

Formas de abandonar un laberinto: sor Juana y la figura *sorjuanina* del escritor americano¹

por Facundo Ruiz
(Universidad de Buenos Aires – CONICET)

RESUMEN

Tradicionalmente, la figura de sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) ocupa un lugar central en la literatura y la crítica latinoamericanas y –de manera muy especial– mexicanas. Mujer y monja desiguales, poeta e “inteligencia americana” inigualables, esa figura no ha tardado en construir cierto mito en torno de su obra, como cierta “clave” que vela o desvela los caminos que conducen al corazón no sólo de su singular literatura sino de su borrascosa historia. Curiosa pero no casualmente, más de una vez la mexicana –en sus poemas así como en sus cartas– ha desalentado esas imágenes e ideas que son, también o principalmente, las de cierta concepción de la escritura y la lectura. En este sentido, el siguiente artículo se propone trazar las coordenadas de dicho problema (el mito sorjuanino y la desmitificación de sor Juana) a fin de deslindar dos aspectos (inseparables) de dicho fenómeno: el que hace a la lectura crítica e incluso a la edición y fijación de sus textos; y el que refiere a la concepción y práctica de la literatura en América Latina en uno de sus momentos inaugurales: el siglo XVII, y a través de una de sus figuras más elusivas: la sorjuanina.

Palabras clave: sor Juana Inés de la Cruz – barroco – literatura latinoamericana – figuras de escritor – mitologías

ABSTRACT

Traditionally, sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) occupies a central place in Latin American – Mexican in particular– literature and criticism. Unequal woman and nun, incomparable poet and “American intelligence”, from the beginning her figure has created a myth around her work that veils or unveils the paths to the heart of her singular literature and also of her tempestuous history. Strangely but not casually, the Mexican poet discouraged more than once those images and ideas in her poems and letters, images and ideas that also correspond with a certain concept of writing and reading. Therefore, this article aims to delineate this problem’s boundaries –the problem of the Sorjuanian myth and the demythification of sor Juana– in order to define the (inseparable) aspects of such phenomenon, namely, the critical reading and also the publishing and establishing of her texts, as well as the idea and practice of literature in Latin America in one of its inaugural moments –XVII century– through one of its most elusive figures: sor Juana.

Keywords: sor Juana Inés de la Cruz – Baroque – Latin American literature – figure of the writer – mythologies.

¹ Una primera versión de muchas de las ideas aquí desarrolladas fue presentada en la Universidad de Humanidades de La Plata el 23 de mayo de 2013 cuando fui invitado a dar una charla sobre sor Juana y su obra. Agradezco entonces muy especialmente a Carolina Sancholuz, quien generosamente me invitó a conversar, y a la inolvidable Susana Zanetti, en cuya cátedra tuvo lugar la charla. No obstante, no puedo sino agradecer muy singularmente a los alumnos sin cuyo interés, curioso y preciso, manifestado en el fluido diálogo y en las preguntas atentas, estas ideas habrían despuntado apenas.



Diffícilmente pueda estudiarse, siquiera leerse, la obra de sor Juana Inés de la Cruz (México, 1648-1695) sin que –inmediata aunque no imprevisiblemente– intervenga cierta figura femenina, como suele ser la de una mujer tan famosa como desafiante. Pero no más sencillo resulta ahondar en dicho personaje histórico (en esa monja erudita) sin que aparezca –razonablemente– el corpus literario que lo manifiesta, esa multitud de escritos, propios y ajenos, por entre los cuales la escritora se vuelve tan pública como publicada y su encarnadura histórica, en consecuencia, no sólo legible sino vivamente escribible. De aquí, naturalmente, ese lugar tan relevante y relevado, e incluso medular pero sin duda complejo, que en la literatura del continente tiene su inagotable “inteligencia americana”.

Ya Margo Glantz señalaba –en sintonía con una ya muy extensa tradición o inevitable condición de los estudios sorjuaninos– la imposibilidad histórica de deslindar esa vida de esa obra, dada la gran admiración –y hasta el estupor– que su figura y sus composiciones provocaron en pleno siglo XVII y que desde entonces, casi ininterrumpidamente (cfr. Alatorre 2007), continúan suscitando. Y más aún, sugiere Glantz con singular precisión: parece el efecto de cierta torpeza o necedad crítica el evitar o solapar esas “etiquetas” con que fue (y es) retratada sor Juana, pues no sólo la misma poeta las aceptó consciente y hasta estratégicamente, sino que son justamente ellas las que funcionan “a manera de clisés en nuestra mente” (Glantz 1994: xxiii) –ya como “paradigmas ideológicos totalizadores” (Volek 2009: 93) ya como “fantasías” (Scavino 2009b: 92)– a la hora de abordar su obra, sea que anquilosen o anticipen la lectura, sea que presupongan o naturalicen las condiciones u horizontes de su escritura.

Pues justamente de la unidad de lectura y escritura se trata: esa inseparabilidad, esa mutua complicación/explicación de vida y obra, no sería sin embargo un sistema de elementos reversibles. Pues si bien esa unidad se construyó *mientras* sor Juana escribía, y también, *a medida* que sus textos eran leídos (comentados, referidos, trasladados), lo que apunta al tenor histórico de dicho mecanismo; e incluso, se gestó como unidad gracias a que sor Juana se ocupó de volver tanto su obra como su vida complejamente públicas, desplazándose por los vericuetos y encrucijadas de los espacios que –históricamente– lo posibilitaban (la corte y la iglesia), y gracias también a que su público fue “histórico” (virreyes y un arzobispo protectores, una ex-virreina mecenas y un obispo editor, una iglesia empleadora, un Sigüenza y Góngora entre sus predilectos y un sinfín de afanosos y transcontinentales amantes de sus letras, fueran legibles, cantables o representables) y que, como “público”, convirtió esa unidad de vida-y-obra en “historia viva”, reconociéndola ya en 1667 (es decir, a los 19 años de una Juana que aún no era sor) como “glorioso honor del Mexicano Museo” (cfr. Alatorre 2007: 17); aun así no puede decirse que vida y obra sean elementos –siquiera desarrollos– reversibles en “sor Juana” (ese nombre histórico), de donde surge un conjunto más evidente que simple de problemas ya comunes a su literatura, como son el valor biográfico de sus yo líricos, la ambivalencia genérica de sus preferencias amorosas o afectivas pero siempre textuales, el carácter altamente perfectible de las razones contextuales que hubieran podido motivar, determinar o modificar la escritura de sus textos, la vocación de su fe, el itinerario de su vida.

El tercer elemento (et al.)

Inseparables pero distinguibles, obra y vida, lectura y escritura –en sor Juana– dan la sensación, si no reversibles, de ser reflexivos (y a veces: auto-reflexivos), lo que puede considerarse como un punto clave en toda cuestión sorjuanina, así como también en cierta cuestión barroca (cfr. Ruiz 2013). Pero sea de esto lo que fuere, lo cierto es que “sor Juana”

ha sido y es no sólo un nombre histórico (distinto de un sujeto singular –criollo, mujer, intelectual, entre otros– y de un yo lírico –poético, textual, tradicional, entre otros–) sino el nombre de una figura *sorjuanina* de escritor. Y es justamente esa figura la que expresa esa unidad de vida-y-obra y la que –a la hora de ocuparse de “sor Juana”– reaparece como un nebuloso pero indeclinable plus-saber, como una imagen que condensa o proyecta obra-y-vida no sólo en el lector sino también en el escritor mismo (sor Juana), pues ambos se valen de esa imagen ya como “punto de partida” –que permite organizar un recorrido y sus instancias de articulación– ya como “clave” –que permite acceder a cierto conocimiento y su significado– ya como “etiqueta” –que permite reconocer una experiencia o su sentido.

Ese tercer elemento, esa imagen de la escritora –propone Glantz (1994 y 2006: 215-340)– es una figura hiperbólica, una figura construida desde la exaltación, a raíz del fenómeno extraordinario que supuso esa mujer o “ese monstruo de las mujeres y prodigio mexicano”, como la llama el carmelita fray Pedro del Santísimo Sacramento en 1692 en uno de los preliminares del *Segundo volumen* (en Alatorre 2007: 130). Pieza honoraria del mexicano museo, décima musa, fénix de los ingenios, la figura de sor Juana pasa de lo singular a lo extraordinario y de allí a lo monstruoso casi sin dilaciones o “en un santiamén” (Pfandl 1983: 3) y, sobre todo, “casi desde siempre” (como la Buenos Aires de Borges²), fundando una imagen que la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* de 1691 vendrá a afianzar y *Fama y obras póstumas* de 1700 (cuando se imprime dicha *Respuesta* por primera vez) terminará de confirmar –y sellar– con –y entre muchísimas otras– la “Aprobación” (hagiográfica) del padre Diego Calleja, uno de los tantos corresponsales de las muchas y aún perdidas cartas de sor Juana, pero también una de sus pocas y duraderas amistades que –como casi todas– trinaban sobre la admiración.

Entre la biografía y la hagiografía, para Glantz esta exaltación funciona como una forma de reducir y clasificar el peligro (hiperbólico) de la rareza sorjuanina y, más aún, como una forma de controlar esa figura, de graficarla y codificarla (autodidacta o santa), pues allí donde cesa el código –dirá Barthes (1982)– también comienza la “furia de catalogación” de la retórica. Sor Juana no inaugura pero encarna “una forma de terror, el que las mujeres [o los indios] producían en los hombres [o blancos-criollos]” (Glantz 2006: 238), y ese terror, si desfigura social e institucionalmente los códigos, por eso mismo los conduce a arracimarse en torno, a normalizar el fenómeno, generando una figura. Y así, muestra Glantz, fue tejiéndose en torno de sor Juana (y también: gracias a sor Juana) ese laberinto hiperbólico de figuras; laberinto que, como sucede también en la lectura de Octavio Paz, es un laberinto de la soledad: la soledad del que escribe, es decir, la soledad del poeta moderno (cfr. Paz 2004 y 1998), de la monja poeta; la soledad del aislamiento de ciertas figuras femeninas que exceden lo que, institucionalmente, prescribe su género (cfr. Glantz 2006).

Si para Glantz el tercer elemento, aquel que interviene, enlaza y expresa obra-y-vida de sor Juana es una figura hiperbólica (tan admirada como temida: monstruosa) de la mujer-escritora; para Paz, en cambio: “Entre la vida y la obra de sor Juana encontramos un tercer término: la sociedad, la historia.” (1998: 15) Es decir: la Nueva España de fines del siglo XVII. Y es por esto que Paz llama a su estudio un “ensayo de restitución”, pues considera que para comprender o abordar esa obra y esa vida es necesario restituirlas a su mundo, el de la Nueva España de fines del XVII, donde también abundan las etiquetas ya que en “todas las sociedades, [y] singularmente en las estrictamente jerárquicas como la de sor Juana, la

² Me refiero a “Fundación mítica de Buenos Aires”, primer poema de *Cuaderno San Martín* (1929), y especialmente a sus dos últimos versos: “A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / la juzgo tan eterna como el agua y el aire.” Y así aludo al enorme problema de la nacionalización literaria de América Latina y su literatura crítica, un asunto no sólo capital sino –ciudad letrada mediante– de capitales.

etiqueta es un sistema de representación simbólica de las relaciones sociales” (1998: 251). Sólo dentro de esa sociedad (la mexicana colonial) se comprende entonces el enigma de sor Juana (o “del olmo que sí da peras”, Paz 1998: 13) que –a su entender– es muchos (en realidad, dos) enigmas: el de su vida y el de su obra.

Fundamentales y –en enorme medida– fundacionales, los estudios de Octavio Paz y Margo Glantz dan, no obstante, la impresión de reconstruir el mito del Minotauro en su laberinto. Sor Juana: ese fenómeno extraordinario en el laberinto de su sociedad. Y es esta imagen algo mítica de sor Juana la que –enlazada con la de Marina-Malinche (cfr. Paz 2004: 72-97 y Glantz 2006: 48-62 y 63-75) y con la de los críticos-escritores mismos– tranza una serie de lectura (cfr. Link 2003: 17-40) que no sólo da cuenta de un funcionamiento estructural de la crítica (cfr. Deleuze 2005: 223-249) sino que cifra en cierta mexicanidad y, sobre todo, en cierta excepcionalidad –más o menos retóricas, más o menos históricas– la figura *sorjuanina* del escritor moderno americano. Y si bien es cierto que ambos planteos se proponen y logran (por caminos distintos) desmitificar la figura sorjuanina, lo cierto también es que esa lectura de la excepcionalidad (casi mítica) de sor Juana no sólo ha naturalizado una parte de la historia (condición de todo mito, según Barthes 1999), extendiéndose con notable éxito en la crítica de la cultura y la literatura latinoamericanas (especialmente en lo que hace al *escritor/barroco* americano³), sino que ha llevado a desatender o posponer ciertas ideas que la propia sor Juana, su obra-y-vida, parece haber tenido sobre el tema.

Pues solía decir Leopoldo Marechal que la única manera de salir de un laberinto es por arriba; y de hecho Dédalo, constructor de laberintos, hizo exactamente eso cuando quedó preso en su obra. Y atendiendo a la inmensa atracción o pregnancia que la figura de Ícaro, y de Dédalo, tienen en la obra de sor Juana y que mientras –desde perspectivas muy distintas– se suele acentuar (muy especialmente al abordar los escritos de la mexicana) que Ícaro señala, para cuestionar, esa ambición o atrevimiento excesivos, esa –como escribe sor Juana– “elación”⁴, es esa misma arrogancia la que sor Juana critica al padre Antonio Vieira en su *Crisis* de 1690 (2004d: 435), para –justamente– desarticular dicha presunción en el sermón pascual del jesuita y, a través de él, poner en crisis un *sermo* distinto (ético-político)⁵. Pero si

³ La historia de esta “excepcionalidad” es –cuando menos– delicada, y para sor Juana se remonta al menos hasta 1680 cuando Sigüenza y Góngora escribe que “ni aun todas [las doctas mujeres] me parecen suficientes para idealarla, por ser excepción admirable” (1984: 177); pero –en lo que hace a la literatura y la cultura de América Latina– constituye el denominador común del eje-crítico “barroco”, especialmente desde la Revolución cubana (aunque antes el “gongorismo”, de autores u obras, abría recorridos similares en terrenos crítico-teóricos diferentes), llegando a planteos como el de Moraña (2010), quien –habiendo advertido en 1988 de lo improductivo e inadecuado de las “excepciones” para referirse al barroco americano– organiza una colección de anomalías-autores como si eso diera razón de barroco (el “genio prodigioso de sor Juana”, la “joroba de Juan Ruiz de Alarcón”, la “marca morada [...] Juan de Espinosa Medrano”) y sugiriendo así que lo “anómalo y monstruoso es la marca de una diferencia americana” (2010: 54). Es Saer, entre otros, quien llama la atención en 1979 sobre este fenómeno de expansión a/crítico y sus variados “sofismas” (2004: 259-263), aunque ya en 1972 Acosta (1985) anticipara y refiriera directamente al barroco/neobarroco muchas de las cuestiones que Saer prefiere remitir a cierto “gueto de latinoamericanidad” (i.e. “identidad” naturaleza/cultura o selva/barroco), reactualizando ciertos planteos de Sánchez (1937) que buscan, principalmente, discutir la “mitificación barroca” de América, algo que también Marzo (2010) ensaya para Hispanoamérica y, más enfáticamente aún, para España.

⁴ Altivez, presunción o soberbia, según el *Diccionario de Autoridades* de 1732, pues no figura en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias de 1611.

⁵ Y es también la misma “elación” que sor Filotea (alias Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla) recrimina en su carta-prólogo (en sor Juana 2004d: 695) a sor Juana, provocando una nueva –y distinta– *Respuesta* en 1691. Esta “elación” siempre lindera del “atrevimiento” hace a la figura sorjuanina del escritor americano y así se percibe –en 1886– en José Martí, quien atraído por cierta voluntad de Ícaros de los impresionistas, decide expresarlo parafraseando a sor Juana: ya cuando dice “¡ya es digno del cielo quien intenta escalarlo!” (Martí

esto es cierto, también lo es que buena parte del atractivo que las figuras de Ícaro y de Dédalo tienen en sor Juana (en su obra y en su vida) radica en que ambas no sortean el laberinto (como sí hace Teseo con ayuda de Ariadna, de allí *Amor es más laberinto*) sino que salen de él, rápida pero muy inteligentemente: lo abandonan. *Abandonan el mito*. Y ese gesto –a mi entender– es muy *sorjuanino* en tanto “sorjuanino” es aquello que no resuelve el problema que le plantean sino que cambia las condiciones para pensarlo y, por lo tanto, las soluciones capaces de ser halladas⁶.

Dicho de otro modo: el “reto” de salir del laberinto –para Ícaro, para Dédalo y también para sor Juana– no tiene que ver con encontrar la salida (salida que el propio laberinto –razonablemente– esconde) sino en pensar qué se entiende por “salida” y de qué salida uno es capaz. Y salir por arriba –como Ícaro, como Dédalo– es abandonar no sólo el laberinto sino el mito; pero no es abandonar el juego (el juego de cómo se sale una vez que se está dentro), sino abandonar las condiciones impuestas o naturalizadas para jugarlo. Pues a fin de cuentas, ¿cuál es el reto: encontrar la salida o salir del laberinto? Vale decir: ¿es que sor Juana no sale del laberinto, y abandona el mito, cuando se entra a monja? ¿Es que cocinando, o mirando el trompo que unas niñas hacen girar despreocupadas (cfr. la *Respuesta* a sor Filotea), no cambia las condiciones de lo que se entiende por saber, de lo que puede ser pensado? ¿Es que el *Sueño* no modifica –gongorinamente hablando– las formas de volver *pensable* la silva, y también, el sentido mismo de “sueño” que, en tanto el soñante se halla despierto (“el mundo iluminado, y yo despierta”, dice el último verso), expresa más un des-velo que un ideal inalcanzable?

Si bien es cierto, como decía Glantz, que no poco contribuye sor Juana a su propio mito, ya que el mito le sirve –sin duda– como escudo y encanto, pues la deja –a los ojos de los demás, lectores o censores, pero siempre masculinos y siempre ávidos– atrapada y sola en su laberinto (se llame celda conventual, intrigas palaciegas, sociedad cerrada y patriarcal; o hermetismo neoplatónico, gongorismo, barroco al cubo); creo también que tanto su obra como su vida se esfuerzan no poco por desmitificar y por desmitificarse, y sobre todo, por abandonar el mito (se llame monstruo, soledad o encierro; mujer, criolla o “erudición infusa”⁷). Y por eso, cuando Antonio Alatorre dice –desafiante– que, efectivamente, “*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*. ‘Hombre’ no en contraposición a ‘mujer’, sino en contraposición a ‘animal’” (1994: 331), entiendo –y más aún cuando ese texto, leído en 1986 en el Instituto Tecnológico Autónomo de México, se publica en la revista *Debate feminista*– que el mexicano retoma aquel gesto sorjuanino, ese que no busca resolver el problema sino cambiar las condiciones para pensarlo, y de esa manera, encontrar las soluciones o salidas que –a simple vista– parecían impensables.

Es que quizá –tantas ideas y situaciones los unen– el mito funcione en sor Juana como el sello con que lacraba sus cartas Baruch Spinoza: en él constaba el emblema de una rosa y el

2010: 300), pues allí está nada menos que el “escalar pretendiendo las estrellas” del *Sueño* (2012: 487, v.4), donde también se describe un combate de luz-y-sombra, más tenebrista; sino cuando dice que los impresionistas no “tienen fe en lo que no ven” (2010: 302) pues allí surge –casi inevitablemente– el ya famoso “tengo entrambas manos ambos ojos / y solamente lo que toco veo” (2012: 395, vv.13-14).

⁶ Considero, además, que el adjetivo nominal “sorjuanino” –como ocurre con “cervantino” o “duchampiano”– es todo un modo del arte; y que “sorjuanino” podría ser –para América al menos y como sucede con “dantesco” o “platónico”– todo un modo de vida.

⁷ Concepto teológico que aludía a ciertos conocimientos o saberes que el Espíritu Santo infunde, naturalmente, sin consentimiento del “agraciado” y que, en palabras del padre Calleja, podría definirse como “la facilidad con que salían a su boca o su pluma [de sor Juana] los consonantes y los números; así los producía, como si no los buscara en su cuidado, sino es que se los hallase de balde en su memoria.” (en Alatorre 2007: 240).

adverbio *caute*, “con cautela, porque tiene espinas, puesto que es espinosa”. Y así como el lacre no es la carta, tampoco el mito sorjuanino es su obra o su vida; pero las sella. O al menos estampa, *sub rosa*, su aura popular.

Entre aura popular y res pública

Entre las preguntas que se encuentran en la “base” del mito sorjuanino y, más aún, configurando esa figura *sorjuanina* del escritor moderno americano, en tanto atraviesa muy firmemente la obra y la vida de sor Juana, así como la manera en la que las leemos, considero relevante la siguiente: ¿fue sor Juana la que motivó la publicación de sus textos? Vale decir: ¿cómo es la relación –tan siglo XVII y tan moderna– entre textos publicados, público y publicación? Y esto resulta relevante al menos por dos cuestiones (tan *bio* como *gráficas*): en primer lugar, yace aquí no sólo la condición de cierta literatura moderna, su presunta autonomía, aquella que se establecería entre la obra, su artífice y su contexto; sino también, el origen especulado de esa literatura en nuestra América, a manos de sus primeros (“cabales”) criollos. En segundo lugar, surge de esa pregunta una cuestión tan bio- como hagio-gráfica: la del pesar del escritor moderno, que en sor Juana –en la figura *sorjuanina* de escritor– alcanza una condensación notable, pues –según cuentan sus textos y remedan sus contemporáneos– tanto la publicidad como el público de sor Juana aparecieron como el efecto de cierta obligación (mandato) y cierta fama (dolorosa), es decir que *a su pesar* sería sor Juana la escritora que es, pues ella fue “apenas” un ser cumplido y obediente que –a Dios gracias– escribió con cierto aliento y leyó con algún entusiasmo, mas no con definitiva voluntad, y tan así fue que ella “apenas” reclama haber escrito “un papelillo que [naturalmente otros] llaman *El Sueño...*” (sor Juana 2004d: 471), otros que –nuevamente– etiquetan esa fenómeno extraño que escapa al poder de control del propio móvil⁸. Pero, ¿fue así?

Ardua y muy sorjuanina cuestión, me detengo apenas en algunos textos iniciales o indiciales. En el “Prólogo al lector” de *Inundación Castálida* de 1689, prólogo que –ocupado su lugar por el romance n°1– desaparece desde la reedición de 1690 y que, como sugiere Alatorre (1980), fue escrito pero no firmado por Francisco de las Heras (secretario de la condesa de Paredes, editor y anotador del primer tomo), se califica de “bisoñería plebeya” y “estolidez rústica” detenerse en el hecho de que se trate de una mujer, pues no “por el sexo se han las almas de distinguir”;⁹ y en consecuencia, no echará mano (como sí había hecho sor Juana en 1682 y volvería a hacer en 1691)¹⁰ al “catálogo inútil de mujeres” que han escrito, docta y hasta eruditamente (en Alatorre 2007: 43-4). Pues no se trata de eso sino del “estilo natural” (en Alatorre 2001: 44) de las propias poesías que –curiosa pero casualmente– no refiere Las Heras a la *sprezzatura* de Castiglione que Boscán había traducido como “descuido”¹¹ sino que enlaza con la naturalidad y grandeza de las Indias, sea “los pájaros, las plantas, los frutos, y cuanto por allá nace” (en Alatorre 2001: 43), mencionados un párrafo

⁸ Nunca, dice en 1692 Juan Navarro Vélez –censor del *Segundo volumen*– sintetizando bien una opinión ya muy común o muy extendida: “Nunca escribió estos papeles la madre Juana con ambición ni aun con esperanza de que se imprimiesen: escribiólos, o por su lícito divertimento, o porque se lo pidieron personas a quienes su discreta cortesanía no supo negarse.” (en Alatorre 2007: 113)

⁹ Parafraza cómplice Las Heras los versos 111-112 del romance n°19 (2012: 81) incluido en *Inundación*.

¹⁰ Me refiero a la “carta” al padre Núñez de Miranda (1682) y a la *Respuesta* a sor Filotea de Cruz (1691), textos que por razones distintas La Heras no pudo tener en cuenta al escribir su “Prólogo” (aunque, en la *Respuesta*, tal vez sor Juana sí tuviera presente esta mención; pero entonces su situación ya era muy distinta).

¹¹ El estilo “descuidado” como arte poético (cfr. Navarrete 1997) era también una forma recurrida por los comentaristas sorjuaninos (véase nota 7) para confirmar que el ocio y no el “arte” (difícil, cuidado, “no natural”) de la poesía de sor Juana era la regla, pues era una monja; y “excepcionalmente” una poeta, amateur.

antes, sea –en los párrafos siguientes– la “vena de fértil mineral” que, no la poeta sino “ajeno cuidado”, quiso mostrar para que se vea “que las venas de Indias iban mejorando de precio” (en Alatorre 2001: 44).

No había, al parecer, ningún mito sorjuanino para Francisco de las Heras; sino que en todo caso su poesía se “enriquecía” de uno distinto, el de las Indias, donde todas las cosas eran grandes, superlativas o hiperbólicas, lo que explicaba que al menos “algunos versos” parecieran al lector “cosa del otro mundo” (en Alatorre 2001: 45). Y si bien es reiterada –y lo será también en otros preliminares de *Inundación*– la asociación mujer-tierra (fértil) y versos-riqueza (mineral), estas metáforas son menos míticas y novedosas que económicas y políticas, y por tanto abren un campo de especulación ya no acerca de lo que hay en la superficie de las Indias o a simple vista (pájaros, plantas y frutos, y mujeres) o incluso sobre lo que allí se cifra o esconde (al ajeno cuidado), sino acerca de lo que esa tierra y esa mujer pueden producir, de lo que esa tierra y esa mujer son capaces¹². Pero lo que sí había para Francisco de las Heras era una reconocida “aura popular” sorjuanina; y como si se tratara de una moraleja o un epigrama, sentencia: “La aura popular sólo convierte en humo luces pequeñas; que a la hoguera grande, más la aviva la luz” (en Alatorre 2001: 45). Entre el humo y la luz, se deslizan aquí –claroscuros y parafraseados– versos de la conocidísima *Ars* de Horacio: “Humo no saca de la luz, cual otros; / antes el humo en resplandor convierte, / para mostrar del arte los prodigios” (1940: 193¹³). Y no era menor la figura de Horacio, quien –como estudia Guerrero– reivindica a la par que inventa al “poeta lírico” (*lyricus vates*) y –Renacimiento mediante– no sólo se afianza como arquetipo de poeta sino que se eleva “al rango de máxima autoridad en materia de poética” (Guerrero 1998: 72). Y nuevamente sor Juana, sus poesías: fue mostrar el ajeno cuidado que las venas de Indias iban mejorando de precio para –también– mostrar del arte los prodigios. Prodigios de un aura popular, que avivan la luz, o a ella salen, cuando se proyectan: públicamente.

Más que un mito, lo que aparece es cierta “aura popular” sorjuanina que bajo luz pública y –sobre todo– para las “plumas de Europa” será diversa de sí misma, pues “Vosotros me concebisteis / a vuestro modo, y no extraño / lo grande: que esos conceptos / por fuerza han de hacer milagros.” (sor Juana 2012: 227, vv.109-112). Milagros que hacen de una vida simple, una santa; pero no sin fuerza. El punto de giro es claro, el delicado equilibrio también: entre aura popular y *res publica* se fuerza “lo grande”, sean milagros u hogueras. Y sor Juana lo sabe, y lo ha dicho –alegórica pero públicamente– en 1680 al describir las virtudes de Neptuno (el nuevo virrey Tomás Antonio de la Cerda, Conde de Paredes y Marqués de la Laguna) y la competencia final con Minerva, en su *Neptuno alegórico*; y lo ha repetido, sin figuras (e íntimamente) a su confesor Núñez de Miranda en la “carta” a él enviada en 1682; y lo volverá a decir, distintamente, en la “Loa” del *Divino Narciso* en 1690.

Ese aura popular, que apunta muy probablemente al origen del mito (décima musa, fénix de los ingenios, monstruo de las mujeres, etc.), articula aún más en sus variopintos aspectos uno de los singulares problemas de la figura *sorjuanina* del escritor moderno americano: el de su publicidad (antes que el de su fama) y el de su figura pública (antes que el de su publicación). Y en este sentido relampaguea un comentario que Juan Antonio de Oviedo en su

¹² Así, 11 años más tarde el padre Diego Calleja dice, conservando la tónica y la metafórica de la apreciación pero señalando, justamente, de qué sor Juana era capaz: “allí [en la *Respuesta*] verá que la objeción de que se atreva una mujer a presumir de formal escolástica es tan irracional, como si riñera con alguna mina de hierro porque fuera de su naturaleza se había entrometido a producir oro.” (en Alatorre 2007: 245) He aquí, nuevamente, ese gesto sorjuanino que –cambiando las condiciones y desnaturalizando– hace que una mina de hierro produzca oro.

¹³ Tomo la traducción de Francisco Martínez de la Rosa, del siguiente pasaje de Horacio: “*Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem / cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat*” (vv.143-4).

Vida ejemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios del V. P. Antonio Núñez de Miranda de la Compañía de Jesús... (1702) refiere de su biografiado, quien hasta c.1682 había sido el confesor de la entonces no tan joven sor Juana: “solía decir [Núñez de Miranda] que no podía enviar Dios azote mayor a aqueste reino, que si permitiese que Juana Inés se quedara en la publicidad del siglo.” (cit. en Paz 1998:12)

Pero ¿a qué se refería Núñez con quedarse “en la publicidad del siglo”? Recordemos que en noviembre de 1667 sor Juana abandona el convento de las carmelitas descalzas, al que había entrado en agosto del mismo año, y que recién en febrero de 1668 ingresará al de San Jerónimo, donde permanecerá hasta su muerte en 1695; es decir que el 22 de diciembre de 1667, cuando presenta su soneto a la catedral de México, no era *sor*, razón de que, cuando en 1668 aparece la *Poética descripción de la pompa plausible [con que se celebró la dedicación de la catedral] 22 de diciembre de 1667* (reunión de dichas poesías laudatorias por el bachiller Diego de Ribera) se la presente como “doña Juana Ynés de Asuage” y –como ya se dijo– se la llame “glorioso honor del Mexicano Museo”¹⁴. Pero, como destaca Alatorre (2007: 17), quizá más singular aún sea el hecho de que su soneto, es decir la composición de una joven sin abolengo destacable venida del campo y que apenas cuenta 19 años, *encabece* dicha antología *bajo* dicho epíteto. La publicidad del siglo era –no sólo para los ojos de un Núñez de Miranda– menos un simbólico azote de Dios que una muy tangible (y, sin duda, muy compleja) realidad para la joven Juana Inés¹⁵. Esto es, piensa Núñez de Miranda: sería el mayor azote de Dios a Nueva España permitir que Juana Inés, esa *figura* notable o notoria (*pública*, de allí “publicidad”), quedara en terrero secular (de allí “del siglo”): en la Corte y sus laberintos palaciegos. Vale decir: era un desperdicio para la *religión*, para la Iglesia, dejar esa figura en un ámbito *civil*. Había que ganarla para “la causa”, así sea para evitar el azote divino.

Y sea de esto lo que fuere, puesto que –otra vez– el gesto sorjuanino que no resuelve el problema cambia definitivamente las condiciones para pensarlo (se sabe: Juana Inés se hizo *sor*, pero es muy discutible qué sucedió con el azote previsto –y por momentos sentido– por Núñez, y ni qué decir sobre qué causa fue la que ganó a sor Juana finalmente), se vislumbran aquí claramente los límites de un terreno literario en plena configuración: entre la Iglesia y la Corte; y en cualquier caso, se evidencia la desfiguración de un territorio letrado que no siendo estrictamente secular tiende, entre azotes de Dios y publicidad del siglo, a secularizarse progresivamente (cfr. Collard 1965/6: 154-5)¹⁶. Y más aún: aparece también aquí la *historia* (no el mito) de dicha literatura que todavía se dirime –como dice Núñez– entre ser “del siglo”

¹⁴ “Museo”, dice Alatorre en nota al pie (en sor Juana 2012: 444), “significa ‘templo de Musas’ (erigido por los poetas mexicanos)”. El soneto a la catedral de sor Juana es el n°202 (2012: 444).

¹⁵ Esa tangible y compleja realidad alcanza en Calleja una expresión inolvidable: “que la buena cara de una mujer pobre es una pared blanca, donde no hay necio que no quiera echar su borrón” (en Alatorre 2007: 242); expresión que, además, remonta su tradición hasta los primeros tiempos de la conquista y –quizá– hasta uno de los primeros y más memorables *graffitis* de la América pos-colombina, el que escribe Hernán Cortés en la pared de su casa mexicana –para poner fin a la payada de injurias, acusaciones y reclamos que, noche tras noche, sus soldados renuevan: “Pared blanca, papel de necio” (cfr. el cap. 157 de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo).

¹⁶ Así, escribe sor Juana en la *Respuesta*: “una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura” (2004d: 444); y en consecuencia, se vislumbra al menos cierto principio secular, pues está el “mundo del arte”, donde hay críticos y discretos, censura y risa, y donde las “herejías” no son tales; y está también –pero de forma muy distinta– el “mundo de las herejías”, donde está el Santo Oficio y sus ruidos, que censuran menos de lo que castigan, y hacen temblar y temer más que reír. Ya Espinosa Medrano, en el fundamentalísimo *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, había precisado que “se distingue la escritura humana y poesía secular de la revelada y teológica” (1982: 25) pues no hay misterio en la poesía secular ni los poetas son profetas (1982: 26).

o “de la eternidad”; es decir: una literatura donde se distinguen pero no se separan una historia profana (civil) de la letra de otra sagrada (religiosa). ¿Y qué mejor figura, entonces, que la de “una monja que escribe” para disipar el problema? Pero no es tan sencillo, pues esa monja que escribe –en 1689– firma el soneto-prólogo a *Inundación castálida* (n°195) como “Juana Inés de la Cruz”, es decir, ni como “sor” ni como “madre” (¿apenas el nombre civil de su figura de escritor?). La secularización literaria, a través de la figura *sorjuanina* del escritor moderno americano, se muestra en estrecha relación con el principio de *su* historia, es decir, la historia singular de esa “aura popular”.

Quizá por eso el primer biógrafo de sor Juana, el padre Calleja, dice (en 1700, en su “Aprobación” a *Fama y Obras póstumas*) que en la Corte –antes de entrarse religiosa– Juana Inés vivía “entre lisonjas de esta no popular aura” (en Alatorre 2007: 242). El problema es evidente, aunque nada simple: no sólo había que disputar la figura, había que arrastrar con ella la aura; y en todo caso, cambiar el sentido de su popularidad (de aquí a santificarla había un paso; pero, como sabía muy claramente sor Juana *et al.*, nada de esto ocurriría sin cierta violencia, pues “por fuerza han de hacer milagros”). Y así, de poco sirve especular sobre el origen de dicha “aura” (¿era previa o no al convento?) pues es claro que sor Juana ya era “popular” antes de hacerse monja. Pero “la aura popular” de la figura *sorjuanina* de escritor, esto es, la que se constituye sólida y casi únicamente en el terreno literario, manifiesta el mismo vaivén o el mismo problema que el territorio letrado donde se emplaza, pues se trata de un espacio cívico-religioso, en el cual el mecenas está en la Corte (aunque “empleadores” religiosos no le falten, i.e. los juegos de villancicos o el *Neptuno*), pero el lugar de trabajo –donde practica el oficio o *escribe*– está en la celda de un convento, del mismo modo en que es un locutorio conventual donde su figura se presenta, y se administra, “públicamente”.

Esta parece ser la situación de sor Juana y es –sin duda– la de esa figura *sorjuanina* de escritor. He aquí las condiciones de su publicidad: hacerse pública y publicada como poeta desde, y sin salir de, un convento; ergo, como una monja que escribe. Por eso, abundan los comentarios que advierten (también para protegerla) que ella no gasta sino tiempo de ocio en escribir, ya que –como dice Las Heras en 1689– “componer versos no es su profesión” sino “habilidad que tiene” (en Alatorre 2007: 45). Nuevo punto de partida para el mito sorjuanino (y su santificación): ¿es profesión o habilidad?, ¿se trata de conocimiento adquirido o de “ciencia infusa”? Y aquí también, cabe recordar, sor Juana ha desmitificado enfáticamente, y –una vez más– ha hecho historia¹⁷: mucho le ha costado saber lo que sabe, escribir lo que ha escrito; y “mucho” es cantidad y no número, es fuerza, *esfuerzo*, pues si milagros no se hacen sin fuerza tampoco versos (como los suyos) sin esfuerzo. Por eso, si estas son las condiciones históricas de su publicidad, también son éstas las que –literariamente– su figura modulará, las que el gesto sorjuanino cambiará, naturalmente, sin resolver el problema: hacerse escritora desde, y sin salir de, la publicidad de su “aura popular”; ergo, como la figura pública de un escritor que, no sin esfuerzo, es publicado.

Clara errata y vox populi

Si bien la figura *sorjuanina* de escritor y su aura popular no son separables –pero sí distinguibles– de cierto mito, en torno del cual se ha configurado cierta imagen no sólo de “sor Juana” sino de su vida y su obra (y de la singularidad de éstas) en el corpus literario

¹⁷ Incluso porque, como advierte Beatriz Colombi (1996), la *Respuesta* convierte una “vida” de monja en una –novedosa e innovadora– “biografía intelectual”. Sobre el efecto desmitificador y el proyecto historizador de la literatura de criollos como sor Juana y Sigüenza y Góngora: cfr. Martínez (2008).

latinoamericano, cabe destacar que todas estas cuestiones afectan no sólo a la crítica literaria sino también –y muy notablemente– a la propia edición de sus textos. Vale decir: la figura *sorjuanina* del escritor no sólo interviene la lectura crítica de su obra sino también la fijación ecdótica de sus textos.

Y así comenta Alatorre, en la reciente y cuidada re-edición de la poesía lírica de la mexicana, que en *Inundación castálida* (1689) no figuran los 5 sonetos burlescos de consonantes forzados (núms. 159-163) que sin embargo sí aparecerán apenas más tarde cuando se reedite como *Poemas* (1690); y que dicha omisión editorial de los “amigos madrileños de sor Juana” (fray Luis de Tineo, Francisco de las Heras, Diego Calleja y la propia ex-virreina condesa de Paredes) se explica dada la cuerda no tan fina que dichas composiciones rozan¹⁸ y, sobre todo, dada la “labor de propaganda para atraer lectores” (Alatorre en sor Juana 2012: xii) a la que estaban abocados, tarea que –entre otros– debía aclarar que no sólo la autora era una monja (cfr. supra) sino que sus versos, si eran de amor, eran por demás decorosos, lo que sin duda no eran aquellas composiciones burlescas. Pero como el mismo Alatorre sugiere, dicha conjetura no vale para otros poemas también ausentes en 1689 y presentes en 1690, como pueden ser dos romancillos (núms. 71 y 72) o el soneto “La compuesta de flores maravilla” (n°206). Ya Méndez Plancarte –primer e insoslayable organizador y editor de las *Obras Completas sorjuaninas*– había dicho, sin conjeturar demasiado pero sacándose el fardo de encima (como había querido sor Juana¹⁹), que esos 5 sonetos de “sal picaresca y aun demasiado gruesa –inferior a su decoro–” debían “fecharse en Palacio, entre 1665 y 1667” (en sor Juana 2004a: 525), es decir, cuando todavía Juana Inés no era *sor* y vivía “entre lisonjas [palaciegas] de esta no popular aura” (cfr. supra)²⁰.

De esta manera, no es difícil percibir la operación editorial (ya no sólo crítica) que la figura *sorjuanina* ponía en juego: el *intra claustra* de la monja y la *inundación* de la fuente de Castalia por cierta “aura popular” (letrada) imponían, o al menos sugerían con ahínco, o vislumbrar bajo la monja-poeta su santidad prístina o encumbrar “la aura popular” de ese entendimiento monstruoso a cielos donde no pudiera cuestionarse su excepcionalidad. Y es esto lo que parecen confirmar las siguientes palabras –desaparecidas también de *Inundación* desde 1689– del maestro fray Luis de Tineo, quien dice en su “Aprobación” (y tras haber considerado que esa mujer “viene a ser una ave rara que sólo en un Mundo nuevo pudiera hallarse”): “Lo mismo digo de sórora Juana, y añadido (porque como decía el gran cardenal Belarmino, tengo también mi poco de profeta a lo viejo) que ha de ser muy santa y muy perfecta, y que su mismo entendimiento ha de ser causa de que la celebremos por el san Agustín de las mujeres” (en Alatorre 2007: 38 y 42).

Pero entre el “san Agustín de las mujeres” de 1689 y el “monstruo de las mujeres” de 1692 lo que parece mantener en vilo a ciertos lectores –sean estos críticos, censores o editores– no es sólo (o no es tanto) el carácter muy destacable de esa figura pública como su singularidad genérica, su *femenina* modulación de la popularidad, ese “devenir mujer” de la figura *sorjuanina* del escritor, ese “devenir mujer” de la *res publica* letrada. Así, si la

¹⁸ “¡Qué sutil, si discurre! ¡Qué elocuente / si razona! Si habla, ¡qué ladina! / Y si canta de amor, cuerda es tan fina, / que no se oye rozada en lo indecente” (vv.5-8), dice sor Catalina de Alfaro en uno de los preliminares de *Inundación castálida* (en Alatorre, 2007: 37).

¹⁹ En 1690, en la segunda edición de *Inundación* renombrada *Poemas* donde aparecen estos 5 sonetos burlescos, también –y entre otras composiciones– aparece el romance n°1 (ocupando el lugar del “Prólogo” de Francisco de las Heras, cfr. supra) cuya última estrofa advierte: “Y adiós, que esto no es más de / darte la muestra del paño: / si no te agrada la pieza, / no desenvuelvas el fardo.” (2012: 5)

²⁰ También César Aira comenta, inexplicable o inexplicadamente, que los poemas amorosos de sor Juana (“escritos como ejercicios cortesanos”) deberían datarse en Palacio (2001: 157). El mito sorjuanino es pregnante, y la atención a cierta cuestión “monjil-femenina” de la figura *sorjuanina* de escritor, apenas un cliché más.

conjetura de Alatorre antes mencionada no vale como completa explicación de las piezas ausentes/presentes en *Inundación*, sí exhibe, en cambio, el modo explicativo del editor (que en este caso no sólo coincide –aun cuando se parta de razones distintas– con el de Méndez Plancarte sino con el de aquellos amigos madrileños de sor Juana) pues se busca ecdóticamente mantener, redefinir o cuidar cierto decoro femenino, y en cualquier caso, cierta figura *femenina* del escritor sorjuanino. Y este “devenir femenino” de la edición de las obras de sor Juana, que con inmejorable precisión señala Alatorre al restituir ciertos epígrafes de 1689²¹, no sólo se enlaza con cierto mito sorjuanino aquí comentado, sino que alcanza un momento realmente notable en el muy conocido y estudiado soneto n°165: “Detente, sombra de mi bien esquivo”.

Aparecido en 1692, en el *Segundo volumen*, este soneto se veía así:

Que contiene una Fantasía con Amor decente

Detente, Sombra de mi Bien esquivo,
Imagen del hechizo, que más quiero,
Bella ilusion, por quien alegre muero,
Dulce ficcion por quien penoso vivo:

Si al Imàn de tus gracias, atractivo,
Sirve mi pecho de obediente azero,
Para què me enamoras lisonjero,
Si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes satisfecho,
De que triunfa de mi tu tiranía;
Que aunque dejas burlado el lazo estrecho

Que tu forma fantastica ceñía;
Poco importa burlar brazos, y pecho,
Si te labra prision mi Fantasia.

Editado muy atentamente en 1951 por Alfonso Méndez Plancarte, modernizada su puntuación y ortografía (que dejo tal cual se halla en la *editio princeps*), el poema es casi exactamente éste. Casi, pues allí el v.4 reza: “dulce ficción por quien *penosa* vivo”. Y dando cuenta del cambio, el mexicano anota –menos lacónico que enigmático: “clara errata” (en sor Juana 2004a: 530). Años más tarde, en 1995 y para honrar a sor Juana en el tercer centenario de su muerte, la facultad de Filosofía y Letras de Universidad de México publica los tres tomos históricos de su obra en una encomiable edición facsimilar que, al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce, toma como referencia para cada uno su primera edición: 1689 (*Inundación castálida*), 1692 (*Segundo volumen*), 1700 (*Fama y obras Póstumas*). Allí, en la página 282 de *Segundo volumen* (1995b), el verso en cuestión vuelve a decir “penoso” en lugar de “penosa”, razón de que Antonio Alatorre –al comentar el trabajo de Eguía-Lis Ponce y ya

²¹ Apenas un ejemplo: el n°85 cambia de “Solicitada de amor importuno, responde con entereza tan cortés, que aun hace bienquisto el desaire” (*Inundación* 1689) a “Enseña modo con que la hermosura, solicitada de amor importuno, pueda quedarse fuera de él, con entereza tan cortés, que haga bienquisto el desaire.” (*Poemas* 1690, así en la edición de Méndez Plancarte *et al.*), modificación que –a todas luces– marca una distancia *decorosa* entre quién es solicitado de “amor importuno” (el yo lírico en 1689, aunque sólo una marca lo feminice: v.51; o la “hermosura” en 1690) y quien habla o reflexiona sobre tal “importunidad” amorosa. Sobre esto, cfr. Alatorre: en sor Juana 2012: xiii-xiv.

proyectando una edición crítica de la obra de sor Juana— juzgue infundado, y cuando menos gratuito, el cambio operado por Méndez Plancarte, quien “convierte injustificadamente [...] *penoso* en *penosa*” (Alatorre 2003a: 504). Y finalmente en 2009 aparece la proyectada edición de Alatorre que, si bien no de las *Obras Completas*, es al menos del primer tomo (*Lírica personal*) y que —según el mismo Alatorre aclara— “no se trata de una redición del volumen cuidado por Méndez Plancarte [...] sino de *otra* edición” (en sor Juana 2012: ix). Las cursivas son de Alatorre y las razones de las mismas, como él califica, “serias” pues “en su edición [de Plancarte] hay no sólo defectos sino auténticos errores” (en sor Juana 2012: x). Y, aunque severo, pasa rigurosamente a demostrarlo (mejorando sin duda la fijación de los poemas). Pero hete aquí que, llegados a la página 407, el verso cuarto del soneto n°165 reza: “dulce ficción por quien *penosa* vivo”. Y no sólo, pues en nota al pie, el editor precisa —aunque no aclara: “En este famoso soneto, *una mujer enamorada* se dirige a la sombra o fantasma de su amado. La escena transcurre como en el mundo de los sueños”. Las cursivas — en este caso— son mías, aunque la razón de ellas es Alatorre, pues ¿se trata ahora de una “conversión justificada”? Con “la sombra o fantasma de su amado” como interlocutor, el poema vuelve al campo crítico-psicoanalítico muy afianzado por Octavio Paz (1989) y renovado por Scavino (2009a y 2009b), y ya parte de la tradición crítica sorjuanina (cfr. Chávez 1931 o Pfandl 1983); y con la “escena” onírica quizá también, pero más aún se aleja del campo crítico-místico de Emil Volek (1979) o, incluso, del narcisismo trágico de Ludwig Pfandl²². Pero en todos estos casos hay “una mujer enamorada”, y un drama, más o menos laberíntico (sea un laberinto profano, sea sagrado). En consecuencia, resulta inevitable preguntarse: ¿por qué *dramatizar* el soneto? Y sobre todo, como ha afirmado Perelmuter, si la poesía de sor Juana “habla *a favor* de las mujeres, pero no *como* mujer” (2004: 72): ¿por qué *feminizar* el yo lírico? Vale decir: ¿por qué —incluso— al editar la obra de sor Juana su mito, o cuando menos cierto decoro femenino, continúa siendo tan pregnante? ¿Por qué cuidar tanto la figura femenina del escritor sorjuanino?

Las conjeturas, naturalmente, también son inevitables²³: *sor Juana es sor Juana es sor Juana es sor Juana* (sacred family). Pero —de momento— preferiría no hacerlo. Sólo —y apenas— vislumbrar o tentar algunas formas de abandonar el laberinto.-

²² Aunque en este poema, justamente, Alatorre (en sor Juana 2012: 408) y Pfandl (1983: 161) coincidan: ambos lo consideran —respectivamente— ya “un grito de triunfo” ya una “tierna exaltación, satisfacción plena, sensación de felicidad, de alegría”.

²³ Apenas dos observaciones: el hecho de editar el soneto n°165 (aun cuando Alatorre no subtitule las secciones ni subcategorice métricamente pero respete, a regañadientes, el orden de Méndez Plancarte) entre los sonetos amorosos o “de amor y discreción” y a continuación del n°164, que también fue publicado en el *Segundo volumen* (1995b: 280), es un primer índice, en tanto de los 22 sonetos allí reunidos sólo 2 han recibido una masiva —y un tanto injustificada— atención (núms.164-165) mientras los restantes (núms.166-184) han dado, casi siempre, pie a la muy poco crítica consideración de cierta “geometría de los afectos” sorjuanina (Paz 1998: 372), que sin embargo es poéticamente muy atendible (cfr. Alatorre 2003b); la dramatización de la vida-obra de sor Juana es prácticamente una constante que suele aparecer, sobre todo, cuando las conjeturas ecdóticas (o críticas) ralean y las “coincidencias” biográficas “abundan”, y así —muy curiosamente— la nota de Salceda (en sor Juana 2004d: 649) al citadísimo pasaje de la *Respuesta* (“Entréme religiosa”, sor Juana 2004d: 446) es una simple remisión a lo ya anotado por él mismo (p.559) en otro pasaje pero de la obra de teatro *Los empeños de una casa* (jornada tercera, escena I, vv.88-92): ¿entre qué límites o criterios (críticos, ecdóticos) tiene sentido el comentario, en tanto —simultáneamente— se teatraliza la *Respuesta* y se “biografiza” la obra teatral, diluyéndose toda singularidad (textual, vital, literaria, etc.)?

BIBLIOGRAFÍA

De sor Juana Inés de la Cruz

2004 [1951]. *Obras completas* (4 tomos), México DF, FCE. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte (tomos 1 a 3 [a-c]) y de Alberto G. Salceda (tomo 4 [d]).

1994. *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta* (2 tomos). Caracas, Ayacucho. Edición al cuidado de Margo Glantz.

1995a. *Inundación castálida* [1689], México, UNAM. Ed. facsimilar al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce.

1995b. *Segundo Volumen de las obras de s rora Juana Inés de la Cruz* [1692], México, UNAM. Ed. facsimilar al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce.

1995c. *Fama y Obras p sthumas* [1700], México, UNAM. Ed. facsimilar al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce.

2012 [2009]. *Obras Completas. L rica personal* (tomo 1), México DF, FCE. Edición, introducción y notas de Antonio Alatorre.

Sobre sor Juana y referencial

ACOSTA, Leonardo (1985). "El barroco de Indias y la ideología colonialista" [1972], en *El barroco de Indias y otros ensayos*, La Habana, Casa de las Américas, pp. 11-52.

AIRA, César (2001). *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé-Ada Korn.

ALATORRE, Antonio (1977). "Avatares barrocos del romance. (De Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)", en *NRFH*, 26, pp. 341-459.

ALATORRE, Antonio (2003a). "Hacia una edición crítica de la obra de Sor Juana", en *NRFH*, 51: 493-526.

ALATORRE, Antonio (2006). "Hacia una edición crítica de la obra de Sor Juana (Segunda Parte)", en *NRFH*, 53, pp. 103-142.

ALATORRE, Antonio (1987). "La carta de Sor Juana al P. N n ez (1682)", en *NRFH*, 25, pp. 591-673.

ALATORRE, Antonio (1980). "Para leer la *Fama y obras p sthumas* de Sor Juana de la Cruz", en *NRFH*, 29-2, pp. 428-508.

ALATORRE, Antonio (2007). *Sor Juana a través de los siglos*, El colegio de México-UNAM (tomo 1: 1668-1852; tomo 2: 1853-1910).

ALATORRE, Antonio (1994). "Sor Juana y los hombres", en *Debate feminista*, Año 5. Vol. 9, pp. 329-348.

ALATORRE, Antonio (2005). "Una *Defensa* del padre Vieira y un *Discurso* en defensa de sor Juana", en *NRFH*, 53: 67-96.

ALATORRE, Antonio (2003b). "Un tema fecundo: las 'encontradas correspondencias'", en *NRFH*, 51, pp. 81-146.

ALATORRE, Antonio y Martha Lilia Tenorio (1998). "Una enfermedad contagiosa: los fantaseos sorbe Sor Juana", en *NRFH*, 46, pp. 105-121.

BARTHES, Roland (1982). *Investigaciones retóricas I*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.

BARTHES, Roland (1999). *Mitologías*, México DF, Siglo XXI, 1999.

CHÁVEZ, Ezequiel (1931). *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz: y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*, Barcelona, Araluce.

COLLARD, Andrée (1965/1966). "España y la 'Disputa de Antiguos y Modernos'", en *NRFH*, 1/2, pp. 150-156.

COLOMBI, Beatriz (1996). "La respuesta y sus vestidos: tipos discursivos y redes de poder en 'La respuesta a Sor Filotea' de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Mora*, 2, pp. 60-66.

COLOMBI, Beatriz (1993). "Notas a una 'mujer docta': sujeto y escritura en Sor Juana", en *Actas VIII Jornadas de Investigación*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 11-16.

DELEUZE, Gilles (2005). *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-Textos.

GLANTZ, Margo (2006). *Ensayos sobre Literatura Colonial. Obra reunida I*, México, FCE.

GLANTZ, Margo (1994). "Prólogo", en *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta*. Caracas, Ayacucho.

GUERRERO, Gustavo (1998). *Teorías de la lírica*, México, FCE.

HORACIO (1940). *Sátiras y epístolas*, Buenos Aires, Losada.

LINK, Daniel (2003). *Cómo se lee*, Buenos Aires, Norma

MARTÍ, José (2010). *Escenas norteamericanas y otros textos*, Buenos Aires, Corregidor (Selección, prólogo y notas de Ariela Schnirmajer).

MARTÍNEZ, Luz Ángela (2008). "Las relaciones entre ciencia, estética y política en la Nueva España de 1680", en *Revista Chilena de Literatura*, 73, pp. 57-79.

MARZO, Jorge Luis (2010). *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Madrid, Katz.

MORAÑA, Mabel (2010). “Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca”, en *La escritura del límite*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 51-91.

MORAÑA, Mabel (1988). “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 28, pp. 229-251.

MORAÑA, Mabel (ed.) (1994). *Relecturas del Barroco de Indias*, Hanover, Ediciones del Norte.

MORAÑA, Mabel (1998). *Viaje al silencio*, México, UNAM.

NAVARRETE, Ignacio (1997). *Los huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos.

PAZ, Octavio (2004). *El laberinto de la soledad*, México DF, FCE.

PAZ, Octavio (1998). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe*, México DF, FCE.

PERELMUTER, Rosa (2004). “Género y voz narrativa en la poesía lírica de Sor Juana”, en *Los límites de la feminidad en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid, Iberoamericana, pp. 71-83.

PFANDL, Ludwig (1983). *Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM.

RUIZ, Facundo (2013). “Barroco: esta obra, aquel concepto, ese período”, en *Anclajes*, 17-1: 73-89.

SAER, Juan J. (2004). *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.

SÁNCHEZ, Luis Alberto (1937). *Breve historia de la literatura americana*, Santiago de Chile, Ercilla.

SCAVINO, Dardo (2009a). *El señor, el amante y el poeta*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

SCAVINO, Dardo (2009b). “Sor Juana, la irreductible”, en *Katatay*, 7: 89-93.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de (1984). *Seis obras*, Caracas, Ayacucho.

VOLEK, Emil (2009). “Trabajo crítico y metáforas barrocas”, en *Katatay*, 7, pp. 93-94.

VOLEK, Emil (1979). “Un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz: *Detente, sombra de mi bien esquivo*”, en *Cuadernos Americanos*, México, 38: 196-211.