz como el que reprocha.

Si bien es cierto que en estudios anteriores algunas investigadoras —Georgina Sabat de Rivers y Sylvia Carullo, por ejemplo— han señalado la distinción moral entre el arte y la naturaleza que propone el “Soneto 145”, todavía está por contemplarse la relación entre dos géneros artísticos (la poesía y la pintura) que en este poema dialogan entre sí. Al llevar el arte hacia un plano completamente abstracto (alejado de la “realidad” natural, circundante), el poema de sor Juana se destaca como un ejemplo brillante, si no singular, de la culminación del barroco hispano-mexicano.⁹ En este caso la relación no constituye la de un diálogo entre la poeta y su (auto) retrato, ni la de la naturaleza y

9 Véase en la bibliografía los siguientes artículos: “Sor Juana y sus retratos poéticos” y “Sor Juana: Diálogo de retratos” de Georgina Sabat de Rivers; “El autorretrato en Sor Juana” y “Sor Juana y Velázquez: Modos de representación” de Sylvia G. Carrullo y el capítulo “Tinta en alas de papel” de Octavio Paz en: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*.

el arte, sino la de una dialéctica entre un poema escrito y un cuadro pintado por medio de la cual sor Juana hace a la pintura “hablar”. No obstante, al darle voz a su imagen, ésta se desdobra para censurar a sí misma. A través de una serie de reflejos y ecos que llevan al destinatario (el lector) lejos de la verosimilitud, es decir, la “realidad” aristotélica, sor Juana ha forjado un diálogo de contrapunto entre la poeta y su imagen, su imagen y la realidad, y más pertinente para esta investigación, la ficción plástica y la ficción poética. Este último “diálogo” entre los espejismos de la realidad es una de las características que determina la cualidad barroca del soneto y que permite su comparación con una obra plástica de tanta trascendencia estética (e ideológica) como *Las meninas* de Diego de Velázquez. La obra del maestro español también cuestiona la “realidad” a través de un juego de reflejos y espejismos que dejan al espectador sin un claro punto de referencia.

Antes de acercarnos al soneto bajo escrutinio, es útil recordar el desarrollo histórico de algunos conceptos de la antigüedad clásica que contemplan la relación entre la poesía y la pintura. Aunque impregnadas de posibles modelos teóricos, estas referencias no llegaron a constituir un proyecto estético y filosófico hasta el Renacimiento italiano.¹⁰ Es indudable que sor Juana conoció directamente los textos de pensadores como Aristóteles, Plutarco y Horacio ya que la mayoría de ellos figuran entre los tomos de su impresionante biblioteca.¹¹ Para ilustrar su

10 Este estudio debe mucho al excelente libro de Jean Hagstrum, *The Sister Arts*. Aunque su enfoque es el de la poesía inglesa neoclásica, incorpora en sus primeros cuatro capítulos un resumen histórico de este fenómeno artístico que expone, de manera transparente, la trayectoria de la relación entre la poesía y la pintura desde la época grecolatina hasta el siglo XVIII. Véase la bibliografía al final de este artículo.

11 Según Octavio Paz, “El lugar central de la biblioteca –al lado de la poe-

conocimiento de la filosofía platónica tan sólo hay que señalar la importancia de su pensamiento en el desarrollo del neoplatonismo, corriente filosófica predilecta de la monja mexicana y en muchos sentidos punto de partida del Barroco.

La primera referencia documentada sobre las dos artes hermanas que tendrá un visible impacto en el desarrollo de una teoría para relacionar las artes plásticas y poéticas, es la que atribuye Plutarco al poeta Simonides de Ceos (ca. 556-467 A.C.). Poco después, su celebrada frase “La pintura es poesía muda, y la poesía una pintura parlante” se convertirá en el *dictum* estético para varios pensadores y artistas del renacimiento italiano. Al escrutar esta breve frase, notamos que demuestra una clara preferencia hacia la poesía; pues, si bien “la pintura es poesía muda”, es decir, una imagen a la que le falta el parlamento, la poesía logra incorporar dos características verosímiles al constituir “una pintura que habla”, objeto capaz de recrear tanto visual como verbalmente.¹² Con esta frase se vislumbran no sólo una faceta de la interpretación clásica de las dos artes (y su consiguiente relación), sino también uno de los motivos que explica la aparición de un género artístico que nace precisamente para “dar voz” a la pintura. Este género de ninguna manera se limita a

sía española y los tratados de mitología— lo ocupaba la literatura latina. Los gustos de sor Juana eran los de su época. Para ella, siguiendo una tradición que venía de la Edad Media, los cuatro grandes poetas eran Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano” (328). Curiosamente, “el nombre de Aristóteles aparece en el lomo de uno de los volúmenes del cuadro de Miranda” (332). Sin embargo, Paz admite que “es imposible saber si lo conoció directamente o a través de los manuales y volúmenes que compendaban e interpretaban su filosofía” (332).

- 12 Sólo hay que pensar en los *Caligrammes* de Guillaume Apollinaire, por ejemplo, para ilustrar la plasticidad del poema llevada a sus últimos términos.

la pintura, pues la llamada poesía icónica también tiene sus raíces en los epigramas que adornan la estatuaria funeraria griega, que muchas veces se inscribía con versos para darle voz a la imagen petrificada del difunto.¹³

La aportación de Simonides (y seguramente de otros cuyas obras no han llegado hasta nosotros) no tardó en inspirar el pensamiento filosófico dirigido hacia la relación entre las dos artes. En su excelente libro *The Sister Arts*, Jean Hagstrum señala que a Platón, por ejemplo, le disgustaba la pintura ilusoria en la cual el claroscuro, el colorido y la perspectiva conspiraban para crear un artificio engañoso, un *trompe l'oeil*. Según el filósofo, el que crea una obra de arte de esta naturaleza no es sino un estafador. Según Hagstrum es (y cito):

en este contexto que Platón asociaba las dos artes de la pintura y la poesía: comparaba la poesía a la pintura ilusoria, y la 'mímesis', un término de significado indeterminado, se solía emplear para referirse a la elaboración de imágenes y apariencias –un proceso opuesto a la aprehensión de la realidad y la adquisición del conocimiento verdadero [...] La mentira del poeta se comparaba a la imagen de un pintor y la analogía entre las artes fue diseñada para humillar a la poesía [...] Ni pintor ni poeta es capaz de transmitir el conocimiento más al-

- 13 Esta noción recuerda inmediatamente las teorías de Jacques Derrida, fundador de la llamada "Deconstrucción", una importante escuela teórica de finales de este siglo, nacida en Francia. En el capítulo titulado "El fármakon" del libro *Diseminación*, Derrida expone una de las características fundamentales del pensamiento occidental, que se basa, esencialmente, en oposiciones binarias para percibir e interpretar la "realidad". En este caso, como Sócrates, se propone que voz = vida mientras que silencio = muerte. Por consiguiente, el texto escrito es comparado a un cadáver, incapaz de responder, de articular una idea.

to; ambas artes mezclan la falsedad con la verdad; ambas apelan al hombre en su estado más bajo de raciocinio...
(4, traducción mía)¹⁴

Aristóteles fue el otro filósofo cuyos textos influían en este debate y su asociación entre la poesía y la pintura se distingue de la de Platón en al menos dos sentidos. Primero, Aristóteles rechaza el significado peyorativo de la “mímesis” que le había dado Platón y procede a indicar en qué casos una comparación entre las dos artes es o no es apropiada. De esta manera, Aristóteles, más que Platón, está vinculado al consiguiente desarrollo de la teoría pictórica, es decir, iconográfica.¹⁵ En su *Poética* existen cuatro referencias analógicas a las artes plásticas y poéticas que contemplan las maneras y los objetos de imitación. En la sexta sección de su tratado, al señalar la primacía del argumento de una tragedia sobre su caracterización, recurre a una analogía con la pintura, puesto que en la pintura los: “colores más bellos aplicados sin orden no producen el mismo placer que el dibujo sencillo en blanco y negro de un retrato” (citado en Hagstrum 7). Aquí, Aristóteles compara el argumento del drama al diseño de la pintura y la representación dramática del personaje a la del color sobre el lienzo.

Sin embargo, es el “objeto” de imitación donde más se nota la analogía con la pintura, más visible aún en términos de su representación idealizada. En el quinto apartado de su *Poética*, Aristóteles afirma que la tragedia representa a personas que son mejores que otras, por consiguiente, el dramaturgo debe seguir

14 No obstante, como señaló el doctor José Pascual Buxó el día de mi conferencia, esta cita ilustra tan sólo una faceta del pensamiento de Platón ya que no faltaban juicios positivos en cuanto a la reproducción plástica.

15 Véase Hagstrum pp. 5-9.

el ejemplo de un buen retratista quien, sin perder el parecido, hace un joven más guapo de lo que es. De modo que la noción que el artista no sólo imita la naturaleza, sino que la embellece, es el elemento de la estética aristotélica que más se presta a una comparación con la pintura. Aristóteles sirve de una analogía entre la poesía y el retrato al ilustrar este principio y señala que en un buen retrato es fácil ver cómo se puede elevar la naturaleza a un plano más “perfecto” siendo todavía fiel a la realidad (Hagstrum 8).

El celebrado *dictum* horaciano “*ut pictura poesis*” es el que más comentario ha engendrado en cuanto a la asociación de las dos artes durante la edad clásica y que siglos después llega a constituir una teoría clave durante el Renacimiento. No obstante, hay que reconocer que este fragmento sintáctico ha sido arrancado completamente de su contexto ya que la frase completa articula la idea que como pasa con la pintura la poesía puede prestarse a lecturas repetidas (Hagstrum 9). No existe, por lo tanto, base alguna para justificar una traducción como la de: “Que sea el poema como la pintura”; más bien significa “Como en la pintura también en la poesía”. En cuanto a la verosimilitud de la representación artística, Horacio proponía la imitación de otros autores, condiciones actuales y costumbres de la vida o la tradicional (clásica) imitación de la naturaleza (Hagstrum 10).

Ahora me dirijo hacia la “poesía icónica”, un subgénero poético de arraigada tradición que espero relacionar directamente con el “Soneto 145” de sor Juana. En este subgénero, el poeta contempla una obra de arte y su poema constituye la respuesta verbal a esta imagen visual; muchas veces dándole voz a la figura retratada. Jean Hagstrum apropia el sustantivo griego “*écphrasis*” y su adjetivo “*ecphrástico*” para referirse al fenómeno de dar voz a un objeto mudo como es la pintura o la escultura. Para ella es este arte el que logra la “*enargeia*”, voz griega

que significa (en términos aristotélicos) “el logro en el discurso verbal de una cualidad natural *o pictórica* que es natura” (12). Es precisamente en este subgénero donde no solamente descubrimos los gustos artísticos del poeta sino también la relación entre el lenguaje poético y el lenguaje pictórico. Con base en estas ideas, ahora pasamos al análisis del “Soneto 145”.

Análisis del poema

El soneto lleva un subtítulo que reza así: “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión.” Sin embargo, como este subtítulo es, como señaló Mabel Moraña, obra de sus editores contemporáneos, no lo comentaré y me limitaré a una lectura del propio soneto.

Este que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido

este, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado,

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

1. [Este que ves, engaño colorido]

El pronombre demostrativo “este” se refiere al retrato que la poeta censura y también al mismo texto, es decir: “este” poema. Sor Juana resucita o, da voz a la imagen plástica (muda) del cuadro, por medio de una sutil modificación del “écfrasis” puesto que nunca recrea la voz de la retratada de manera directa y la suya es la única voz que habla. También hay que recordar que la voz poética habla consigo misma puesto que el retrato es de ella y el poema (que también es de ella) hace referencia a su propia imagen. Así podemos afirmar que tanto el poema como el retrato es auto-representativo (si no autobiográfico) y autorreferencial, en todos sus sentidos. La utilización de la segunda persona del singular (“ves”) indica que la poeta apela directamente a nosotros sus lectores, pero, al mismo tiempo, la utiliza para hablar de ella misma de manera profética por medio del tú “acusador”. Esta técnica le permite salir de lo meramente biográfico –“casi liberada de su corporal cadena,” como diría en una famosa silva– para referirse a sí misma, siendo, a su vez, ella misma quien habla. Es más: el tiempo verbal empleado (el presente) implica una acción simultánea a la del acto de leer el soneto, ya que, para el lector, el cuadro no existe en un plano visible, como sería el caso de una urna o monumento funerario.¹⁶ En este sentido existe una

16 En su excelente artículo “Anamorphosis in a Sonnet by Sor Juana Inés de la Cruz”, Frederick Luciani señala que:

“Este que ves, engaño colorido” recalls a number of compositions which are meant to be read as inscriptions on tombs, such as Góngora’s “Esta que admiras fábrica...,” a sonnet on the tomb of Cardinal Sandoval. Poems of this genre often express [a] message of *momento mori*; the tomb “speaks” to the wayfarer who happens by, reminding him that his steps take him, ultimately, toward death... The first line places Sor Juana’s poem within the tradition of *ekphrasis*, the poetic description of visual art, and the last line associates the sonnet with the typically Baroque topos of the

suerte de desdoblamiento —típico del barroco— en el cual se ha creado un espejismo lingüístico entre el “yo” y el “tú” (primera y segunda personas) que le permite recrear la situación “real” (ella censurando su retrato) y al mismo tiempo contar la experiencia de hablar de su retrato. Esta imagen nos recuerda el dios Jano, con cuyas dos caras la poeta dialoga para alcanzar una construcción retórica, temporal, poética, más compleja.

El “engaño colorido” es el mismo retrato que la poeta resucita al escribir el poema. Ahora bien, la utilización del sustantivo “engaño” también puede ser una prefiguración de unas referencias más claras al mismo soneto, como las que veremos en la siguiente estrofa. Hay que recordar que el poema constituye una especie de engaño de la experiencia real (en este caso la de ver una representación plástica) que por ser escrita (en tinta) también engaña los sentidos oculares. Si es así, otra vez notamos el desdoblamiento característico del barroco, pero en esta

ephemeral nature of physical reality. By linking these two poetic traditions, Sor Juana in effect joins art wit life to find that their shared component is disintegrating matter. (Luciani, 427)

Al final de su estudio, llega a una conclusión que apoya el argumento que he desarrollado en este ensayo:

A [...] kind of self-subversion is at work in Sor Juana's sonnet, which is ostensibly about a painted portrait, but which, in a truer sense, is about itself. In the final analysis, “what you see” (and read) is the sonnet. Painting and poetry are made to occupy the same space, in part because the sonnet reads like an inscription in the portrait that it alludes to, and in part because the sonnet describes the portrait in literary terms: the pigments on the canvas are “falsos silogismos de colores”; the portrait is “una flor”, recalling both the rose of the *carpe diem* tradition and the use of *flor* to mean a rhetorical figure, a trope. Thus joined together, painting and poetry (the portrait and the sonnet) become allies in the sophisticated process of deception which is artistic representation. (429-30).

ocasión el de una representación sinestética (o al menos de media mixta). Esto porque se habla de un “engaño colorido” que se refiere directamente al retrato que es “colorido” por ser pintado. Aquí sor Juana no sólo presenta la posibilidad de un diálogo con su retrato sino con el poema que escribe y el retrato que lo inspira. En este caso, todo el discurso del poema se encuentra en un plano de abstracción total ya que nos quedamos sin referente alguno del mundo “real”.

2. [Que del arte ostentando los primores]

“Primores” en este contexto se refiere a las destrezas o las finuras del “arte”. También hay en este verso otro juicio moral por medio de la utilización del verbo “ostentar.” En este caso “el arte” ostenta los primores por el hecho de que engaña el ojo al recrear la realidad “natural”. Pero también, nos podemos remitir al mismo poema que tiene el don de “ostentar” dos veces dos expresiones artísticas al lograr reproducir verbalmente una reproducción plástica que sigue siendo poética. Aquí la poesía es doblemente engañosa al recrear la recreación de una imagen real y por lo tanto, en términos platónicos, se aleja más de la “verdad” y de lo ideal.

3. [Con falsos silogismos de colores]

Con este verso ya no se puede ignorar la incorporación de las artes hermanas –es decir la pintura y la poesía– debido a la invocación de un término de la retórica clásica (el silogismo) que vierte la experiencia visual en un contexto y en una estructura literaria. Es, entonces, el dispositivo de los colores en el lienzo pictórico como el de las palabras de esta composición poética lo que crea el efecto *trompe l'oeil*. Este verso parece incorporar una crítica de las asociaciones aristotélicas ya citadas, puesto que desmienten la posibilidad de falsificar tanto verbal como visualmente la “verdad” aún con la incorporación de las dos artes hermanas. Claro está, en este caso, los colores son los versos

y su dispositivo en el lienzo es el poema. Hay que recordar que el soneto que estamos leyendo es de por sí un silogismo de palabras y por ser escrito también es falso. Son, en este soneto, los silogismos que debaten con otros silogismos, los que proporcionan el asunto del poema, la falsedad de cualquier representación artística sea escrita o pintada.

4. [Es cauteloso engaño del sentido]

Aquí la poeta señala los efectos que tienen esta(s) representaciones artísticas (falsas) en cuanto a su poder de engañar al destinatario, haciéndolo pensar que lo falso es real (de la misma manera que el poema que estamos leyendo nos parece “real” cuando es un complejo artificio lingüístico que re-crea la realidad de la representación plástica). Al calificarlo como “cauteloso” le da cierto poder de persuadir al lector (del poema y del cuadro) que lo que está experimentando es la “realidad” de modo que hay que reconocer que el mismo poema donde la poeta fija estas censuras morales sirve como vehículo engañoso para los mismos reproches. El soneto es, en cierto sentido, un retrato, ya que finge ser algo ideal (en términos platónicos) cuando es, en “realidad”, tan ilusorio como el retrato pictórico de la poeta.

5. [este, en quien la lisonja a pretendido / excusar de los años los horrores]

Aquí notamos la presencia del desengaño tan característico del barroco hispano. Ahora el arte lucha en contra de la naturaleza puesto que finge inmunidad a los estragos del tiempo “real” (como el mismo poema) a través de la “lisonja”, es decir la “alabanza”. En otra investigación sería interesante cotejar éste a los otros retratos poéticos compuestos por sor Juana (especialmente los que están dirigidos a la virreina) porque en ellos notamos que en muchas ocasiones es precisamente ésta su función; lisonjar a la retratada, al articular las alabanzas que la muda pintura no puede expresar.

6. [Y venciendo del tiempo los rigores / triunfar de la vejez y el olvido]

Otra vez sentimos el desengaño que se manifiesta en el reconocimiento del paso del tiempo, en palabras de Leo Spitzer: “la conciencia de lo carnal juntándose con la conciencia de lo eterno.” Las dos artes hermanas son capaces de esta victoria temporal que inmediatamente será hostigada por la poeta mexicana...

7. [es un vano artificio del cuidado,/ es una flor al viento delicada,/es un resguardo inútil para el hado.]

Como el mismo poema que sor Juana compone y nosotros leemos, el retrato de ella es una mentira, un “artificio” vano, que no influye nada en los estragos del tiempo mundano. Curiosamente, en el segundo verso, sor Juana compara este “artificio” a un objeto aparentemente real: “una flor al viento delicada”. Claro está, el ser humano sí se puede comparar –metafóricamente– a una flor que se marchita después de poco tiempo pero el arte no es así, ya que nunca gozó de vida. De todas maneras, tanto el ser real como su reproducción artística son víctimas del paso de los años, asunto barroco por excelencia. Esta actitud se nota en la última estrofa del poema en la cual sor Juana revela la falsedad que incorpora este empeño humano, no agraviando el suyo: “es una necia diligencia errada, / es un afán caduco y, bien mirado, / es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”.

¿Podrá haber sido el “Soneto 145” dirigido a un retrato pintado por la propia mano de sor Juana? Afirmar semejante hipótesis es imposible por falta de datos, aunque la compleja relación entre la ilusión plástica y poética que maneja la poeta parecería sugerirlo o al menos su posibilidad teórica.

BIBLIOGRAFÍA

- Carullo, Sylvia G. "El autorretrato en sor Juana", en *Hispanic Journal* 11.2 (1990): 91-105.
- De la Maza, Francisco. *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia: (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892)*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1980.
- González Obregón, Luis. *México viejo: noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*. México: Editorial Patria, 1945.
- Hagstrum, Jean. *The Sister Arts*. The University of Chicago Press. Chicago, 1958.
- Luciani, Frederick. "Anamorphosis in a Sonnet by Sor Juana Inés de la Cruz." en *Discurso Literario* V:2 (1988): 423-432.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica. México, 1985.
- Sabat de Rivers, Georgina. "Sor Juana: Diálogo de retratos." *Revista Iberoamericana* 120-21 (1982): 703-713.
- . "Sor Juana y sus retratos poéticos". *Revista Chilena de Literatura* 23 (1984): 39-52.



Portada de la primera edición de la *Fama y Obras Póstumas*. Reproducida de Marie-Cécile Bénassy-Berling, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz: la femme et la culture au XVII siècle*, con permiso de Publications de la Sorbone, Paris.

MITO PETRARQUISTA Y TRANSFORMACIÓN CRIOLLA

EN UN ROMANCE DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Lisa M. Rabin*

La portada de la *Fama y obras póstumas* (1700) de Sor Juana Inés de la Cruz proclama a la poesía petrarquista el vehículo de elocuencia en un país extranjero.¹ Los pilares oficiales del Imperio, la *plus ultra* de Castilla y Aragón, se han convertido en un caballero de “Europa” y un indio de “América” para abarcar a las regiones antiguas de México. Y escrita en las cornisas de la *plus ultra* hay una invitación sugestiva para los lectores de Sor Juana: *Mulierem forte (m) q(u)is inveniet / Procul et de ultimis finib(us)?* O sea, “¿quién descubrirá a una mujer valiente en los extremos más lejanos de la tierra?”² Según sus editores españoles, Sor Juana es heroica

* George Mason University, Virginia.

1 Una versión de este texto aparece en “Sor Juana and Petrarch: Eccentric Lyric,” que se publicará con las *Actas del simposio “Sor Juana y la teatralidad barroca”* que se celebró en la Universidad de California, Los Angeles, en mayo de 1995, y también en mi artículo “The Blasón of Sor Juana Inés de la Cruz: Politics and Petrarchism in Colonial Mexico,” en *Bulletin of Hispanic Studies* LXXII (1995) 28-39.

2 El latín de esta inscripción es de Francisco de la Maza, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia: Biografías antiguas. La fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892*, revisión de Elías Trabulse (México: UNAM, 1980) 138-9. Se facilitó mi interpretación por la traducción de de la Maza y por la de Marie-Cécile Bénassy-Berling en su *Humanisme et Religion chez Sor Juana Inés de la Cruz: La femme et la culture au XVIIe siècle* (Paris: Publications de la Sorbonne, éditions hispaniques, 1982) 4.

por escribir poesía (y promover la civilización) en los confines del Imperio.

Pero es la poesía petrarquista de Sor Juana lo que hace a la poeta verdaderamente noble. Primero, la imagen de la poeta está rodeada por laurel, el símbolo quintaesencial de la fama petrarquista. Y bajo la imagen de la poeta, las montañas de su pueblo natal Nepantla (el volcán Popocatepetl y la montaña coronada de nieve Ixtaccshuatl) están inscritas por los epígrafes “*unde lix ardet*” y “*unde nix lucet*” —que recuerdan al “fuego frío” de Petrarca; la paradoja del amor no correspondido.³ Obviamente, la poesía petrarquista de Sor Juana es el medio por el cual un México remoto e incivilizado podría recibir las tradiciones europeas— y convertirse, entonces, en una verdadera extensión del Imperio.

La portada de la *Fama* es un ejemplo de lo que Stephen Greenblatt ha llamado “colonización lingüística”—o la promulgación de elocuencia y poesía como una forma de imperialismo cultural.⁴ Al situar los editores a la *Fama* en el petrarquismo como instrumento válido del Imperio refleja su importancia en el desarrollo de las identidades nacionales en el Renacimiento. Las *Rime sparse* de Petrarca inspiraron una tradición lírica vernácula en italiano y otras lenguas europeas. El que su colección fuera publicada durante el apogeo de la imprenta en Europa, ayudó a que el modelo lírico petrarquista se hiciera popular en una escala internacional; los poetas renacentistas en Francia, España, Inglaterra y el Nuevo Mundo siguieron este modelo para esta-

3 Sobre el asunto de esta antítesis en la lírica de Petrarca, véase de Leonard Foster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism* (Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1969) 17.

4 Véase de Stephen Greenblatt, “Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century,” en *Learning to Curse* (Londres: Routledge, 1990) 16-39.

blecer sus propias tradiciones vernáculas. La evolución de muchas lenguas nacionales de Europa, y la formación de identidades nacionales se derivaron en parte del modelo petrarquista de la buena poesía.

Como ha estudiado Ignacio Navarrete en su reciente libro *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*,⁵ la boga de la poesía petrarquista en la España del siglo XV correspondía con el intento de remediar la inferioridad de la cultura española al emular a la italiana, en una época en que la fuerza militar española era hegemónica en el mundo.⁶ De ahí proviene el cultivo de la figura del cortesano español igualmente hábil en las artes marciales tanto como en las liberales, o, en la feliz frase del mismo Garcilaso, “tomando ora la pluma ora la espada.” Una imagen parecida, entonces, es la de Sor Juana como una poeta petrarquista “valiente” a lo largo de las fronteras de la civilización.

Desde este punto de vista, la publicación de la poesía de Sor Juana anuncia el triunfo de un proceso de colonización lingüística que había sido comenzado primero dentro de las fronteras de la España misma. La incorporación de imágenes indígenas y volcanes mexicanos dentro del esquema de la *plus ultra* como una señal de la extensión imperial puede ser análoga con el deseo de los editores españoles de encarnar a Sor Juana como la versión colonial del cortesano español, promoviendo, a través de sus versos petrarquistas, la institucionalización del lenguaje y cultura española dentro de las fronteras de una Nueva España.

5 Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance* (Berkeley, Los Angeles y Londres: The University of California Press, 1994).

6 Además de Navarrete, véase también, Anne Cruz, *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Purdue University Monographs in Romance Languages 26 (Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1988) 35-37.

Sor Juana como Petrarca: el disfraz editorial de la monja poeta colonial como el poeta europeo más influyente del Renacimiento es significativo, no sólo porque es parte del colonialismo lingüístico español, sino porque es un tema válido de comparación con la propia visión de Sor Juana sobre Petrarca. La poesía petrarquista de Sor Juana es una transformación barroca fascinante de ese modelo, por un lado haciendo eco de sus reglas establecidas y por el otro reflejando su propia subjetividad como mujer poeta criolla y monja. La poesía de Sor Juana abunda en tal metáfora petrarquista: el ubicuo laurel se cambia por un *nogal* en el *romance* 23 y un *plátano* en el *romance* 61; y la amante convencional petrarquista, cuyo cuerpo en las *Rime* siempre aparece como una serie de metáforas convencionales como oro, estrellas y perlas, aparece en Sor Juana como los pasos de bailes nativos mexicanos en *endechas* 71 y 72, como una composición musical en *redondilla* 87, como una serie de héroes épicos en la *seguidilla* 80 y como la Virgen (cuyos ojos son soles) en el *villancico* 256.⁷

Estos tropos presentan una mezcla interesante tanto de la influencia de Petrarca como de la propia situación de Sor Juana –sus raíces en un ambiente americano, su conocimiento de las culturas nativas, su comprensión de la mujer como sujeto, y la importancia de su fe católica. Las imágenes petrarquistas de Sor Juana de la amante como una heroína épica y una planta o baile nativo aún sugieren una modificación del discurso imperial sobre el petrarquismo que se implica en la publicación española de la *Fama*. Aunque los editores hayan creído que los súbditos del Nuevo Mundo podían recibir elocuencia y en casos excepciona-

7 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas: 4 volúmenes. I. Lirica personal.*, ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda a la muerte de Méndez Plancarte (México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955).

les convertirse en autores (y en casos, aún más excepcionales, éstos fueran mujeres), su mensaje evidente es que los parámetros de la cultura se extienden desde el Viejo Mundo hasta el Nuevo. En la poesía petrarquista de Sor Juana, sin embargo, la poeta colonial parece realinear este paradigma: México y sus mujeres poetas a lo mejor son excéntricos, pero esa excentricidad debiera considerarse dentro de las fuentes de la cultura, y no meramente como su puesto fronterizo.

Vamos ahora a analizar más profundamente algunos de los poemas mencionados arriba para que se pueda entender esta revisión sutil del colonialismo lingüístico de Sor Juana. Queda implícita una consideración de cómo Sor Juana emprende en sus versos un diálogo con el mismo Petrarca sobre la escritura de la poesía y el carácter relativo de la autoridad poética.

Primero veamos el *romance* 61, donde se describe el talle de la virreina de Sor Juana, la Condesa de Paredes (o “Líside”), como un plátano:

Plátano tu gentil estatura,
flámula es, que a los aires tremola:
ágiles movimientos, que esparcen
bálsamo de fragantes aromas.

Ahora bien, en la poesía lírica de Petrarca, el talle de su amante Laura es un árbol de laurel. En el poema 148 de las *Rime*, que celebra el plantío de un árbol de laurel por las orillas del río Sorga en Vaucluse, donde Petrarca residía y escribió muchos de sus poemas a Laura, el poeta asemeja a su amante con este árbol, llamándola “*l'arboscel che 'n rime orno et celebro*.”⁸ La reunión

8 Esta cita es de Robert Durling, ed. y trad., *Petrarch's Lyric Poems: The Rime sparse and other Lyrics* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1976).

del árbol de laurel, el símbolo de la fama de Petrarca, y la mujer que él celebra, invoca, por supuesto, la metáfora circular y lugar común petrarquista de *Laura-Lauro*.⁹ John Freccero ha definido esto como “the poetic lady created by the poet, who in turn creates him as poet laureate”¹⁰ [“la dama poética creada por el poeta, quien a su vez lo crea a él como poeta laureado”].¹¹ Dado que Petrarca aspirara a (y luego fuera premiado con) una corona de laurel en Roma por la poesía, el laurel refleja la nostalgia de Petrarca por el mundo clásico y su deseo de ser conocido por la resuscitación de la Antigüedad en su obra. La metáfora central de *Laura-Laurel* en las *Rime*, entonces, traduciría la pretensión de Petrarca de canonizar a su propia lírica italiana como heredera de la latina.

Cuando Sor Juana describe el talle de su dama como un plátano, sin embargo, reconocemos un cambio en la preeminencia del laurel. Al mismo tiempo que la poeta novohispana todavía depende del estilo petrarquista para establecer su autoridad, también parece sugerir que su fama se funda no solamente en un armazón puramente clásico o europeo, sino en su propia sensibilidad mexicana. La nostalgia de Petrarca por un mundo ya lejano a él, parece decir Sor Juana, ya no puede sostenerse en un mundo americano permeado por sensaciones contingentes.

Este ejemplo se ilumina aún más en el *romance* 23, donde Sor Juana abiertamente sustituye el tropo del laurel por otra ima-

9 Para interpretaciones útiles de esta metáfora, véase de Robert Durling, “Petrarch’s ‘Giovane dona sotto un verde lauro,’” *MLN* 86 (1971) 1-20, John Freccero, “The Fig Tree and the Laurel: Petrarch’s Poetics,” *Diacritics* 5 (1975) 34-40, Thomas Greene, *The Light in Troy* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1982) 111-115, y Giuseppe Mazzotta, “The *Canzoniere* and the Language of the Self,” *Studies in Philology* 75 (1978) 271-96.

10 Freccero 37.

11 Las traducciones del artículo de Freccero son mías.

gen americana, o sea el *nogal*—una planta de la que hay varias clases nativas en México, según el *Diccionario de mejicanismos* de Francisco Santamaría.¹² En este poema, el cambio consciente de Sor Juana de la imagen central del petrarquismo desde un ambiente europeo hasta uno americano tiene como primer fin el colocar a la celebridad petrarquista en la misma Sor Juana como poeta americana. También resalta el juicio de la poeta de que el modelo prestigioso de elocuencia ya debiera esforzarse por incluir metáforas del Nuevo Mundo.

Este traslado del laurel al *nogal* por parte de Sor Juana modifica uno de los tópos más centrales de Petrarca, el mito de Dafne y Apolo. En las *Rime sparse*, este mito se dramatiza para significar la sustitución de Petrarca de la poesía y la fama por el amor no correspondido de su amante Laura. En los poemas cinco y seis de la colección, Apolo caza a Diana, quien se le escapa; cuando finalmente la alcanza, ella se convierte en un árbol de laurel. La consolación del dios con una corona de laurel en lugar de su amante, se glosa por Petrarca como su propia corona de laurel ganada al costo (o sea, la expresión) de la pérdida del amor de Laura.¹³

Como Mary Barnard ha escrito en su *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo*, Petrarca transforma el mito de Apolo al dominio de las *Rime sparse* y sus múltiples “fracasos” de amor y lenguaje, y los poetas petrarquistas del Siglo de Oro le imitan su versión frecuentemente para crear sus propias escenas del amor cortés.¹⁴ Y en el poema de Sor Juana, encontramos

12 Francisco de Santamaría, ed., *Diccionario de Mejicanismos*, segunda edición (México: Porrúa, 1974) 761.

13 Véase de Durling, *Petrarch's Lyric Poems*, 26-28.

14 Mary Barnard, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque* (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 1987) 6-7.

una versión de “Apolo” muy interesante: aquí, un “Apolo” mexicano ha escogido abandonar la búsqueda de “laureles,” encontrando mejor inspiración en la “dulce fruta” del nogal indígena. Como el epígrafe y el poema mismo dan a entender, el poema se ha escrito para acompañar un regalo de nueces a la virreina y amiga de Sor Juana, la Condesa de Paredes, quien le había regalado recientemente una diadema azteca a la poeta. La Condesa sirve aquí como la amante de Sor Juana, o sea como la encarnación de la Laura de Petrarca, y “Apolo” se configura como el doble de Sor Juana, habiéndole dado a la poeta las nueces para pásarselas a la dama.

Significativamente, la Condesa está encinta, habiendo tenido una preñez malograda el año anterior. Como Méndez Plancarte escribe en sus notas explicativas, la intención explícita de Sor Juana es que el antojo de nueces le ayude en la fecundidad.¹⁵ En un nivel más profundo, sin embargo, Sor Juana está sugiriendo que el regalo mexicano de “Apolo” —y por extensión su propia poesía mexicana— sea apropiado para el niño criollo a quien la virreina dará luz. Sor Juana narra que “Apolo” le rogó que ella guardara las nueces para el próximo embarazo de la condesa, haciendo las siguientes demandas:

me dijo —“Esas nueces guarda,
de quien yo fui Cocinera;
que, al rescoldo de mis rayos,
les sazoné las cortezas.
Y mira que yo no soy
tan bobo como se piensan
los que dicen que por Dafne

15 Véase Méndez Plancarte, p. 392, la nota a los versos 5-8 del romance 23.

dejé mis luces a ciegas:
que yo soy un Dios Doctor,
que vivo con la experiencia,
y estoy en edad que sé
dónde el zapato me aprieta:
y habiendo visto el nogal
y el dulce fruto que lleva,
no había de andarme tras
laureles, a boca seca.

Guárdalas, que puede ser,
que aquella Deidad que peina
rayos, cuyas peinaduras
componen mi cabellera,
conciba feto de luces,
concepto de rayos tenga;
que no es verdad el que el Cielo
siempre ingenerable sea.

Preséntaselas entonces;
que, si afable las acepta,
espero que por tu mano
lograré mis conveniencias.

“Apolo,” quien aquí como en Petrarca es el doble de la poeta, se defiende como más sabio de lo que “piensan los otros”, o sea, de su prototípica figuración como amante o poeta frustrado. Ahora, “Apolo” o Sor Juana ya no tiene que andar tras laureles europeos distantes o “secos”—porque se ha inspirado por la fauna y flora locales de su ambiente americano, el *nogal* mexicano (y la diadema azteca). El traslado de Sor Juana de las frutas mexicanas de Apolo a su virreina es un regalo que puede engendrar en la dama un niño “de luces”, un niño que, significativamente, va a nacer en la tierra mexicana. Y en un poema siguiente que celebra el nacimiento de este niño (poema 24 en la edición de

Méndez Plancarte), Sor Juana sugiere que su nacimiento mexicano junta a los virreyes con la casa noble indígena:

pues ya en su Alcázar Real,
donde yace la grandeza
de gentiles Moctezumas,
nacen católicos Cerdas.

Las correspondencias entre Petrarca y el laurel y Sor Juana y el *nogal* a través del mito de Apolo produciría, entonces, un “niño” o poema mexicano, uno cuya elocuencia no estaría basada en el lejano registro europeo de tropos, sino en la propia tierra mexicana de Sor Juana y su conciencia criolla.

La construcción sutil de Sor Juana del *nogal* mexicano como un símbolo americano de la elocuencia petrarquista no puede ser subestimada aquí, porque resuena profundamente con la propia institución de Petrarca del laurel como emblema de la fama poética. Como Freccero escribe, “Petrarch’s laurel... stands for a poetry whose real subject matter is its own act and whose creation is its own author”¹⁶ [“el laurel de Petrarca... representa una poesía cuya motivación es su propio acto y cuya creación es su propio autor”]. Que Sor Juana empleara otra, ya obviamente planta americana para afirmar sus propios poderes poéticos generativos (aún hasta el punto de conjurar al niño de la virreina como la prole de una *patria* mexicana) sugiere cuán enterada estaba la poeta colonial de las implicaciones políticas de los proyectos de Petrarca.

Pero notablemente, la usurpación del *nogal* del poder del laurel no pasa sin impunidad. Implica, por el contrario, cierto robo de autoridad que está presente en el mismo Petrarca. En las *Rime*,

16 Freccero, 34.

como arguye Freccero, “the illicit... nature of the passion has its counterpart in the ‘anxiety of influence’: communication demands that our signs be appropriated; poetic creation often requires that they be stolen”¹⁷ [“el carácter ilícito... de la pasión tiene su contraparte en una ‘ansiedad de influencia’: la comunicación demanda que nuestros signos sean apropiados; la creación poética a menudo requiere que sean robados”]. Y Petrarca “robó” de una variedad de fuentes, incluso San Agustín, Dante, los poetas provenzales y Ovidio, para mencionar algunas. Tales “robos” sugieren que la reclamación de Petrarca del laurel, o de la herencia de Roma, sea sospechosa. Su ingenio, por supuesto, consiste en su transformación del robo –junto con su pecado de la idolatría de Laura– en un monumento a sí mismo. Además, su canonización como el modelo de la poesía lírica en el Renacimiento significa que innumerables generaciones de poetas que imitan a Petrarca tienen que depender de transgresiones parecidas, o sea de herencias igualmente ambiguas.

La conciencia de Sor Juana de su propia imitación transgresiva se revela en el furtivo juego de manos de las nueces que pasa entre “Apolo” y ella misma. Que la monja sirva como disfraz para el deseoso “Apolo” y que él sea el doble de la poeta modesta produce un círculo vertiente de autoridades. ¿Quién es el patrón del *nogal* –o sea, el don de prendas y poesías americanas– el “Apolo” europeo, el Petrarca ya convertido en americano, o la misma poeta criolla? ¿En dónde se origina la poesía: en una geografía política, o imaginaria? Este enigma señalado por Sor Juana dentro de un poema abiertamente criollo termina por indicar que su *nogal* es tan contingente como el ambiguo laurel de Petrarca. La colonización de la poesía lírica, entonces, es una contradicción de términos: Roma y México son fuentes de la imaginación,

17 Freccero, 40.

no sedes de la autoridad cultural. El petrarquismo es un juego de manos entre poetas.

Los poemas 62 y 23 son sólo unos cuantos de la colección lírica de Sor Juana en los cuales ella apela al rango de tropos de Petrarca para crear su propia marca de elocuencia y para señalar el carácter relativo de la autoridad poética. Otros ejemplos del petrarquismo de Sor Juana reflejan no sólo su subjetividad como poeta criolla, sino también su situación como mujer poeta y monja, tema de un proyecto comparativo entre Petrarca y Sor Juana en el que estoy trabajando ahora. Ya sea como una criolla sincretizando imágenes nativas dentro de un registro europeo de metáforas, como una mujer poeta transformando el discurso sujeto-objeto de petrarquismo, o como una monja usando el lenguaje del amor secular para pintar las imágenes de los santos, la voz petrarquista de Sor Juana muestra un vaivén interesante entre el modelo prestigioso de elocuencia y su propia diferencia como poeta.

Ahora bien, la expresión de diferencia de Sor Juana dentro de los tropos petrarquistas queda marcada por varias cosas: una, por su inmersión en el discurso del barroco colonial, y otra, por la distinción de sí misma con los poetas españoles petrarquistas. Yo sostengo que las propias “transgresiones” a Petrarca que se encuentran en el fondo de su supuestamente constante modelo de elocuencia, también forman parte de la habilidad de Sor Juana de jugar con el carácter de la autoridad poética. La propia ambivalencia de Petrarca hacia Roma y su proyecto ambiguo de “clasicizar” a la poesía vernácula por robos de la poesía de Provenza y la poesía ilícita de Ovidio, vuelven a encontrarse en los brillantes versos petrarquistas de Sor Juana. La poeta novohispana explota la ambivalencia del poeta italiano para sus propios fines, colocando a México y a sí misma como válidos y nuevos intérpretes –pero nunca soldados– de viejos paradigmas.

LA COARTADA TRASCENDENTE:

UN ROMANCE SACRO DE SOR JUANA

José Francisco Conde Ortega*

I No hace mucho tiempo un chiste doloroso circulaba con desfado en todas las esferas sociales. Se decía, con base en una experiencia multitudinariamente repetida, que todo asunto podía arreglarse con un retrato de Sor Juana. Y ese retrato de la monja jerónima estaba impreso en unos billetes de los que ahora no importa la denominación. El encono feroz con que las administraciones corruptamente ineptas –apenas si vale la pena decir prístas– se conjuran para devaluar ininterrumpidamente nuestra moneda, han vuelto inasible cualquier referencia más o menos precisa. Lo que importa señalar aquí es la trivialización de hechos significativos para la memoria colectiva. Si la moneda sufre por la incuria mental de los que dicen gobernar, la figura de sor Juana se ha vuelto “...un mito, una especie de espejismo; de símbolo patrio, incluso. Un ser *nuestro* al que hacemos referencia sin saber qué contiene de fondo.”¹

Por fortuna, la necesidad de la memoria se impone contra todo esfuerzo de banalidad. A los oropeles insustanciales de aquel sexenio faraónico que tomó como pretexto –ante la vacuidad cultural evidente de la gestión–, para no pasar inadvertido, a

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana.

¹ Sergio Fernández, *Homenajes*, p. 9.

quien seguramente fue el primer ser “americano de carácter universal”,² se oponen los estudios cada vez más esclarecedores sobre la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Estudios que dejan de lado la anécdota para insistir en el valor literario de la producción sorjuanesca.

Por un lado, es cierto lo que dice Enrique Anderson Imbert: “...la fascinante vida de la monjita mexicana nos predispone a juzgar con simpatía cualquier cosa que escribiera”,³ por otro, esta actitud entraña un peligro: seguir con la injusta tradición de atender a lo estrictamente pintoresco en demérito del esfuerzo de voluntad que significaba emprender la aventura de la inteligencia en la segunda mitad del siglo XVII. No se debe perder de vista que la sociedad novohispana estaba cifrada en una cultura acentuadamente masculina, como en todo el occidente; y que el primer esfuerzo consistía en la lucha por ser *hombre*, en tanto que se diferenciaba del *bruto*. Y que, como afirma Antonio Alatorre, ese fue el inicio de la gesta intelectual de Sor Juana: su sueño: “Sor Juana tuvo el sueño de ser hombre. Sólo que, en este sueño, *hombre* no significaba individuo de sexo masculino, sino individuo del género *homo sapiens*.”⁴

Ahora, cada vez con menos prejuicios, es posible leer a Sor Juana con placer; y, como dice Amado Nervo, “... leerla como se debe leer siempre: con amor.”⁵ Sólo así es posible advertir la multitud de registros que hay en su poesía. Sí, en efecto, existen muchos “discreteos retóricos y cortesanos”; y con ellos, humor, ironía, desengaños, afectos, recuerdos desolados, sinceridad de creencias ... y amor.

2 *Ibid.*, p. 24.

3 Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 96.

4 Antonio Alatorre, “Sor Juana y los hombres”, p. 9.

5 Amado Nervo, *Juana de Asbaje*, p. 109.

Es por eso que las líneas que siguen, después de un somero repaso sobre algunas generalidades, hartas sabidas pero no poco importantes, pretenden localizar ciertos aspectos del sentimiento amoroso que, desde luego, no le fue ajeno a la monja mexicana. Han sido suficientemente frecuentados los poemas –sonetos, romances, letrillas...– que dedica a sus amigas las virreinas, sobre todo, y a muchos personajes de la corte. Yo prefiero indagar en un romance de los llamados “sacros”. Es aquel que empieza “Traigo conmigo un cuidado”, y que está marcado con el número 56 en las *Obras completas* que publicó Porrúa, en 1975, en el número 100 de su colección “Sepan Cuántos...”.

Ese romance, “en que expresa los efectos del amor divino, y propone morir amante, a pesar de todo riesgo”,⁶ puede hacernos claras dos cosas. En primer lugar, es posible que allí aparezcan, unidos en la palabra, los dos universos, “limitados e inoperantes”,⁷ en los que se mueve Sor Juana: el amor y la religión. En segundo, quizás podría vislumbrarse esa “coartada trascendente” de que habla Juan Bañuelos: el lenguaje poético como la síntesis de todos los lenguajes de una realidad social.⁸

2. “Ahora sabemos que Sor Juana se quitó tres años”, afirma Antonio Alatorre.⁹ Y que lleva a sus últimas consecuencias los hallazgos y propuestas del Barroco. O de otro modo: por la circunstancia territorial –y de tiempo– ofrece su particular visión de un arte literario que se levantó como revancha ante el desengaño vital de la España colonialista en plena decadencia. Todas las artes contribuyeron, con su horror al vacío, al intento de

6 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, p. 76.

7 Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 14.

8 Silvia Durán, “Entrevista a Juan Bañuelos”, p. 12.

9 Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 37. V. nota 3.

justificar a una sociedad ya sin asideros. En las colonias tenían que darse los últimos frutos: una suerte de canto del cisne prodigioso. Por eso la figura de la autora de “ese papelillo llamado *El sueño*”¹⁰ es admirable. A la fuerza y constancia de su aventura intelectual, debe agregarse la amable generosidad de su figura. Defensa de la inteligencia y de la libertad de pensamiento, sí; pero también encanto de humanidad. O como apunta Díez Canedo para referirse a la figura total de la “precursora de la gran poesía en México”:¹¹ “Esta monja es una mujer en la que todo es primor: los afectos personales, la devoción sincera y profunda, la imaginación que cabalga en todos los pegajosos eruditos. Una mujer que siendo monja tiene hasta la coquetería de no ser santa.”¹²

Los estudios a propósito de su juventud, de su condición de hija natural —o de “la Iglesia”—, de su decisión de profesar en el convento, de su vocación de saber están más que documentados. Las exégesis de su *Respuesta a Sor Filotea* y la biografía que escribió el padre Calleja, su contemporáneo, revelan que los “misterios” sobre la vida de Sor Juana nunca fueron tales. Lo demuestra, por ejemplo, el libro que Amado Nervo, en 1910, escribió sobre la monja. En él ya se encuentran los datos que nunca estuvieron ocultos.¹³ Las notas y el prólogo de Antonio Alatorre completan una moderna y justa valoración de nuestra poeta. Esto ha permitido que los estudios posteriores indaguen en otros terrenos, con la que se ha enriquecido —y humanizado— su figura como partícipe de una sociedad en busca de su identidad.

10 Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 16.

11 V. Enrique López Aguilar, *La mirada en la voz*.

12 Citado por Francisco González Guerrero, en *En torno a la literatura mexicana*, p. 46.

13 Amado Nervo, *Op. cit.*, prólogo de Antonio Alatorre.

Sor Juana estuvo terrenalmente inmersa en su mundo. Fue poeta y prosista de primer orden. Y gozó de la consideración de sus contemporáneos. Su negación —y posterior revaloración— sólo revelan que la crítica literaria —y los lectores comunes— suele estar supeditada a circunstancias epocales que colorean la historia de la cultura. Nada nuevo.¹⁴ Lo que importa destacar es el valor de su poesía. Sergio Fernández afirma que es “la precursora de la gran poesía en México”¹⁵. Y Enrique López Aguilar encuentra que el tratamiento del poema en Sor Juana es absolutamente moderno. Un romance —“Finjamos que soy feliz”— y *Primero sueño* tienen recursos y hallazgos que después serán señal de modernidad. En aquél existe “la coincidencia entre el tiempo del poema con el tiempo del lector con el tiempo que, artificiosamente, le llevó a Sor Juana elaborar sus argumentos;”¹⁶ en éste, “una conciencia antiheroica que se manifiesta como escepticismo frente a la razón y las estructuras social y culturalmente conocidas. Como poema de la desconfianza, el texto resulta absolutamente moderno...”¹⁷

Poeta oficial de la corte virreinal, amiga de gobernantes civiles y religiosos, Sor Juana no sufrió los rigores del claustro. Aunque hija natural, su condición acomodada le permitió tener una esclava a su servicio, a la que luego regaló.¹⁸ Y como en los conventos de la época no había el silencio sepulcral ni el recogimiento que nos parece, ahora, condición indispensable de tales lugares,¹⁹ las tertulias, fiestas y reuniones con lo mejor de la

14 *Loc. cit.*

15 *V. supra.*

16 Enrique López Aguilar, *Op. cit.*, p. 59.

17 *Ibid.*, p. 77.

18 Julio Jiménez Rueda, *Sor Juana Inés de la Cruz en su época.*

19 Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 50.

sociedad novohispana fueron una costumbre para la autora de *Los empeños de una casa* y, sobre todo, un “estar en el mundo”. Además, premios, dádivas y recompensas le permitían a Sor Juana ayudar a su familia, prestar dinero y cobrar réditos.²⁰

Lo anterior es, solamente, una muestra de que sor Juana vivió su mundo y su circunstancia. Su afán de saber y de aprender, su negación al matrimonio porque ella se daba su justo –altísimo– valor intelectual, su entrada al convento como una manera de defender su libertad de pensamiento, señalan una vocación irrenunciable: la de escribir poesía. Su estar en el mundo, su conocimiento de la condición humana, sus obras, exigen del lector una cosa: que éste se olvide del “monumento nacional” y del retrato solidificado que estorban la comprensión del individuo; y, lo que es peor, impiden la valoración –y el disfrute– de una obra poética que tiene momentos irrepetibles, como toda experiencia poética verdadera.

La expresión de la experiencia poética es, desde luego, el punto de llegada de una aventura vivencial que llega a elegirse por fatalidad. En Sor Juana, la curiosidad fue el disparadero para emprender esa odisea del intelecto que pudo iniciarse en el recuerdo de la figura del abuelo materno.²¹ Este, enérgico y decidido, se aventuró por el océano para buscar, en nuevos territorios, bienestar para su familia. Y reunió una buena biblioteca. Y leía y escribía comentarios en el margen de los libros. Y allí aprendió a leer Sor Juana. Luego tuvo su propia biblioteca, de 4,000 libros, que vende al final de su vida al cabildo eclesiástico de la ciudad de México.²² Aventura de la inteligencia en “la gravita-

20 Julio Jiménez Rueda, *Op. cit.*, p. 96-99.

21 *Ibid.*, p. 11-14.

22 *Ibid.*, p. 124.

ción de los libros”,²³ y, por lo mismo, aventura por los meandros de la condición humana.

Es cierto lo que dice Enrique López Aguilar cuando ubica a la autora de *El Divino narciso* en la nómina de otros autores que comparten su visión del mundo:

Más allá de las épocas y de sus distintos acentos, es difícil separar genealógicamente a Sor Juana de autores como Flaubert y Mallarmé, quienes veían en la cultura libresca y la página perfecta formas más confiables y certeras de acercarse al mundo para interpretarlo; o como Borges, Sartre, Cortázar y Yourcenar, quienes también abrevaron sus lecturas iniciales en la biblioteca del padre o del abuelo...²⁴

Y ¿acaso no existe más de una semejanza entre Sor Juana y Virginia Woolf? Esa *habitación propia* y el claustro —y esas “aguas tan ahogadas y tristes” y la epidemia—²⁵ son algo más que una coincidencia. De hecho, esto significa que

... (Sor Juana) forma parte de una tradición literaria de Occidente que ha prevalecido hasta nuestros días, de la misma manera que su visión del mundo y el arte, su estética y su voluntad de construir un universo traducido en poemas, obras de teatro o prosas, no se alejan de preocupaciones que nos son cercanas ni de estilos enclavados en un ejercicio permanente de la cultura, sino que anticipa y continúa quehaceres que se actualizan de diversas formas.²⁶

23 Enrique López Aguilar, *Op. cit.*, p. 56.

24 *Loc. cit.*

25 *Ibid.*, p. 57.

26 *Loc. cit.*

Sor Juana pertenece a la época barroca. Y barroco fue todo lo que escribió. Pero barroco es, también, otro hito en el desenvolvimiento de la cultura occidental. Posiblemente sea ocioso decirlo; pero no hay que olvidar que la fácil costumbre de etiquetar es, asimismo, un pretexto para negar o loar apresuradamente. Si aquí se escribe barroco, es con el fin de entender la poesía de Sor Juana en su dimensión epocal. Ella adopta las formas de su tiempo: una estética y una práctica. Con esos elementos configura un discurso singular que, no obstante, respeta y se adecua a los imperativos de su tiempo. Todo gran poeta individualiza esa carga socialmente impuesta —léxico, tratamientos del poema, estructuras, visión estética— para apelar a esa “coartada transparente” en la que se apropia de esa herencia para trascenderla. No creo que valga la pena recordar que Góngora y Quevedo —por sólo mencionar a los dos mayores poetas barrocos, con Sor Juana— consiguen crear un sistema poético altamente diferenciado. Subliman las convenciones de su época y dirigen su dardo al futuro. Articulan, con las armas de su tradición, una nueva lengua poética.

En Sor Juana existe esa voluntad y ese logro. Es cierto que muchas de sus composiciones fueron de circunstancia. Ella misma afirma que, por su voluntad, sólo escribió “ese papelillo que llaman *El Sueño*”. Pero no es menos cierto que en muchas de esas composiciones “circunstanciales” se revela su conocimiento del mundo. Sí fue, de algún modo, poeta oficial de la corte; y también monja que profesó sin verdadera vocación religiosa. Pero era católica sincera, como casi todo el mundo de su tiempo. Eso le permitió indagar en los vericuetos de la mente humana. Y en el problema del amor.

3. Una sola cosa le reprocha Amado Nervo —crítico inteligente y persuasivo— a Sor Juana: el no haber tenido “una pasión

confesada y cantada”. El autor de *El arquero divino* se expresa en estos términos:

Para ser genial en su poesía (porque juzgada por su temperamento y por el conjunto de sus obras admirables sí lo es), le faltó quizá [...] una sola cosa a Sor Juana, una pasión confesada y cantada: el amor. La paloma herida hubiera desgranado inmortales arrullos en vez de ese ingenioso discreteo retórico de todos los instantes..., de esa inspiración frecuentemente geométrica y fría que sólo se encandilece para la amistad, salvo raras excepciones.²⁷

Pero es posible que esas excepciones no sean tan raras. Es cierto que la rigidez imperante de la condición monacal –y de cierta mentalidad– hayan interpuesto obstáculos a la expresión; no obstante, aun en esos “discreteos” puede advertirse una voluntad que va más allá de las barreras, más allá de apropiarse de afectos ajenos: más cerca de una conciencia del propio valor como poeta para decir, así sea en claves personalísimas –y cómo de otra forma– una apetencia del sentimiento amoroso.

Cualquier forma de entender el amor, de expresarlo, se tiene que sujetar a las convenciones de la época y a la propia circunstancia del poeta. Cuando el discurso amoroso logra traspasar los límites temporales, suele llegar siempre fresco y renovado al lector. Y, es obvio, se puede seguir estando de acuerdo en la multicitada sentencia de Alfonso Reyes: la literatura es la verdad sospechosa; y en la “coartada trascendente” de Juan Bañuelos. Por eso la lengua poética, aquella que se enmascara y se desnuda a un tiempo, permite ver y señalar el itinerario vital de un poeta sólo si se aguzan los sentidos y se desdeñan los prejuicios.

27 Amado Nervo, *Op. cit.*, p. 77.

En una cultura acentuadamente masculina, Sor Juana se condujo irreprochablemente. Y su lucha fue la de los autores de su tiempo. Composiciones que formaban parte de las necesidades expresivas de la época —burlescas, satíricas, amorosas— fueron cultivadas por la monja. Infidelidades, promiscuidades y misoginias²⁸ no fueron ajenas a los versos de Sor Juana. Y, sobre todo, hay un aspecto que destaca Antonio Alatorre²⁹: la capacidad de la autora de *Los empeños de una casa* para verbalizar —en los retratos a su amiga María Luisa— el erotismo y una multitud de sugerencias sensuales.

En el poeta el primer amor es por la Palabra; pero esa necesidad verbal expresa, inevitablemente, una necesidad espiritual. Escribe Sergio Fernández:

Sor Juana, cuyo amor por el verbo es tan lujurioso, se revuelca en él en un angustioso *quiero y no deseo*; en un grito cuya fineza lo hace murmullo opaco, no menos atroz. Amor y religión, implicados en la palabra, son mundos limitados, que sólo sirven para expresarnos en ciertos niveles, tan relativos, tan superficiales que, paradójica, tristemente, recurren al verbo para ser menos inoperantes.³⁰

Esa es la apuesta y el problema de un poeta. Por una parte, existe la necesidad de construir un discurso irrepetible con la lengua heredada —con las palabras erigir un monumento que resista el imperio del olvido—; por otra, enfrentar y superar los inconvenientes de la época. Así, la propuesta escritural se sustenta en un código rabiosamente personal que se ofrece, en la medida en que la sensibilidad y la inteligencia lo aceptan, para

28 Antonio Alatorre, *Op. cit.*, p. 21-22.

29 *Ibid.*, p. 23-24.

30 Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 14.

establecer con ese –hipotético e imprescindible lector– la necesaria comunicación estética. Por eso ningún poeta es “fácil”, si por facilidad entendemos un “mensaje” pre–digerido. En las dificultades –retórica epocal, circunstancias específicas y personales, limitaciones propias– debe sustentarse el trabajo del lector. De allí el gozo estético. De allí el entender el amor por la Palabra. Y es que sor Juana

... es la más intrincada como persona humana, la más veleidosa en cuanto a su entrega con el lector, por más que esté iniciado. Esta rarefacción de su ser, más acusada quizás en su época, donde seguramente resultó un ser monstruoso, no dejamos de percibirla hoy en día, por más que intentemos –para esclarecerla– bajarla a nuestro propio y raso nivel. ¿A quién amó? ¿Por qué o por quién padeció? Obviamente su vocación de religiosa no existe como burladero, como huída. Dentro del convento Sor Juana *debe haber padecido los silencios de una falta de comunicación erótica*, trasmutada por ello en claustro y libros, ya escritos por ella misma, ya leídos.³¹

Ezequiel A. Chávez, en su conocido estudio psicológico sobre la autora de *Los empeños de una casa*,³² habla del sentimiento amoroso como una aspiración, como una ansia de amor no concretado abiertamente en persona determinada. Y el mismo autor incide en la opinión generalizada de que, en la adolescencia, Sor Juana tuvo una ilusión amorosa que no llegó al matrimonio por dos razones: su poco valor social (como hija natural no podía pensar en un “buen matrimonio”) y su mucho valor intelec-

31 *Ibid.*, p. 14-15. El subrayado es mío.

32 Ezequiel A. Chávez, *Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 19.

tual. Ella siempre estuvo segura de su condición mental. Quizás no lo estuvo tanto acerca de su propensión a amar.

Aun en los poemas más claramente escritos bajo pedido, en los que el “discreto retórico” es una constante del tiempo, se asoma, así sea tímidamente, un conocimiento nada artificial del amor. Hay momentos en que, amén del jugueteo conceptual sobre los celos y el desapego, puede advertirse un tono cada vez más concentrado, más sentido, más íntimo. Una lectura morosamente detenida de su poesía nos diría más de una cosa. Y esto es lo que vuelve apasionante la obra de Sor Juana. La circunstancia de su época y su voluntad artística enmascaran su forma de encarar al mundo. ¿Decoro sentimental –como dice Sergio Fernández–³³ para decir su mundo, afectivo y religioso, en forma tangencial?

Es cierto, Sor Juana

... no entregó nada que logre comprobar un alguien, de modo que la pasión, abstracta pero dolorosa, es el legado que hemos recibido. El suyo acaso sea un amor sin la experiencia, triste en una mujer tan bella, tan llena de savia carnal.³⁴

Sin embargo, cómo son tan fácilmente localizables aquellas líneas en las que el amor –y sus efectos– es mucho más que tópico y mandato. Seguramente –no hay datos para afirmarlo– no hubo experiencia tangible y duradera, aunque debe haber existido, cuando menos, una inquietud. O, como dice Ezequiel A. Chávez después de seguir cronológicamente las pistas amorosas, en los poemas, de la poeta mexicana:

33 Sergio Fernández, *Op. cit.*, p. 12.

34 *Ibid.*, p. 15.

El amor, diríase entonces, pasó en efecto volando junto a Juana Inés, en el amanecer de su vida, y la rozó con la punta de sus alas, cuando apenas acababa ella de convertirse en mujer; pero siguió luego volando sin haberla herido con irremediable dardo...³⁵

Sólo que al ser rozada, sor Juana encontró la manera de llenar de mundo sus versos. Posiblemente ese “irremediable dardo” no fue tan inofensivo. Quizás el esfuerzo de su inteligencia fue, también, una lucha por entender la propia voluntad afectiva. Lo cierto es que en ciertos poemas –algunos ya han sido estudiados, como los que dedica a la virreina de Mancera y a la condesa de Paredes– el amor es, al mismo tiempo, una coartada y un encarar al mundo.

4. El romance que comienza “Traigo conmigo un cuidado” es una buena muestra de esa voluntad de amor y de ese discurso “tangencial”³⁶ con que Sor Juana aborda el amor. El poema se dirige al amor divino, pero trasunta un calor mundano inevitable. El texto está incluido entre los “romances sacros” en la edición de Porrúa.³⁷ Su encabezado es el siguiente: “En que expresa los efectos del amor divino, y propone morir amante, a pesar de todo riesgo.” Es evidente su filiación epocal; y, desde luego, su relación con *El cantar de los cantares*. Pero lo anterior es un tópico, una manera de ejercer las preocupaciones y la lengua de su tiempo. Lo que importa señalar es la capacidad de ofrecer un discurso amoroso deliciosamente ambiguo.

35 Ezequiel A. Chávez, *Op. cit.*, p. 21.

36 *V. supra*.

37 *V. supra*.

Una somera descripción del poema: consta de 19 cuartetos; es decir, 76 versos octosílabos asonantados en los pares y sueltos en los nones, aunque, no pocas veces, éstos también llevan una rima asonante imperfecta. El ritmo es variable, de acuerdo con las convenciones del romance que, por otro lado, es casi la forma natural de la lengua española. De ahí que, en la mejor tradición de la poesía en español —a la manera, sobre todo, de Lope de Vega— la monja jerónima ensaye esta forma considerada popular. Y he aquí otro guiño de nuestra poeta. *Grosso modo*, el romance tenía la función de tratar asuntos no tan elevados; y si el amor divino sí es un tema elevado, por qué tratarlo en un romance. Tal vez porque de este modo pudiera evadir la censura eclesiástica; quizás porque, como Santa Teresa, sor Juana piense que la humildad divina es su mayor grandeza —“entre pucheros anda el Señor”— y, por lo tanto, esa grandeza justifica lo humilde del vaso que la contiene.

En este romance Sor Juana articula un discurso asombrosamente simétrico. Dividido en dos partes —cada una de las cuales tiene 9 cuartetos—, exactamente a la mitad, la décima estrofa funciona como intermedio dramático en el que la autora se permite una reflexión y una rotunda afirmación. Dos palabras son claves para la comprensión del poema; y para que éste crezca en su dimensión espiritual; o de otro modo: para que se advierta cómo la poeta enriquece su percepción del mundo por medio del Verbo. Las palabras son ‘cuidado’, en la primera parte del poema, y ‘flaqueza’ en la segunda. Esta transformación —progresión— en la que el ‘cuidado’ (recelo, sobresalto, temor, preocupación) se vuelve ‘flaqueza’ (fragilidad ante la debilidad, sobre todo, de la carne) da la pauta para entender una de las aristas del poema. Si el amor divino no implica ningún tipo de debilidad —fragilidad— por qué utilizar este término. Inteligente en grado sumo, sor Juana —y ningún poeta— utiliza las palabras

inocentemente. Aún más: la novena cuarteta –última de la primera parte– y la décimonovena –última de la segunda–, también se corresponden. Aquélla contiene una queja porque la autora cree haber llegado a una explicación; ésta implica la voluntad de morir en el amor, sin quejas ni remordimientos.

Las dos primeras cuartetas establecen el rumbo del poema:

Traigo conmigo un cuidado
y tan esquivo, que creo
que, aunque sé sentirlo tanto,
aun yo misma no lo siento.

Es amor; pero es amor
que, faltándole lo ciego,
los ojos que tiene, son
para darle más tormento.

El cuidado se descubre en amor. En este tránsito, el sentir se aviva en el acto de ver. La ironía y la derivación, como figuras retóricas, comienzan por fijar los efectos de esa preocupación que, poco a poco, se va a ir develando mayor.

Las dos siguientes cuartetas son un momentáneo alto en el camino, una consideración acerca de la naturaleza de ese amor:

El término no es *a quo*,
que causa el pesar que veo:
que siendo el término el Bien,
todo el dolor es el medio.

Si es lícito, y aun debido
este cariño que tengo,
¿por qué me han de dar castigo
porque pago lo que debo?

El dolor, los trabajos que conlleva la purificación del espíritu para llegar a Dios –aludido en la metonimia expresada por la palabra ‘Bien’– son necesario; no obstante, la condicional apunta, ya, el ambiguo tratamiento del amor en el poema. Si es –¿si fuera?– lícito el amor, no habría motivo de censura por ejercer esa obligación.

Para apoyar esa condicionalidad, sor Juana, en las cuartetos que siguen, pondera las ventajas del casto amor:

¡Oh, cuánta fineza, oh cuántos
cariños he visto tiernos!
Que amor que se tiene en Dios,
es calidad sin opuestos.

De lo lícito no puede
hacer contrarios conceptos,
con que es amor que al olvido
no puede vivir expuesto.

Y, claro, las ventajas son muchas. Sin dudas ni retrocesos, el amor que se tiene en Dios –ahora no solamente aludido–, inevitablemente lícito, no puede esperarse ni el olvido ni la traición.

Y, por si acaso quedara duda, en las dos cuartetos que siguen, Sor Juana apela a un recuerdo personal –profusamente citado y comentado– para ratificar las ventajas de ese amor, “lícito y sin opuestos”:

Yo me acuerdo ¡oh nunca fuera!,
que he querido en otro tiempo
lo que pasó de locura
y lo que excedió de extremo;

mas como era amor bastardo,
y de contrarios compuesto,

fue fácil desvanecerse
de achaque de su ser mismo.

Sólo que aquí –y sigue avanzando espiritualmente el poema–, más que las desventajas de este “amor bastardo” en oposición a las ventajas de lo lícito, se deja ver la imposibilidad de su consumación. (Ella no podía aspirar a un matrimonio honrado y ventajoso; y la justa consideración de su alto valor le impedían pensar en otra posibilidad.)³⁸ Por eso se desvaneció ese sentimiento.

La última cuarteta de esta primera parte es la conclusión obligada por un esfuerzo de la razón; un silogismo arduamente construido con premisas irreprochables tenía que llegar a este punto. Pero se deja sentir una queja nada retórica:

Mas ahora, ¡ay de mí!, está
tan en su natural centro,
que la virtud y razón
son quien aviva su incendio.

Quizás estemos asistiendo a otra conclusión: el ejercicio de la inteligencia es doloroso. La voluntad y el intelecto se imponen, pero ¡cómo debe doler! Por eso la transición dramática de la décima cuarteta:

Quien tal oyere, dirá
que, si es así, ¿por qué peno?
Mas mi corazón ansioso
dirá que por eso mismo.

38 V. Ezequiel A. Chávez, *Op. cit.*; Julio Jiménez Rueda, *Op. cit.*, etcétera.

Monólogo en voz alta, esta estrofa significa la oportunidad para que el cuidado se convierta, casi sin ambages, en flaqueza. Y en la segunda parte el poema avanza más rápido. En las tres primeras cuartetas se plantea el rigor de la apetencia:

¡Oh humana flaqueza nuestra,
adonde el más puro afecto
aun no sabe desnudarse
del natural sentimiento!

Tan precisa es la apetencia
que a ser amados tenemos,
que, aun sabiendo que no sirve,
nunca dejarla sabemos.

Que corresponda a mi amor,
nada añade; más no puedo,
por más que lo solicito,
dejar yo de apetecerlo.

La necesidad de sentirse amado, la fatalidad de la “humana flaqueza” no son más voluntad de sentir el mundo.

Las estrofas que siguen –tres también– son la asunción de esta condición del amor:

Si es delito, ya lo digo;
si es culpa, ya la confieso;
mas no puedo arrepentirme,
por más que hacerlo pretendo.

Bien ha visto, quien penetra
lo interior de mis secretos,
que yo misma estoy formando
los dolores que padezco.

Bien sabe que soy yo misma
verdugo de mis deseos,
pues muertos entre mis ansias,
tienen sepulcro en mi pecho.

A la culpa confesada con valor, le sigue la aceptación de que todo nace y se afirma en la endeble condición humana que, por eso mismo, se justifica en esta vida: su debilidad es su fuerza asumida. (Es sorprendente la revitalización del tópico que en el soneto de Quevedo –“Cerrar podrá mis ojos...”– encuentra uno de sus momentos más altos; y aún más, sin olvidar las convenciones de la época, la afinidad espiritual con “El vampiro” de Baudelaire.)

Las últimas estrofas del romance son el punto de llegada; pero también el punto de despegue:

Muero, ¿quién lo creará?, a manos
de la cosa que más quiero,
y el motivo de matarme
es el amor que le tengo.

Así alimentando, triste,
la vida con el veneno,
la misma muerte que vivo,
es la vida con que muero.

Pero valor, corazón:
porque en tan dulce tormento,
en medio de cualquier suerte
no dejar de amar protesto.

Es el punto de llegada porque, al crecer el poema, el resultado tenía que ser la única realidad posible: la del amor que trasciende

una convención epocal. De hecho, no importa indagar en la posibilidad de la dirección planteada en el texto: el amor divino. Lo que se debe señalar es la otra posibilidad. Se puede —y debe— creer en la sinceridad religiosa de sor Juana; no así en su vocación conventual. Pero, antes que nada, se deben aceptar las ambigüedades que, intencionalmente, ofrece la poeta en el tratamiento del poema. Como Salomón, como San Juan de la Cruz, ella únicamente tenía como referencia, para expresarse en términos de religiosidad, el mundo sensible y el lenguaje que lo designa; pero, también como ellos, sor Juana estaba llena de mundo.

Es el punto de despegue porque, al mismo tiempo que asume la lengua y las convenciones de su tiempo, sor Juana cumple su voluntad poética en la multitud de posibilidades de interpretación que ofrece el romance. El poema se enriquece con dudas, retrocesos, reflexiones y afirmaciones, en un tránsito en que el tiempo transcurre en el alma de la poeta y en la del lector. El romance pondera las virtudes del lícito amor, pero no deja de recordar uno que no lo es. Al final se funden en la voluntad de amar y no arrepentirse. Le pide valor a su corazón —el mismo que ella tuvo para defender su libertad intelectual— y le señala su camino.

Coartada trascendente se escribió arriba: esa suma de las convenciones de un tiempo y la máscara que no oculta, sino que exige esfuerzo de la sensibilidad y la inteligencia: esa es una de las maneras para leer a Sor Juana. Léxico, recursos —principalmente derivación, encabalgamientos e ironía— y circunstancia epocal son trascendidos por sor Juana en la seguridad de su labor poética. El romance aludido, ambiguo y complejo, es una apuesta mayor. En él “protesta” seguir amando: y ése es un juramento masculino. Ella entendió y vivió en un mundo masculino: su coartada fue amar a pesar de todo.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. México, FCE, 1974. 520 pp. (Col. Breviarios, 89).
- Alatorre, Antonio. "Sor Juana y los hombres" en *Estudios*, Revista del ITAM, invierno de 1986. p. 7-28.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. Prólogo de Francisco Monterde. México, Porrúa, 1975. 942 pp. (Col. "Sepan Cuántos...", 100).
- Chávez, Ezequiel A. *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología*. México, Porrúa, 1970. 260 pp. (Col. "Sepan Cuántos...", 148).
- Durán, Silvia. "Charla con Juan Bañuelos" en *Plural*, Revista cultural de *Excelsior*, número 171, diciembre de 1985. p. 12-16.
- Fernández, Sergio. *Homenajes*. México, Sep/Diana, 1980. 188 pp. (Col. Sep/Setentas/Diana, 36).
- González Guerrero, Francisco. *En torno a la literatura mexicana*. México, SEP, 1976. 208 pp. (Col. Sep Setentas, 286).
- Jiménez Rueda, Julio. *Sor Juana Inés de la Cruz en su época*. México, Porrúa, 1951. 132 pp.
- López Aguilar, Enrique. *La mirada en la voz*. México, UAT/UAP, 1991. 168 pp. (Serie Destino Arbitrario, 5).
- Nervo, Amado. *Juana de Asbaje*. Intr. y ed. de Antonio Alatorre. México, CNCA, 1994. 194 pp.

DE LAS DELICIAS INTERIORES

(ESPECTÁCULO DE TEATRO EN ATRIL)

Margarita Millaseñor*

Lectura para recordar el tránsito de Sor Juana

EN EL SOTOCORO, TRAS LA REJA: SOR JUANA SOBRE UNA PLATAFORMA, CON CUATRO ESCALONES. A SU ALREDEDOR DOCENAS DE VELAS Y VELONES. EN EL SUELO DOS REFLECTORES ENMASCARADOS CON MICAS LAVANDA RECORTAN LA FIGURA DE LA ACTRIZ. UN ATRIL CON LUZ PROPIA. EN LA PARED DEL FONDO, DOS REFLECTORES ABIERTOS, ENMASCARADOS EN ROJO, AZUL Y VERDE, CONECTADOS TRES DIMERS INDEPENDIENTES QUE PUEDAN EN CIRCUITARSE.

EN EL CORO ESTÁN LOS DEMÁS PERSONAJES, RODEADOS TAMBIÉN DE VELAS Y VELONES DE LOS QUE EL PÚBLICO SÓLO VE EL RESPLANDOR Y NO LAS FLAMAS. CADA PERSONAJE TIENE UNA LINTERNA CON LA CUAL ILUMINAN LOS TEXTOS. EN OCASIONES DIRIGEN EL HAZ DE LUZ HACIA SOR JUANA. HAY CUATRO REFLECTORES EN EL SUELO QUE FACILITAN LA LECTURA

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

Y QUE, EN ALGUNOS PASAJES, CONVIERTEN EN SILUETAS A LOS PERSONAJES.

Buenas noches. Estamos aquí, cerca de la media noche, para recordar el tránsito de Sor Juana. Quiero llamarle transfiguración, que no muerte, porque Juana al morir se transfigura y se convierte en mito, enigma y signo de la cultura mexicana y por ello ha sido al través del tiempo, obsesión y eje, interés siempre vivo, misterio nunca descubierto.

ALGUIEN VA PRENDIENDO LAS VELAS MIENTRAS SE HACE LA PRESENTACIÓN DE LOS ACTORES Y DEL ESPECTÁCULO.

SOR JUANA SE ANIMA Y POSTRADA EN EL SUELO, SE INCORPORA Y LEE:

SOR JUANA: Yo Sor Juana Inés de la Cruz, hija legítima de don Pedro de Asbaje y Vargas y de Isabel Ramírez, por el amor y servicio de Dios nuestro señor y de nuestra señora la Virgen María y del glorioso nuestro padre San Jerónimo, ante la representación del Ilustrísimo Señor don Fray Payo Ribera, Obispo de Guatemala y electo arzobispo de México y de todos sus sucesores, hago voto y prometo vivir y morir todo el tiempo y espacio de mi vida en obediencia, pobreza, castidad y perpetua clausura. En fe de lo cual hago profesión hoy, 24 de febrero de 1669. Dios me haga una Santa.

FILOTEA: Habiendo conocido lo singular de su erudición junto con su no pequeña hermosura, afirmo que no podía Dios enviar azote mayor a aqueste reino que si permitiese que Juana Inés se quedase en la publicidad del siglo.

NERVO: Su vida fue un gradual ascenso hacia la santidad, obediente al llamado divino.

FILOTEA: O al ángel de la soberbia.

PFANDL: Es la máscara de su neurosis. Fijaciones psicóticas que la llevan al narcisismo y al afán de cavilar...

PAZ: El enigma de Sor Juana es muchos enigmas: los de la vida y los de la obra.

PFANDL: Existe una relación entre la vida y la obra de un escritor. En el caso de Sor Juana es la manifestación del conflicto que originan tendencias neuróticas contrarias.

PAZ: Entre la vida y la obra encontramos un tercer término determinante: la sociedad, la historia. Vida y obra de Sor Juana se insertan en la sociedad de Nueva España al final del siglo XVII.

PFANDL: Los tipos biológicos son fijos e inmutables y hay categorías reacias a las realidades sociales e históricas. En la monja mexicana...

PAZ: (INTERRUMPIENDO) Hay dos incógnitas que han intrigado a los que se han acercado a su figura: las razones que la movieron a profesar y las que la llevaron a renunciar a las letras.

SOR JUANA: Entréme a religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros. Esto me hizo vacilar algo en la determinación, hasta que alumbrándome en personas doctas de que era tentación, la vencí con el favor divino, y tomé el estado que tan indignamente tengo. Pensé yo que huía de mí misma, pero ¡miserable de mí! trájeme a mí conmigo y traje mi mayor enemigo en esta inclinación, que no sé determinar si por prenda o castigo me dio el cielo, pues de apagarse o embarazarse con tanto ejercicio que la religión tiene, reventaba como pólvora y se verificaba en mí el *privatio est causa appetitus*.

PAZ: Mientras vivía en el palacio, Juana Inés debe haberse hecho muchas veces esta reflexión: no tengo fortuna, no tengo nombre, no tengo padre. Era dama de la virreina pero lo virreyes duraban pocos años en su encargo y se iban para no volver. Después de los marqueses de Mancera ¿qué y quiénes? ¿regresar con sus parientes y vivir arrimada? Una y otras veces sus cavilaciones la deben haber conducido al mismo lugar: las puertas del convento.

FILOTEA: Su confesor Núñez de Miranda le ayudó a negociar la dote para que pudiese consagrarse como Esposa de Cristo en el retiro del claustro.

NERVO: Su atribulada alma femenina había gustado el desencanto del amor y de la manera ruda de los hombres.

PFANDL: En el convento encuentra toda clase de comodidades: ahí tiene dos o tres doncellas para su exclusivo servicio, vive rodeada de sus tesoros, chucherías, relojes e instrumentos astronómicos geográficos y musicales. Ahí puede tener para sí una imponente biblioteca privada de 4,000 volúmenes, ahí se constituye en el centro de un radiante círculo de ingeniosos cortesanos, poetas y autores recreativos que se agolpan en el locutorio del convento en torno a ella, ahí puede seguir cultivando con placer y ocio sus amigables relaciones con los virreyes sin las deficiencias de la vida cortesana y sin estar expuesta a las arremetidas de la envidia, a las comadrerías y a la competencia para alcanzar sus favores. Y sobre todo: ahí, en el convento puede dar rienda suelta a su tenso, elevado y anormal afán de notoriedad, rasgo básico de un desenfrenado narcisismo.

FILOTEA: La elección de Juana no fue el resultado de una crisis espiritual ni de un desengaño sentimental.

NERVO: Algún desengaño amoroso, la crueldad de la ausencia, el hielo de un amor imposible, los celos, el abandono, la pasión no correspondida....

FILOTEA: Fue una decisión sensata, consecuente con la moral imperante y con los usos y convicciones de su clase, pero el convento no era escala hacia Dios sino refugio de una mujer sola en el mundo. Sus consideraciones para tomar estado fueron mundanas, inspiradas en preocupaciones de orden material y social. La palabra que define su preocupación no es santidad sino decencia.

PAZ: El fundamento vital de su actitud se apoya en algo más profundo: Su negación al matrimonio.

NERVO: ¿Era sincera cuando escribió esa frase? ¿Por qué esa negación al matrimonio?. Insisto: hubo un anhelo amoroso contrariado, una voluntad de olvido que conduce a la renunciación, al sacrificio y a la santidad.

PFANDL: Una muy clara aversión a los hombres....

PAZ: No. La frase indica poca o ninguna aptitud para la vida doméstica. En el siglo XVII la palabra matrimonio no significaba amor sino la vida de las casadas y Sor Juana siente repugnancia a la vida hogareña, pero la negación al matrimonio está enlazada a otra causa definitiva. Desde el principio, desde los años en que leía a escondidas los libros de su abuelo, obraron en ella la transposición y la transmutación de sus inclinaciones: el amor al saber es la otra cara de su negación al matrimonio.

PFANDL: Los libros de su abuelo le abrieron las puertas de un mundo distinto al de su casa. Un mundo al que no podían entrar ni su madre ni sus hermanas: un mundo masculino, relacionado con su complejo narcisismo. Eso, es su amor al saber.

SOR JUANA: No habiendo cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman Amigas, me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber leer, que engañando, a mi parecer, a la maestra, la deje que mi madre

ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó porque no era creíble; pero por complacer al donarire me la dio. Proseguí yo en ir y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas, porque la desengañó la experiencia; y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre....

PFANDL: Nuestra monja mexicana presenta un tipo de mujer claramente orientada a lo masculino.

PAZ: Usted, señor Pfandl, parte de la idea, corriente en su época, de la existencia de tipos biológicos fijos.

PFANDL: En efecto. El tipo de la rubia pícnica, aria, redonda y maternal, no se interesa en la cultura, en el saber o en los libros, sino en la familia.

La intersexual como Sor Juana, deriva su sexualidad enfermi-za hacia actividades como la literatura o la vida pública. Para mí el mundo de las letras se identifica con el mundo masculino.

PAZ: No niego la existencia de los factores fisiológicos, pero pienso que no hay tipos puros y que la gama de intersexualidad es inmensa. Tampoco creo que la personalidad física de Sor Juana se ajuste a la descripción de los libros de psiquiatría. En fin, me parece que la “masculinidad” de sor Juana –para llamarla así– fue más psicológica que biológica y más social que psicológica.

PFANDL: su inclinación masculina se acentúa a causa de una innegable fijación en la imagen paterna.

PAZ: No es seguro que haya conocido a su padre.

PFANDL: La fijación de la figura paterna se da por presencia o ausencia. Se da también por suplantación.

PAZ: Se encontró una fe de bautismo en la parroquia de Chimalhuacán, a cuya jurisdicción pertenecía Nepantla. En ella se asienta que el 2 de diciembre de 1648, fue bautizada una niña, Inés, Hija de la Iglesia... Hija natural, que eso quiere decir “hija de la iglesia”.

PFANDL: Así, era tres años mayor de lo que ella dice... Y era hija natural.

SOR JUANA: Nací donde los rayos solares me mirasen de hito en hito no bizcos, como a otras partes.

PFANDL: No menciona casi nunca a su padre. Pero existe una fijación que se manifiesta en su lastimoso orgullo de ser “rama de Vizcaya”.

SOR JUANA: Yo me holgara que mis discursos fuesen tales que pudiesen honrar y no avergonzar a nuestra nación vascongada; pero no extrañará Vizcaya el que se le tributen los hierros que produce.

PFANDL: Una vez más el narcisismo, la inseguridad psicológica.

PAZ: Sor Juana trasciende el narcisismo común: la autoidealización y el dandismo, por la introspección. Su narcisismo contiene un elemento autocrítico y esto la distingue del simple neurótico. No se mira para admirarse sino que al admirarse, se mira y, al mirarse, se explora.

PFANDL: La pequeña Juana con atrevido paso, se inserta en la más profunda de formas luminosas, niños prodigios y sábelotodo, de un modo ciertamente inconsciente, pero estimulado por la autoelevación inclinadamente varonil. ¿No hay una semejanza entre la confrontación de Juana con los sabios y el pasaje de Jesús con los doctores? También la Juana adulta queda atrapada por sus neurótica actitud frente al otro sexo, al cual debía pertenecer y al que tiene que odiar puesto que no puede formar parte de él. Juana experimenta desde niña el deseo de ser todo lo que un hombre puede ser. Se conduce y se porta como un muchacho. Muy pronto sobreviene en ella el deseo impetuoso por la vestimenta masculina...

SOR JUANA: Y era tan intenso mi cuidado por aprender, que siendo en las mujeres tan apreciable el adorno natural del cabe-

llo, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta donde llegaba antes, e imponiéndome ley de que si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto aprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en prueba de la rudeza. Que no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias.

PFANDL: Aquí se abre paso el imperioso inconsciente para poder hacer a menudo el corte y poder llegar también al ansiado ideal varonil, se impone asimismo deberes tan difíciles de cumplir que resulta inevitable pensar en el castigo de la tonsura.

PAZ: Niña solitaria, niña que juega sola, niña que se pierde en sí misma. Sobre todo niña curiosa. Ese fue su signo y su destino, la curiosidad. Curiosa del mundo y curiosa de sí misma, de lo que pasa en el mundo y de lo que pasa dentro de ella. La curiosidad pronto se transformó en pasión intelectual: el ¿qué es? y ¿cómo es? fueron preguntas que se repitió toda su vida.

SOR JUANA: Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo, y apenas yo vi el movimiento y la figura, cuando empecé con esta mi locura, a considerar el fácil moto de la forma esférica, y cómo duraba el impulso ya impreso e independiente de su causa...

PFANDL: Una de las más frecuentes formas de neurosis, que se desarrolla por causa de la fallida sibilimación del ansia sexual de saber y curiosear, es el afán de cavilar, evidente en la Musa de México.

SOR JUANA: Este modo de reparos en todo me sucedía y sucede siempre, sin tener yo arbitrio en ello, que antes me suelo enfadar, porque me cansa la cabeza, y yo creía, que a todos sucedía esto mismo, hasta que la experiencia me demostró lo contrario.... Eran tan fuertes mis cogitaciones que consumían más espíritu en un cuarto de hora que el estudio de los libros en cuatro días. Nada veía sin reflejar, nada oía sin consideración,

aún en las cosas más menudas y materiales porque no hay criatura –por baja que sea– en quien no se conozca el *me fecit Deus* y no hay alguna que no pame el entendimiento, si se considera como debe... Y más, que ni aún el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginación, antes suele obrar en él más libre y desembarazada.

PFANDL: La raíz del afán de cavilar se encuentra en la sexualidad reprimida, en Juana discernimos también una feliz sublimación de su infantil curiosidad de conocer y el deleite anexo de exhibirlo, así como también la pena ante una maternidad imposible, y la frustración que origina en el inconsciente la anormal desviación de los más vivos instintos.

SOR JUANA: Acuédome que en esos tiempos, siendo mi golosina la que es ordinaria en los niños, me abstenía de comer queso, porque oí decir que hacía rudos y podía conmigo más el deseo de saber que el de comer... Teniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que aprenden las mujeres, oí decir que había Universidad y Escuelas en que estudiaban las ciencias, en México; y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a México, en casa de unos deudos que tenía, para estudiar y cursar la Universidad.. (SONRÍE).

Ella no lo quiso hacer
ella no lo quiso hacer...
E hizo muy bien.

PAZ: ¿Cómo en una civilización de hombres y para hombres, puede una mujer, acceder al saber sin masculinizarse?

PFANDL: Ya se advertía en su personalidad una tendencia esquizoide y la amenaza del delirio de persecución que se definió más tarde.

PAZ: Señor Pfandl: usted se obsesiona con los aspectos neuróticos de la personalidad de Sor Juana y olvida las circunstancias sociales e históricas que la rodearon. Durante más de trescientas páginas vuelve usted una y otra vez a los conflictos psíquicos y fisiológicos de Juana Inés, sin reparar en el carácter masculino de la cultura y del mundo en el que ella vivía.

PFANDL: Fue precisamente su tipo biológico el que determinó su comportamiento, sus inclinaciones y afanes neuróticos y su personalidad enferma.

PAZ: Usted no hace un estudio concreto de Sor Juana sino que se limita a aplicar a su caso la etiología de otros. Su método es el de la deducción y la analogía. Saca de su cajón un puñado de afirmaciones y las arroja sobre la mesa. Su método roza por momentos lo cómico involuntario. En *La Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Sor Juana habla de cocina y huevos fritos y al punto usted nos recuerda la función simbólica del huevo en el *Rig veda* y en la filosofía órfica, entre los gnósticos y en la epopeya siux.

PFANDL: Mi intención es decifrar el contenido latente de los escritos de Sor Juana.

PAZ: Y no advierte usted el contenido manifiesto. Sus hallazgos, señor Pfandl, terminan por ser obstáculos para la comprensión.

PFANDL: No entiende usted la importancia de los símbolos, no concede relevancia de lo implícito, como sucede en el pasaje que usted citó.

SOR JUANA: ¿Qué os pudiera contar, señora, que he descubierto cuando estoy guisando? veo que un huevo se une y freíe en la manteca y por el contrario se despedaza en el almíbar; veo que para el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria; veo que la yema y la clara de un mismo huevo son tan

contrarias, que en los unos, que sirven para azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no. Por no cansaros con tales frialdades que sólo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa, pero señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina?

PFANDL: ¿Lo ve usted? Hace burla de las mujeres.

PAZ: A usted, amigo Pfandl, no le interesó nunca la sor Juana de carne y hueso. Tampoco la persona histórica y social.

PFANDL: Utilizo el método de la superposición: aplico los esquemas del psicoanálisis. Muchas veces el casillero de la teoría coincide con los hechos y los ilumina.

PAZ: Otras, las más, los oculta.

SOR JUANA: ¿Quién no creará viendo para mí tan generales aplausos, que he navegado viento en popa y mar en leche, sobre las palmas de aclamaciones comunes? Pues Dios sabe que no ha sido muy así, porque entre las flores de esas mismas aclamaciones se han levantado tales áspides de emulaciones y persecuciones, cuantas no podré contar. Pues por la —en mí dos veces infeliz— habilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados, ¿qué pesadumbres no me han dado o cuáles no me han dejado de dar? Cierto, señora mía, que algunas veces me pongo a considerar que el que se señala —o le señala Dios, que es quien sólo lo puede hacer— es recibido como enemigo común, porque parece a algunos que usurpa los aplausos que ellos merecen o posee las admiraciones a que aspiraban, y así le persiguen.

ENTRA CONDUCTOR. HABLA SOBRELASINCÓGNITAS DESORJUANA:

A trescientos años, no se puede hablar con certeza de lo que la motivo a ser monja. ¿Vocación? ¿Desengaño amoroso? ¿Afan de santidad? ¿Era el único camino posible? Las lecturas y las interpretaciones, los análisis y psicoanálisis, la investigación documental son bordados en el vacío. Nos remite la fuente origi-

nal: a la vida y otra de Sor Juana, al infinito círculo de una interrogación que no se cierra, etc.

CUANDO SE TERMINA CON LAS ANTERIORES CONSIDERACIONES, SE ENCIENDEN LAS LUCES DE PISO DEL SOTOCORO Y SOR JUANA –ATORMENTADA Y ENCENDIDA– CON UNA CIERTA AGITACIÓN INTERIOR, COMIENZA A DECIR

SOR JUANA: Este amoroso tormento
que en mi corazón se ve,
sé que lo siento y no sé
la causa por qué lo siento.

Siento una grave agonía
por lograr un devaneo
que empieza como deseo
y para en melancolía.

Y cuando con más ternera
mi infeliz estado lloro,
sé que estoy triste e ignoro
la causa de mi tristeza.

Ya sufrida, ya irritada
con contrarias penas lucho:
que por él sufriré mucho,
y con él sufriré nada.

ENTRA DE NUEVO EL CONDUCTOR, MIENTRAS SOR JUANA REPITE LAS DOS PRIMERAS ESTROFAS DEL POEMA:

SOR JUANA: Este amoroso tormento
que en mi corazón se ve

sé que lo siento y no sé
la causa porque lo siento.

VA DECRECIENDO EL VOLUMEN COMO EN FADE:

siento una grave agonía
por lograr un devaneo
que empieza como deseo
y para en melancolía.

CONDUCTOR: Los poemas amorosos de Sor Juana, son y han sido también motivo de polémica y argumentación ¿Son poemas escritos a petición de otros? ¿Son experiencias vividas? ¿ensoñaciones? ¿fantasías?...Nuestra Décima Musa ¿conoció el amor?

NERVO: Amó y fue amada... Sólo en el amor se encuentra la explicación de todos los misterios...De las delicias interiores del amar sólo puede escribir el que las goza. Sor Juana, –mujer y poeta– doblemente flor y doblemente sensible, abrió su corazón al amor y lo ofreció como urna preciosa, a sus tormentos y lágrimas, a los suspiros, a la flama ardiente de la pasión...Sus poemas de amor son quizás los más perfectos y exquisitos que hayan salido de pluma mexicana...

FILOTEA: Muchas veces su confesor, Antonio Núñez de Miranda, la reprendió por su excesiva dedicación a las letras profanas, y la exhortó a que dejase la continua publicidad y trato con el mundo y en este asunto fue tan poco persuasivo como sobrado de paciencia...Yo misma la amonesté en mi carta...

SOR JUANA: Digo que recibo en mi alma vuestra santísima amonestación de aplicarme el estudio a libros sagrados que aunque viene en traje de consejo, tendrá para mí sustancia de precepto. Conozco que vuestra cuerdisima advertencia cae sobre lo mucho que habréis visto de asuntos humanos que he escrito.

NERVO: El crisol del amor mundano suele purificar nuestros sentimientos, de manera tan alta y con luz tan diáfana que, a la pérdida del objeto amado, el dolor y el éxtasis se confunden y nos conduce a la elevación del misticismo, el amor sagrado, vía la reflexión, la ausencia sin remedio y el anhelo de un amor perfecto. Esto lo veo en Sor Juana y lo he visto en mí mismo....

FILOTEA: No fue así el tránsito de Juana Inés. Los escauceos amorosos, la vanidad del siglo, la siguieron más allá de las puertas del convento. Siguió atenta a los asuntos profanos, a la lisonja y a la fama. Hay que agregar que gozó de larga y copiosa tolerancia para sus yerros.

SE ENCIENDE EL ÁREA DE MIGUEL.

PAZ: La tolerancia de la Iglesia es explicable: No sólo había logrado el favor y la protección del palacio sino de los altos prelados. La visitaban y obsequiaban las damas de la nobleza, altos funcionarios, clérigos, potentados, militares, predicadores y viajeros ilustres como el padre Kino. Tenía amigos en la corte de Madrid, cerca del trono era una celebridad no sólo local sino según ella decía complacida "europea". ¿Cómo no festejar y aplaudir sus escritos, incluso si eran profanos sus asuntos y su lenguaje?

NERVO: (DESDE EL CORO, HABLA CON MIGUEL) Imagen de la contradicción, fue expresión acabada de su mundo y fue su negación... representó el ideal de su época: un monstruo, un caso único, un ejemplar singular.

MIGUEL: Por sí solo era una especie: monja, poetisa, música, pintora, teóloga andante, metáfora encarnada, concepto viviente, beldad con tocas, silogismo con faldas, criatura doblemente terrible: su voz encanta, sus razones matan.

SUAVEMENTE SE APAGA LA LUZ DE MIGUEL. NERVO EN EL CORO, SOLO CON SU LINTERNA, BUSCA LA FIGURA DE SOR JUANA.

NERVO: (COMO PARA SI. REFLEXIVO) Para todo esto es la apariencia, la representación. La verdadera Sor Juana está sola, recomida por sus pensamientos. Recomida y consolada; si el pensar desazona, también fortifica.

SOR JUANA: Finjamos que soy feliz
triste pensamiento, un rato;
quizá podréis persuadirme
aunque yo sé lo contrario:
que pues solo en la aprehensión
dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.
Sírname el entendimiento
alguna vez de descanso.

APARECE OCTAVIO PAZ

PAZ: Si se le compara con los cortesanos, que comprenden la mitad de su obra, los poemas de amor no son muchos —cerca de cincuenta—...

NERVO: Son distinguidos por todos porque al heroísmo del pensamiento y del sentimiento, Sor Juana suma el heroísmo de la expresión.

PAZ: Hay romances, endechas, décimas, liras, sonetos, glosas. Variedad de formas y de asuntos. Esta abundancia de poemas eróticos, difundidos en libros reimpressos muchas veces, es realmente extraña.

LA FIGURA DE SOR FILOTEA SE PERFILA EN EL CO-RO, SE QUEDA UN POCO ATRÁS, COMO OCULTÁNDOSE.

FILOTEA: Sobre todo si se piensa que la autora es una monja.

PAZ: En ningún momento aparece como una monja sino como una mujer libre de clase alta, soltera a veces y otras prometida, casi siempre en trato con dos galanes.

FILOTEA: Para atenuar el escándalo se dijo que esos poemas eran de encargo.

PAZ: Hubiera sido inusitado que las damas y los galanes de la corte hubiesen escogido a una monja como redactora de sus poemas de amor y que esos textos se divulgaran después en libros.

NERVO: La experiencia amorosa señora es íntima, individual, intransferible. Se origina en lo más recóndito del alma. La expresión poética le da vida y corporeidad. El genio torna la inspiración en testimonio, en confesión.

PAZ: Pero Sor Juana no pretende expresarse a sí misma, construye objetos verbales que son emblemas o monumentos que ilustran una visión del amor transmitida por la tradición poética.

NERVO: Es una poesía personal. Yo puedo leer en ella la historia de los amores de Sor Juana.

PAZ: Buena parte de sus poemas amorosos son mero alarde, ejercicio y exhibición de maestría..., aunque también los hay bellos y auténticos.

NERVO: La poesía de Sor Juana, como la de todos los poetas nace de su vida.

PAZ: A condición de comprender que la palabra vida designa no sólo a los actos sino a las imaginaciones, las ideas y las lecturas.

SOR JUANA: Oí un profundo oleaje y un miseroso viento. El caracol, la forma tiene un corazón...

PAZ: Su vida erótica fue casi enteramente imaginaria. Calleja comentó: "Amores que ella escribe sin amores". Yo aclaro: sin amores pero con amor.

SOR JUANA: Amor empieza por desasosiego,
solicitud, ardores y desvelos;
crece con riesgos, lances y recelos,
susténtase de llantos y de ruego.

Doctrínanle tibiezas y despego
conserva el ser entre engañosos velos
hasta que con agravios o con celos
apaga con sus lágrimas su fuego.

NERVO: La poesía amorosa de Sor Juana se apoya en una experiencia vivida, real o imaginaria, pensada o soñada. Estoy seguro de que conoció en la corte el amor y los amores y que tampoco en su celda fue inmune a la pasión. Ciertamente que muchos de esos poemas son doctorales y están llenos de un filosofar un tanto soso con recursos y juegos que se repiten y nos sacian, pero hay otros inolvidables.

Son poemas de amor y soledad: nostalgia, deseo, desolación, amargura, arrepentimiento... Luz y sombras: penumbra.

SOR JUANA: Prolija memoria,
permite siquiera
que por un instante
sosieguen mis penas.

Afloja el cordel
que, según aprietas,
temo que reviente
si das otra vuelta.

NERVO: Sutil la forma, diáfano el lenguaje, plena la retórica, exquisito el sentir.

SOR JUANA: No quiero más cuidados
de bienes tan inciertos
sino tener el alma
como que no la tengo.

NERVO: El tema único es la ausencia, a veces complicado con el de los celos. Son amores desdichados... ¿No es verdad, Sor Juana?

SOR JUANA: Se han dicho de mí tantas cosas.

NERVO: Ausencia, con sus distintos nombres.

SOR JUANA: Nombres distintos de la soledad.

NERVO: Dolor y muerte. Lamento.

SOR JUANA: Amado dueño mío,
escucha un rato mis cansadas quejas
pues al viento las flo,
que en breve las conduzca a tus orejas,
si no se desvanece el triste acento
como mis esperanzas en el viento.

Oyeme con los ojos
ya que están tan distantes los oídos,
y de nuestros enojos
en ecos, de mi pluma mis gemidos
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda.

NERVO: Despedidas. Adioses, lágrimas. El llanto, eterno femenino.

SOR JUANA: Ya que para despedirme,
dulce idolatrado dueño,
ni me da licencia el llanto
ni me da lugar el tiempo,
háblante los tristes rasgos
entre lastimosos ecos,
de mi triste pluma, nunca
con más justa causa negros.

Y aun ésta te hablará torpe
con las lágrimas que vierto,
porque va borrando el agua
lo que va dictando el fuego.
En lágrimas y suspiros
alma y corazón a un tiempo,
aquel se convierte en agua
y ésta se convierte en viento.
Oye la elocuencia muda
que hay en mi dolor, sirviendo
los suspiros, de palabras;
las lágrimas, de conceptos.

NERVO: El amor está hecho de recuerdos. Ante la pérdida fugaz o la ausencia definitiva. El alma vuelve los ojos y recuerda. A veces, duele más el recuerdo que la ausencia. A veces, el olvido es más tenaz que la memoria. El olvido es otra forma de la muerte, de la herida brutal, la flor marchita, el rayo que no cesa.

SOR JUANA: Y como en un madero
que abrasa el fuego ardiente,
nos parece que luce
lo mismo que padece;
y cuando el vegetable
humor en él perece,
nos parece que vive
y no es sino que muere:

así yo, en las mortales
ansias que el alma siente,
me animo con las mismas
congojas de la muerte.

NERVO: Sufrir y arder son uno y lo mismo. La pena, como el placer es una suerte de exceso vital que, al acercarnos a la muerte, nos exalta. El verbo se funde al movimiento anímico y a sus vaivenes. El soneto, por ejemplo, pide la máxima concentración y algunos de los mejores poemas de Sor Juana son sonetos:

SOR JUANA: Esta tarde, mi bien cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;

y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien baste:
no te atormente más celos y tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste

con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

NERVO: Sonetos tan afortunados que han ganado fama y se han quedado en la memoria de todos. Yo escribí, Sor Juana, un libro sobre su poesía... Me lo solicitaron como un homenaje a la Décima Musa, esencia y gloria de México, cuando se celebró en 1910, el Centenario de nuestra Independencia. En ese libro, hablo sobre sus sonetos de amor. Hay uno de ellos, es mi preferido:

Detente sombra de mi bien esquivo
imagen del hechizo que más quiero.

SOR JUANA: (CONTINUANDO EL TEXTO QUE CITA NERVO)

bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si el imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

NERVO: Si te labra prisión mi fantasía.

SIGUE UNA INTERVENCIÓN DEL CONDUCTOR. EXPLICANDO EL ASUNTO DE LA CARTA ATENAGÓRICA Y LA FIGURA DE SOR FILOTEA.

SOR JUANA: Muy Señor mío: De las bachillerías de una conversación, que en la merced que V. md. me hace pasaron plaza de vivezas, nació en V. md. el deseo de ver por escrito algunos discursos que ahí hice de repente sobre los sermones de un excelente orador, alabando algunas veces sus fundamentos, otras disintiendo y siempre admirando su sin igual ingenio... Y porque conozca que le obedezco no sólo de parte de mi entendimiento sino de mi genio, repugnante a todo lo que parece impugnar a nadie, lo hago, aunque modificado todo inconveniente en que será V. md. solo el testigo de los errores de mi obediencia que a otros pareciera desproporcionada soberbia, y más cayen-

do en sexo tan desacreditado en materia de letras con la común acepción del mundo.

FILOTEA: El sermón citado es el del Mandato y habla de las finezas de Cristo; propone el sentir de tres Santos Padres: S. Agustín, Sto. Tomás y San Crisóstomo.

SOR JUANA: Con tan generosa osadía que dice: Referiré primero las opiniones de los santos y después la mía y a la fineza de amor de Cristo que yo dijere, ninguno me ha de dar otra que la iguale.

FILOTEA: La opinión de Agustín es que la mayor fineza de Cristo fue morir.

SOR JUANA: A lo que el orador responde que mayor fineza fue en Cristo ausentarse que morir.

FILOTEA: Dice Santo Tomás que la mayor fineza de Cristo fue el quedarse con nosotros Sacramentado.

SOR JUANA: Asegura el sutil orador que no fue ésta sino quedar en el Sacramento sin uso de sentidos.

FILOTEA: Dice S. Juan Crisóstomo que la mayor fineza de Cristo fue lavar los pies de sus discípulos.

SOR JUANA: Dice el autor que no fue la mayor, sino la causa que le movió a lavarlos.

FILOTEA: Vuestra merced impugna el discurso de Vieira con tal sutileza, que pudiera gloriarse de verse impugnado de una mujer que es honra de su sexo. Admiro en vuestra carta la viveza de los conceptos, la discreción de las pruebas y la enérgica claridad con que convence el asunto.

SOR JUANA: En cuanto a mi sentir toca, digo que la mayor fineza del Divino Amor, son los beneficios que nos deja de hacer por nuestra ingratitud. Tiene el hombre corta fortuna y cuando menos dice que es castigo de Dios. Cuando sea castigo, el castigo también es beneficio, pues mira a nuestra enmienda. Nos parece a veces que Dios está sordo a nuestros ruegos, no está tal

sino haciéndonos el beneficio de no darnos lo que pedimos. Agradezcamos y ponderemos este primor del Divino Amor en quien premiar es beneficio, el castigar es beneficio y el suspender los beneficios es el mayor beneficio y el no hacer finezas, la mayor fineza...

ENTRA MIGUEL: La carta de Sor Juana fue publicada por el Obispo de Puebla, destinatario de la misma, a pesar de la solicitud de la interesada:

SOR JUANA: Es mucho mi atrevimiento ya que, frente al elevado ingenio del autor, aún los muy gigantes parecen enanos. ¿Pues qué hará una pobre mujer? Por tanto escribo sólo para los ojos de V. md.

CONDUCTOR: También advierte Sor Juana que escribe “purificada de toda pasión y afirma tener motivos para amar al orador que critica, y añade que ella fue el instrumento para castigar la soberbia de Vieira, quien ni siquiera conoció la Carta Atenagórica. La cual iba precedida por otra, dirigida a Sor Juana y firmada por una Sor Filotea de la Cruz monja en un convento poblano y que se declara estudiosa de la poetisa...La elogia y la anima:

FILOTEA: No es mi juicio tan austero censor que está mal con los versos —en que V. md. se ha visto tan celebrada— después que Sta. Teresa y otros santos canonizaron con los suyos esta habilidad; pero deseara que les imitara, así como en el metro, también en la elección de los asuntos...No apruebo la vulgaridad de los que reprueban en las mujeres el uso de las letras, pues tantas se aplicaron a este estudio no sin alabanza de San Jerónimo. Es verdad que dice San Pablo que las mujeres no enseñen; pero no manda que las mujeres no estudien para saber, porque siempre quiso prevenir el riesgo de elación en nuestro sexo, propenso siempre a la vanidad...

FILOTEA VA SUBIENDO EL TONO HASTA LLEGAR DE LA OCULTA A LA ABIERTA AMENAZA.

Letras que engendran elación no las quiere Dios en la mujer; pero no las reprueba el apóstol cuando no la sacan del estado de obediente. Notorio es que el estudio y saber han contenido a V. md. en estado de súbdita y que le han servido de perfeccionar primores de obediente, pues si las demás religiosas sacrifican la voluntad, V. md. cautiva el entendimiento. No pretendo, según este dictamen que Ud. mude el genio renunciando a los libros, sino que le mejore leyendo alguna vez el de Jesucristo. Mucho tiempo ha gastado en el estudio de filósofos y poetas ya será razón de que se perfeccionen los empleos y que se mejoren los libros.

SOR JUANA: Debajo del supuesto de que hablo con el salvoconducto de vuestros favores, digo que recibo en mi alma vuestra santísima amonestación de aplicar el estudio a los libros sagrados, y os confieso con la verdad y claridad que en mí es natural que el no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación falta sino obra de temor y reverencia.

FILOTEA: Más debe temer V. md. el juicio de Dios.

SOR JUANA: Me reconozco incapaz de la inteligencia de las Sagradas letras, e indigna de su manejo. ¿Cómo me atreviera yo a tomarlas en mis manos repugnándolo el sexo, la edad y sobre todo las costumbres? Muchas veces este temor me ha quitado la pluma de la mano y ha hecho retroceder los asuntos hacia el entendimiento de quien querían brotar, pues una herejía contra el arte no la castiga el Santo oficio sino los discretos con risa y los críticos con censura.

FILOTEA: La ciencia que no alumbrá para salvarse, Dios, que todo lo sabe, la califica de necesidad.

SOR JUANA: Yo nunca he escrito sino violentada y forzada y solo por dar gusto a otros; no sólo sin complacencia, sino con positiva repugnancia, porque nunca he juzgado de mí que tenga el caudal de letras e ingenio que pide la obligación de quién escribe; y así, es la ordinaria respuesta a los que me instan, y más

si es asunto sagrado; ¿Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales, ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales? Dejen eso para quien lo entienda que yo no quiero ruido con el Santo Oficio.

FILOTEA: No repruebo el estudio... estoy muy cierta de que si V. md. con los discursos vivos de su entendimiento pintase una idea de las perfecciones divinas, al mismo tiempo se vería ilustrada su alma y abrasada su voluntad y dulcemente herida del amor a su Dios...

SOR JUANA: Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos... El escribir nunca ha sido dictamen propio sino fuerza ajena. Lo que sí no he de negar es que Dios puso en mí la inclinación a las letras, Su Majestad sabe por qué y para qué, y sabe que he intentado sepultar con mi nombre mi entendimiento y sacrificársele a quien me le dio, y que no otro motivo me entró en religión. Y vaya en descargo mío el sumo trabajo no sólo de carecer de maestro, sino de discípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por discípulo un tintero insensible y en vez de explicación y ejercicio muchos estorbos, no sólo de mis religiosas obligaciones sino de aquellas cosas accesorias de una comunidad, como estar yo leyendo y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad, donde es preciso no sólo admitir el embarazo, pero quedar agradecida del perjuicio. Y esto es continuamente, por que como los ratos que destino a mi estudio esos mismos les sobran a las otras para venirme a estorbar; y sólo saben cuánta verdad es ésta los que tienen experiencia de vida común donde sólo la fuerza de la vocación puede hacer que mi natural esté gustoso, y el mucho amor que hay

entre mí y mis hermanas, que como el amor es unión, no hay para él extremos distantes.

ENTRA CONDUCTOR Y HABLA DE LAS CONSECUENCIAS QUE TUVIERON PARA SOR JUANA ESTAS CARTAS.

SOR JUANA: Aquella ley políticamente bárbara de Atenas, por la cual salía desterrado de su república el que se señalaba en prendas y virtudes, todavía dura y se observa en nuestros tiempos aunque con otro motivo que es aborrecer al que se señala porque desluzca a otros. Así es y así sucedió siempre. Y si no ¿cuál fue la causa de aquel rabioso odio de los fariseos contra Cristo, habiendo tantas razones para lo contrario?

que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes,
que su atezado ceño
al superior convexo aún no llegaba
del orbe de la Diosa
que tres veces hermosa
con tigres hermosos rostros ser ostenta,
quedando sólo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba;
y en la quietud contenta,
del imperio silencioso,
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan oscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía.

PFANDL: Para Chávez es un poema caótico.

PAZ: Para Alfonso Reyes, son los hechos de la subconciencia y se pregunta: ¿se han asomado los surrealistas a los sueños de Sor Juana?

NERVO: Méndez Plancarte ve en el poema un mundo confuso.

PFANDL: Para Vossler se atesora la compleja realidad de la creación.

NERVO: Para Luis G. Urbina es un aliento del infinito que incendió el culteranismo.

PAZ: Para Pascual Buxó es un poema emblemático.

PFANDL: Se le atribuyen muy variados antecedentes. Desde Góngora, Mallarmé, Trillo y Figueroa, Kircher, Escipión, Macrobio...

PAZ: Para Ricard el poema está emparentado con la literatura hermética de la antigüedad y, en cuanto a su platonismo, con León Hebreo.

NERVO: Para otros tiene sus raíces en las églogas de Garcilaso.

FILOTEA: El padre Calleja lo describió así: (SE ARRANCA EL ROSTRILLO Y QUEDA EN MANGAS DE CAMISA) Siendo de noche me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el universo se compone; no pude, ni aun divisas por categorías ni aun sólo un individuo. Desengaña, amaneció y desperté.....

PAZ: Usamos la palabra sueño para nombrar experiencias distintas. Entre ellas el poema de Sor Juana. Cuenta la peregrinación de su alma por las esferas terrestres, mientras su cuerpo dormía.

PFANDL: Un sueño insertado en otro sueño.

SOR JUANA: Soñé que de una vez quería conocer todas las cosas. No pude... desengañada, amaneció y desperté.

MIGUEL ENTRA Y HABLA DE LOS MÚLTIPLES CRÍTICOS Y DE LAS MÚLTIPLES INTERPRETACIONES: Cada uno tiene su propia Sor Juana. Hay tantas Sor Juanas como lectores, estudiosos, críticos. Es parte esencial de México. Un enorme misterio. Un mito: la Virgen de Guadalupe, el Nahuatl, el teatro evangelizador, etc...

FILOTEA: El año de 1693, la gracia de Dios halló en el corazón de la madre Juana su morada y su asiento.

PFANDL: Dos años antes de su muerte, el padre Antonio volvió a ser su confesor.

NERVO: Se publicó en Sevilla, con grandes alabanzas, el segundo tomo de sus obras.

FILOTEA: Hizo una confesión general de su vida. Después Juana presentó al Tribunal Divino una petición que, en forma causídica, impetra perdón de sus culpas

SOR JUANA: Como el Señor sabe, hay tantos años que vivo en religión sin religión sino peor que pudiese vivir un pagano... por tanto es mi voluntad volver a tomar el hábito y pasar por el año de vuestra aprobación.

FILOTEA: Quedóse la madre Juana sola con su esposo y considerándolo clavado en la cruz, procuraba crucificar sus apetitos y pasiones, con tan fervoroso rigor en la penitencia, que necesitaba media, por que no acabase a manos de fervor su vida...

PAZ: En esos días entregó todos sus libros e instrumentos musicales y de ciencia al arzobispo Aguiar y Seijas.

FILOTEA: No dejó en su celda sino tres librillos y muchos cilicios y disciplinas.

PAZ: Me parece el gesto de una mujer aterrada.

PFANDL: La búsqueda incosciente de la muerte.

FILOTEA: Se declaró una epidemia en este convento de San Jerónimo, en el año de gracia de 1695.

NERVO: Juana Inés mostró su natural caritativo cuidando a sus hermanas, se contagió y murió el 17 de abril a las cuatro de la mañana.

SOR JUANA: Aquí arriba se ha de anotar el día de mi muerte, mes y año. Suplico, por amor de Dios y de su Purísima Madre, a mis amadas hermanas las religiosas que son y en adelante fuesen, me encomienden a Dios, que he sido y soy la peor que

ha habido. A todas pido perdón por amor de Dios y de su Madre.
Yo, la peor del mundo: Juana Inés de la Cruz.

SI SE QUIERE, SE TERMINA CON ESTE TEXTO. SI NO,
CONDUCTOR PUEDE TERMINAR,

CONDUCTOR: Hace trescientos años Sor Juana sufrió un
tránsito: Transfiguración que no muerte; y de vivir dentro de sí
pasó a vivir en cada uno de nosotros.

LOS ESTUDIOS SORJUANISTAS EN EL ÁMBITO

DE LOS PAÍSES GERMANOPARLANTES DESDE 1930 HASTA 1985

Heinrich Merkl*

En un balance crítico de la romanística¹ alemana no debería faltar la actualización de los estudios sorjuanistas de los últimos cincuenta años, dado que Sor Juana, al igual que Góngora, era uno de los pocos autores liberales y no antisemitas del Siglo de Oro y, además, una escritora feminista a la cual se dedicaron, durante los años treinta, dos importantes estudios, uno debido al exitoso romanista Karl Vossler y otro al marginado Ludwig Pfandl, los cuales han sido objeto de tabú en la romanística alemana de los años cincuenta, pero han sido retomados y continuados por la investigación internacional sobre Sor Juana de los años cincuenta, sesenta y setenta².

* Profesor e investigador alemán.

1 El presente ensayo es una versión revisada de mi trabajo en la sección 7 de la jornada romanista de 1985 en Siegen, cuyo tema marco era "Romanística alemana, balance crítico y perspectivas". Agradezco a los participantes en la sección sus importantes aportaciones. El ensayo de Hans Janner "Karl Vossler e Hispanoamérica (en torno a algunos datos inéditos), en *Arbor*, 467-468, t. CXIX (1984), pp. 199 (343)-213 (357) me ha llegado cuando ya había entregado la versión revisada.

El presente texto apareció con el título "Die Sor Juana-Forschung des deutschen Sprachraums seit 1930", en el número 26 de la revista alemana *Iberoromania* (1987), a cuya dirección agradecemos la autorización para su traducción al español [N. de los Trads.]

2 Cf. Heinrich Merkl, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ein Bericht zur Forschung 1951-1981*, Heidelberg, Winter, 1986 (Studia Romanica, 65).

Ni Vossler ni Pfandl descubrieron a Sor Juana. Antes de ellos, ya Marianne West había presentado a Sor Juana al público alemán, aunque de manera discreta, pero con una clara tendencia feminista. El mayor mérito de West son sus traducciones de la obra de Sor Juana. Justamente tradujo los escritos en los cuales Sor Juana defiende su postura feminista de una forma más marcada. El examen de la traducción demuestra sin embargo que West a menudo atenúa y suaviza en su versión, la sátira feminista del original³.

Vossler no cita a West en una conferencia que pronunció tres años después —probablemente porque su trabajo no había aparecido en una publicación especializada, sino como último capítulo de un relato de viaje. También pone acentos de manera diferente aunque destaca en varias partes que en la poesía de Sor Juana se expresa su “naturaleza femenina”, pero menciona su feminismo sólo de manera indirecta lo que limita fuertemente su significado. Por ejemplo, cuando opina que debería “considerarse que Sor Juana vivía lejos de las bibliotecas europeas en un país colonizado en donde no se valoraban los estudios para la mujer”⁴, para entender “el exagerado afán y la obstinación con el cual Sor Juana había perseguido libros y hecho asociaciones extrañas”⁵. De la sátira de Sor Juana en contra de los hombres, Vossler cita la primera estrofa pero en relación con su análisis de la “poesía cortesana” de Sor Juana, que a menudo suena co-

3 Esto vale especialmente para su versión de la sátira “Hombres necios que acusáis”. Cf. West, Marianne, *Von Vulkanen, Pyramiden und Hexen. Mexikanische Impressionen*, Berlín, 1930, p.128-129.

4 Cf. Vossler, *Die Zehnte Muse von Mexiko: Sor Juana Inés de la Cruz. Conferencia pronunciada el 13 de enero de 1934*, Actas de la sesión de la Academia Bávara de las Ciencias, Departamento de Historia y Filosofía, año 1934, cuaderno I, Munich, 1934.

5 Vossler, K., *op. cit.*, p. 8.

mo “obra sobresaliente, ingeniosa de una comedia”⁶. Vossler evita del todo acercarse a esa letrilla satírica, que West había integrado en parte al programa educativo feminista de Sor Juana, al igual que menciona la *Respuesta*, que West había traducido casi en su totalidad, omitiendo solo unos pasajes.

Para Vossler, Sor Juana es interesante en primer lugar, por su posición en la historia de las ideas. Al igual que Calderón, ella brilla en el ocaso de la cultura española pero en la “nueva periferia”, no en el centro de esta cultura que “comenzó a paralizarse desde la cabeza”⁷. De esto resulta la coexistencia de la decadencia y la frescura juvenil tan característica de Sor Juana. Esto también es válido para su formación en la cual lo medieval aparece al lado de lo que anunciaba la Ilustración⁸. De tal manera, Vossler formuló una noción importante que ha sido retomada después por los estudios sorjuanistas internacionalmente⁹. También ha insinuado la dimensión política de la figura de Sor Juana en su trabajo.

Vossler afirma que “una tendencia iluminista atraviesa su pensamiento al cual sólo le falta perseverancia y método, para volverse peligroso”¹⁰. Aquí peligroso seguramente se refiere al Estado católico fundado en la escolástica medieval, el cual se veía amenazado por la nueva ciencia. Parece que para Vossler la actualidad de Sor Juana consistía en eso. La frase final de su trabajo es: “...hoy que dudamos si nos encontramos en el umbral o en el ocaso de una época artística, su voz suspendida y crepuscular nos habla más explícitamente que nunca”¹¹. Aun-

6 Vossler, K., *op.cit.*, p. 22.

7 Vossler, K., *op.cit.*, p. 21.

8 Vossler, K., *op.cit.*, p. 3 y p. 21.

9 Heinrich Merkl, *op. cit.*, pp. 176-177 y 181-182.

10 Vossler, K., *op.cit.*, p. 6.

11 Vossler, K., *op.cit.*, p. 28.

que Vossler habla de un periodo artístico, su análisis de los villancicos de Sor Juana dejan claro que sus palabras tienen un sentido más amplio. Según Vossler hay dos motivos principales en la poesía de Sor Juana: el “asombro ante el mundo”, cuya expresión es el *Sueño*, y la “coincidencia armónica con el mundo” como se expresa sobre todo en los villancicos. El significado histórico-científico de los estudios de Vossler sobre Sor Juana radica en su trabajo sobre el *Sueño* y en la valoración estética que deriva de ello. En su análisis de los villancicos, Vossler depende en gran medida de Chávez¹² al que cita pero no de una manera explícita, sin poner en relieve su deuda. Sin embargo, justamente aquí sale a la luz que la actualidad de Sor Juana era de naturaleza ideológica y por lo tanto política para Vossler. Chávez había demostrado que en los villancicos se expresaron todas las capas de la población de la Nueva España —explicitando su raza o su nación— y por lo tanto los villancicos de Sor Juana tenían una función social integradora. Si bien Vossler mantiene cierta distancia hacia el sincretismo, y se opone a la tesis ulterior de que los villancicos tenían una función de crítica social, se hace evidente que él prefiere el sincretismo mexicano a la política de segregación española de la época, cuando menciona que Sor Juana:

pudo observar compasivamente una unión espiritual continua de las razas en su país, mientras que la Vieja España la que todavía en el siglo XVII había expulsado a los moros, moriscos y judíos, ya no podía experimentar algo similar. Era México una nación multirracial en evolución y una unión de las almas conmovedor, efervescente y omnicomprensiva. En cambio

12 Cf. Chávez, E. A., *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz...*, Casa Editorial Araluze, Barcelona, 1931, sobre todo las pp. 217-239.

España era una uniformidad excluyente, petrificada, seca y obsoleta.¹³

Es indudable que Vossler en esta comparación, tenía presente la situación cultural de la Alemania de esa época, después de que sus intelectuales más importantes habían abandonado Alemania para vivir en otros países como Inglaterra o Estados Unidos. Por otra parte, es sabido que Hitler había seguido una rígida política de Apartheid.¹⁴

Por otra parte, tampoco es de sorprender que Vossler destaque positivamente en su conferencia del 13 de enero de 1934, la actitud política reservada de Sor Juana.¹⁵ Dejando de lado el hecho de que Sor Juana no era tan reservada con respecto de la política, habría que preguntarse por qué Vossler menciona en relación con ello, justamente la Loa al Auto *El cetro de José*, cuya versión en alemán anexó¹⁶. Parece que veía un paralelismo entre la barbarie de los sacrificios humanos de los aztecas —representada en esta Loa a través de la figura simbólica de la idolatría—, en cuyo lugar los indios debían aceptar el sacrificio sin sangre de la Eucaristía, con la barbarie amenazante del dominio nazi, —así lo parece— contra la cual no se podía luchar, según Vossler, sino tan sólo se podía integrar y desarticular dentro del cristianismo. Muchos habrán creído entonces que esto de hecho se habría logrado con el Concordato del Reich y si leemos la versión de

13 Vossler, K., *op.cit.*, p. 25.

14 Cf. Nolte, E., *Der Faschismus in seiner Epoche. Action Française. Italienischer Faschismus. Nationalsozialismus*, 1979. pp. 496-497.

15 Vossler, K., *op.cit.*, p. 25. La crítica de la traducción de la *ibid.* p. 11, versión publicada del soneto de Sor Juana “Verde embeleso de la vida humana”, confirma las explicaciones siguientes sobre la postura política de la concepción del mundo de Vossler.

16 Vossler, K., *op.cit.*, pp. 29-42.

Vossler de la loa mencionada en el contexto histórico de la época, se entiende por qué en parte esta traducción tiene un dejo triunfalista. Vossler destacó la cercanía de Sor Juana de la Ilustración como algo positivo en su libro sobre el *Sueño*, publicado en 1941.¹⁷ Por una reseña a este libro, resulta evidente hasta qué grado se había opuesto Vossler a la ideología dominante. El reseñista no critica abiertamente, pero toma una marcada distancia para elogiar esa cercanía con las Luces: “En lo que se refiere a la nota “moderna” del *Primero Sueño*, suponiendo que éste contuviera en latencia a la Ilustración [...]”¹⁸. En cambio, el reseñista hace un elogio de la versión alemana del *Sueño* de Vossler: comparándolo, el original en español resulta más “inexpresivo, conciso y latino”, y ello tiene una resonancia política, ideológica que resultaba poco conveniente para Vossler.

Pero regresemos a los años treinta. En su detallada reseña de la conferencia de Vossler sobre Sor Juana, aparecida en 1934, Ludwig Pfandl constata que Vossler no había dicho nada acerca del estado actual de los estudios sorjuanistas. Y sólo al final da algunas referencias bibliográficas. Tal es su estilo, “no preocuparse mucho por este trabajo preliminar porque él acostumbra hablar tan sólo cuando tiene algo nuevo que decir” y además, puede uno temer que el reporte de investigación “hubiera exagerado y perturbado en su desventaja el perfil estrecho de su presentación, maravillosamente uniforme y compacta”.¹⁹ Y así Pfandl mismo recupera en su reseña la negligencia de Vossler. Sin embargo, Pfandl no ha logrado en ese momento conseguir el “librito” de Chávez citado por Vossler en una biblioteca pública. Y

17 Cf. Vossler, K., *Die Welt im Traum. Eine Dichtung der zehnten Muse von Mexiko Sor Juana Inés de la Cruz*, Berlín, 1941.

18 Cf. *Romanische Forschungen*, 55 (1941) p. 389.

19 Cf. *Deutsche Literaturzeitung*, 55 (1934), columna 875.

por ello no puede temirnar su reporte de investigación. Si Pfandl hubiera logrado consultar esta obra voluminosa de cuatrocientas cincuenta páginas²⁰ apretadas, entonces su elogio del estudio de Vossler, —que en su opinión era— “original y libre de repetición automática”, hubiera sido más discreto.

Haciendo caso omiso del elogio excesivo, se expresa en la reseña de Pfandl claramente que él percibe como problemática la metodología vossleriana. Según Pfandl, el acercamiento de Vossler a esta poetisa particular evita cualquier escollo problemático y sólo toma en cuenta los trabajos anteriores en cuanto le pueden servir como información preliminar sobre Sor Juana. Luego se encierra con sus *Obras*, en su gabinete, dialoga en secreto con ella, y se forma a partir de este *tête à tête* mental una imagen muy propia, subjetiva y personal de su ser, su talento y capacidad.²¹

20 Cf. Chávez, E. A., *op. cit.*

21 Cf. *Deutsche Literaturzeitung*, 55 (1934), columna 878. La crítica de Pfandl a Vossler no carece de cierta actualidad. Para una mejor comprensión de esta reseña, en la cual la ironía mordaz y el más exagerado elogio se encuentra uno al lado del otro, se señala que Vossler ocupaba una cátedra desde 1911 en la Universidad de Munich, mientras que Pfandl que se había hecho de un nombre como hispanista sobre todo en el extranjero pasaba la vida como un estudioso independiente, después de que sus esfuerzos fracasaron para obtener una plaza en esta universidad. El profesor Gumbrecht tuvo la amabilidad de enviarme una copia de la correspondencia particular de Pfandl a Vossler, que se conserva en la Biblioteca Estatal de Baviera en Munich. Las cartas demuestran que por muy cordial que ambos se hubieran expresado, su relación estaba indudablemente marcada por un abismo de autoridad —las cartas comienzan con la advocación “Muy venerado Señor Profesor— lo que correspondía al estatus de ambos. El Profesor Briesemeister lo confirmó en un comentario a mi conferencia, a través del testimonio de los bibliotecarios que conocían a Pfandl personalmente. Por un lado, Pfandl padecía de fuertes sentimientos de inferioridad frente a Vossler, lo que estaba en contraposición con su autoestima científica como hispanista; y por otro, Vossler al que tal vez no le convenía tener la competencia de otro hispanista en Mu-

Por lo tanto es posible para Vossler formar “una imagen iluminada de manera uniforme de esta mujer única” que permite suponer que no existen incoherencias y vacíos en nuestro conocimiento sobre Sor Juana. Pfandl en cambio, tiene una idea sobre el análisis que hace suyo e intenta resolver los problemas e interrogantes que resultan de una investigación anterior –y ello con ayuda del psicoanálisis freudiano, dado que su atención a la obra de Sor Juana hizo que llegara a la convicción de “que enfrentamos en Sor Juana un caso aleccionador e inusualmente atrayente de una *neurosis obsesiva*”. Pfandl estaba consciente de que su intento de interpretación psicoanalítica no sería aceptado fácilmente.

Ya en una carta del 20 de febrero de 1934, Pfandl le había escrito a Vossler, el cual, a su vez, le había enviado su estudio sobre Sor Juana, que las dos obras principales de ésta, giraban en torno de dos pilares principales del psicoanálisis freudiano, es decir, el sueño y el narcisismo.

Me había absorbido en la lectura de los escritos freudianos y, por mucho que se pudiera rechazar, con la mejor voluntad no puedo considerarlos tan inmensamente estúpidos, mentirosos y afectados como muchos quisieran verlos.²²

nich, el cual además manejaba temas similares a los suyos, se servía de su fuerte personalidad e intimidaba a Pfandl de cierta manera. –Sobre la biografía de Pfandl cf. el ensayo de Stalla, Gerhard, *Ludwig Pfandl. Zum Gedenken an den 100. Geburtstag des grossen Rosenheimer Hispanisten, en Das Bayerische Inn-Oberland*, 43 (1981) pp. 153-178, el cual desgraciadamente deja demasiadas interrogantes abiertas.

22 La carta que se encuentra en la Biblioteca Estatal de Baviera lleva la firma Ana 350,12 A (Pfandl).

Al parecer, Pfandl hace aquí alusión a que el rechazo del psicoanálisis freudiano, en el periodo nazi, no se basaba en primer lugar en reservas objetivas en contra de esta teoría sino en el antisemitismo. En su evaluación del estudio de Vossler publicado en mayo de 1934, habla de la posibilidad de que su estudio, que se encuentra a punto de ser concluido, “encuentre las puertas cerradas de los editores”, lo cual de hecho sucedió. Si tomamos en cuenta la satanización hitleriana de la “ciencia judía”²³, nos parece esta confesión pública de Pfandl, con respecto a la enseñanza del “judío Freud” como un paso importante. Sin duda, la interpretación psicoanalítica de los escritos de Sor Juana era para Pfandl una manera de resistencia interior en contra del régimen Nazi²⁴.

El libro de Ludwig Pfandl seguramente es uno de los más grandes que jamás se hayan escrito sobre Sor Juana. Su traducción al español, publicada en 1963, ha dejado una huella profunda en la investigación sorjuanista como ningún otro, a más de veinte años de la muerte de su autor. Sólo en 1982, Octavio Paz ha enriquecido los estudios sorjuanistas de manera comparable, con un libro que parece enfrentar una resistencia similar a la que conoció Pfandl²⁵.

Pfandl puso en relieve cuatro interrogantes y problemas en las investigaciones sobre Sor Juana que él había leído. En su estudio aporta una respuesta a ellas. Para ello reconstruye en primer lu-

23 En torno del anti-intelectualismo antisemita de Hitler, que al parecer iba paralelo con el antifeminismo, cf. Nolte E., *op. cit.*, pp. 458-459.

24 Cf. también el prólogo de Hans Rheinfelder quien editó el estudio sobre Sor Juana de Pfandl después de la Guerra en Ludwig Pfandl, *Die zehnte Muse von Mexiko: Juana Inés de la Cruz. Ihr Leben, Ihre Dichtung, Ihre Psyche*, Munich, 1946. pp. 5-6.

25 Cf. la reseña de Frederick Luciani en *Revista Iberoamericana*, 130-131 (1985) p. 398.

gar, apoyado en documentación histórica, la vida de Sor Juana y el ámbito social en el cual se desarrolla. Cabe destacar que esta sección histórica del estudio de Pfandl está particularmente bien documentada. Haciendo caso omiso de los documentos publicados posteriormente entre 1947-1949, sobre la familia de Sor Juana, etc. a los que evidentemente no pudo tener acceso ya que falleció en 1942, Pfandl compulsó todos los documentos importantes.

A continuación, con base en los escritos de Sor Juana, Pfandl elabora un “retrato psíquico” de la poetisa, lo cual constituye la base propia de la respuesta a las interrogantes que previamente se había planteado. Aquí se refiere a la opinión de Vossler ya presentada en la reseña, en el sentido de que Sor Juana padecía neurosis compulsiva. Esta “patologización” de Sor Juana, ha sido rechazada airadamente por casi todos los investigadores desde 1963. Pero a menudo se ha pasado por alto, que la intención de Pfandl de ninguna manera fue devaluar a Sor Juana.

Juana Inés es el tipo clásico de una psiconeurótica (...) Pero nadie tiene el derecho de deducir por esta conclusión una devaluación de la personalidad de Juana²⁶.

Pfandl refuerza su punto de vista, que merece atención, dado el enfoque nacionalsocialista hacia los enfermos mentales, a través de una advertencia de E. Kretschmer, en el sentido de que la psicología de las neurosis es la psicología del corazón humano en general, solo que de una manera amplificada, a una escala más amplia.²⁷

26 Ludwig Pfandl, *Die zehnte Muse von Mexiko*, op. cit. p. 301.

27 *Ibid.* p. 92.

En la opinión de Pfandl, él descubre síntomas neuróticos de Sor Juana en su poesía. En los estudios sorjuanistas posteriores a 1963 se ha destacado debidamente que Pfandl interpretó algunos escritos de Sor Juana en un sentido que no puede ser justificado por el texto. También las interpretaciones psicoanalíticas del simbolismo del Sueño que él había propuesto, se consideran insostenibles²⁸. Al lado de los puntos inadecuados del “retrato psíquico” de Pfandl, se debe destacar las diferencias en algunos puntos esenciales con Vossler. La “sed de conocimiento” que había destacado Vossler se transforma en Pfandl en una compulsión a la cavilación. La indicación de Vossler sobre la “infatigable necesidad de comunicarse” de Sor Juana se convierte en Pfandl en una “compulsión a la confesión”; en lugar de la “frescura femenina” destacada por Vossler, coloca Pfandl el tormento interior, el automartirio masoquista y el “odio hacia los hombres”. Y cuando Vossler habla de “la manera decidida de vivir” de Sor Juana, Pfandl la describe como una Sor Juana débil de voluntad, y psíquicamente dependiente de su confesor²⁹. No se puede comprobar absolutamente que Vossler haya tenido razón en todos los puntos que Pfandl criticó. Se comprueba simplemente que la imagen de Vossler corresponde a una Sor Juana equilibrada y relativamente sin problemas, lo que por lo general

28 También Schwartz, K. en *Kentucky Romance Quarterly*, XXII, (1975), p. 473. Schwartz no argumenta en el sentido de la crítica elemental de Alfred Lorenzer con respecto al concepto de simbolismo en psicoanálisis, lo que hace difícil las interpretaciones simbólicas psicoanalíticas de autores fallecidos. Cf. Lorenzer, A, *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs*, Francfort del Meno, 1970.

29 Según Pfandl, el confesor era “Un gigantesco puntal de hierro en cuya cúspide el alma de Juana ondeaba como una pequeña bandera de seda, atado fuertemente a él, pero aún así expuesta en el desamparo a cualquier ventarrón y viento huracanado”. Ludwig Pfandl, *Die zehnte Muse von Mexiko*, op. cit. p. 107.

fue más apreciado en la crítica literaria que tendía hacia una idealización nacionalista de Sor Juana.³⁰

Para Pfandl, la imagen de la Sor Juana neurótica constituye una respuesta a los cuatro problemas que destacó desde el principio. El afán de saber de Sor Juana, su curiosidad y disposición para aprender, no es ni genial, ni un milagro, sino que está relacionado con su compulsión a la cavilación; se trata de una “compulsión a la denegación y de una sublimación de origen neurótico”³¹. También el tratamiento de la casuística amorosa de Sor Juana constituye para Pfandl una conducta neurótica. Sor Juana se refugia de su sexualidad reprimida en nuevos disfraces y de esta manera vive su necesidad amorosa. Pfandl interpreta los poemas amorosos restantes como una forma narcisista de contemplarse a sí misma en el espejo y así resuelve el segundo problema. El tercer problema —las razones de Juana para entrar al convento—, lo explica relacionándolo con su tesis de la “huida de la femineidad” de Sor Juana. A través de la *Respuesta* y de un poema, Pfandl cree comprobar que Juana desde niña no había aceptado su femineidad y que siempre quiso ser un hombre. Y como no pudo ser hombre —entonces no quiso tampoco ser mujer—, y “prefirió ser asexual”³². Entrar al convento era una de las etapas más importantes de su huida de la femineidad. El cuarto problema, la cuestión sobre las causas de la crisis de los últimos años de Sor Juana, lo resuelve Pfandl señalando la coincidencia de dos factores: por un lado, el vigésimo quinto aniversario de la profesión y la confesión general aunada a esto, que obligaba a

30 En torno a la tendencia de la idealización nacionalista en los estudios mexicanos sobre Sor Juana, cf. Heinrich Merkl, *Sor Juana Inés de la Cruz*, op. cit., pp. 199-201.

31 Ludwig Pfandl, *Die zehnte Muse von Mexiko*, op. cit., p. 116.

32 *Ibid.* p. 183.

Sor Juana a retornar a su pasado; por el otro, a la menopausia y la consecuente labilidad psíquica. Si Pfandl se hubiera conformado con esta indicación, su intento de interpretación hubiera constituido una aportación importante al problema de la crisis de los últimos años, a la historia de los estudios sorjuanistas. Pero Pfandl fundamentó su intento de interpretación en una teoría de tipos constitutivos femeninos, que hoy en día resulta inaceptable y por ello el libro de Pfandl ha sido descalificado en su totalidad en la opinión de muchos sorjuanistas.

Pfandl adopta esta teoría de los “tipos de constitución de la mujer” de la biología, medicina y psicología alemanas de los años veinte —es decir, de su época— como demuestran los títulos de su bibliografía: Como por ejemplo P. Mathes, “Die Konstitutionstypen des Weibes”, en *Biologie und Pathologie des Weibes*, Berlín, 1924; E. Kretschmer, *Körperbau und Character*, 8a ed. Berlín, 1929. Especialmente el último título es elocuente: la teoría esbozada por Pfandl parte de una correspondencia directa entre la constitución corporal y la psique.

Basándose en esta correspondencia directa, Pfandl tiene la impresión de haber encontrado que Sor Juana pertenecía al tipo de los “intersexuales” —¡y esto a partir de los retratos que se conservan! La “Intersexual” carece de equilibrio psíquico y está llena de conflictos, corporalmente es “leptosom”.

De todo esto resulta —la experiencia clínica y la instrucción que se deriva de las relaciones entre los tipos constitutivos y la menopausia, nos da una garantía suficiente para afirmar que Juana Inés debe de haber sufrido la más difícil, dolorosa, torturante y agotadora forma de menopausia.³³

33 *Ibid.*, p. 274–275.

Basándose en esta teoría obsoleta a la que Pfandl retrocede, tiene él la impresión de haber comprobado su tesis sobre los tipos constitutivos de la mujer, y que la crisis de los últimos años de Sor Juana se debe a la labilidad psíquica originada por la menopausia.

Pfandl mismo señaló un punto cuestionable de esta teoría, la suposición de una correspondencia directa entre las cualidades psíquicas y corporales. Debido al “constante aumento de mezclas de la raza blanca”, las características corporales se hubieran borrado muchas veces y mutuamente se hubieran adaptado³⁴. A pesar de esto, Pfandl insiste imperturbablemente en que los retratos de Sor Juana demuestran con claridad que ella pertenece al tipo de “intersexual”. Nos parece incomprensible que a Pfandl no se le hubiera ocurrido cuán poco le podía servir este retroceso a una teoría tan dudosa.

Otro error de Pfandl desde la perspectiva actual, es su suposición que el climaterio signifique una desexualización de la mujer.

En la condición de su nuevo estado de Matrona que incluso podría considerarse como un estado psíquico desexualizado, iluminado como un rayo en la oscuridad por la experiencia desestabilizadora de una confesión general (...) Ella puede ver sólo lo pecaminoso de su conducta, ya que los instintos permanentes se acallaron, y entonces se desarrolla, libre de instintos, el sentimiento de culpa antes inconsciente que ahora se vuelve consciente.³⁵

Las autoras de un manual más actualizado oponen a esta pretendida desexualización, central para la interpretación de Pfandl, casos de mujeres que demuestran que con la menopausia a me-

34 *Ibid.* pp. 273–274.

35 *Ibid.* pp. 265–266.

nudo se relaciona un aumento del deseo sexual³⁶, con ello la interpretación psicológica de Pfandl del retorno de Sor Juana a la religión se vuelve aún más cuestionable de lo que ya era por la debilidad de la teoría de los tipos constitutivos.

Sin embargo, considero falso e injusto rechazar el estudio de Pfandl sobre Sor Juana en su totalidad como ha sucedido a menudo. Pfandl quien solo era un crítico literario tuvo la desventura de haber hecho suya una teoría biológica y psicológica —la de los tipos constitutivos—, que hoy consideramos inadecuada, sin ser él especialista en ello, con la convicción de que iba a sacar provecho en su esfuerzo por comprender la vida de Sor Juana. También la tendencia antifeminista de la teoría de los tipos constitutivos de la mujer está demostrada claramente. A Pfandl se le ha considerado después de 1933 como un misógino por haber abrazado esa teoría. Esto me parece injusto por el hecho de que él, a pesar de todo, se ocupó tan intensamente de Sor Juana, por haber “pensado en ella”, y por tanto haberse identificado con ella.

Por otra parte, no todo el estudio de Pfandl consiste exclusivamente en la “teoría de los tipos constitutivos de la mujer”. En otras partes más importantes se basa en el psicoanálisis de Freud y es defendible en la medida en que se considera al psicoanálisis como una teoría psicológica razonable. La parte psicoanalítica del estudio sobre Sor Juana de Pfandl, encontró por lo menos, después de 1963, algunos seguidores.³⁷ Si sólo es posible medir el valor de

36 Cf. The Boston Women Health Book Collective, *unser körper unser leben, ein handbuch von frauen für frauen*, t. II, Reinbek, Hamburgo, 1980, p. 232.

37 Cf. Arias de la Canal, Fredo, *Intento de psicoanálisis de Juana Inés*, México, 1972; Schwartz Kessel, *op. cit.*; Catalá Rafael “La trascendencia en *Primero Sueño*; el incesto y el águila”, en *Revista Iberoamericana*, XLIV, núms. 104-105 (1978), pp. 421-434. También Leyva, Raúl, *Introducción a Sor Juana. Sueño y realidad*, México, 1975, se orienta al psicoanálisis freudiano. Ross, Waldo, “Las Maha-Vidyas y el Sueño de Sor

las interpretaciones psicoanalíticas de Pfandl, cuando la discusión sobre el psicoanálisis haya llegado a su fin, hoy podemos valorar como seguro que los episodios históricos presentados por Pfandl sobre la sociedad de la Nueva España, sobre la vida en el convento y sobre la historia de la vida de Sor Juana, representaron una aportación a los estudios sorjuanistas, que a menudo no fue tomada en consideración.

Uno de los continuadores del estudio psicoanalítico de Pfandl es Fredo Arias de la Canal, el cual no sólo examinó psicoanalíticamente a Sor Juana, sino al mismo Pfandl y eso sobre la base de su libro sobre Sor Juana. Según Arias de la Canal, el mismo Pfandl era neurótico y obtuvo alivio en su identificación con la Sor Juana neurótica³⁸. El cita varios pasajes del libro de Pfandl que apuntalan esta tesis. Sin duda Arias de la Canal tiene razón cuando destaca que Pfandl se identificó con Sor Juana y probablemente cuando supone que se trataba de una identificación de carácter masoquista. Sin embargo no tomó en cuenta un factor decisivo: las circunstancias sociales en las cuales tuvo lugar esta identificación. Esto debe aclararse mediante un pasaje de Pfandl citado por Arias de la Canal.

Pfandl describe las supuestas experiencias de Juana cuando era niña, en la corte virreinal e integra en esta descripción algunos aspectos crueles de la vida de la ciudad de México.

Cómo debió sacudirla el secreto terror al encontrar , en ocasiones, durante sus paseos en carroza por la ciudad, los restos de los criminales descuartizados y mostrados públicamente (...)³⁹

Juana", en *Revista de la Universidad de Antioquia*, 184 (1972) pp. 81-99, está más cercano a los arquetipos junguianos que al psicoanálisis freudiano.

38 Arias de la Canal, *op. cit.*, p. 109.

39 Ludwig Pfandl, *Die zehnte Muse von Mexiko*, *op. cit.* p. 42. La cita fue muy abreviada.

Aunque esta descripción se haya apoyado sin duda en documentos históricos, no hay una razón de peso para destacar en su descripción de las experiencias cotidianas de la pequeña Juana, semejantes aspectos crueles con tal precisión e insistencia. Lo cual permite conjeturar que, de hecho él habla implícitamente de sí mismo. ¿No podríamos acaso suponer, siguiendo la teoría de la identificación masoquista con Sor Juana, que en ocasiones él veía cosas que lo aterrizaraban en el Munich nacional-socialista?

En contraste con Vossler, Pfandl se había ocupado de su predecesora en Alemania, Marianne West.

Más recientemente, también había intentado una mujer y poetisa, delimitar de una manera más precisa la actualidad de los escritos de Juana y es de esperarse por esta (...) condición como mujer y poetisa, un juicio objetivo y penetrante en particular.⁴⁰

Sin embargo esta expectativa de Pfandl no se satisface. El se opone con vigor a la opinión de West en el sentido de que la lírica de Sor Juana y también la *Carta Atenagórica* carecieran de importancia en su tiempo. Justamente en algunas piezas líricas y en la *Carta Atenagórica*, Pfandl encuentra formaciones del inconsciente y por tanto una poesía interesante y viva.⁴¹ Marianne West no había comprendido eso, a pesar de ser mujer y poetisa, porque la psique de Sor Juana permaneció ajena para ella.

La primera reseña sobre el libro, publicado póstumamente en 1946, es de Vossler —y es extraña. Vossler esboza primero un re-

40 *Ibid.* p. 304.

41 “Las obras de Juana sólo pueden ser comprendidas y disfrutarse como formaciones del inconsciente y sólo conociendo el suelo y las sales de la tierra del cual surgen estas fuentes uno será capaz de disfrutar su dulce aspereza al igual que la flor de un vino desconocido.” Ludwig Pfandl, *Die zehnte Muse von Mexiko*, *op. cit.* p. 305.

trato de Pfandl como un “erudito amable” que estudia en la Biblioteca Estatal de Munich y menciona las más importantes publicaciones de quien había fallecido cuatro años antes, en 1942. Por el análisis del pesamiento de Pfandl, expresa la convicción de que en Sor Juana le habían atraído especialmente las contradicciones y tensiones de su vida interior y exterior. Como arriba mencionamos, es justamente allí donde encontramos las diferencias más esenciales entre los estudios sobre Sor Juana de ambos investigadores. Donde le fue posible, Vossler había armonizado en su conferencia estas contradicciones y tensiones, y aparentemente quiere conservar el retrato de una Sor Juana equilibrada. Revela esto implícitamente al final de su reseña, anexando un párrafo, “Hacia el conocimiento objetivo de la personalidad de Juana Inés”⁴², con el cual Vossler devuelve el reproche de subjetividad a quien reseñó anteriormente su libro sobre Sor Juana— lo cual se puede leer ya en la conferencia de Vossler de 1934: el párrafo sobre los retratos de Sor Juana que demuestran “un rostro fino, armónico y abierto”, y al que sigue su versión del soneto “Verde embeleso de la vida humana”.⁴³

42 Cf. Karl Vossler, “*Die zehnte Muse von Mexiko*” en Hochland, 39 (1946-1947) p. 95.

43 Vossler publicó, no por primera sino por quinta vez, su versión de este soneto en esta nota breve del estudio de Pfandl que lleva título, tal vez no por simple casualidad, como si no se tratara de una reseña del libro de Pfandl sino de un artículo autónomo. Antes fue publicada en su conferencia del año 1934 (p. 11) en *Romanische Dichter. deutsch von Karl Vossler*, Viena, 1936, p. 147; en Karl Vossler “Juana Inés de la Cruz” en *Die neue Rundschau* 51 (1940) p. 477; y en Karl Vossler, *Die Welt im Traum. Eine Dichtung der “zehnten Muse von Mexiko” Sor Juana Inés de la Cruz*, Berlín, 1941, p. 17. En ninguna de las cinco publicaciones aparecidas en un lapso de doce años, Vossler cambió una sola palabra, las únicas variantes se refieren a la escritura de mayúsculas y minúsculas. Es curioso y da qué pensar que Vossler en lugar de analizar explí-

Sobre la polémica explícita con el libro Pfandl, Vossler no abunda:

Puesto que a menudo me he ocupado detalladamente de la personalidad y de las obras de Sor Juana Inés, puedo y debo expresar la convicción después de un examen detenido del amable y extraordinariamente diligente libro de Pfandl de que la parte psicoanalítica, es decir, el núcleo, no puede defenderse (...) ⁴⁴

Vossler fundamenta su “convicción” ante todo en su autoridad como científico y como sorjuanista. Añade aún dos argumentos objetivos: primero que “los testimonios están tan alejados de nosotros en tiempo y espacio”, con lo cual suponemos que se refiere a la dificultad de emprender una interpretación psicoanalítica, y en segundo lugar a que estos testimonios “pueden ser comprendidos con mayor facilidad desde un punto de vista literario, histórico y filológico, que en una perspectiva psicoanalítica.” Estas son dos objeciones de peso en contra del intento de una interpretación psicoanalítica de un escritor fallecido, que no recurre a la enseñanza de arquetipos de Jung. Son absolutamente suficientes para iniciar y fundamentar asimismo reservas sobre el estudio sobre Sor Juana de Pfandl. Sin embargo, Vossler agrega a su rechazo por las conclusiones de Pfandl, un dejo de superioridad arrogante, cuando añade a este análisis objetivo, no

tamente y con mayor detalle el trabajo de su colega fallecido, publica aquí su propia traducción de un soneto de Sor Juana y no por primera sino por quinta vez. Personalmente yo prefiero la actitud de Pfandl a la de Vossler. El había reseñado con argumentos detallistas pero con abiertas críticas el estudio sobre Sor Juana de Vossler. (Cf. supra.)

44 Cf. Hochland 39, (1946-1947) p. 95.

específico y breve lo siguiente: “a pesar de eso, en la investigación de Pfandl, por muy obstinada y descarriada que sea, tenemos que admirar y elogiar el afán y el amor, en su exposición así como la vivacidad como escritor.” De esta manera Vossler complementa la imagen construida del erudito diligente que ya se había esbozado al principio por el uso repetitivo de adjetivos como “diligente” y “amable”. Sin embargo, tal diligencia elogiada desgraciadamente no lo llevó a resultados aceptables.

No menos extraño que esta embestida póstuma y disfrazada de Vossler, aunque sea tan amable y benevolente, es otra reseña publicada dos años después de la de Vossler. Se trata de una reseña anónima que además se refiere al autor del libro reseñado con el título de “Profesor y Doctor Ludwig Pfandl”, desconociendo el hecho de que Pfandl nunca había impartido una cátedra.⁴⁵ El reseñista sintetiza correctamente la interpretación psicoanalítica de Pfandl tendiendo a presentar sus tesis en forma atenuada y menos provocadora; Pfandl en cambio hubiera adoptado una manera más desafiante y combativa poniendo en relieve la contradicción. La predicción de Hans Rheinfelder en el sentido de que este libro no sólo encontraría seguidores, sino también reservas y rechazo⁴⁶, se complementa, y lo lleva con toda evidencia, a una posición contraria a la de Vossler, aunque ello sea implícito:

El autor, fallecido el 27 de junio de 1942, tiene derecho a que nosotros a los que heredó una obra importante, la conservemos tanto de un rechazo sumario y reduccionista como de una aceptación carente de crítica y también sumaria lo cual equivaldría a una negación de su contenido científico.⁴⁷

45 Cf. *Universitas* 3 (1948) p. 89-90.

46 Cf. Ludwig Pfandl, *Die zehnte Muse von Mexiko*, op. cit. p. 6. Hans Rheinfelder confirma en este prólogo cuán lejos se encontraba Pfandl de la ideología dominante del Tercer Reich.

47 Cf. *Universitas* 3 (1948) p. 90.

Este es el núcleo de la reseña, a la cual suscribo con toda vehemencia. Es evidente que el texto tiene como objetivo estimular la recepción del estudio de Pfandl y por ello resulta extraño que el autor no haya firmado con su nombre un juicio tan positivo. En el caso de que este anonimato de hecho fuera una medida precautoria consciente y no una simple negligencia, ello solo estaría motivado por la oposición implícita contra Vossler —suposición que parte del hecho de que la discusión en esta rama de los estudios de entonces haya sido deformada por ciertas estructuras autoritarias y parece que ello se confirma por el hecho de que la recepción del estudio de Pfandl en la romanística alemana quedó en el vacío.

A pesar de una reseña de Helmut Hatzfeld, de 1948 publicada en inglés en una revista norteamericana⁴⁸ (que no se puede considerar estrictamente dentro de la romanística alemana) aquí comenzó a reinar el silencio acerca de Ludwig Pfandl y de Sor Juana. En 1952 apareció todavía una nota breve del fallecido Ludwig Kleiber, en la que éste compara los estudios de Vossler y Pfandl y llama la atención sobre los nuevos documentos recién descubiertos sobre la vida de Sor Juana⁴⁹. Después no se publicó nada más acerca de Sor Juana a lo largo de quince años. Parece que Alexander A. Parker, que siempre se había ocupado de la obra de Pfandl en sus escritos, intentó poner en marcha nueva-

48 Cf. *Hispanic Review* 16 (1948), p. 79-81. Esta reseña es sin duda la más importante e interesante que el libro de Pfandl haya recibido en los años cuarenta, Hatzfeld analiza detallada y críticamente las interpretaciones psicoanalíticas de Pfandl y sitúa al libro en el marco de los restantes estudios y planes de Pfandl acerca del barroco español, en los que parecería que se ha conservado mucho de sus recuerdos de sus charlas con Pfandl.

49 Cf. Kleiber, L., "Neues über Sor Juana Inés de la Cruz", en *Romanische Forschungen*, LXIV (1952) pp. 145-146.

mente una discusión acerca de Sor Juana y Pfandl, en una conferencia en Berlín acerca del auto del *Divino Narciso* de Sor Juana en la que examinó detenidamente los estudios de Vossler y Pfandl⁵⁰. Pero tampoco el gran hispanista británico encontró eco alguno durante once años. Sólo en 1979, apareció un ensayo de Erika Lorenz en el cual analiza las interpretaciones del *Divino Narciso*, de Vinge y Pfandl e interpreta este auto con base en la teología de Karl Rahner⁵¹. No es sorprendente que este ensayo,

50 Cf. Parker, A. A., "The Calderonian sources of *El Divino Narciso*" by Sor Juana Inés de la Cruz" en *Romanistisches Jahrbuch* 19 (1968) p. 257-274. También apareció en la República Federal de Alemania, el importante ensayo de Emilio Carilla al cual no se le ha prestado atención y que me señalaron después de haber terminado este trabajo. Cf. Carilla, E. "Sor Juana Inés de la Cruz (ejemplo de contradicción y alarde)", en Horl, S. et alii, (eds.) *Homenaje a Rodolfo Grossmann. Festschrift zu seinem 85. Geburtstag*, Frankfurt del Meno, 1977. pp. 79-96.

51 Cf. Lorenz, Erika, "Narziss-menschlich und göttlich. Der Narzissstoff bei Pedro Calderón de la Barca und Sor Juana Inés de la Cruz", en *Romanistisches Jahrbuch* 30 (1979) pp. 283-297. Este ensayo tiene más bien significado por su interpretación psicoanalítica del *Eco* y *Narciso* de Calderón que por su interpretación teológica del *Divino Narciso* de Sor Juana. Justamente después de la interpretación de Calderón, se esperaba un análisis argumentativo del estudio psicoanalítico de Pfandl. En lugar de eso, la autora se limita a la constatación irónica de la ingenuidad y de la inexactitud de las exposiciones de Pfandl, y por lo tanto, es injusto con él. Pero —como se debe acentuar de manera justa— el autor había escrito cuarenta años antes que ella. "El Pfandl que psicoanaliza de manera ingenua, pone a la autora al mismo nivel con Sor Juana y basa su desacreditado análisis, que se apega menos a la obra que a la persona de Sor Juana y procede por ello de manera fantasiosa, sobre todo en lo que se refiere al *auto sacramental*, alegórico teológico. Por tanto es fácil ver una ruptura en el papel que representa a Sor Juana Inés de la Cruz y luego a la humanidad caída" (*Ibid.* p. 293) Este argumento es incomprensible si se toma en consideración el estudio de Pfandl. El punto de partida de Pfandl era que Sor Juana se había analizado tanto en el papel de la naturaleza humana como en el de Eco (Cf. Ludwig Pfandl, *Die zehnte Muse von Mexiko*, p. 251). Por otra parte, no se discute que Sor Juana sea

el cual, por otra parte rompe el silencio de veintisiete años en el ámbito de la romanística alemana en lo que se refiere a Sor Juana, pierda mucho en importancia en comparación con los estudios internacionales. Por lo pronto, se ha perdido el alto nivel internacional que los estudios sorjuanistas habían alcanzado en Alemania en los años treinta ⁵².

Al examinar los estudios sorjuanistas en los años treinta y cuarenta en Alemania queda demostrado que Sor Juana —por lo menos para los tres protagonistas— era de gran actualidad entonces, lo que no impidió a ninguno de ellos tratar de entenderla en

la autora del *Divino Narciso*, por lo tanto, casi no se le puede reprochar a Pfandl el que haya puesto a la autora al mismo nivel de Sor Juana. No menos inútil es la crítica de Lorenz de la interpretación de Pfandl sobre la muerte de Narciso como un suicidio, lo cual Pfandl encontró teológicamente poco satisfactorio. Lorenz señala acertadamente que las indicaciones escenográficas hablan de que Narciso cae en el “vestuario” (en español en el original). También es cierto que “vestuario” no puede ser “fuente” pero no dudamos que la caída real del autor al vestuario significa en la realidad ficticia de la pieza, una caída en la fuente. —Al parecer, Lorenz prefiere no hablar del estudio de Pfandl “Aquí tengo que adentrarme en los comentarios de Ludwig Pfandl porque aunque sean incorrectos, se perpetúan en la escasa literatura secundaria” (p. 292). Hubiera sido interesante conocer las razones que motivaron la resistencia de la autora, incomprensible para mí, para penetrar en las tesis revolucionarias de Pfandl. Por otra parte, la literatura secundaria acerca del *Divino Narciso* no es tan escasa como Lorenz opina. Cf. Heinrich Merkl, *Sor Juana*, op. cit. pp. 79-86.

- 52 En todo caso es lo que se puede leer en estas publicaciones. El excelente ensayo de L. Schrader en *Iberoromania* ya no puede cambiar nada porque allí se trata más de Alfonso Reyes y Octavio Paz que de Sor Juana. —Después de haber terminado el presente artículo, me llamó la atención un ensayo interesante de S. Neumeister. Cf. Neumeister, S., “Autonomie der Liebe. Tradition und Emanzipation in einem Gedicht der mexikanischen Nonne Sor Juana Inés de la Cruz”, en López de Abiada, J. M. Heydenreich, T. (ed.) *Iberoamérica. Historia—sociedad—literatura. Homenaje a Gustav Siebenmann*. T. II, Munich, 1983. pp. 631-644.

su historicidad.⁵³ A M. West le interesaba en Sor Juana sobre todo su conducta feminista; a Vossler, su posición en la historia de las ideas, en una época de transición, estando totalmente consciente de la dimensión política de esta figura. Parece que Pfandl se interesó en primer lugar por la vida psíquica de Sor Juana; como lo señala Hatzfeld⁵⁴, su estudio también tuvo motivos reli-

- 53 Aunque la actualidad de Sor Juana para West haya llevado a Vossler y a Pfandl a pequeñas deformaciones en su interpretación, justamente este ejemplo de la recepción de Sor Juana en los años treinta en Alemania, me demuestra que entre la actualidad de una obra y su historicidad no necesariamente tiene que existir una relación de tensión, es decir, no cuando la situación histórica por la cual surgió la obra, así como la situación histórica en la cual se recibió la obra, sean similares de cierta manera. Para la problemática de la actualidad y la historicidad cf. Bürger, P. *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*, Frankfurt del Meno, 1977.

Para la ciencia literaria debe quedar claro que cada tipo de análisis científico con una obra es una forma de recepción de esta obra. Cuando arriba hablo de la recepción de Sor Juana de Vossler y Pfandl, no quiero concluir falsamente que los estudios de estos autores no sean científicos. Me parece de suma importancia investigar la recepción de una obra a través de la ciencia literaria de una determinada época. Ahí podíamos tomar como base la teoría esbozada por Joseph Jurt de un análisis receptivo sociológico de la crítica literaria periodística *mutatis mutandis*. Cf. Jurt "Für eine Rezeptionssoziologie", en *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3 (1979), pp. 214-231. Las consideraciones de Jurt sobre el papel de la crítica literaria periodística en el proceso de la comunicación literaria con su medio, el periódico, no se pueden transferir, sin más a los estudios científicos literarios; habrá que sustituirlas con consideraciones análogas sobre la función de tales estudios como por ejemplo en el proceso de la formación del canon literario. En mi opinión, también mutandum el "carácter más bien descriptivo explicativo que normativo" del análisis descrito por Jurt, en una investigación acerca de la recepción de un autor a través de la ciencia literaria de una determinada época, la evaluación científico-histórica y la de las contribuciones de los investigadores, no puede ser dejada de lado.

- 54 Cf. *Hispanic Review*, 16 (1948) p. 79.

giosos: él había planeado enviar su libro al *Advocatus diaboli* en caso de que se abriera un proceso de canonización como para que la “Iglesia se pusiera a salvo de una equivocación ante un patriotismo bien intencionado pero mal orientado”⁵⁵. Tal vez Pfandl no sólo quería proteger a Roma de un desacierto, sino —después de la equivocación histórica del Concordato con el Reich— preservarla de una nueva equivocación. Así que en este caso, al igual que en la defensa del psicoanálisis freudiano, se trata de una postura que no era apolítica de ninguna manera. Las razones que motivaron el persistente silencio en la romanística alemana de la posguerra, no se basan en el hecho de que Sor Juana tuviera más o menos actualidad que antes o durante la guerra. El observador que conoce el interés del feminismo de los países hispánicos en Sor Juana, se asombra de que los movimientos feministas en los países de habla alemana al parecer se desinteresen de Sor Juana. Las razones para el fuerte retroceso de los estudios sorjuanistas en el ámbito germanoparlante habrán que buscarse probablemente en el hecho de que los investigadores que deseaban seguir trabajando en este terreno habían emigrado⁵⁶ y tal vez también en el hecho de que los movimientos feministas retrocedían ante una polémica con el estudio psicoanalítico de Pfandl.

trad. de Siegfried Boehm y Antonio Marquet

55 Cf. Pfandl, L. *Die zehnte Muse von Mexiko...* p. 303.

56 Como por ejemplo, G. Moldenhauer, que guiaba en Argentina el trabajo sobre una edición crítica del Sueño. Cf. Heinrich Merkl, *Sor Juana Inés de la Cruz, op. cit.*, (cf. *supra*. 2) p. 170.

Me ocupa un matrimonio mal avenida que ya ha cumplido sus bodas de oro: el de Ludwig Pfandl (1881-1942) con Sor Juana Inés de la Cruz,² una forzada relación que, como intentaré demostrar, no estuvo exenta de violencia desde una posición de poder que asestó el hispanista alemán (cuyo trabajo, dadas las circunstancias documentales y teóricas de aquél momento, no está desprovisto totalmente de interés tanto científico como sociológico) a Sor Juana. La historia de Pfandl con Sor Juana es indudablemente de amor, de pasión incluso, (ímpetu que acaso ocupó un lugar secundario, situado después del frenesí dogmático que a todas luces *a fait rage* en L. Pfandl) y que como toda pasión no pudo evitar los extravíos.

A excepción del prologuista de la edición mexicana, Francisco de la Maza, nadie obsequió a Pfandl palabras de tan generosa adhesión. Lo común es que sorjuanistas de toda laya, credo,

* Departamento de Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

1 Una versión preliminar del presente texto fue leído en el "Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz, I", presidido por la Dra. Georgina Sabat de Rivers, que se llevó a cabo en el marco del XII Congreso Internacional de Hispanistas, en Birmingham, el 22 de agosto de 1995.

2 El presente trabajo se complementa con mi comunicación, "La herencia de Ludwig Pfandl", leída en el marco del Congreso "Sor Juana y su mundo a 300 años de su muerte... Una mirada actual", en la Universidad del Claustro de Sor Juana, el 17 de noviembre de 1995. Cf. Las memorias del congreso.

ideología y adscripción metodológica, no desprovistos de razones, lo impugnen. Y en el horizonte no se percibe al psicoanalista que en la actualidad esté dispuesto a emprender una acalorada defensa de las tesis pfandelianas.

*Sor Juana Inés de la Cruz. La décima musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique*³, monumento por el cual el hispanismo alemán siente un orgullo nostálgico⁴, ya que pertenece a una edad de oro de la romanística germanoparlante, fue escrito en los años que siguieron a la muerte de Sigmund Freud, época en que el acercamiento psicoanalítico a la literatura y al arte floreció en forma de patografías. Dentro de este campo, el estudio sobre la monja jerónima podría agruparse junto a trabajos clásicos del género como el de Marie Bonaparte sobre Edgar Allan Poe⁵, o el de René Laforgue sobre Baudelaire⁶. De tal forma que se puede expresar de la estrategia pfandeliana el reproche que se le ha hecho a los estudios biográficos emprendidos desde posiciones “analíticas”:

El método biográfico deja escapar lo que constituye la esencia de una obra, su originalidad: la forma y el estilo de esa obra.⁷

- 3 Aunque terminado en 1942, el libro apareció en 1946 en alemán y la traducción al español, en 1963. La segunda edición de ésta (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM) data de 1983.
- 4 Cf. *supra*. Heinrich Merkl, “Los estudios sorjuanistas en el ámbito de los países germanoparlantes desde 1930”.
- 5 Marie Bonaparte, *Edgar Poe: étude psychanalytique*, Denoël et Steele, París, 1933.
- 6 René Laforgue, *L'échec de Baudelaire*, Denoël et Steele, París, 1931.
- 7 Cf. Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, 2a ed. Cátedra, Madrid, 1979. p. 67. Aunque uno podría polemizar interrogando a la autora sobre la categórica afirmación sobre la «esencia» de la literatura. No por ello es menos cierto que la psicobiografía descuidó el estudio formal de la literatura.

Clancier además pone en guardia al lector contra quienes se conforman con encontrar simetrías y coincidencias entre la vida y la obra, sin tener en cuenta que aquéllas no agotan el sentido de ésta. Pero a diferencia de estos autores, Pfandl no se libra a una sistemática traducción simbólica de la obra de Sor Juana (como lo hace la Bonaparte, por ejemplo); su objetivo, que no debe ser reducido a la aplicación del método psicoanalítico, (como algunos autores de mala fe lo aseguran) es anudar, como el subtítulo del estudio lo sugiere un triple aspecto (vida, poesía y psique) que es lo que se constituye propiamente como explicación⁸. En ello justamente encuentran asiento tanto las intuiciones como los excesos de Ludwig Pfandl.

En todo caso cabría recordar el programa que Ludwig Pfandl se impone a sí mismo y su “davinciana” estrategia:

puede que en este caso esté justificado poner también junto al procedimiento *per via di porre el ensayo per via di levare*: no sólo sumar, sino también restar; y no únicamente declarar, sino asimismo aclarar, descortezar y separar estratos, desatar nudos, sacar a luz del día lo que está escondido y transformar lo inconsciente en visible y consciente. (p. 13).

Objetivo que de haber sido seguido, se podría colocar mucho más del lado de la clínica psicoanalítica, como lo expresa Freud,

8 Para Paz, al actualizar la triada enumera a la historia, la vida y la obra, elementos que aparecen en el título de la introducción a *Las trampas de la fe*, México, FCE, 1982. Al concluir el prólogo, Paz señala que “La comprensión de la obra de Sor Juana incluye necesariamente la de su vida y la de su mundo.” (p. 18). Y uno no puede menos que pensar si ello es verdaderamente imprescindible, si no sería posible una lectura directa de Sor Juana; e intentar «comprenderla» —*whatever that means*— directamente, en la soledad y el placer del texto, por ejemplo.

(recuérdese la famosa sentencia de que el yo debe advenir allí donde estaba el ello) que de una verdadera práctica textual. Por otra parte, en sí mismo resulta un proyecto imposible y ambicioso, ya que el inconsciente textual es justamente *in-consciente*.

Pero no es de sorprender que Sor Juana haya provocado tales efectos perturbadores. El caso Sor Juana, uno de los talentos más brillantes de México, quizá el mayor, resulta particularmente seductor⁹ por diferentes motivos: para un obsesivo como Pfandl, esa monja “exhibicionista” no desprovista de rasgos histéricos (aunque no lo fuera sino por esa manía de mostrarse que Pfandl denuncia¹⁰) con un abigarramiento de enigmas¹¹, emerge como nueva Quimera para un Edipo triunfante, tal como se nos presenta el no siempre (principalmente en su posteridad) afortunado hispanista pionero de la década de los treinta. No sería demasiado aventurado afirmar que ante esos puntos insondables de Sor Juana, el desafío para Pfandl era grande no sólo desde una perspectiva intelectual sino por esa tendencia obsesiva suya por dilucidar y meter esas sombras dentro de las clarificadoras redcillas de una teoría que él no deja de enarbolar sin ciertos resabios fetichistas. Desde esta peculiar perspectiva, el Edipo-Pfandl se acerca pues a la Quimera-Sor Juana para lograr lo que nadie ha podido y de tal manera apropiársela al irrumpir con “luces” en esas enigmáticas oscuridades¹². Hay que tener en

9 “Seducción” en su doble vertiente, sensual e intelectual, es el término que también O. Paz emplea para explicar la relación del lector con Sor Juana.

10 El texto de Ludwig Pfandl, en efecto, tiene más de *denuncia* que de interpretación.

11 Ludwig Pfandl señala desde el principio que “Su personalidad [de Sor Juana] y su obra tanto más fascinan cuanto más insondables son.”

12 (p. 2). Y concluye el prólogo diciendo que es un “Haz de enigmas”. Aunque hay que señalar que en el mito faltarían Yocastas, Edipos en Colono... Un girón de mito entonces...

cuenta que los estudios literarios sobre la obra de Sor Juana no han podido desprenderse de las referencias a la vida de la monja: tal es la fuerza de la «seducción» que ella ejerce¹³.

Pfandl, ya en los años treinta, tenía razón al afirmar que:

Sobre ella [Sor Juana] se ha vertido una abundantísima, profunda, honrada, muy refinada e ingeniosísima crítica; sobre ella ha convergido mucho amor, admiración e inteligencia, y un infatigable y no escaso interés antológico... (p. 2).

Mucho de lo cual podría tomarse como autobiográfico: aplicándole a él mismo sus afirmaciones, la declaración podría resultar publicidad académica no pagada, ni desprovista tampoco de cierto “exhibicionismo” que apunta al encerramiento narcisista con dejos de aislamiento y tendencia hacia la cavilación neurótica que derivan de ello. Todo esto, adjetivos y elaboraciones teóricas, Pfandl lo dijo de Sor Juana. Pero dar crédito sin más a esta caricaturización, quedarse con estas afirmaciones (que no por ser hechas con mala fe quizá no carezcan de algún dejo de razón), sería tan reductor como el mismo Pfandl lo es. Y es que uno tampoco puede dejar de reconocer, e incluso en cierto aspecto de admirar, cómo el erudito hispanista alemán que al frisar de la década de los cuarenta, con la guerra mundial, movilizaciones, racionamientos, frentes que se abren, da la espalda a una realidad para huir a una Nueva España del siglo XVII (por otro

13 Pero ¿acaso no es ésta una manera —ya canónica— de acercarse a nuestra autora: la del obsesivo atraído por una Sor Juana seductora? Creo que una de las vetas aún no explotadas del estudio sobre los estudios de Sor Juana podría ser esta tipificación de las maneras de acercarse a Sor Juana y de los modos de identificación implícita en cada uno de los acercamientos que se han operado a partir de la fragmentación, (o en su defecto, totalización, o intento de totalización) del universo—Sor Juana.

lado, hay que decir que Pfandl nunca estuvo en México), y dedica un meticuloso estudio, en su momento uno de los más amplios, a una monja del *seicento* mexicano, fascinado por una realidad que le hablaba más que los discursos y fanfarrias bélicas. Sor Juana se convierte para el investigador en un refugio, un sitio que ofrece otras perspectivas de las que brinda una realidad muniquesa en plena ebullición nazi. Sor Juana es el espacio vacío en el que vuelca Pfandl sus obsesiones, en el que él mismo se vuelca; Sor Juana es el pretexto que le permite una especie de autobiografía por interpósita persona. Ello es posible porque Sor Juana no ha dejado, desde los años cuarenta hasta los noventa, de ser "actual". Ahora, a fines del milenio su historia se constituye automáticamente como caso: de derechos humanos, en primer lugar ya que es la solitaria figura de la perseguida por antonomasia. Su caso concierne a la libertad de expresión; pone en relieve la condición de las mujeres, sus derechos, la igualdad y, por último, las condiciones de su muerte, abatida por una epidemia, la acercan a un mundo actual en que también se muere de peste.

En aquella época la constitución de una biografía de Sor Juana articulada como una serie de crisis (crisis que, supuestamente, llevaron a Juana Inés de la corte al convento primero, y ya en el convento a un abandono de la literatura y a la venta de su biblioteca e instrumentos científicos), sin duda respondía a una necesidad sobredeterminada. Ese doble movimiento de abandonar el mundo por parte de Sor Juana, tuvo, sin duda una resonancia muy particular en una época en la que el mundo se encontraba en llamas y en el que, por lo tanto, un convento no era sitio suficientemente seguro: para "salvarse"; había que ir más allá. Los hechos de la vida de Sor Juana, sin los hallazgos documentales con los que contamos ahora, se prestaban perfectamente para ser colocados en una cadena significativa, alimentada tanto por el dogmatismo católico de Pfandl como por las circunstancias de

la guerra. Sin embargo, ya lanzado en esta vía de la puesta en ficción, cuán equivocado iba Ludwig Pfandl al señalar que:

No es una biografía [*La Décima Musa*]; es un estudio, como hemos dicho, psicoanalítico, para lo cual no importan las erudiciones, lucubraciones y descubrimientos documentales...

Y también afirma Ludwig Pfandl que la decisión final de Sor Juana era en realidad un “suicidio simbólico” (inmolación que en esa época cometía el propio Pfandl al utilizar un método que estaba proscrito por el nazismo, y al atacar las tesis vosslerianas, en ese momento, (el) *capo* en la universidad bávara). La renuncia al estudio por parte de Sor Juana, fue una decisión edípica que equivalía a sacarse los ojos. La crisis final, según él, era debida a la menopausia¹⁴. Todo ello resulta particularmente errado como lo demuestran los recientes descubrimientos de Elías Trabulse¹⁵. En este contexto no podríamos exclamar con Francisco de la Maza “¿Que tiene Pfandl pequeños errores? A nadie importan gran cosa; ni perturban ni demeritan su obra.” (*Op. cit.*, p. XVII). No obstante, las afirmaciones de Pfandl fueron aclamadas por una crítica que veía en las aspiraciones santificadoras de la versión católica de Sor Juana, una simple interpretación proselitista, una visión *wishful thinking*. Y tenían “su” razón porque Sor Juana ha resultado mucho más que una simple estampita milagrosa. Si la patologización de Sor Juana servía para los intereses particulares de Pfandl, a los críticos que leyeron con entusiasmo las “interpretaciones” de Pfandl, esa neurosis meno-

14 Pfandl señala que “la verdadera crisis la asaltó hacia la primera mitad del año de 1694.” p. 11.

15 Elías Trabulse, *Estudio introductorio. Carta Atenagórica de Sor Juana (edición facsimile de la de 1690)*. Edición conmemorativa, Conduxem, México, 1995.

páusica servía para mantener a Sor Juana en el mundo y evitar que se construyera un ícono católico a la manera en que la historia oficial ha construido a sus broncíneos héroes. Colmo de las paradojas: la crítica “secular”, por decirlo de alguna manera, se sirvió de tesis dictadas por un alma católica para atacar ciertos excesos en que cayeron algunos católicos mexicanos.

A continuación exploraré algunos aspectos de la obra de Pfandl que me parecen de particular interés.

Escritura y narcisismo

De entrada habría que disentir de la unánime y monolítica animadversión contra Pfandl: se debe reconocer que Pfandl tuvo buenas intuiciones (aunque de “buenas intenciones” esté lleno el camino...) y sobre todo que, en algunos aspectos, sacó a la crítica sobre Sor Juana de callejones sin salida en los que se había engolfado, como es el caso de la cuestión sobre su poesía amorosa. En aquella época, la crítica se rompía la crisma para averiguar —y lo sigue haciendo— ¿Sor Juana amó o no? Y si no ¿cómo pudo ella escribir con tanta penetración sobre semejantes temas?¹⁶ Ludwig Pfandl puso en relieve que no hay prueba ni de que haya amado ni de lo contrario —lo cual es una corroboración elemental que era indispensable hacer— e inmediatamente ofrece una explicación sobre la poesía amorosa de Sor Juana, según la

16 Lo cual nos trae a la memoria que la poesía y la vida no estaban unidas exclusivamente por la lente psicoanalítica: el binomio venía de atrás, de la crítica decimonónica. Con semejante lógica habría que preguntarse si acaso los autores que escriben sobre asesinatos se les debe encarcelar bajo el expediente de que no conocerían las reacciones del criminal si no hubieran ellos mismos cometido el crimen.

cual esta lírica encuentra su origen en una compulsión neurótica a la cavilación, lo cual también resulta insuficiente; es apenas un principio de explicación. Insuficiente sobre todo dentro de sus propios parámetros dentro de los cuales, su interpretación global cubría psique, vida y obra. Y es justamente esto lo que debe ser tomado en cuenta: es el hecho mismo de intentar ofrecer una explicación que integra otros aspectos, y abandona la evidencia mecánica de establecer que sólo de la experiencia directa del amor se podía derivar una poesía amorosa.

Sor Juana emerge manifestando una gran seguridad particularmente “atractiva” en su poesía basada en una concepción amorosa que se articula como un saber de contradicciones. Un saber que en el fondo no permite la entrega, y de hecho la vuelve imposible para el sujeto que la expresa, puesto que éste esgrime su certidumbre sobre la vanidad del amor y sobre todo señala la ausencia de seguridades, escollo que merece una atención desde el momento en que el sujeto que articula el discurso lo manifiesta, ha dado muestras inequívocas de rasgos obsesivos. Esta poesía amorosa, trata de la dificultad de la elección, lo negativa que resulta a la postre toda elección; de lo poco favorable y satisfactoria de la relación amorosa, y de la falta de esperanza. Todo conspira en contra del amor: la naturaleza humana, como aparece en la poesía de Sor Juana, está hecha para gemir por el amor y sin embargo demuestra tan poca aptitud y muestra tan poca sabiduría para alcanzarlo, puesto que se trata de un saber, sin lugar a dudas. La esperanza mantiene la ficción para prolongar la muerte, dice Sor Juana en “Diuturna enfermedad de la esperanza”. Por otro lado, y en un contexto social, la misma escritura de esta poesía activaba todo un síndrome provocador teniendo en consideración el estado monjil de Sor Juana, por un lado, y los extremos misóginos enfermizos de Aguiar y Seijas. Al gusto por el cultivo de las paradojas que proliferan dentro de

los poemas habría que añadir esta dimensión desafiante como impulsores de esta poesía.

En contra de toda ilusión, la de Sor Juana es paradójicamente poesía de la ilusión. Ilusión onírica en el *Primero Sueño*... Ilusión del delirio a dos en la lírica amorosa. Su poesía aparece como una forma de protegerse. Como un estribillo que se repite a sí misma para demostrarse la inanidad y la falta de futuro, de satisfacción y de posibilidades que tiene el sujeto al aventurarse en tal vía. Poesía de desencanto, pero sobre todo de autoconvencimiento del desencanto. Y de esta forma creo que esa cavilación neurótica apuntada por Pfandl ocupa un sitio diferente: el recorrido de los sinuosos meandros de esa cavilación implica la escritura, nada más ni nada menos.

¿En qué consiste la estrategia pfandeliana? En muchos momentos en etiquetar, como lo señala Paz: cavilación neurótica, narcisismo... Resulta sintomático que en una "interpretación psicoanalítica" no se hable de deseo. ¿Acaso Sor Juana no es la mujer inteligente cuyos recursos prodigiosos resultan impotentes para atrapar, o por lo menos, rasguñar ese objeto? ¿No es acaso la que siempre está separada de sus deseos por un gran foso que al final resulta infranqueable? Ese foso está hecho justamente de prejuicios o de una injusticia social: el deseo de educarse, de ir a la universidad; deseo de saber, de leer y de dedicarse exclusivamente a la lectura; deseo de escribir... Sor Juana aparece como personaje sometido por una jerarquía eclesiástica. Sor Juana es un espíritu derrotado. En su caso, ganaron las fuerzas oscurantistas, una pulsión de muerte en la que quizá lo más interesante es que no provenga exclusivamente de ella misma, sino de una sociedad que desea inmolar a sus mejores ejemplos. Una sociedad que pide y deja correr la sangre de una poeta que fue su gloria, el emblema de la Nueva España. No se trataba de un ser desconocido, sino justamente porque fue reconocido por esa

sociedad y posteriormente devorado por los fuerzas morales, por las fuerzas superyoicas que se impusieron sobre una de las líricas más brillantes que haya producido México en toda su historia literaria. Reconocer este hecho nos obliga a colocar a la sociedad barroca novohispana en otra perspectiva. Se trata de una sociedad en que uno de los nexos sociales fue la complicidad y el temor. Desde esta perspectiva la santificación y la supuesta conversión de Sor Juana no es más que un retorno del sentimiento de culpa que idealiza para no admitir la complicidad. Para no ver. Y esto quizá haya que tomarlo en cuenta como un elemento para saber por qué la crítica católica necesitaba santificar a Sor Juana y la irritación persecutoria con la que los católicos —Junco y Méndez Plancarte, por ejemplo— se volcaron contra los investigadores que marcaban nuevos senderos para la investigación como es el caso de Dorothy Schons y del mismo Ludwig Pfandl.

No puede condermarse masivamente la *Sor Juana Inés de la Cruz. La décima musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique*; debe examinarse cada una de sus propuestas aisladamente. Por ejemplo, de los dos primeros autos sacramentales de Sor Juana, Ludwig Pfandl señala que “son en cierto modo convencionales y no se halla en ellos precisamente la íntima participación de la poetisa. Por “íntima participación” debe ser entendida “la emersión de las ideas y de los impulsos fuera de las profundidades del inconsciente.” (p. 73) Sin embargo, para el lector no queda claro el razonamiento ¿cómo decide Ludwig Pfandl si hay inconsciente, cómo reconocer una producción dotada de más inconsciente que otra? por otra parte, no deja de ser una opinión el que Pfandl afirme que en el *Divino Narciso* Sor Juana “escancia a borbotones, sus más íntimos sentimientos y sus conflictos psíquicos”. Y más adelante señala el papel decisivo que representa en su poesía y en su vida íntima el mito de Narciso.

A pesar de tales arbitrariedades, Pfandl conserva la suficiente claridad para rechazar las explicaciones históricas que se hacen de forma mecánica al enumerar cómo en junio de 1691 hubo lluvias torrenciales; el desabasto subsiguiente; y en el curso del mismo año, el 23 de agosto de 1691 hay eclipse de sol; el gorgojo ataca los trigales, hay carestía; un motín... Pero “esto... no fue... un asunto que para nuestra monja-poeta llegase a ser una experiencia catastrófica y un momento crítico.” (p. 90). Su estrategia opta por analizar algo desde una dinámica más profunda, interiorizada:

nos aventuramos en la tentativa de llegar por dentro hasta el fondo del enigma que nos plantea la monja mexicana a través del examen y descubrimiento de su *psique*, de la consulta de su poesía y prosa y de la debida interpretación de sus confesiones. (p. 91).

Sin embargo, de la monja mexicana le interesa su vida a la que reduce a un caso: “Juana Inés... un instructivo y en extremo interesante caso de psiconeurótica doble vida...” (p. 91). Su conclusión que aleja a la Musa décima de la normalidad, no deja de parecer inútil. Y finalmente Pfandl resulta un ingenuo al interpretar la obra de Sor Juana de acuerdo a su vida. De tal manera que su poesía lírica se reduce a “emanaciones del autoerotismo narcisista” (p. 91); y ciertas poesías son “Nuevos disfraces y ocultamientos con los cuales se evade interiormente del constante asalto de los reprimidos deseos e impulsos originales” (p. 131). Mientras que un ansia de confesión se traduce en versos afectivos, aparece en otras composiciones su odio contra los hombres, uno de los ecos del supuesto complejo de masculinidad de Sor Juana. En *Primero sueño* y *Divino Narciso* “proyecta hacia afuera toda su pena psíquica en un grandioso acto de

emancipación espiritual.” En suma hay “una secreta angustia” en todo lo que Sor Juana escribe.

La *Carta atenagórica* se convierte, por su parte, en una combinación de emasculación espiritual de los hombres a través de interpósita persona, Vieyra, con una mezcla de concreción de su compulsiva cavilación neurótica. Los argumentos de la carta son “infructuosa destilación de pensamiento” (p. 124). ¿Cómo no señalar la contradicción de Pfandl? Si califica a la carta de “infructuosa destilación”, ésta no puede serlo tanto, si el beneficio que retira Sor Juana es, según Pfandl, la emasculación de los hombres, aunque esto se realice en el orden de lo imaginario?

Sin embargo, es aguda la percepción de Ludwig Pfandl de que lo importante era y no era Vieyra: lo era porque ella necesitaba medir sus fuerzas con una figura de tal tamaño, investido con tal importancia. Pero al mismo tiempo, es a otro al que ataca: y ese otro según Elías Trabulse es al mismo padre Nuñez, que como Vieyra, es un jesuita: todo ello queda probado en la recién descubierta, publicada y descifrada *Carta de Sor Serafina de Cristo*¹⁷.

La respuesta a Sor Filotea, por ejemplo es concebida como “ansia de confesión y [debida] a su narcisista placer de exhibición”, lo cual es particularmente reductor: siendo la carta una de las piezas fundantes de la literatura mexicana, uno de los primeros documentos de un yo que defiende su subjetividad ante el embate de una jerarquía tan autoritaria como enfermiza, de las fuerzas oscurantistas de la Iglesia: el documento de una mujer que se encuentra en divorcio con su época, no puede ser reducida a un cocktail de narcisismo con compulsión neurótica

17 Cf. *El enigma de Serafina de Cristo: acerca de un manuscrito inédito de Sor Juana Inés de la Cruz (1691)*, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996.

a la confesión: y en esto sí hubiera Pfandl echado mano a su triple objetivo original de anudar vida —que abarcaba la vida social novohispana—, poesía y psique.

Por otro lado hay que señalar la dicotomía tan fuerte en que Ludwig Pfandl describe normalidad y neurosis, haciendo de la normalidad algo concreto y perfectamente delimitable: esto lo pierde. Ello lleva consigo una “patologización” de lo que se aleja de la “normalidad” y no es necesario estudios profundos para comprender que Sor Juana no es en forma alguna alguien “normal”, pero tampoco es un ser tan sombrío ni satánicamente anormal.

En términos generales, la dinámica de la creación en Sor Juana en Pfandl queda caracterizada desde una óptica negativa: “no hay ninguna duda de que estos versos nacieron bajo la espiritual presión de un difícil y especial pensamiento obsesivo y ofrecen, por cierto, aunque hasta cierto punto, la explosiva acción liberadora de una tal crisis de pensamiento.” El estudio se vuelve una obsesiva búsqueda de los rasgos de la patológica psique de Sor Juana. Pfandl pierde la sensatez que demostró al principio al utilizar el material poético de Sor Juana para ilustrar sus hipótesis: El soneto “Detente sombra de mi bien esquivo” se convierte, por ejemplo, en “una brillante pieza de narcisista plástica consigo misma, un soneto en el que importuna con tierna súplica a la fugitiva sombra de su propio yo para que ésta se detenga y demore.” (p. 160). A todas luces resulta evidente que ya no se trata de un análisis sino de una utilización del texto literario para sus propios fines. A todas luces la postura de Pfandl se modifica a lo largo de su obra y se puede decir que pierde la brújula al abandonar sus objetivos iniciales.

Ludwig Pfandl ve en el hecho de que Sor Juana mantenga en los sonetos conversaciones consigo misma una manifestación de narcisismo al que no deja de percibir negativamente como

anormal, como patológico, palabras que se convierten en verdaderos emblemas. En mi parecer, Pfandl deja de lado lo importante: Sor Juana, al hacer lo que Pfandl condena, pone un mojón en la historia de la construcción de la subjetividad. Más que el amor satisfecho, perfectamente normal, cuentan las irresolubles penas de amor con las que Sor Juana se queja, y lo trascendente es que esas quejas se expresen como testimonio de una subjetividad novohispana y mexicana. La normalidad de la satisfacción sexual, amorosa ha quedado en la opacidad puesto que la “normalidad” novohispana se consagró a la “felicidad” y al parecer no pasó a la escritura.

En la lírica amorosa de Sor Juana son intercambiables las razones, como Pfandl justamente lo señala. Todo lo que se afirma cuenta efectivamente con una contraparte. Ese es el fondo de la cuestión amorosa de Sor Juana: ella dice que “No hay en mi memoria alguna parte en que aún como olvidado te presentes”; y lo que parece tan categórico, tan irrefutable, recibe una ingeniosa respuesta que pasa por las mismas palabras. En la relación sorjuanescas hay una apropiación de palabras, hay un periplo argumental, que es tomado por el amante. Quien responde lo hace según las reglas que puso el otro, lo hace en el terreno del otro, y con el itinerario y resonancias del otro. A nivel imaginario, nada se resuelve como afirma Pfandl, no se puede ignorar el sometimiento del amante ante una esquiva amada que reprocha, que se logra y constituye “poéticamente”. Si se quiere, se trata de sutilezas, en todo caso, sobre el fin del amor. Pero la relación se despliega como un recorrido inteligente, como diálogo de astucias. El amor se vuelve entonces una relación imaginaria entre inteligencias, es ante todo juego intelectual, intercambio de razones. Un amor conceptistamente barroco que coloca —y mantiene— a la insatisfacción en el primer plano. Pero no cabe atribuir ésta a que sea homo o hetero, lo cual es secundario. Se

trata de una relación claramente constituida, y se trata en el caso de Sor Juana de una constante triangulación en que el sujeto se siente inoportuno o abrumado. No se “triumfa” ni como amante ni como amado. Sor Juana entra en esos terrenos con la conciencia de que no hay solución a ello, o mejor dicho los crea para apuntalar su convicción. Pero, en el recorrido, hay un intercambio, una relación intersubjetiva muy fuerte, por lo menos en la imaginación.

Para una identificación sin adjetivos

El de Pfandl, un estudio que pretende ser serio, erudito, cuidadoso, se desliza casi imperceptiblemente hacia una posición cercana a la del padre Antonio Núñez. Pongo un ejemplo:

“ahora es cuando llega también a ser claro y comprensible para nosotros el juicio pesimista del perspicaz confesor de la monja: la hermana Juana Inés si se hubiera quedado en el mundo, hubiera sido para su tierra un verdadero azote de Dios.”

Pfandl vira inconscientemente hacia posiciones de poder. La identificación con el confesor que viene seguramente de su fuerte catolicismo bávaro; sus juicios en cuanto al orden; su gusto por la profundidad y el colocarse en forma sorpresiva en una postura que más tendría de moral, su gusto por la seriedad que le lleva a propinar unos discretos coscorriones a la monja, no dejan de sorprender. Su posición al “psicoanalizar” es de poder. Conocedor de lo patológico y de lo normal, consciente de encontrarse en la normalidad al mismo tiempo como analista que como estudioso de la literatura y como católico, Pfandl no duda

para hablar de “el camino correcto del desenvolvimiento psíquico” (p. 154).

En el libro resultan intolerables frases como “ella hubiera hecho mejor sus cosas si se hubiese apresurado menos y dedicado más al estudio con sosegada reflexión” (p. 139) (lo cual es un reproche que nosotros ahora podríamos dirigir a Pfandl) a través de las cuales queda en evidencia cómo Pfandl se encuentra profundamente identificado con el discurso del Padre Nuñez y no se coloca en el sitio de un estudioso de la literatura y menos aún de alguien que pretende acercarse desde el psicoanálisis a la obra de un autor.

La adjetivación pfandeliana de los fenómenos psíquicos resulta también impertinente, inapropiada: aún aceptando que Sor Juana tuviera un afán de cavilar: ¿Por qué calificarlo de horrible? como lo hace en el siguiente pasaje:

...el horrible espectro del neurótico afán de cavilar se halla precisamente en el fondo...

Por un adjetivo se demerita la descripción. Y es que ese adjetivo pone en evidencia un sentimiento moral, implica una posición de juicio. Y no hay duda de que colocados en la disyuntiva, se prefiera leer a Sor Juana. Las afirmaciones de Ludwig Pfandl ofrecen numerosos flancos para ser refutadas, entre otros motivos porque las construye por partes, gradualmente. Una afirmación se complementa más adelante con otra que la matiza y la pone en un lugar más justo. Y devuelve, en ocasiones, a los fenómenos que describe su complejidad. A fin de cuentas, el trabajo de Pfandl pertenece más al terreno de lo paradójico que al de lo unitario. Este es justamente el sentimiento predominante del lector del estudio de Pfandl: nos encontramos ante una serie de paradojas irreconciliables.

Cuatro puntos cardinales

Pfandl utiliza cuatro ejemplos relatados por Sor Juana en la *Respuesta a Sor Filotea* para ilustrar su tendencia a la cavilación. Pero Pfandl no explota esos cuatro ejemplos, (los cuales, sea dicho de paso, habían sido una y otra vez citados por la crítica pero nunca habían sido objeto de un asomo de interpretación) con algo que me parece evidente: por un lado, con la necesidad de Sor Juana de separarse del grupo, y de desviar, y dar un curso diferente a lo que parecería no tenerlo del todo, ser absolutamente irrelevante. Los cuatro ejemplos, desprovistos de inscripción en la historia, ficcionalizan elementos de la vida cotidiana, y los introducen por la vía de la subjetividad en la literatura. Lo que no aparecía como narrable, como digno de literatura, simplemente por ser tratado por Sor Juana, en el contexto de la *Respuesta*, ya se transforma en otra cosa. Y de tal manera entra el juego infantil de los alfileres, la vida en el convento, las condiciones y las diferencias sociales en la comunidad de las monjas, la cocina, en la literatura novohispana. Esos objetos opacos, indignos, o simplemente no pertinentes, son capturados por la escritura. Y lo asombroso es que Sor Juana los haya incluido dentro de algo que tampoco existía: una historia personal de una mujer: no en tanto que héroe, o personaje, sino en las redes de un deseo individual, en tanto que relación de una diferencia, y de una toma de conciencia de esa diferencia. Si Sor Juana emprende ese relato es para justificar “lo natural” que ha sido para ella dedicarse al estudio y a la observación. La *Respuesta* es casi la última palabra de Sor Juana que conocemos, por lo menos históricamente este es el caso¹⁸. Y por denunciar

18 Elías Trabulse citó en su conferencia del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos, el 23 de noviembre de 1995,

el deseo exhibicionista como lo enfatiza Pfandl, del cual en todo caso seríamos más bien deudores, vamos a olvidar una *Respuesta a sor Filotea*.

Paradojas

Debo confesar que he oscilado en este texto entre la crítica y la defensa, tímida y ambigua, de Pfandl, o por lo menos en un llamado a un acercamiento menos condenatorio de su obra que siendo la última y siendo póstuma debe ser considerada como su herencia. No he mencionado ni la misoginia de ciertas opiniones de Pfandl ni sus aventuras, o más bien desventuras, con la teoría de la constitución física y la relación directa con la psique, aspectos por los cuales Pfandl es particularmente atacado. Si bien es cierto que muchos puntos de la obra de Pfandl no son rescatables, es indudable que acercarse a su obra invita a reflexionar, aunque sea por oposición, sobre muchos aspectos de Sor Juana: el compromiso con el que Pfandl se introdujo en el terreno de Sor Juana, la manera tan apasionada en que reflexionó sobre la monja jerónima dejaron en su libro una huella que invita a releer la obra de Sor Juana y, a pesar de todo, no se deja de sentir cierta admiración por Ludwig Pfandl. La pasión de Pfandl por Sor Juana es notable. Y al mismo tiempo condenable si a tales extraviados resultados lleva. Pfandl es un caso límite que obliga a reflexionar sobre la utilidad de la crítica, sus límites, alcances y peligros.

en la Facultad de Filosofía y Letras, quince legajos de manuscritos que se encontraron en la celda de la monja jerónima.

Desde el subtítulo se encuentran tres elementos: vida, poesía y psique. No están unidos, sino yuxtapuestos. Parecen islas independientes, pero el mismo subtítulo parecería revelar este deseo de no dejar un sitio libre desde el cual se pudiera abordar a Sor Juana: son los tres aspectos fundamentales y no conozco aún a alguien que haya propuesto algo diferente. No puede alguien comprometido en la crítica no resentir todo el tiempo un reconocimiento por el esfuerzo intelectual del Pfandl y al mismo tiempo que ello haya sido tan errado. No ver con sorpresa cómo se desvió incluso de lo que era su objetivo consciente para seguir otro camino. Era evidente que deseaba demostrar algo: que Sor Juana no era una santa. Y por ello se apartó de las tesis freudianas, y prefirió optar por lo no psicoanalítico y terminar en el terreno de lo constitucional.

En su texto indudablemente hay algo rescatable. Lo confirma el hecho de que Pfandl sea un autor tan citado, aunque, quizá poco leído. A pesar de todo, Ludwig Pfandl es una parte fundamental del universo de los estudios sobre Sor Juana.

SOR JUANA Y SOR SERAFINA

EN LA BOCA DEL LOBO

Sara Poot Herrera*

Para hablar de Sor Juana y sus contemporáneos¹, Serafina de Cristo es un ángel caído del cielo. *Su Carta q[ue] aviendo visto la Athenagórica q[ue] con tanto acierto dio a la estampa Sor Philotea de la Cruz del Convento de la Santíssima Trinidad de la ciudad de los Angeles²*, colocan a Sor Juana y a sus otras cartas en relación con su contemporaneidad y en relación con ella misma y sus escritos.

* Universidad de California, Santa Barbara.

- 1 La primera versión de este trabajo fue leída en el *Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y sus Contemporáneos* celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras, Cátedra Extraordinaria "Sor Juana Inés de la Cruz", Universidad Nacional Autónoma de México, del 21 al 24 de noviembre de 1995.
- 2 Elías Trabulse dio a conocer públicamente el hallazgo de esta carta en su ponencia "La guerra de las finezas", leída el 18 de abril de 1995 en el *Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el Pensamiento Novohispano*, celebrado en Toluca, Estado de México. Días después se publicó en *La Jornada Semanal*, México, 7 de mayo de 1995, núm. 9, pp. 4-6. Corresponde a la segunda y tercera partes de las cinco que conforman el "Estudio introductorio de Elías Trabulse" a la *Carta Atenagórica* de Sor Juana (edición facsímil de la de 1690), publicada por CONDUMEX, México, 1995, pp. 25-32, 33-38; las cinco partes de este estudio informan e interpretan la *Carta* de Serafina de Cristo en relación con el contexto de la *Carta Atenagórica*. Para referirme a la *Carta* de Sor Serafina y a lo que Elías Trabulse ha dicho de ella, utilizo la edición de CONDUMEX y anoto en el texto, entre paréntesis, las páginas que cito. "La guerra de las finezas" aparece en la *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el Pensamiento Novohispano 1995*,

Partiendo de “la posibilidad de que Serafina de Cristo sea la misma sor Juana” (p. 36)³, esta Carta, la de Serafina —el ángel de la enunciación de Elías Trabulse—, extiende la secuencia epistolar de un juego de cartas que la monja escribió para referirse a cuatro momentos clave de su vida. Su escritura permite ver a Sor Juana Inés de la Cruz en su historia como ser humano, excepcional e inextinguible.

Estas cartas configuran un aquí y un hoy cambiantes, en un proceso inconcluso de existencia y creación que fue entrelazando la vida y la obra de su autora. De la *Carta Atenagórica* se supo casi seguramente poco tiempo después de que fue hecha: la Madre Juana la escribió; Filotea de la Cruz la mandó a imprimir; Manuel Fernández de Santa Cruz dio la licencia para su impresión. “Con la licencia en la Puebla de los Angeles en la Imprenta de Diego Fernández de León. Año de 1690”, se publicó y se puso a disposición del público “en la librería de Diego Fernández de León/debajo de el Portal de las Flores”⁴. Meses después

Instituto Mexiquense de Cultura-Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1995, pp. 483-493. Véase también de Elías Trabulse, *El enigma de Serafina de Cristo. Acerca de un manuscrito inédito de Sor Juana Inés de la Cruz (1691)*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1995.

3 Véase la hipótesis de Elías Trabulse, “Estudio introductorio” a la *Carta Atenagórica de Sor Juana*, pp. 33-38.

4 Cf. la portada (edición facsimilar citada en n. 2) de su primera publicación: CARTA ATHEMAGORICA/DE LA MADRE/JUANA YNES DE LA CRUZ/RELIGIOSA PROFESA DE VELO,/Y Choro en el muy Religioso Convento de San Gerónimo de la Ciudad de México cabeza de la Nueva España./QUE IMPRIME, Y DEDICA A LA MISMA/SOR PHYLOTEA DE LA CRUZ/Su estudiosa aficionada en el Convento de la Santísima Trinidad de la Puebla/de los Angeles./Con licencia en la Puebla de los Angeles en la Imprenta/de Diego Fernández de León. Año de 1690./Hallárase este papel en la librería de Diego Fernández de León/debajo de el Portal de las Flores.

llegó a Sevilla⁵ con su título original, *Crisis sobre un sermón*, publicada allí en 1692 en el *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz⁶.

A la *Carta Atenagórica* le siguió la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* firmada el 1o. de marzo de 1691 y que apareció en Madrid en 1700 en la *Fama y obras póstumas del Fénix de México*⁷. Así cerró el siglo XVII; dos cartas “públicas”⁸, impresas en las ediciones antiguas, dieron noticia de Sor Juana en la Nueva España (*Carta Atenagórica*, 1690) y en España (*Crisis sobre un sermón*, 1692; *Respuesta a Sor Filotea*, 1700).

- 5 Véase lo que comento respecto las fechas de aprobación de este volumen en Sevilla, en “Sor Juana y su mundo, tres siglos después”, *Sor Juana y su mundo*, ed. S. Poot Herrera, Universidad del Claustro de Sor Juana—Gobierno del Estado Libre y Soberano de Puebla—Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 16-20.
- 6 Cf. la edición facsimilar del SEGUNDO VOLUMEN/DE LAS OBRAS/DE SOROR/JUANA INES/ DE LA CRUZ,/MONJA PROFESA EN EL MONASTERIO/DEL SEÑOR SAN GERONIMO/DE LA CIUDAD DE MEXICO,/DEDICADO POR SU MISMA AUTORA/A D. JUAN DE ORUE/Y ARBIETO/CAVALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO./AÑO 1692. Con Privilegio, en Sevilla, por TOMAS LOPEZ DE HARO, Impresor, y Mercader de Libros. La edición facsimilar, con prólogo de Margo Glantz (pp. ix-lxxvii), es de la UNAM, México, 1995.
- 7 Véase la edición facsimilar de la FAMA Y OBRAS POSTHUMAS DEL FENIX DE MEXICO, DECIMA MUSA, POETISA AMERICANA, SOR JUANA INES DE LA CRUZ, RELIGIOSA PROFESSA EL CONVENTO DE SAN GERONIMO DE LA IMPERIAL CIUDAD DE MEXICO..., En MADRID En la Imprenta de MANUEL RUIZ DE MURGA a la Calle de la Habada. Año de 1700. A la edición facsimilar de la UNAM (México, 1995) la acompaña una introducción de Antonio Alatorre, pp. lx-lxvii. Véase también de Alatorre, “Para leer la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), 428-508.
- 8 Cartas públicas he llamado a estas dos cartas, frente a dos privadas a las que me refiero más adelante (*op. cit.*, especialmente, pp. 23-29).

Tres siglos después, la historia da un giro. Hace quince años –en noviembre de 1980– supimos, gracias al P. Aureliano Tapia Méndez, que antes de aquéllas había una *Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita a el R.P.M. Antonio Núñez, de la Compañía de Jesús*⁹, de 1682. Y en abril de 1995 Elías Trabulose anunció la *Carta* de Serafina de Cristo, fechada en San Jerónimo el 1o. de febrero de 1691, poco más de dos meses de la publicación de la *Atenagórica* y un mes antes de la fecha que aparece en la *Respuesta*. Estas dos cartas no forman parte de las obras completas de Sor Juana –versión oficial, versión canonizada–, sino que son un atado aparte, resagado en casa, que perfila a una mujer que con los rasgos y los riesgos de su escritura tomó distancia, ironizó su situación y se ganó de una vez por todas el derecho a su voz y a su voto manifiestos en su correspondencia pública y privada.

Sor Juana no sólo cuidó magistralmente las estrategias de sus misivas y su correspondencia secreta en la que hablaba de sí misma, de sus decisiones y convicciones, sino que conoció también el arte de tirar las cartas. Descartó dos al principio de sus “guardaditos”¹⁰ –la *Atenagórica* y la *Respuesta*–, publicadas en las ediciones antiguas, y marcó dos –la de 1682 y la de 1691–

- 9 Fue encontrada por el P. Aureliano Tapia Méndez en la biblioteca del Seminario Arquidiocesano de Monterrey. El P. Tapia dio a conocer su hallazgo en el *Excelsior* en noviembre de 1980. La publicó en *Autodefensa espiritual de Sor Juana*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, 1981; *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor*, Monterrey, 1986; *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor. Autodefensa espiritual*, Al Voleo-El Troquel, Monterrey, 1992. Véase la edición de Antonio Alatorre, “La *Carta* de Sor Juana al P. Núñez (1682)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), 591-673.
- 10 Me referí a “Los guardaditos de Sor Juana”, en mi ponencia leída en el Congreso Internacional *Sor Juana y su mundo*, celebrado en la Universidad del Claustro del 13 al 17 de noviembre de 1995.

que no mandó a las prensas; con estas cartas marcadas –guardadas durante tres siglos y encontradas en los últimos años en el orden en que tenían que aparecer– se puede ampliar el conocimiento de su persona en relación con sus contemporáneos; dos de ellos están muy metidos en sus cartas. Todo parece indicar que Manuel Fernández de Santa Cruz es destinatario de la *Atenagórica*, de la *Respuesta* y de la *Carta* de Serafina de Cristo; a su vez es remitente disfrazado de Sor Filotea de la Cruz quien desde el obispado de Puebla –en un acto público– había contestado la *Atenagórica*, la había autorizado, bautizado con este nombre y había sido de nuevo destinatario de otra carta de Sor Juana, de su *Respuesta*. Entre una y otra había sido destinatario también, tal vez virtualmente, de la *Carta* de Sor Serafina.

Núñez de Miranda es destinatario de la *Carta* de 1682 y, a la luz de la de Serafina, parecería estar metido en ésta, antes en la *Atenagórica* y después en la *Respuesta*. En este intercambio barroco de signos, de señales, de referentes, no se sabe si el confesor de Sor Juana recibió su carta en 1682, ni si su correspondiente poblano recibió la de Serafina de Cristo en 1691.

La forma como Sor Juana tiró las cartas permite varias lecturas de éstas: una sería según el orden en que aparecieron; la otra, según el orden en que se escribieron. Una y otra posibilidad funcionarían como dos constantes de lectura que se enriquecerían con una tercera, variable y variante según el interés particular de lectores que gustan de leer cartas ajenas.

Sus destinatarios reales y virtuales –Fernández de Santa Cruz y Núñez de Miranda– fueron de importancia crucial respecto a las normas de los conventos y por ende respecto a la vida conventual de Sor Juana, como excelentemente lo documenta Dolores Bravo en “La excepción y la regla: una monja según el discurso

oficial y según Sor Juana”¹¹. De Fernández de Santa Cruz es la *Regla del glorioso doctor de la Iglesia de San Agustín, que han de guardar las Religiosas del Convento del Máximo Doctor San Gerónimo de la Puebla de los Angeles y demás que se fundaren del mismo instituto*¹². De Núñez de Miranda es el *Testamento Mystico de una alma religiosa, que agonizante de amor por su divino Esposo, moribunda ya para morir al Mundo, instituye a su Querido voluntario Heredero de todos sus bienes*¹³.

En esta misma constelación de discursos que rigen la vida en los conventos, se encuentra la *Plática doctrinal* de 1679, también del Padre Núñez, dirigida explícitamente a las monjas y dedicada por su autor a D. Francisco Aguiar y Seixas, en ese entonces obispo de Michoacán¹⁴. En este documento, resalta el voto de obediencia. Dice Antonio Alatorre en su edición de la *Carta* de Sor Juana a su confesor: “Es ésta la materia en que más insiste Núñez: ‘Por el voto de obediencia, la religiosa renuncia a su propia voluntad y libre albedrío’”¹⁵. De este voto habla Fer-

11 Véase María Dolores Bravo Arriaga, “La excepción y la regla: una monja según el discurso oficial y según Sor Juana”, *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Poot Herrera, El Colegio de México, México, 1993, pp. 35–41.

12 Con las ordenanças y Constituciones que en su execución y declaración han hecho los Ilustrísimos y Venerandísimos obispos de la Puebla de los Angeles. Mandados guardar y reducidas a buena y clara disposición por el Doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz, Herederos del Capitán Juan de Villa Real, Puebla, 1701 (*ibid.*, pp. 36–38).

13 Dispuesta por el M. R. Padre Antonio Núñez, Prefecto que fue de la Congregación de la Purísima. A costa y solicitud de un Sacerdote de la misma Congregación ... con licencia en México. Por Miguel de Ribera Calderón, año de 1707 (*ibid.*, pp. 39–41).

14 Sobre la *Plática doctrinal*, véase Antonio Alatorre, “La *Carta* de Sor Juana al P. Núñez (1682)”, pp. 606–607.

15 *Ibid.*, pp. 611–112.

nández de Santa Cruz (léase Filotea de la Cruz) en la carta-prólogo con la que acompañó la *Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz*, llamando a todo el documento *Carta Atenagórica*: “Notorio es a todos que el estudio y saber han contenido a V. md. en el estado de súbdita, y que la han servido de perfeccionar primores de obediente”¹⁶.

La obediencia a la que evocan Núñez de Miranda y Fernández de Santa Cruz es referida por Sor Juana misma. En su carta al obispo de Puebla desde un principio aclara que la escribe obedeciendo al pedido de éste: le dice incluso, “porque conozca que le obedezco en lo más difícil”¹⁷. Obediencia/desobediencia trazarán un eje importante en estas cuatro cartas de Sor Juana.

El orden cronológico en que fueron escritas, la presencia en ellas de Fernández de Santa Cruz y Núñez de Miranda, la relación entre ambos prelados —entre éstos y el arzobispo de México—, las reglas que desde sus cargos religiosos y eclesiásticos impusieron en los conventos y, lo más importante, el voto de obediencia por el que la monja —léase Sor Juana— había de renunciar a su “propia voluntad y libre albedrío”, sugieren un modo de lectura que contribuye a ver la condición de Sor Juana de 1682 a 1691.

1. De “Uuestra Juana Inés de la Cruz” al Padre Núñez

Con la *Carta* de 1682, Sor Juana se retira del confesionario del P. Núñez, de ese “simulacro de prisión”, como lo llama Dolo-

16 “Carta de Sor Filotea de la Cruz”, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. A. G. Salceda, t. 4, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, p. 695.

17 Sor Juana Inés de la Cruz, “Carta Atenagórica”, *ibid.*, p. 412.

res Bravo¹⁸, quien sugiere el capítulo “De los confesores que han de confessar a las monjas y de lo que se ha de guardar acerca de esto” de Fernández de Santa Cruz¹⁹ para entender la relación entre el P. Núñez y Sor Juana en los tiempos en los que los reunía el acto de la confesión.

El voto de obediencia está cuestionado, “¿quál era el dominio directo que tenía V.R. para disponer de mi persona y del alvedrío... que Dios me dio”²⁰, pregunta la monja. Pero, más que cuestionar, Sor Juana respeta el voto de obediencia, no hacia su confesor, sino hacia Dios. La conciliación ocupa el lugar de la renuncia; Dios concede el libre albedrío, la monja no puede renunciar a él.

El confesionario, lugar que tiene “un rayo de fierro y por la parte de adentro un velo clavado al marco en que está dicho rayo”²¹, ha quedado vacío; Sor Juana cancela a Núñez como intermediario entre Dios y ella. Su comunión con Dios no pasará por la confesión con Núñez:

¿Qué precisión ay en que esta salvación mía sea por medio de V.R.? ¿No podrá ser por otro? ¿Restringióse y limitóse la misericordia de Dios a un hombre, aunque sea tan discreto, tan docto y tan santo como V.R.? No por cierto, ni hasta aora he tenido yo luz particular ni inspiración del Señor que assí me lo ordene. Conque podré gobernarme con las reglas generales de la Sancta Madre Iglesia mientras el Señor no me da luz de que haga otra cosa, y elexir libremente padre espiritual el que yo quisiere...²²

18 *Art. cit.*, p. 38.

19 *Ibid.*, p. 37.

20 *Cf.* p. 623 de la edición de Alatorre.

21 Véase Fernández de Santa Cruz, *apud*, Bravo Arriaga, *art. cit.*, p. 38.

22 Alatorre, “La Carta de Sor Juana al P. Núñez”, p. 626.

Con su carta de 1682 —de tono desafiante, rotundo, decidido— Sor Juana se asume ciudadana de una Iglesia democrática; ninguna concesión para no conceder.

2. A Fernández de Santa Cruz de su "más obediente hija"

De 1690 es la *Carta Atenagórica*, dirigida a Fernández de Santa Cruz. Esta carta deriva de una conversación, ¿sería sobre el *Comulgador penitente*²³ del Padre Núñez reeditado ese año y dedicado por su autor al obispo poblano? La monja indica: "De esto hablamos, y V.md. gustó (como ya dije) ver este escrito: y porque conozca que le obedezco en lo más difícil no sólo de parte del entendimiento... sino de parte de mi genio..."²⁴ Allí Sor Juana se está curando en salud; pone antes que nada su obediencia. Pero, en el contexto de esta concesión, escribe, "es menester acordarnos que Dios dio al hombre libre albedrío con que puede querer obrar bien o mal, sin que para esto pueda padecer violencia, porque es homenaje que Dios le hizo y carta de libertad auténtica que le otorgó"²⁵.

Antes de esta declaración de libertad y de la proclamación del libre albedrío, al hablar de Santo Tomás, "cuya proposición abraza y comprende todas las finezas sacramentales"²⁶, y de recordar que para "este Angélico Doctor... la mayor fineza de Cristo fue

23 Respecto al *Comulgador penitente*, véase la parte V del "Estudio introductorio" de Elías Trabulse, pp. 47-59. Véase también, José Pascual Buxó, "Sor Juana: monstruo de su laberinto", *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, p. 51.

24 *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, p. 412.

25 *Ibid.*, p. 431.

26 *Ibid.*, p. 421.

el quedarse con nosotros Sacramentado”²⁷, Sor Juana coincidirá con Núñez de Miranda respecto a esta fineza; no con la de Vieira que proponía que la mayor fineza era “quedar en el Sacramento sin uso de sus sentidos”²⁸. Pero Sor Juana no se queda allí sino que, una vez que ha rebatido al autor del sermón del mandato, el “Aquiles de su sermón”²⁹ —puesto que el obispo de Puebla se lo ha solicitado y puesto que ella le obedece— argumenta que la mayor fineza del Amor Divino son los beneficios negativos, o sea, “los beneficios que [Dios] nos deja de hacer porque sabe lo mal que lo hemos de corresponder”³⁰.

Con su propuesta, Sor Juana muestra una vez más que no se queda con las cosas tal y como éstas están, sino que las modifica, las transforma, incluso las parodia, como lo hace con la retórica tradicional del tipo de documentos que imita³¹. Las transformaciones que Sor Juana hizo con la poesía la engrandecieron; las que hizo en otro terreno —el teológico, por ejemplo— la engrandecieron igualmente pero al mismo tiempo posiblemente la condenaron en la misma medida.

No en balde —y en esto ha reparado Enrique Martínez López³²— Fernández de Santa Cruz en su *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, con toda intención le explica a Sor Juana por qué la Sabiduría Divina le quitó una letra a Sarai, que quería decir “Señora mía” “y no convenía que fuese en la casa de Abraham señora la que

27 *Ibid.*, p. 420.

28 *Id.*

29 *Ibid.*, p. 424.

30 *Ibid.*, p. 435.

31 Sobre este asunto versó la ponencia de Ana Bungard, “La ironía: principio vertebrador de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*”, leída en el Congreso Internacional *Sor Juana y su Mundo*.

32 “*Quasi insipiens loquar, vos me coegistis*: Viera y Sor Juana, dos ‘idiotas’ ante la mentalidad inquisitorial”, ponencia leída en el Congreso Internacional *Sor Juana y su Mundo*.

tenía empleo de súbdita”³³. La *Carta de Sor Filotea de la Cruz* dirigida a Sor Juana comienza precisamente con “Señora mía”, cuando lo que Fernández de Santa Cruz quiere decirle es “Súbdita mía”. De ahí la advertencia:

Letras que engendran elación, no las quiere Dios en la mujer; pero no las reprueba el Apóstol cuando no sacan a la mujer del estado de obediente. Notorio es a todos que el estudio y saber han contenido a V. md. en el estado de súbdita, y que la han servido de perfeccionar primores de obediente; pues si las demás religiosas sacrifican la voluntad, V. md. cautiva el entendimiento, que es el más arduo y agradable holocausto que puede ofrecerse en las aras de la religión³⁴.

Atrás de las palabras de Fernández de Santa Cruz sonaba la amenaza. La monja tenía que ser humilde y obediente; se esperaba que así lo fuera. La carta de Santa Cruz, que contestaba sin contestar la de Sor Juana, está subrayando no sólo la obediencia sino también la humildad. Sor Juana, al mismo tiempo, comenzaba y terminaba su carta haciendo alusión al voto más caro a la profesión, el de la obediencia, que se convierte en el soporte retórico del documento.

Su autora dice que la carta es privada, ¿y deveras sería concebida así?, ¿por qué entonces se insiste en la obediencia en este escrito? Si Sor Juana cumplía con los encargos que se le hacían, con este último —el de la Carta Atenagórica— entendió muy bien el gran cargo que implicaba. Lo cumplió “obedientemente”, sabía muy bien de las relaciones de Núñez y Fernández de Santa Cruz y contestó lo que se esperaba de ella, pero se que-

33 *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, p. 695.

34 *Id.*

dó con una carta, ¿la de Serafina de Cristo?, como tal vez lo había hecho nueve años antes con la *Carta* al padre Núñez.

Y respecto a la *Atenagórica*, entre las otras, alcanza la altura de un tratado teológico, innecesariamente edificado o aparentemente edificado sobre basas de obediencia y humildad. Sor Juana la escribió como *Crisis sobre un sermón*, la leyó impresa como *Carta Atenagórica* y, lo mismo que hizo Santa Cruz antes, también la contestó. Ahí se inicia el discurso referido de esta Crisis que se convertía en clave para la lectura de la del 25 de noviembre de 1690, que muy pronto estarían leyéndola y aprobándola para su publicación en Sevilla del 92. Mientras tanto Sor Juana escribía una nueva carta, cuyo título no indicaba el nombre de su destinatario.

3. "Mi señor": "Que de Cristo Serafina"

La *Carta q[ue] aviendo visto la Athenagórica q[ue] con tanto acierto dio a la estampa Sor Philotea de la Cruz del Convento de la Santissima Trinidad de la ciudad de los Angeles, escribía Seraphina de Christo en el Convento de N.P.S. Gerónimo de México* fue escrita el 10. de febrero de 1691, y dada a conocer por Elías Trabulse con el acertado título de "La guerra de las finezas"³⁵. De entrada, la carta hace referencia a otra carta de la que copia casi literalmente sus datos, la de Puebla de 1690; y de entrada también pone un toque de ironía al decir "que con tanto acierto dio a la estampa Sor Filotea de la Cruz". Y si la en-

35 Cf. nota 2 de este trabajo. Para los comentarios que hago sobre la carta de Serafina de Cristo, me baso en las referencias que hace Elías Trabulse en los trabajos que he citado. Las citas a la *Carta* de Sor Serafina las tomo de su "Estudio introductorio" y anoto en el texto las páginas que cito.

viada por Fernández de Santa Cruz se iniciaba con un “Señora mía”, ésta se inicia con un “Mi señor”.

Es ésta la carta más divertida de la ristra epistolar que aquí hemos ido viendo. Si Sor Juana la escribió, lo hizo obedeciendo, sí, pero obedeciendo a sus propios impulsos. Es ésta una carta en prosa y en verso; hay quintillas y redondillas; es claramente enigmática; se refiere a su destinatario como “Mi señor”, al mismo tiempo que le dice “Madre Cruz”; con la carta sale a reajustar atenagóricas cuentas y las honras del jesuita portugués. Se firma como Serafina trazando la rúbrica de Sor Juana. Y no sólo sería Serafina y Sor Juana, sino que también sería Camila, la de Virgilio, la de Calleja³⁶. Califica al soldado que ha salido a defender a Vieyra y al mismo tiempo lo descalifica. Aclara que este “soldado de afuera”, “desconocido”, ha salido a censurar al obispo quien según ella no ha escrito una carta sino un Evangelio.

Sor Juana se divierte, fabrica un laberinto, construye un caracol, ficcionaliza su escrito, lo hace literatura. El soldado nombrado podría aludir al del romance 50³⁷; el “soldado pobre” (v. 131) que está con las nueve musas, pero podría ser también un lobo vestido de joven soldado viejo.

Serafina y Sor Juana –por desobedientes, no a la madre, sino al padre espiritual– se enfrentan al lobo:

No la *Carta*, la Cabeza
Sacó de lobo a Camila

36 Véase Elías Trabulse, la parte III de su “Estudio introductorio”, pp. 34–35 especialmente.

37 “En que responde la Poetisa, con la discreción que acostumbra (al Conde de la Granja...)”, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. A. Méndez Plancarte, t. I, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, pp. 153–158.

Y aunque los dientes afile
Queda *in albis* su fiereza

Lobo se ha mostrado, y es
que imagina ser cordera
su adalid, como si fuera
aquella Camila Ynés (p. 29).

El lobo –amado, amante, bueno, malo– se pinta como

No tan fiera, que este día
en la mujeril victoria
(dijo Camila) la gloria
de los PADRES es la mía.

Para gloria de las MADRES
sepa en el mundo todo hombre
que hoy, en Camila, más nombre
han conseguido los PADRES (p. 30).

Los versos parodian la discusión teológica de la *Carta Atenagórica* –San Agustín, Santo Tomás, San Juan Crisóstomo triunfantes en boca de Madre– y juegan con Camila Ynés, con Serafina, cuyo seudónimo elegido es femenino, así, sin ambigüedad, aunque Sor Juana ha escrito antes que “las almas / distancia ignoran y sexo”³⁸.

Con las quintillas con las que termina la carta Sor Juana –quien no se dejó torcer la mano en su escritura y así no torció su destino– va trazando los pasos de un caracol:

38 Romance 19, “Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano”, vs. 111-112 (*ibid.*, p. 55).

Si confuso caracol
es lo dicho Madre Cruz
aplíqueme su arrebol
que yo no lo saco a luz
sino que lo saco al sol.

Al fuego así que ilumina
acrisolando finezas
de Cristo en la Cruz se afina
Alma a pesar de tibiezas
que de Cristo Serafina (p. 32).

Si en la *Carta Atenagórica* Sor Juana le había dicho “princesa” a Sor Filotea –léase Fernández de Santa Cruz– aquí le dice que maquille lo que ella le escribe para que así él lo pueda entender. Con la luminosidad de la gracia con la que terminan los versos, Serafina cierra con su nombre poéticamente la carta. El soldado de cristo y la monja de Puebla han estado presentes en la fiesta barroca, en los enigmas tan apreciados por Sor Juana³⁹.

4. A Sor Filotea: “Vuestra más favorecida Juana Inés de la Cruz”

Un mes exactamente después se firmó en San Jerónimo la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*.

39 Véase Enrique Martínez López, “Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos”, *Revista de Literatura*, 33 (1968), 53–84, citado en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando* (n. 8, p. xi); y el estudio y la edición de Antonio Alatorre de sor Juana Inés de la Cruz, *Enigmas ofrecidos a La Casa del Placer*, El Colegio de México, México, 1994.

De nuevo, el acto aprobatorio de su escritura lo concede el voto de obediencia: “Y protesto que sólo lo hago por obedeceros; con tanto recelo, que me debéis más en tomar en cuenta con este temor, que me debierades si os remitiera más perfectas obras”⁴⁰. Cuando se refiere a la *Atenagórica*, dice textualmente, “que yo ni falté al decoro que a tanto varón se debe, como acá ha faltado su defensor”⁴¹. Este defensor de Vieira podría ser, mientras no se demuestre lo contrario, nada menos que Núñez de Miranda, como sugiere Elías Trabulse.

El triángulo Padre Núñez, Sor Juana, Fernández de Santa Cruz –lobo o soldado, Serafina o Camila, Sor Filotea de la Cruz–, configuran una contemporaneidad barroca en un permanente poner y quitar nombres, en un proceso de identificación y complicidad, de una ambigüedad aún no resuelta. Las cartas de Sor Juana pueden iluminar los entretelones de esta relación triangular, tal vez inofensiva o sumamente peligrosa en los últimos años de su vida. Aunque tal vez también un cuarto personaje –lobo feroz, sin máscara– estaría preparando desde el arzobispado de México el soplado más fuerte contra las alas de la afortunadamente hija más desobediente de todos sus contemporáneos hispanoamericanos.

40 *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, p. 464.

41 *Ibid.*, p. 468.

Marie Cécile Bénassy-Berling. Profesora e investigadora de la Universidad de París III-Sorbona Nueva, es directora del Centro de Investigación Interuniversitaria sobre América Española Colonial en París y autora de *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz* (UNAM, México, 1983).

Dolores Bravo. Profesora de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; investiga sobre fuentes originales en torno a Sor Juana. Entre sus más recientes publicaciones se puede citar “Bibliografía y cronología” en *Obra selecta de Sor Juana*, selección y prólogo de Margo Glantz, Ed. Ayacucho, Caracas, 1994; “Signos religiosos y géneros literarios en el discurso del poder” en *Sor Juana y su mundo*, Claustro de Sor Juana, FCE, 1995.

José Francisco Conde Ortega. Poeta y ensayista. Ha publicado, en poesía: *Vocación de silencio* (1985), *La sed del marinero que regresa* (1988), *Para perder tus ojos* (1990), *Los lobos viven del viento* (1992), *Imagen de la sombra* (1994), *Intruso corazón* (1994), *Rosa de agosto* (1995); en ensayo: *Joaquín Arcadio Pagaza y el siglo XIX mexicano* (1991), *Diálogo de octubre* (1993), *Diálogo inmediato* (1996); en crónica urbana: *Amor de la calle* (colectivo, 1990), y un estudio introductorio, selección y notas a *El drama romántico mexicano* (1993). Es profesor titular de tiempo completo de la UAM-A.

Enrique López Aguilar. Narrador, poeta y ensayista, es Licenciado en Letras Hispánicas y Maestro en Letras Mexicanas por la UNAM. Actualmente es profesor e investigador adscrito al Área de Literatura del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Es autor de los ensayos *Los trabajos* (1983); y *La mirada en la voz* (1991); de los poemarios *Oficios de la voz* (1985); *Margarita en la rueda* (1988); *Memorial de viaje* (1989); *Eclipse* (1990); *La piel y su memoria* (1993); y de los libros de cuentos: *Montaña de sombras* (1984) y *Amor eterno* (1987). Es colaborador asiduo de revistas y suplementos literarios.

Antonio Marquet. Profesor, investigador y traductor adscrito al Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Obtuvo el DEA en Estudios Románicos en el Instituto de Estudios Ibéricos de la Universidad de París-IV-Sorbona, y el DEA en Literatura Comparada. Semiología en la Universidad de París VII. Ha sido miembro de los consejos editoriales de las revistas *Plural* y *Fuentes Humanísticas* y fundador de *Tema* y *Variaciones de Literatura*. Fue uno de los organizadores de la "1ª Conferencia Internacional UAM, 1995. Medio siglo de Literatura latinoamericana, 1945-1995 (Universidad Autónoma Metropolitana)", que se realizó en octubre de 1995. Ha publicado *Ojerosa y pintada* (Universidad Autónoma Metropolitana, 1989). Ha traducido a Michel Foucault, *El Poder, cuatro conferencias* (Laberintos, UAM, 1989), Michel Butor (*Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, Siglo XXI Editores) y a Didier Anzieu (*El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, Siglo XXI Editores), entre otros. Actualmente prepara *Archipiélago dorado: análisis psicocrítico de la narrativa de Agustín Yañez*.

Heinrich Merkl. Hispanista alemán radicado en Luxemburgo, autor de varios artículos sobre la cultura novohispana, entre los que se cuentan el aparecido en este número; “Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora en 1680” (*Iberoromania*, 36); y *Sor Juana Inés de la Cruz. Ein Bericht zur Forschung, 1951-1981*, Heidelberg, 1986 (*Studia Romanica*, 65). 225 pp.

Sara Poot Herrera. Doctora en Letras por El Colegio de México, ha sido profesora e investigadora de El Colegio de México y actualmente está adscrita al Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California en Santa Barbara. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas de México y el extranjero y los libros *Un giro espiritual. El proyecto literario de Juan José Arreola* (Universidad de Guadalajara, 1992) y coordinó *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz* (El Colegio de México, 1993).

Lisa M. Rabin. Se doctoró en Letras Hispánicas en la Universidad de California en Los Angeles y actualmente es profesora e investigadora adscrita al Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad George Mason en Virginia.

Antonio Rubial. Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Sevilla. Actualmente estudia el doctorado en Historia en la UNAM, en cuya Facultad de Filosofía y Letras imparte los cursos de “La cultura en la Edad Media”, “La Nueva España en los siglos XVI y XVII” y el “Seminario de México colonial”; en la Universidad Iberoamericana imparte “Europa Medieval”. Pronto saldrán a luz sus libros *La vida cotidiana en la ciudad de México en la época de Sor Juana* y *La hermosa pobreza. Orígenes del franciscanismo en Nueva España, 1209-1555*.

Georgina Sabat de Rivers. Doctora en Letras por la Universidad de Oriente (Cuba) y en Lenguas Romances por la Johns Hopkins University. Fue profesora y directora del Departamento de Lenguas Modernas de Georgetown Visitation College, en el Western Maryland College y en el Departamento de Lenguas Hispánicas y Literatura de la State University of New York. Entre sus publicaciones se encuentran: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras selectas* (Barcelona, 1976); *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad* (Londres, 1977); *Sor Juana Inés de la Cruz: Inundación castálida* (Madrid, 1982); *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia* (Barcelona, 1992).

Michael Schuessler. Maestro por la Universidad de California en Los Angeles. Actualmente prepara su doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es autor de *La undécima musa: Guadalupe Amor*, pról. de Elena Poniatowska (Diana, México, 1995), y de una antología de la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz titulada *El universo de Sor Juana*, para la Editorial Diana (México, 1996). Colabora regularmente en la revista *Siempre!*, donde publica entrevistas con autores e intelectuales mexicanos.

Elías Trabulse. Profesor del Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México. En su vasta bibliografía (*Ciencia y religión en el siglo XVII*, *Historia de la ciencia en México*, etc.) ocupan un lugar especial varios trabajos que han lanzado a los estudios sorjuanistas por nuevos derroteros, particularmente al dar a la prensa en 1995, año del tricentenario luctuoso, estudios sobre documentos inéditos de la monja jerónima. No hay que olvidar algunos títulos de Elías Trabulse como el "Prólogo" a *Florilegio. Poesía, Teatro, Prosa de Sor Juana Inés de la Cruz*

(México, Promexa, 1979), que provocó gran revuelo por precisar las fuentes herméticas de Sor Juana. Elías Trabulse revisó y anotó *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia* de Francisco de la Maza (México, UNAM, 1980). Se encuentran también: “El hermetismo y Sor Juana Inés de la Cruz” incluido en *El círculo roto* (México FCE, 1982); “Sor Juana Inés de la Cruz en la historia” en *Crítica y heterodoxia, ensayo de historia mexicana*, México, Universidad de Guadalajara, 1991; “El sueño de Sor Juana” en *Historia de la Ciencia en México*, t. II (FCE, México, 1984); “Estudio introductorio” a *La carta atenagórica de Sor Juana Inés de la Cruz* edición facsímil de la de 1690 (Condu-mex, México, 1995); *El enigma de Serafina de Cristo. Acerca de un manuscrito inédito de Sor Juana Inés de la Cruz, 1691* (Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996). Por su parte, la revista *Tema y Variaciones de Literatura* publicó en su número 2, “La Rosa de Alejandría”, UAM-A, México, 1992.

Margarita Villaseñor. Profesora e investigadora, traductora, dramaturga y poeta adscrita al Área de Literatura de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Su obra ha recibido numerosos reconocimientos entre los que destacan el Premio Villaurrutia y el premio de la Asociación de Críticos de Teatro de México.

CONVOCATORIA

2º Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana *Literatura sin fronteras* UAM, 1997

La Universidad Autónoma Metropolitana de la Ciudad de México invita a los investigadores, creadores y profesores a participar en el 2º Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana, con el tema "Literatura sin fronteras".

En la actualidad no es posible considerar a la literatura como un producto local que afirma o niega la identidad de un país determinado. En este fin de siglo es necesario plantear la pregunta de si la obra literaria es un producto que no ha sido alterado por los medios de comunicación. El objetivo del congreso es discutir, examinar las nuevas posibilidades de producción textual de la América Latina, dentro de las siguientes líneas de trabajo:

- 1) Vigencia, cambio y diálogo entre los géneros literarios. Recuperación de los géneros híbridos o no canónicos: de la crónica al reportaje, de la memoria a la biografía, de la novela negra a la ciencia ficción.
- 2) Persistencia o desvanecimiento de tópicos clásicos de la literatura latinoamericana: urbano-rural, civilización-barbarie, alta cultura-cultura popular, nacionalismo-globalización.

3) ¿Existen marcas finiseculares en la creación y en la teoría y la crítica literarias?

Los interesados deberán enviar el tema de su ponencia en un resumen no mayor de una cuartilla (26 líneas), en enero de 1997, con una síntesis curricular. El Comité Organizador emitirá los resultados de la preselección en un lapso de tres meses. Las ponencias deben estar en poder del Comité Organizador del II Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana, a más tardar el primero de junio de dicho año. La extensión no debe exceder las ocho cuartillas.

El 2º Congreso se llevara a cabo en las instalaciones de la Universidad Autónoma Metropolitana (Unidades Iztapalapa, Xochimilco, Azcapotzalco), del 20 al 24 de octubre de 1997, en la Ciudad de México. La sesión de clausura destacará la vida y la obra de Alfonso Reyes (1889–1959) como polígrafo y escritor sin fronteras.

La inscripción es de 40 dólares USA.

Más detalles sobre el desarrollo del Congreso se ofrecerán en la próxima circular que aparecerá en octubre.

Los interesados deben dirigirse a:

Comité Organizador

Medellín N° 28 col. Roma

México, D. F. 06700

Fax: 5-11-07-17

Correspondencia electrónica:

BRUIZ@SPIN.COM.MX o BRUIZ@CORREO.UAM.MX

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Azcapotzalco





UAMAZC002

\$20.00

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA #7