

Cruz, Juana Inés de la, Sor

Nocturna, mas no funesta : poesía y cartas / Sor Juana Inés de la Cruz : edición literaria a cargo de Facundo Ruiz ; con prólogo de Facundo Ruiz. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Corregidor, 2014. 400 p. : 20x13 cm. - (La inteligencia americana; 7)

ISBN 978-950-05-3033-0

I. Poesía Mexicana. I. Ruiz, Facundo, ed. lit. II. Ruiz, Facundo, prolog. III. Título  
CDD M861

Diseño de tapa:  
Paula Pamprin

Ilustración de tapa:  
Retrato de Sor Juana, Juan de Miranda, circa 1680.

Todos los derechos reservados.

© Ediciones Corregidor, 2014  
Rodríguez Peña 452 (C1020ADJ) Bs. As.  
Web site: [www.corregidor.com](http://www.corregidor.com)  
e-mail: [corregidor@corregidor.com](mailto:corregidor@corregidor.com)  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723  
ISBN 978-950-05-3033-0  
Impreso en Buenos Aires - Argentina

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente en ninguna forma ni por ningún medio o procedimiento, sea reprográfico, fotocopia, microfilmación, mimeógrafo, o cualquier otro sistema mecánico, fotográfico, electrónico, informático, magnético, electroóptico, etc. Cualquier reproducción sin el permiso previo por escrito de la editorial viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.

PRÓLOGO

Por  
FACUNDO RUIZ

Cruz, Juana Inés de la, Sor  
Nocturna, mas no funesta : poesia y cartas / Sor Juana Inés de la Cruz  
; edición literaria a cargo de Facundo Ruiz ; con prólogo de Facundo  
Ruiz. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Corregidor, 2014.  
400 p. ; 20x13 cm. - (La inteligencia americana: 7)  
ISBN 978-950-05-3033-0  
1. Poesía Mexicana. I. Ruiz, Facundo, ed. lit. II. Ruiz, Facundo,  
prolog. III. Título  
CDD M861

Diseño de tapa:  
Paula Pampin

Ilustración de tapa:  
Retrato de Sor Juana, Juan de Miranda, circa 1680.

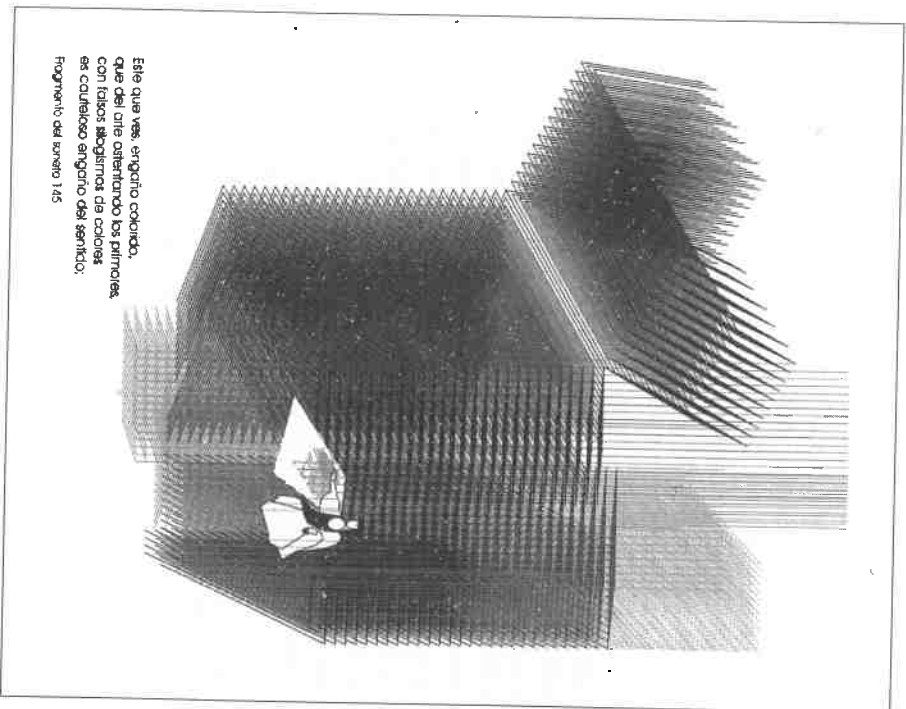
Todos los derechos reservados.

© Ediciones Corregidor, 2014  
Rodríguez Peña 452 (C1020ADJ) Bs. As.  
Web site: [www.corregidor.com](http://www.corregidor.com)  
e-mail: [corregidor@corregidor.com](mailto:corregidor@corregidor.com)  
Hecho el depósito que marca la ley 11.723  
ISBN 978-950-05-3033-0  
Impreso en Buenos Aires - Argentina

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente en ninguna forma  
ni por ningún medio o procedimiento, sea reprográfico, fotocopia,  
microfilmación, mimeógrafo, o cualquier otro sistema mecánico,  
fotográfico, electrónico, informático, magnético, electroóptico, etc.  
Cualquier reproducción sin el permiso previo por escrito de la editorial viola  
derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.

## PRÓLOGO

Por  
FACUNDO RUIZ



Este que ves, erguido colando,  
que del arte ostentando los principios  
con fidedignos algoritmos de colores  
se cualificalo erguido del sentido:  
Fogonero del numero 145

Arcadi Artís. *Sor Juana*. Dibujo en computadora.

Dicen que la manzana no cae lejos del árbol. Y quizá por eso Hugh Kingsmill pensaba en el engañoso aire de dignidad, y de superioridad sobre el chisme íntimo, que daba ocuparse de la poesía pero no del poeta, pues consideraba que “separar la poesía del poeta oculta la verdad más importante sobre la literatura: que ningún hombre puede poner más virtud en sus palabras de la que practica en su vida” (en Holroyd 2011: 48). Pero los hombres, al menos en el siglo XVII, no eran simplemente humanos, sino –y fundamentalmente– varones; y de aquí que fray Luis de Tineo, en su “Aprobación” a *Inundación castálida* –primer libro de sor Juana, publicado en 1689– señale, menos asombrado que preciso: pues “si todo esto junto –y detalla: las ideas, el ingenio, la llenua de noticias, lo amaestrado del discurso, aquella facilidad dificultosa del Argensola, que parece que todo se lo halla dicho– en un varón muy consumado fuera una maravilla, ¿qué será en una mujer?” (en Alatorre 2007 I: 39) A lo que Octavio Paz responde rápido: peras del olmo. Y es que, como Kingsmill, para Paz la poesía –y no sólo la de sor Juana o la de una mujer: la poesía– nace de la vida del poeta. Pero el problema, naturalmente, es saber dónde nace la vida de un poeta.

### **La vida de un poeta**

Y he aquí que surge el primer escollo, que constituirá –inmediatamente– la base sobre la cual se alzarán esa tan singular y moderna figura sorjuanina, pues: ¿qué sabemos de la vida de un poeta como sor Juana? Y más aún: ¿qué interesa saber de la vida de un poeta: la vida del autor, esa

persona civil más o menos real; la vida del escritor, esa figura autoral más o menos literaria; la vida humana de ese personaje histórico más o menos rastreable, legible, biografía; o todas ellas, juntas y desiguales? Ya notaba Manuel Toussaint —a principios del siglo XX— que “sabemos tan poco [de la vida de sor Juana] que es casi imposible prescindir del factor imaginativo” (en Reyes 1948: 106), comentario en el cual todavía resuena lo que —en 1869— escribía Francisco Pimentel, pensando en *Léilia* de George Sand: “La literatura romántica de nuestros días nos ha pintado los sentimientos de una mujer que acaso, en el fondo, pudieran explicar los de Juana Inés” (en Alatorre 2007 II: 141). Y si “las mujeres imaginarias siempre han servido como iconos nacionales” (Pratt 1997: 384), ese riesgo o “tentación suprema de lo novelesco” (Puccini 1997: 9) que asola al biógrafo sorjuanino, lejos de errar la perspectiva funda un punto de partida, al describirlo partido: oscilamos continuamente entre pintar la vida de una mujer y explicar la de sor Juana. O, dicho de otro modo: no sabemos lo mismo de Juana Ramírez y de sor Juana Inés de la Cruz; vale decir: de esa humildad pero notable mujer que —un buen día y como tantas mujeres de su época— decidió desarrollar o continuar su vida en un convento, y de esa monja erudita que —muy rápidamente— se convirtió en una insoslayable figura americana y —más raudamente aún y a diferencia de tantas letradas de su tiempo— en una de las poetas y pensadoras más destacadas de la literatura.

Baste recordar los malabares que tanto críticos como editores han tenido que hacer para “explicar” los versos amorosos de la madre Juana, no siendo infrecuente afirmar que “los versos de amores o eróticos (...) son de la palaciega Juana Ramírez de Asbaje”, es decir, de una “mujer libre, seglar” (Pérez Blanco 1999: 1124), algo que de Méndez Plancarte (en sor Juana 2004a: 525) a César Aira (2001: 157) pasando por Buxó (2006: 17) se ha

sostenido con diversa y dudosa fortuna, pues ¿qué impide pasar de ese juicio a este otro: “Alguien tendría que atreverse a expurgar las obras que se dicen de Juana Ramírez y sor Juana Inés de la Cruz” (Pérez Blanco 1999: 1125)?<sup>1</sup> Pero el riesgo de que la obra-y-vida de una seglar empañe el nombre de la monja, tiene también su contracara, pues en un terreno distinto —no estrictamente alejado, aunque sobre una base documental más sólida (Schons 1929, Alatorre y Tenorio 1998: 112-113 y Rubial García 1996)— se ha dicho que sor Juana “fue rica y famosa” (Poot-Herrera 2004: 111) o al menos que “acabó por ser verdaderamente rica” (Alatorre 1987: 646), algo que no sólo contrasta con la clásica y —romanticismos mediante— persistente imagen de “un poeta”<sup>2</sup>, sino que —históricamente— poco se ajusta a la de “una monja”, que en el siglo XVII al menos solían morir tanto o más pobres que cuando profesaban (cf. Salazar Simarro 2011), y todo esto sin detenerse en que esta “riqueza sorjuanina” difiere de la semblanza que nos brinda la propia sor Juana en sus cartas,

1 Fernández Mac Gregor, en *La santificación de Sor Juana Inés de la Cruz* (1932), llega a afirmar que “sor Juana Inés de la Cruz, religiosa, nos libtó de Juana de Asbaje, literata” (en Perelmutter 2004: 120); ochenta años antes, y en el otro extremo crítico del arco mexicano, decía Francisco Zarco: “Las obras de sor Juana deben contarse entre nuestra literatura, y es lástima que fuera monja” (en Alatorre 2007 I: 672).

2 “pues quien me da tanta plata, / no me quiere ver poeta”, dice sor Juana (cf. en esta edición, *Inundación Castañeda* 115: 9-10). Ya Ovi- dio escribía: “Muchas veces me dijo mi padre: ‘¿Por qué pierdes el tiempo en inútiles estudios? El mismo Homero no dejó ninguna riqueza.’” (*Tristia* IV, 10, vv.21-22) Pasaje de una elegía que sor Juana recordó más de una vez: cf. en esta edición, *Inundación Castañeda* (33: 23-34) y la *Respuesta en Fama y Obras póstumas* (p. 359). De aquí en adelante, cuando me refiera a textos de sor Juana incluidos en esta edición, colocaré las siglas del volumen (*IC*, *Segundo Volumen*) y *FP*) seguidas del número de la composición y de sus versos o, para las cartas, del número de página. En caso contrario, la referencia será siempre a sus *Obras Completas* [OC].

más ajustada (¿retóricamente?) a las posibilidades que una "hija natural" (ilegítima) —como era Juana Ramírez— podía alcanzar o esperar en una sociedad como la novohispana<sup>3</sup>.

Pero el problema, al menos para el biógrafo de un poeta como sor Juana, no radica tanto en disponer de informaciones disímiles, e incluso de materiales a simple vista opuestos (pocos documentos y sólo dos o tres poemas de Juana Ramírez: más de 200 poemas, 18 loas, 12 juegos de villancicos ciertos y más de 40 letras sagradas para cantar, 3 autos, 2 obras de teatro, la concepción de un arco triunfal y una colección de enigmas, 2 obras devotas, 3 cartas halladas —entre otros textos probables o perdidos— y un variopinto conjunto documental de sor Juana Inés de la Cruz)<sup>4</sup>, sino en que —a la hora de contar esa vida: la de un

<sup>3</sup> Cabe recordar que estas posibilidades no eran pocas ni malas, pues sin dejar de reconocer su origen ilegítimo (cf. Adib 1950), todos los hijos de Isabel Ramírez (las dos hermanas de Juana: Josefa María y María, y sus tres medio hermanos: Diego, Antonia e Inés) encontraron cómo hacerse —casarse, acomodarse, prosperar— en la sociedad de la época, como la típica familia criolla que eran (Paz 1998: 100-101). No obstante, de allí a decir que los Ramírez o sus parientes (los María, los Ruiz Lozano, los Torres) fueron "ricos y famosos" o que terminaron siendo "verdaderamente ricos", como sor Juana, hay una distancia si no evidente al menos atendible: "hay que subrayarlo —dice Margo Glantz—. [La madre Juana Inés] es el perfecto ejemplo de una escritora reconocida: vive fundamentalmente de su talento, por el cual se le recompensa." (2006: 261)

<sup>4</sup> Entre otros, cabe señalar los documentos presentados por Ramírez España (1947), Spell (1947), Cervantes (1949), Salceda (1952), Soriano Vallés (2010), Schmidhuber de la Mora y Peña Dorla (2013) y el anunciado *Corpus documental* que preparan Augusto Vallejo Villa y Reynalda López quienes habrían localizado más de 300 documentos relativos a sor Juana. De Juana Ramírez sabemos que escribió un soneto en 1666 dedicado a la muerte de Felipe IV, ocurrida en 1665 (OC 185), y otro en 1667 dedicado a la catedral de México (OC 202) y publicado en 1668 en la *Poética descriptiva...* (reunión de poesías laudatorias a cargo de Diego de Ribera) donde es presentada como "doña Juana Ynés de Asavage", luego, un tercer soneto conjeturalmente escrito en 1667-8 (OC 186), y aunque hay

poeta— todo eso encuentre cómo señalar un vínculo coherente o adecuado entre Juana Ramírez y sor Juana, puesto que sería absurdo separarlas; y así presente una figura más o menos unívoca o simplemente verosímil: una figura que dé la impresión (biográfica) de certidumbre, pues sería igualmente irrazonable no distinguirlas. De aquí que sean justamente esos momentos vinculantes (su llegada a la ciudad y al Palacio, su entrada al convento, su alejamiento de la literatura) los que más atracción generen en biógrafos, críticos y estudiosos. De aquí también que no poco haya hecho y escrito la misma sor Juana para indicar al lector —más o menos enfáticamente— cómo deberían o podrían leerse esos pasajes, esos vínculos; y en este punto la famosa *Respuesta a sor Filotea* constituye un ejemplo palmario, pues teniendo informaciones tan variadas y fragmentarias, esa carta —aún si fuese una autobiografía o una confesión, como refieren tantos— ofrece antes que nada las instrucciones para leer y escribir (para inventar e inventar) la biografía de sor Juana Inés de la Cruz, una monja que —fuera del convento— fue conocida como Juana Ramírez o Juana Inés Ramírez de

quienes afirman su autoría (Vallejo Villa 2001), otros dudan de que haya escrito —antes de cumplir 10 años— la loa bilingüe (castellano y náhuatl) para la festividad del Santísimo Sacramento, de la que Poot-Herrera dice que "habría que demostrar por medio de un análisis riguroso (...) [si] es de la niña Juana (o incluso de la Décima Musa)" (2005: 298), donde —una vez más— se distingue a *la niña de la Musa*. De sor Juana sabemos que escribió no sólo los textos que figuran en los 4 tomos de sus OC (1951, 1952, 1955 y 1957) sino también en los *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*, dados a conocer en 1968, y la carta al padre Nuñez —quien fuera su confesor— hallada en 1980 (cf. Ap.); entre otros: la discutida tercer jornada de *La segunda Celestina* de Salazar y Torres (1642-1675), representada en 1676 (cf. Sabat de Rivers 1992b); y los textos perdidos: su correspondencia, un tratado de contaduría, otro de música —*El caracol*—, otro de filosofía práctica —*El equilibrio moral*— y un compendio de lógica —*Las Simulas*—.

Asuaje o Asbaje<sup>5</sup> pero —sobre todo— reconocida como una de las más singulares poetisas de todos los tiempos, razón de que la saludaran como *la décima Musa*.

En cualquier caso, no deja de ser curioso —pero nada casual— que su firma (autógrafa y, más aún, impresa) haya sido “Juana Inés de la Cruz”, según consta en algunos documentos, en su *Petición causídica* (OC 410), protestas de fe (OC 409, 411, 412, 413) y *Docta explicación* (OC 408), al pie del soneto-prólogo (IC 195), en el último verso de su villaje (IC 214: 396), en las dedicatorias de dos

<sup>5</sup> “En el siglo me llamaba doña Juana Ramírez de Asuaje”, dice el acta de profesión de 1669 (24 de febrero) aunque en 1668 (cf. nota anterior) figure como “doña Juana Inés de Asuaje”. Su madre —también en 1669, el 25 de febrero— al donarle una esclava (Juana de San José) la llama “doña Juana Ramírez de Asuaje” (en 1687, un año antes de morir, ya se refiere a ella —en su testamento— como la “madre Juana de la Cruz”). Célebre, e inaugural, es la biografía que —en 1910— escribe Amado Nervo: *Juana de Asbaje*. Antonio Alatorre

considera que, “en el siglo”, la llamaban Juana Ramírez y no Juana de Asuaje (1995: xlv). Sobre el apellido paterno de sor Juana (Asbaje, Asuaje, Asuaje, Asuaga, etc.): el padre Calleja, primer biógrafo y corresponsal de la monja, anota “Asbaje” en su “Aprobación” a *FP* pero también —siguiendo a la misma sor Juana, ya en las cartas que le enviara ya en lo que ella afirma en la “Dedicatoria” del *SV* (cf. OC 403): “siendo, como soy, rama de Viscaya”— que se trata de un apellido vasco, más precisamente de Vergara, Guipúzcoa; pero Schons, en 1926, no encuentra allí rastro de tal apellido (cf. 2006: 152-153). Robert Ricard, en 1960, señala el origen canario del apellido “Asuaje” (Asuaje, Asuaga, etc.) de linaje italiano (Suaggi o Zoagli), así como el vínculo probable entre algunos “Asuaje” y el Nuevo Mundo (algo que ya señalaba —en 1951— Méndez Plancarte 2004: lvii-lviii): de allí en más, sea reforzando la hipótesis filiológicamente (la relación y diferencia, en el siglo XVII, entre “y” y “u”: la primera aún con valor de vocal y la segunda ya sin valor de consonante, cf. Alatorre 1980: 476) sea señalando su fragilidad (Paz 1998: 89), “se concluye que en tiempos de sor Juana, ella misma y los que escribieron su apellido lo detearon: Asuaje” (Schmidhuber de la Mora y Peña Dorra 2013: 43), aunque sea más difícil determinar con exactitud cómo se pronunciaba o de dónde provenía.

juegos de villancicos, a San Pedro de 1677 (OC 241) y a San José de 1690 (OC 291), y en la *Respuesta* (FP). *Juana Inés de la Cruz* es el nombre de un poeta, y más aún: de *esa vida*; y en cualquier caso y con variantes, su nombre público<sup>6</sup>, un nombre que, sin llegar a ser “artístico”, ya era bastante más que literario; un nombre cuya voz —sin dejar de remitir a su lugar de enunciación (religioso: *de la Cruz*)—, al quitar el “sor” (hermana) o “madre” de la rúbrica, desmarcaba no sólo el enunciado (su obra) sino al enunciador (esa figura autorral), secularizando o al menos recomponiendo su mapa genealógico, toda vez que evidenciaba la compleja trama (cívico-religiosa) de una pujante ciudad letrada en la cual —inminente y conflictivo— se urdía el espacio literario americano.

De aquí que, hoy, al hablar de “sor Juana” la referencia sea —más o menos detallada o pretendida— a esa *summa* de vidas probables, posibles y probadas, al contorno de esa experiencia: la de una campesina singular, la de una brillante joven de la corte, la de una monja erudita, la de un poeta fénix, la de una décima Musa, la de una santa muy laica y la de un poeta casi sagrado, la de nuestra lírica americana —principio sin fin (moderna y germinal) y fin de un principio (colonial y cenital)— entre tantos epítetos y sus nada inocentes variaciones (cf. Glantz 1994). De aquí, también, que el contar la vida de sor Juana conduzca muy rápidamente —no sin riesgos, no sin intención— a hacer más que historia y menos que literatura, es decir, a ensayarla y —como señalaron Paz y Glantz— a que todo ensayo de la vida de sor Juana sea de restitución: ya se restituía el poeta a su mundo, ya se restituía la poeta a una historia de

<sup>6</sup> Curioso y nada casual es —asimismo— que algunos de sus autógrafos, además de su nombre, consignen “contadora” (1686, 1688, 1689) o que, al dirigirse al arzobispo de México Aguiar y Seixas (para que le conceda licencia para vender a una esclava con su hijo), firme “sor Juana Inés de la Cruz”.

escritoras y lectoras. Pues al fin y al cabo es ahí, en ese vínculo desigual entre historia y literatura, donde radica la vida de un poeta y, por tanto, la tarea de un biógrafo que —así— dista notablemente de la de un jardinero: pues si es cierto que las manzanas no caen lejos del árbol, también lo es que las semillas vuelan, y en cualquier caso: los poetas no se plantan —si a veces se cultivan, pocas echan raíces de una vez y para siempre (la misma sor Juana —ya desde 1668 parte de Mexicano Museo— hablaba en 1692 de “nuestra nación vascongada” y, poco después, de “los indios herbolarios de mi patria”)<sup>7</sup>; y las literaturas no se transplantan: se vinculan, forman nociones y corpus comunes, se ignoran o solapan, casi nunca se rechazan (reducir el contacto entre literaturas —sus expresiones y formas, culturas e historias, instituciones y poderes, proyecciones y atracciones— a una idea u operación de plantación/trasplante confirma apenas que no se trata de una mera cuestión de “espíritu”, aunque eso no garantice la atención al “corpus”)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> En 1668, al publicarse un soneto suyo (cf. supra nota 4), sor Juana ya es presentada como “glorioso honor del Mexicano Museo” (en Alatorre 2007 I: 17); en 1692, “Dedicatoria” (OC 403) del SV a Juan de Orúe y Arbieco (editor), se refiere a “nuestra” nación vascongada, a la cual —con una falsa modestia que linda con la ironía— intenta no avergonzar con sus composiciones, pues a ella pretendía tributarlas; y en 1700, se publica el inconcluso y conocido romance *En reconocimiento a las imitables plumas de la Europa donde se lee*: “¿Qué mágicas infusiones / de los indios herbolarios / de mi patria, entre mis letras / el hechizo derramaron?” (FP 51: 53-56).

<sup>8</sup> Me refiero, puntualmente, al capítulo 4 de *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe*: “Una literatura trasplantada” (Paz 1989: 68-86), que desarrolla —para el siglo XVII— ideas expuestas en “Introducción a la historia de la poesía mexicana” de 1950 (Paz 1987), y a afirmaciones como “Juana Inés es una planta que crece en una tierra de nadie” (Paz 1989: 127), pues en la concepción de Paz es casi imposible establecer otro sistema que el de las excepciones, otro corpus que el excepcional (sor Juana en Nueva España como el Minotauro en su laberinto, cf. Ruiz 2013): en lo universal (euro-

Y ensayar la vida de sor Juana supone siempre confirmar algo que ya sus contemporáneos comentaban: la “aura popular” sorjuanina; pues ya señalaba el prologuista de IC en 1689 el consenso que, entre tertulios y viajeros, virreyes y arzobispos y capitulares de uno y otro cabildo, había respecto de ella: “La aura popular sólo conviene en humo luces pequeñas; que a la hoguera grande, más la aviva la luz” (en Alatorre 2007 I: 45)<sup>9</sup>. Y es en esta aura popular donde la evidente pero nada simple figura sorjuanina va modelando, transfigurando y reformando esa vida, la de sor Juana: poeta. Aura popular en la que —casi necesariamente— las precisiones no abundan: si nadie duda de que nació en una hacienda en San Miguel Nepantla, cerca de un pueblo llamado Amecameca, a unos 60 kilómetros de la capital, no sólo la fecha de nacimiento sino el nombre mismo ya constituyen artículos de ensayo y restitución: ¿nació en 1651, como dice en 1700 el padre Calleja, o en 1648, según el acta de bautismo hallada en

peo / invernadero), lo particular (exótico / fruto raro: las peras del olmo); a punto tal que la literatura americana es única (“auténtica”) dentro de la universal si y sólo si no se la relaciona con América (o se la relaciona con otra excepcionalidad como “su propio ser”). No obstante, la idea del “trasplante”, ligada a una antigua concepción de la historia político-cultural (*trastarso*: cf. Curtius 1955: 52) y a problemas todavía actuales (cf. Maramba 2006) y literarios (Rama 2007 y Navarrete 1997), tiene larga historia en la literatura y la crítica latinoamericanas, pues ya el Inca Garcilaso se refiere a ella en el “Prólogo” de 1617 a la *Historia general del Perú* (cf. 1945: 10 y 12) y —especialmente en el siglo XX— será ampliamente recurrida y modulada por Henríquez Ureña (1949 y 1989: 33-45), Sánchez (1937), Reyes (1948), Picón Salas (1978), Cándido (1965), Martín Adán (1982), entre otros.

<sup>9</sup> Moraleja o epigrama donde resuenan los versos de la entonces muy conocida *Ars* de Horacio: “Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lumem / cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat” (vv. 143-4) así traducidos por Martínez de la Rosa: “Humo no saca de la luz, cual otros: / antes el humo en resplandor convierte, / para mostrar del arte los prodigios” (1940: 193).



1948 por Guillermo Ramírez España y Alberto G. Salceda? Pero, si el acta le corresponde, ¿por qué fue bautizada como "Inés" si la conocían y hasta ella decía llamarse "Juana" (cf. supra nota 5)? Y esta delgada distancia de 3 años, con el tiempo —de vida de sor Juana y de estudios sorjuaninos—, fue ensanchándose hasta albergar explicaciones posibles de sus últimos años (los de alejamiento de la literatura) e incluso el sentido, si no de su muerte, al menos de su vida: de 1651 sale una línea que enlaza fundamentalmente las lecturas más o menos religiosas de la poeta y su obra, vale decir, aquellas que confirman o se afianzan en su vocación eclesástica; mientras que de 1648 se desarrolla una línea de lecturas principalmente literarias de la monja y sus textos, vale decir, aquellas que confirman y exponen a la escritora medida a monja.

Sin embargo, esto no deslinda el territorio biográfico de posibles de manera clara ni mucho menos tajante, pues si Alfonso Méndez Plancarte, el gran editor de sor Juana, se encuentra —sin duda— entre quienes sostienen una lectura religiosa de la poeta (y el primer tomo de su *OC* se publica en 1951, celebrando el tercer centenario del presunto nacimiento de sor Juana), no sólo fue en *Ábside* —la revista católica fundada en 1937 y dirigida hasta 1949 por su hermano Gabriel— donde se publicó el acta de bautismo en 1952 —cuando era Alfonso quien la dirigía— sino que el mismo Méndez Plancarte anota en 1951 que la fecha de nacimiento/celebración no coincide exactamente con la del padre Calleja y por tanto "creemos probable haya nacido en 1648, sin mengua de la actual celebración del Tricentenario" y "pese a llamarse ahí [en el acta] únicamente 'Inés'." (2004: liii) Y otro tanto podría decirse de Susana Zanetti, sorjuanista argentina pionera, que ubicándose claramente entre quienes no sólo se desentienden de las lecturas religiosas de la poeta sino que las critican —pero siguiendo de cerca los trabajos de Henríquez Ureña, quien no descartó cierta "conversión" ni

la "mortificación" devotas de los últimos años de la monja (2000: 314)—, afirma su perspectiva en la escritora y pensadora que fue sor Juana y coincide con Sabat de Rivers (1982: 10-11) en suspender el juicio sobre la validez de dicha acta bautismal, la que haría nacer a la poeta en 1648, sin por eso confirmar la otra fecha posible, 1651 (cf. 1995: 10).

Todo lo cual abigarra el campo crítico de lecturas, actualiza la compleja trama cívico-religiosa que se vislumbra en la firma (una autoimagen rubricada) de sor Juana, y deja al biógrafo ante una cuestión tan singular como medular: quien nazca en 1651 será casi prodigio (si los tiempos se acortan, la precocidad de las obras aumenta), se tratará de alguien que —seguro de su vocación— no dilatará su entrada al convento (se profesaba después de los 16 años<sup>10</sup>; sor Juana ingresó como novicia en 1667 en el convento San José de las Carmelitas que abandonó poco después para profesar en 1669 en el convento Santa Paula de la Orden de San Jerónimo) y, consecuentemente, desarrollará allí una vida que —no exenta de rasgos individuales: el estudio en sor Juana, incluso la erudición asombrosa— no encontrará otros obstáculos que los habituales y domésticos y, en casos como el de sor Juana, también estímulos que puedan hacer de una simple monja una religiosa, si no santa, al menos ciertamente ejemplar; pero, quien nazca en 1648 no perderá cierto virtuosismo (tres años, a fin de cuentas, para la infancia campesina de quien ya brilla en la temprana adolescencia urbana-cortesana no es tanto: sor Juana entró como dama de

<sup>10</sup> "Para que una joven ingresara a un convento en Nueva España era necesario que estuviera bautizada, respondiera a un interrogatorio, [y] diera a conocer la identidad de sus ascendientes (...). La postulante debía expresar su deseo de entrar al convento sin que nada ni nadie la presionara; estar sana; pagar la dote para costear su manutención, y tener 15 años de edad al tomar el hábito de novicia para poder profesar después de los 16." (Salazar Simarro 2011: 223-224)

palacio en 1664 o 1665 y, aunque ya "volaba la fama de habilidad tan nunca vista en tan pocos años", desde entonces las noticias de su singular ingenio no ralean y más bien lo contrario, pues—según cuenta el marqués de Mancera, virrey en aquel tiempo—"a la manera que un galeón real se defendería de las pocas chalupas que le embisieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas"<sup>11</sup>), aunque ya no se trataría de alguien que, menos dudoso de su vocación que de sus próximos pasos, apuraría la entrada al convento (la muchacha que ingresa el 14 de agosto a las Carmelitas con 18 años y sale el 18 de noviembre con 19, tendrá 20 cuando finalmente profese en San Jerónimo<sup>12</sup>) y, en consecuencia, desarrollará allí una vida que—marcada por sus rasgos singulares: una publicidad notoria, se funde en sus

11 Es el padre Calleja en su biografía "Aprobación" a *FP* quien cuenta que *antes* de entrar al Palacio ya "volaba la fama" de Juana Inés y que *por eso* (sumado al "riesgo" de su discreción y hemiosura) sus tíos—con quienes vivía la joven en la capital—"la introdujeron en el palacio" (en Alatorre 2007 I: 241). La anécdota que cuenta el virrey y que registra Calleja en 1700 da cuenta de la "pneba" a la fue sometida la joven Juana por el marqués de Mancera, quien admitido por su singular variedad de noticias, decidió reunir a cuarenta sabios y tertulios para examinar—dice Calleja—"si era sabiduría tan admirable, o infusa, o adquirida, o artificio, o no natural" (242). No obstante diez años antes, en 1690, ya es aludida por el obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, en la famosa carta que—bajo seudónimo de sor Filotea—escribe a sor Juana (cf. *FP*).

12 Si bien se discute el año de nacimiento, sobre el mes hay más consenso: Calleja dice que nació un viernes 12 de noviembre y aunque en 1651 ese día no fue viernes (sino domingo), y ni siquiera en 1648 (sino jueves), se acepta que entre el jueves 12 y el viernes 13 de noviembre de 1648 habría nacido sor Juana (cf. Alatorre 1995: xlv). Para Valledo Villa, basado no muy sólidamente sobre los versos 395 y 396 del *ovillejo* (cf. *IC* 214), la fecha sería 12 de mayo (2005: 385); pero si "no es posible hacer biografía a partir de la lectura de un poema" (Pool-Herrera 2005: 293), menos aún si se consideran sólo dos versos.

relaciones con el poder civil, y especialmente con las virreinas, en los textos que la misma Iglesia le encarga y paga (un arco triunfal, juegos de villancicos) o en su vasta obra pública y publicada<sup>13</sup>—encontrará otros obstáculos que los habituales y domésticos y, en casos como el de sor Juana, no pocos estímulos para que esa "publicidad" no redunde sólo en beneficio "del siglo"<sup>14</sup>. ¿Y qué de todo esto no encuentra en la misma *Respuesta* de sor Juana puntos de apoyo o de partida, confirmaciones casi completas y desarrollos razonados o razonables?

Efecto colateral del "aura popular" sorjuanino, las fechas de origen se desdibujan o pierden, ya no en un remoto tiempo pasado sino en los modos de ensayar su restitución al presente. Y es aquí donde el mito de sor Juana se afianza, haciendo peligrar—como ya advertía Abreu Gómez en 1931—no sólo el acercamiento a su vida sino a su obra, que rápidamente se convierte en "una isla cuya fama se conoce pero que nadie trata de comprobar" (198). Pero esa isla, que luego sería llamada soledad y laberinto, es también un reflejo—opaco pero cierto—de aquella "hoguera grande" de la que hablaba el prologuista de *IC* en 1689 y, mucho más tarde, José Emilio Pacheco en su poema "Sor Juana": "Es la llama trémula / en la noche de piedra del virreinato" (2010: 174). Isla que, mal leída y peor entendida, dio lugar a innumerables fantaseos

13 Además de los manuscritos que circulaban más o menos cómodamente, y de los impresos aislados (villancicos fundamentalmente, pero también el diseño del arco triunfal *Nepituno alegórico* y la *Carta Athenagórica* de 1690, juego—en 1692—llamada *Cristó*, cabe recordar que—sólo en vida de sor Juana—los dos primeros tomos de su obra se imprimieron 8 veces en 4 años, y los tres, 20 veces en 36 años (cf. Ap., Tabla de contenidos de los tomos históricos).

14 Oviledo, biógrafo de quien fuera confesor de sor Juana, cuenta en *Vida ejemplar* (1702) que Núñez "solía decir que no podía enviar Dios azote mayor a aqueste reino, que si permitiese que Juana Inés se quedara en la publicidad del siglo." (en Paz 1998: 12)

sobre sor Juana y su "clausura" conventual, arraigando definitivamente el lastre crítico de su excepcionalidad, de su excentricidad o de su rareza como claves de lectura, tanto de su obra como de su vida. Y si los esfuerzos por desaislar no han sido pocos (y lo que propuso Abreu Gómez en 1931—siguiendo a Schons, sorjuanista pionera— fue lo primero que llevó adelante Méndez Plancarte en 1951)<sup>15</sup>, y más bien podría decirse que han acompañado la obra y vida de sor Juana—al menos—desde 1689, es decir, desde el "Prólogo" de IC donde ya se calificaba de "bisoñería plebeya" y "estolidez rústica" detenerse en el hecho de que tan buena poesía, y tan buen poeta, sea mujer o monja, dichos esfuerzos o han necesitado—crítica, modernamente—de la rareza sorjuanina para fundar sus lecturas (norma/transgresión, regla/excepción, versión/subversión) o no han podido deslazar lo que—"aura popular" mediante—ya era *vox populi* en el siglo XVII: que aquella "hoguera grande", aquella "llama trémula", era capaz de religiosos—y profanos—incendios. Pues en el centro del "aura popular", como si se tratara del motor inmóvil del mundo sorjuanino, no se hallan ni sus textos ni su condición de mujer o monja, y quizá ni siquiera la erudición pasmosa o su publicidad tonante, sino una pregunta simple, a la que sor Juana (esa figura) dio múltiples y siempre impredecibles *respuestas*: ¿de qué (no) es capaz sor Juana? ¿De qué (no) es capaz esa vida,

<sup>15</sup> Fue Schons la primera en proponer una restitución histórica de sor Juana en 1926, y si bien Méndez Plancarte no dio lugar a sus planteos—y pese a las determinantes críticas que hizo a Abreu Gómez (cf. Herrera Zapán 2005)—lo que éste proponía ("verificar las características de la labor de sor Juana dentro de las corrientes literarias y filosóficas que le pertenecen", 1931: 198) fue lo primero que el editor hizo en su "Introducción" a las OC, pues "restituida así sor Juana a su marco auténtico [el arte barroco, el gongorismo, la poesía novohispana], ya no la vemos como una excepción absoluta" (2004: xxvii).

esa obra? Y así, no sólo resulta llamativo que a las dos famosas y extensas cartas haya dado el simple nombre de respuestas, que muchos de sus romances más recordados sean—asimismo—respuestas o juegos de preguntas-y-respuestas, que sus enigmas ofrecidos conozcan—de antemano—una respuesta (pues sobre ella se construyen), o que los sonetos plateen continua y hasta geométricamente "problemas" a los se busca dar—de formas siempre variadas—posibles respuestas, sino que esa capacidad aparentemente sin límite haya sido el centro de sus desvelos (del *Sueño*, de la *Crisis*) y el desvelo de muchos a quienes les tocó en suerte preguntarse—y preguntarle—por sus límites.

Quizá en esto radique el mito de sor Juana y la desmitificación que Juana Inés de la Cruz practicó en su vida y en su obra expresando—una y otra vez—que esa aparentemente infinita capacidad surgía de una muy singular composición de límites precisos y concretos que, en vez de ser concebidos como extremos que transgredir o disputar, eran pensado y vividos como las condiciones de vínculos posibles. De esos vínculos posibles y de sus condiciones, de esos límites concretos y sus composiciones singulares, habla largamente en la *Respuesta*, tomando su vida y su obra como motivo de escritura; de eso mismo había hablado en la *Crisis*, escogiendo la relación entre Dios y el hombre (no el varón: el humano) como un problema ético antes que teológico; de eso también hablan sus poemas amorosos, haciendo del deseo un agente de lo común y de los enamorados la expresión de una comunidad desigual pero posible; de eso habla en el *Sueño*, distinguiendo en el conocimiento un conjunto de formas de saber y en éstas, experiencias vitales; de eso habla en el *Nepumó alegórico*, convirtiendo las prácticas de gobierno, el ejercicio de poder, en distintos problemas de expresión y representación; de eso habla la vida de un poeta como sor Juana. Composición de límites y vinculación de

condiciones: un mapa vial para sor Juana. Una vida posible.

Una vida que, hasta donde sabemos, también trascurrió así: del campo a la ciudad y de la ciudad a la corte; de la corte al convento y del convento al (otro) mundo: América, Europa, su muerte. Pero “mientras haya muerte, hay esperanza”, al menos para el biógrafo; pues —piensa Holroyd— se trata de “darles a nuestros amigos los muertos la oportunidad de colaborar con el mundo de los vivos; [darles] empleo durante una muy provechosa inmortalidad” (2011: 47). Pero una vez más: tratándose de sor Juana, hay esperanza y provecho no sólo para el biógrafo, pues no son pocos los miembros de la Iglesia —y entre ellos Castorena y Ursúa, editor de *Fama y Obras póstumas* en 1700— que en la muerte de la monja encuentran un empleo bien religioso para la poeta: una santidad vacante. Por tanto, cabe avanzar con la mayor calma posible, así sea sólo para dar esa oportunidad, para —como decía Quevedo— “escuchar a los muertos con ojos”.

Los primeros años son veloces: sabemos que nació en una hacienda y creció en otra, de San Miguel Nepantla a San Miguel Panoayán. Última hija de Isabel Ramírez de Santillana y Pedro Manuel de Asuaje (o Asbaje) y Vargas Machuca fue, como sus dos hermanas, “hija natural” o “hija de la iglesia”, lo que no le impidió —ni a la madre ni a la hija (OC 411)— declarar lo contrario al profesar en San Jerónimo. En 1653 su madre —sin Vargas Machuca— se trasladada con sus hijas a la hacienda que arrendaban sus padres, Pedro Ramírez de Santillana y Beatriz Ramírez Rendón (Méndez Plancarte 2004: lviii) o Beatriz de los Reyes Ramírez (Pool-Herrera 2005: 293). Infancia campesina y primeras letras: aprende a coser, ayuda a su madre y a sus hermanas en la cocina y el cultivo —entre otras labores que realizaban las mujeres— y asiste con una de sus hermanas a las clases de una maestra, con la que aprende a leer y a escribir. Primera imagen sojumanina: en

pleno campo —en el medio del escueto relato campesino— lo que brilla es una biblioteca, la de su abuelo, los libros que él tenía y que con ella compartía; y en cualquier caso es notable que —en el campo sojumanino— hay menos árboles y volcanes, arados y mulas, que libros y lecturas, maestras y letras. Una cultura y un cultivo distintos. La niña Juana se entretiene y deleita leyendo y tal vez —al dejar la hacienda o al morir su abuelo— conserva al menos uno: *Illustrum poetarum flores*. Editado en Lyon en 1590, se trata de una antología de poetas latinos reunidos por Octavio Fiovaranti (llamado Mirandula) donde consta su firma “Juana Inés de la Cruz” rematada por “la peor” (Abreu Gómez 1934), fórmula que también aparece en el *Libro de profesiones* de San Jerónimo. ¿Lo firma al ingresar al convento o una vez en él? Probablemente: es una manera de mantener su propiedad; con seguridad, si el libro perteneció a su abuelo, ella no lo lee en la hacienda pues aún no sabe latín, algo que sí aprenderá en la ciudad, una vez trasladada a casa de unos tíos que, años más tarde, la ayudan a ingresar en la corte como dama de la entonces virreina, Leonor María del Carreto, marquesa de Mancera y esposa de Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, virrey entre 1664 y 1672. Del campo a la ciudad: del castellano al latín, de hacer familia a hacer sociales, de las labores del campo a las de palacio.

Sor Juana cuenta en la *Respuesta* que esos pasajes se desarrollaron como el plano secuencia de una única escena: la de su voluntad de estudiar, la de su inquietud por saber. La muerte de su abuelo en 1655 puede —en este relato— constituir uno de los límites que habrían propiciado la búsqueda del vínculo con sus tíos, con la ciudad. En esta situación su madre, analfabeta y a cargo desde entonces de la hacienda de Panoayán, se constituye —una vez más— no como límite sino justamente como condición de pasaje, pues no se trata de autorizar el viaje como de facilitar o propiciar esa composición campo-ciudad: una

de sus hermanas, María, se hallaba casada con Juan de Mata y bien establecida en la ciudad. Y si esa tía es para sor Juana una posibilidad de cambio, la nueva pareja de su madre—Diego Ruiz Lozano—y la nueva familia en ciernes—ya habían tenido un hijo y tendrían otros dos—reorganiza el mapa de vínculos posibles, algo que la muerte de la madre de Isabel, en 1657, quizá complete.

Los años urbanos-cortesanos son aún más veloces, pero la prisa por llegar al convento—en realidad, la prisa de la *Respuesita* por hacer coincidir a la escritora que narra con la monja-poeta que es narrada—sólo pone en primer plano el asunto de su vocación, que es justamente el *quid* de la carta de sor Filotea; pero no exactamente de la de sor Juana y tampoco del relato de su vida: sor Filotea pregunta por su vocación y sor Juana responde según su inclinación. Inclinación y vocación—en la obra y en la vida de sor Juana—se distinguen continuamente sin separarse, expresando una vez más esa trama tensa que rubrica su nombre de poeta y que el padre Calleja precisaba en 1700: en sor Juana—dice—se hermanaban y a veces se oponían los “talentos de sabiduría” y las “virtudes religiosas”, pero sólo “la inclinación vehementemente al estudio” ella sentía y conocía “tan entraña en sí” que no sin pesar, e incluso no sin cierto temor, decidió meter ese “deseo” en la religión (en Alatorre 2007 I: 243 y 242). Esa negra inclinación a las letras—como la llama: “las impertinencias de mi genio” (FP, p. 325)—y su cándida vocación religiosa—una forma de vida tan usual como estructural entonces<sup>16</sup>, pero

<sup>16</sup> Los conventos eran lugares medulares de la sociedad novohispana y puntos de cruce—y fricción—del ámbito familiar (que no sólo los promovía y patrocinaba sino que los proveía de mujeres, mozas y niños así como de muebles, ropa, dinero, casas, hacienda, esclavos, etc.), del ámbito mercantil (pues concentrados en las grandes ciudades, los monasterios reunían a las hijas—y vindas—de comerciantes, empresarios, dueños de minas, sectores privilegiados), del ámbito político-militar (el palacio, el cabildo municipal, sus funcionarios:

distinta ayer como hoy de una pretendida santificación—establecen el fondo clarooscuro sobre el cual la ciudad de sus tíos y la corte de sus primeros protectores apenas resultan relevantes en el relato de sor Juana, que apuntaba—como se dijo—al asunto que Filotea le planteaba (su vocación) y que ella—no obstante y una vez más—elegía responder con una inesperada “biografía intelectual” (Colombi 1996: 64).

Y si en el siglo XX—psicoanálisis mediante—ese pasaje resultó nebuloso, o tan lagunar como el suelo de la capital mexicana, dando lugar a especulaciones de toda naturaleza (de Nervo a Paz y de Chávez a Pfandl), lo poco que cuenta Calleja—que sí se detiene en el vínculo ciudad-convento—alanza para hacerse una idea: autodidacta de fuste, “dentro de su sola capacidad cupieron cátedra y auditorio para emprender las mayores ciencias”, la vida con sus tíos parece una acelerada y triunfal carrera (“solas veinte lecciones de lengua latina (...) y la supo con eminencia”) de su caudaloso, impetuoso e impaciente espíritu por rebasar “la orilla que su naturaleza le puso” y—como *inundación castálida* preliminar—ya volaba su fama por la ciudad cuando sus tíos, previsores o también desbordados, la introdujeron en el palacio que, así dicho, parece menos la erótica colmena para esta reina sin panel que la segura chance para canalizar esa publicidad furiosa, y tan encantadora que Calleja llega a decir que siendo hiperbólico puede parecer inverosímil el cariño y la veneración con que fue recibida y tratada Juana Inés por los virreyes, sobre los cuales su obediente servicio tenía

tertulios, comensales, intrigantes, deudores, empleadores y amigos de monjas y clérigos), del ámbito cultural-educativo (colegios, universidad, imprenta, sermones y certámenes) y, naturalmente, del ámbito eclesiástico. Cf. Salazar Simarro (2011), Rubial García (1998), Muriel (1995), Bénassy-Berting (1983 y 1997).

no poco dominio (en Alatorre 2007 I: 241), paradoja—esta última— muy sorjuanina.<sup>17</sup>

Pero en el relato de Calleja —a diferencia de la *Respuesta*— este vínculo urbano-cortesano se encuentra bajo el rigor no de la literatura sino de la divina providencia: nacida en un aposento llamado “la celda” —ha comentado— esta “casualidad (...) la enamoró de la vida monástica y la enseñó a que eso era vivir, respirar aires de clausura” (239), de modo que —tras describir el período urbano— destinar un tupido párrafo a detallar los riesgos juveniles de “esta no popular aura” (242) de la vida palaciega, dice menos de sor Juana y de su vida que de la escritura del jesuita. Para la entrada al convento, cabe recordar las razones de sor Juana:

Entéme 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 (*FP*, p. 325)

Una vez más, cierta composición de límites (*lo menos y lo más*) y una muy singular vinculación de condiciones (*estado de cosas, mi genio, total negación al matrimonio, deseo de salvación*) trazan un mapa vital para sor Juana. Una vida posible. Una vida que, no obstante y así descripta, tiene poco de excepcional o inusual, pues era una decisión o elección común a muchas mujeres y circunstancias distintas: “en el siglo XVII el convento no era precisamente el camino opuesto a la actividad pública; el camino opuesto

<sup>17</sup> “Error es de la lengua, / que lo que dice impertio / del dueño, en el dominio, / parecen posesiones en el siervo.” (*IC* 82: 9-12).

era el matrimonio” (Henríquez Ureña 1989: 135)<sup>18</sup>. Y salta aquí la diferencia, pues *la actividad pública* de sor Juana era —ahora sí— el punto en cual las cosas cambiaban realmente para ella, una poeta de aura popular y una joven de voladora fama. Y por eso, menos recordado pero más preciso a la hora de contar la vida del poeta que fue sor Juana, es otro pasaje de la *Respuesta*, donde no sólo explica —una vez más— por qué se metió a monja sino que afirma “no [haber] otro motivo”:

Sabe también Su Majestad que no consiguiendo esto [que Dios apague la luz de mi entendimiento], he intentado sepultar con mi nombre mi entendimiento, y sacrificársele sólo a quien me le dio; y que no otro motivo me entró en la Religión, no obstante que al desembarazo y quietud que pedía mi estúdiosa intención eran repugnantes los ejercicios y compañía de una comunidad; y después, en ella, sabe el Señor, y lo sabe en el mundo quien sólo lo debió saber, lo que intenté en orden a esconder mi nombre (*FP*, p. 323)

Es cierto que el motivo no es radicalmente otro, pero es distinto; y por eso no se oponen ni se comparan, se componen. Se trata de razones que hacen a cosas distintas, pero también, de cosas distintas que hacen a un mismo nombre, el de sor Juana: esa figura, siempre a caballo entre la criolla novohispana y la poeta americana. Las razones de una criolla joven, hija ilegítima y ya notable figura palaciega de la corte de los Mancera; y las de una escritora consumada, monja-poeta y afamada figura americana del convento jerónimo, no pueden sino ser distintas y no pueden sino hallarse reunidas en la obra y en

<sup>18</sup> Algo que tampoco describía un fenómeno exclusivamente americano, como puede vislumbrarse en *Historia de una monja* de 1689 de la inglesa Aphra Behn (2008), tan recordada y querida por Virginia Woolf (1993).

la vida de sor Juana. Y si desde Schons hasta Paz han primado aquellas condiciones y explicaciones (sociales), desestimadas o rectificadas por aquellos que las prefieren religiosas (de Menéndez y Pelayo a Soriano Vallés, pasando por Méndez Plancarte), cabe considerar estas otras que la misma poeta expone y que el padre Calleja viene a corroborar pues —más allá de su nombre o su entendimiento— la figura de sor Juana ya era inseparable. De joven, mientras volaba la fama de su entendimiento, pensó en sepultarlo haciéndose monja, pues como se sabía —y como el mismo Núñez de Miranda escribe en su *Plática doctrinal* de 1679, dedicada a Francisco de Aguiar y Seixas, arzobispo entre 1681 y 1698— la mujer que profesaba debía quedar muerta al mundo y sepultar, con su (nuevo) nombre y estado, su vida pasada<sup>19</sup>, pero metida a monja y cambiado el nombre (a *de la Cruz* o a *madre Juana*), su fama y su actividad pública no hicieron sino aumentar —acrecentando su aura popular—, de modo que intentó esconder su nombre... pero quizá ya era tarde: su figura ya estaba consolidada y, como tal, era inseparable.

Si bien no deja de ser llamativo —por explícito— que lo que dice sor Juana haber querido sepultar metiéndose a monja haya sido el entendimiento, pero no la fama que le había granjeado, siendo —como aclarara— que no estaba dispuesta a renunciar a “mi estudiosa intención” aun cuando las condiciones de su nueva comunidad le fueran opuestas o la contradijeran<sup>20</sup>, tampoco resulta asombroso que los relatos tan desiguales de sor Juana y Calleja encuentren un

<sup>19</sup> “Una esposa de Cristo, el día que profesa (...), ha de quedar con su amor tan muerta al mundo, cosas, fueros y personas humanas como si nunca los hubiera visto, ni sido en el mundo (...). Como un muerto no gusta ni echa [del] menos cosas de esta vida (...) ni tiene trato humano, ni visita ni es visitado (...), así una esposa de Cristo ha de quedar muerta al mundo y todos su fueros” (en Alatorre 1987: 612).

<sup>20</sup> Calleja parece leer “al revés” este pasaje; y así dice que “depués la repugnancia, resolvió Juana Inés, con denuedo piadoso, dejar en

ambivalente punto en común: contra el engrandecimiento de su figura, ¿qué podía hacer ella sino ser quien era? Ella dice: “Pensé yo que huía de mí misma [al meterme a monja], 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” (FP, p. 325). Él dice: “no podía hallar par en el mundo” y por eso no sólo rechazó el matrimonio sino que “se dedicó a servir a Dios en una clausura religiosa” (en Alatorre 2007 I: 242). Algo del orden de la relación con Dios parece eximir a sor Juana y a Calleja de dar más o últimas razones de lo ocurrido: como si fuera un número primo, sólo se divide por sí misma (trájeme a mí conmigo / era impar) o por uno (Dios). Pero si bien el punto entre ambos es común respecto de cierta concepción de mundo (cristiana), no lo es respecto de cómo cada uno concebía esa relación en el mundo: teológica y teleológicamente Calleja, quien alejándola de una extática (mística), la acerca a una santidad posible o merecida; éticamente sor Juana, que escribe la *Crisis*, donde analiza la relación entre Dios y el hombre para asegurar que no se trata de que los beneficios de Dios sean positivos o negativos —“por prenda o castigo”— sino de cómo el hombre, en el mundo, puede intervenir en esa relación y, llegado el caso, hacer “que sus beneficios negativos se pasen a positivos” (SV, p. 230).

Sea de esto lo que fuere, y modestias sorjuaninas mediante, no fue poco lo que sor Juana intervino en la proyección y afianzamiento de su figura: no sólo buscó y contó con el apoyo de la corte, de los distintos virreyes o del capitán Pedro Velázquez de la Cadena, secretario de Gobernación y Guerra del virreinato hasta 1694, pariente lejano de sor Juana que pagó la dote (3000 pesos) para que ingresara a San Jerónimo; sino que mantuvo más o menos

su mundo su inclinación a la sabiduría humana y, en cada libro que abandonaba, degollarle a Dios un Isaac” (en Alatorre 2007 I: 243).

fluidas relaciones con relevantes miembros de la Iglesia (el arzobispo-virrey Payo de Rivera; su ex/confesor Núñez de Miranda; también confesor de los virreyes y calificador del Santo Oficio; Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla y candidato a arzobispo junto con Aguiar y Seixas) así como con el cabildo eclesiástico de la capital, que le encargó y pagó abundantemente el diseño del arco triunfal que recibió a los virreyes de la Laguna en 1680, entre otras sedes religiosas novohispanas que le encargaban, pagaban, distribuían e imprimían sus villancicos y letras sacras. Y todo esto, descontando el constante aplauso impreso que cada nuevo tomo de su obra traía desde Europa, y los casi diarios tertulios que asistían al locutorio sólo para oír la razonar, en verso o en prosa, de variados, intrincados e irresistibles asuntos. Que entre sus amigos se contara el polígrafo Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), que sus obras teatrales se representaran tanto como sus loas (y no pocas escribió para celebrar los cumpleaños de virreyes y virreinas, reyes y reinas), que no le faltara el dinero ni el permiso para comprar una esclava (1684) o una celda (1692) —que en aquel tiempo eran casas pequeñas (cf. Fernández 2011: 74-76)—, invertir en tal o cual emprendimiento o ayudar a algún pariente, no muestran justamente que su actividad pública menguara ni que por eso sor Juana, esa figura, dejara de tener inconvenientes.

De la casa de sus tíos a la corte de sus protectores y de allí al convento, dice sor Juana: de una comunidad a otra; ergo: de una composición de límites y vinculación de condiciones a otra. Se mete a monja pero no sale de la comunidad, no se aísla ni se encierra: el claustró para sor Juana, para esa figura y su fama, no constituye —una vez más— límite alguno sino la condición de nuevos vínculos. Y es justamente en este pasaje, más aún: en el vaivén corte-convento, donde se hallan justamente dos de estos vínculos (con el jesuita Núñez de Miranda, con la condesa de Paredes) que serán tan relevantes en su vida y en su obra

como definitorios del último recorrido: del convento al (otro) mundo. Pues viviendo aún en el palacio como dama de Leonor del Carreto, conoce al confesor de los virreyes, el padre Antonio Núñez de Miranda, un hombre de severas convicciones doctrinales y poco dado a las cosas “del siglo” que —no por eso— pierde oportunidad de convertirse en el confesor de tan singular talento y de apoyar sus todavía trémulas inclinaciones conventuales (la novicia Juana dura apenas tres meses en el convento de las Carmelitas), buscando re-encauzar religiosamente la publicidad de esa brillante joven que en 1669 finalmente profesa y, como “esposa de Cristo”, renuncia al mundo. Con Núñez de Miranda la relación es tan continua como quebradiza: en 1682 sor Juana le pide que, ahora él, renuncie a su mundo (el sorjumanino) en una carta que —hallada tres siglos más tarde (cf. Ap.)— confirma muchas impresiones inequívocas de críticos, biógrafos y estudiosos (las del esplendor literario de la sorjumanina década del ‘80) y alienta nuevas conjeturas sobre sus últimos años, pues a Núñez de Miranda llama sor Juana como confesor dos o tres años antes de morir.

Pero una vez metida a monja, pasa casi diez años alejada de la corte aunque no de los asuntos públicos y, menos aún, no sin cierta publicidad, pues no sólo aparecen y se cantan juegos suyos de villancicos (dos en 1676 y en 1677, uno en 1679), sino que mantiene una, si no cercana, buena relación con fray Payo de Ribera: nombrado en 1668 arzobispo de México, hace su entrada en la ciudad en diciembre de 1670 e importantes reformas eclesiásticas en 1672 (referidas a la dieta de las religiosas, la distribución de las rentas, la forma de gobierno y los gastos), para en 1673 —dada la repentina muerte del recién llegado virrey Pedro Nuño Colón de Portugal, duque de Veragua— asumir como virrey, cargo del que será reemplazado —en 1680— por Antonio de la Cerda y Aragón, conde de Paredes y marqués de Laguna. Antes de retirarse, Payo de Ribera



sugiere y alienta al cabildo de la Catedral que encargue la idea del arco triunfal con el cual recibir al nuevo virrey a sor Juana Inés de la Cruz; ella escribe el *Neptuno alegórico* y, gracias a él, vuelve a acercarse a la corte y conoce a María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, esposa del nuevo virrey y pronta admiradora y amiga de la poeta, a quien patrocinó en 1689 la publicación del primer y exitosísimo tomo de la obra reunida de sor Juana. La condesa de Paredes fue, en la vida y en la obra de sor Juana, no sólo la mecenas y aliada –incluso: el terrenal modelo de una terrena Lisi, divina por tradición pero no por situación (pues se trata de alguien que se embaraza y teme, extraña y se fastidia caprichosamente por desencuentros domésticos, prefiere el comentario entre-nos y el dulce de nueces, entre otros), distinta así de la *domna* petrarquista–, sino la conexión novohispana de sor Juana con eso que Beatriz Colombi (2014) llama una “red femenina” (en la que se cuentan –contemporáneas– la duquesa de Aveiro y la reina Cristina de Suecia, pero también las monjas portuguesas a las que envía sus enigmas), reverberación de redes distintas<sup>21</sup> y firme expresión de esa composición de límites y vinculación de condiciones que –distinta de una “cultura de mujeres”, a que la nutre, y de la extensa lista de “letradas”, con la que se trama– consolidó un mapa vital para sor Juana y, una vez más, una vida posible.

De la corte al convento (Núñez de Miranda) y del convento al mundo (la condesa de Paredes): si en el primer contratempo del vaivén, ese que reenvía el convento a la corte para terminar resonando en el mundo (*Inundación castálida*), se halla una figura justamente de pasaje, un

<sup>21</sup> “la escritura colonial entraña una determinada relación de sujeción del emisor con respecto a la autoridad, de modo que toda escritura puede ser pensada como una red a través de la cual el sujeto ejerce, practica y se relaciona con el poder” (Colombi 1996: 61).

arzobispo-virrey (fray Payo de Rivera); en el segundo, ese que reenvía el mundo al convento para terminar resonando en el otro mundo (la muerte de sor Juana, su *Fama* y *obras póstumas*), también se encuentra una figura de simiar: la *figura pública* de sor Juana, compleja trama de una secularización incompleta y una religiosidad crítica. Pues si “una herejía contra el arte –se lee en la *Respuesta*– no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura” (*FP*, p. 321), también era cierto –*ciudadlerrada* mediante– que esos discretos y esos críticos eran –muchas veces– los mismos que cumplían con el “santo oficio”, y sor Juana –que lo sabía– no dejaba de escribirlo, porque era más que un deseo real y menos que una realidad actual; y si tanta popularidad alcanzó su polémica *Crisis*, desvelando y desplazando incluso el fervor por el *Sueño* –el nocturno poema de la clarísima poeta–, no fue sólo porque una monja o una mujer “se saltó de lugar” y se metía en teología, sino porque la teología –y la doctrina que la volvía política pública– se hallaba en crisis, en plena Reforma y Contrarreforma, y sor Juana – que lo vivía– no dejaba de expresarlo, porque era más que una realidad actual y menos que un deseo real.

Si puede hablarse de siglos de oro, cabe a sor Juana al menos una década, también áurea: 1680-1690. Del *Neptuno alegórico* de 1680 a la *Carta Athenagórica* de 1690, corregida y vuelta publicar como *Crisis* en 1692; o de la obra que recibe y concibe al poder político virreinal a la que discute y responde al poder eclesiástico novohispano, el aura popular de sor Juana se torna áurea, la fama de una joven metida a monja se extiende póstuma. El recorrido, sin duda y como el de toda figura pública, no es lineal ni continuo, pero tampoco una sucesión de interrupciones inenarrables o de significantes lagunas; surge de una composición de límites distintos, de una vinculación de condiciones singulares. Sor Juana, esa vida / esa poeta, es sin duda la expresión acabada de esta figura:

la *summa* de eso que sabemos de ella, sobre ella, a partir de ella. Una *summa* que, como toda vida y toda obra, se halla—para el lector—definitivamente inacabada, pues a cada nuevo acercamiento supone y obliga a una composición de límites, a una vinculación de condiciones, que nunca son *sólo* los de sor Juana: no lo fueron los de sus primeros años, los de su acercamiento a la literatura; tampoco los de sus últimos, los del alejamiento.

En diciembre 1690 la *Carta Athenagórica* resuena en la pequeña y letuada cultura novohispana: sor Juana ha respondido—y, por lo bajo, reconvenido—al afamado jesuita portugués Antonio Vieira por haber pretendido, en uno de sus sermones del mandato, mejorar las razones de los Santos Padres (San Juan Crisóstomo, San Agustín y Santo Tomás) sobre cuál sea la “mayor fineza” de Cristo, para luego proponer y probar una tesis distinta y propia sobre el asunto pascual. A principios de 1691, un anónimo personaje sale a responderle violentamente; enseguida Muñoz de Castro, escribano de su Majestad, sale a defender a Vieira pero más aún a sor Juana; el padre Palavicino suma su versión de los hechos (cuál sea la “mayor fineza” de Cristo), elogiando a la jerónima y ganándose—a diferencia de ella y de su carta—la censura del Santo Oficio, que finalmente—tras burocrático proceso (cf. Alatorre y Tenorio 1998a: 103-110)—prohíbe su sermón y su circulación impresa en 1698; alguien más, bajo seudónimo (Serafina de Cristo), la defiende en prosa y en verso; y finalmente aparece un *Discurso apoloético*, anónimo defensor—y tertulio—de sor Juana y de su “incomparable ingenio”, que no sólo lista a quienes han participado—a favor (6) o en contra (2)—sino que—como Palavicino—defiende el estudio y las letras en las mujeres.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Los textos mencionados—los únicos hasta ahora conocidos—se hallan en Alatorre (2007 I: 53-107), con excepción del texto que impugna a sor Juana, aún perdido.

En 1692, cuando se imprime en Sevilla la *Crisis* en el *Segundo Volumen*, los ecos metropolitanos de sus ideas celebran el acierto sorjuanino y—como decía Tineo en 1689—su ingenio, la llenuira de noticias, lo amestrado del discurso. Entre tanto, manuscrito, por Nueva España circula el *Sueño* sumando elogios y confirmando la talla “parnasiana” de sor Juana. También este poema, *opus magnum* del sorjuanismo (poesía y pensamiento tan ajustados literariamente que es difícil, amén de inútil, pretender separarlos críticamente, aunque no distinguirlos: he aquí la singularidad de sus piezas), se imprimirá en 1692 (cf. SV 216). Y es posible que en 1693 todavía esté escribiendo los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* (cf. Pool-Herrera 1999), cuyas licencias se firman a fines enero de 1695, menos de 3 meses antes de que—un 17 de abril—muera sor Juana.<sup>23</sup>

No obstante, los últimos años de sor Juana suelen ser considerados “lo más dramático” aunque—también—“lo menos documentado” (Alatorre y Tenorio 1998a: 126): ocaso de la escritora o cénit de la monja (“la hora más bella” ha dicho, cándido, Méndez Plancarte 2004: xxxi), lo ocurrido entonces se presenta como terreno si no fértil, al menos propicio a las—probables o probadas—conjeturas. Y entre límites semejantes—*lo más* y *lo menos*—todo cobra una dimensión *más o menos* definitiva que—naturalmente—consagra a sor Juana, de la misma manera que ella—en la *Respuesta*—había escrito que profesar (consagrarse monja) “era *lo menos* desproporcionado y *lo más* decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mí

<sup>23</sup> En 1700, cuando se publica *FP*, es notable lo escasas que son las “obras postumas”, pues aun contando la *Respuesta* (que desde marzo de 1691 circulaba manuscrita), la traducción de una oración papal, las 2 o 3 obras devotas (los *Ejercicios*, los *Ofrecimientos* y la *Docta explicación*) y los textos más documentales (protestas, *Partición*), restan apenas 6 romances, 2 sonetos y 1 décima; más un poema apócrifo.

salvación". Y no otra cosa parece desear la pregunta por los últimos años sino salvar esa figura: de o para la Iglesia (hagiográfica), de o para la biblioteca (apologética); pues, de una u otra forma, estas conjeturas no consagran a sor Juana sino que se preguntan por su consagración y, puntualmente, por el ámbito en el que le fue conferida esa preeminencia y, consecuentemente, su fama: ¿secular o religioso? Pero, ¿cuándo comienzan los últimos años de sor Juana? El 8 de febrero de 1694, en el *Libro de profesiones* de San Jerónimo, sor Juana ratifica su profesión y reitera sus votos. Esto sugiere a Alatorre y Tenorio (1998a: 126) que la *Petición causística* que aparece en *Fama* (sin fecha) sería del mismo mes y día pero de 1693: sor Juana entonces se dispone una vez más —como dice— a tomar el hábito y a pasar por el año de aprobación, ofreciendo ella la dote (*OC* 410: 522), es decir, a volver a recorrer el pasaje que iría del noviciado a la profesión; aunque ahora se trataría de un "noviciado (...) interior, no físico sino más bien metafísico", al que sor Juana accede por "el acto brutal del prepotente arzobispo" (Alatorre y Tenorio 1998a: 129 y 124) Aguiar y Seixas quien le incautaría a sor Juana su biblioteca en 1692 para aumentar su ya paroxística voluntad limosnera a causa de la crisis. Ya Octavio Paz (1987: 182-197) y luego Puccini (1997: 31-59) y luego Paz otra vez (1998: 566 y ss.), que siguen y amplían lo planteado por Schons (1926, 1929) y retomado por Glantz (2006: 485-546), habían sugerido —aunque por razones menos clericales— como fecha clave el 8 de junio de 1692, día del trágico motín en la ciudad de México que debilitó el poder político (apoyo de sor Juana), reforzando el religioso, concentrado en la rígida figura "anti-sorjuanina" del arzobispo Aguiar y Seixas: expresión de la crisis que vivía el virreinato, fue la crisis (silencio) de los últimos años de sor Juana; condición de la manifestación de las intrigas y desacuerdos *intra claustra* (con sor Juana) e *intra Ecclesia* (entre

fracciones obispaes y arzobispaes) fue la manifestación civil de desacuerdos palaciegos e intrigas mercantiles. Pero nadie ha dejado de prestar atención, con mayor o menor énfasis, a lo sucedido —una vez más— en 1690, aunque ya no tanto (o no sólo) a la publicación de la *Carta Athenagórica* como a la *Carta* que la precedía, a modo de prólogo: la de sor Filotea, seudónimo del obispo poblano Fernández de Santa Cruz, quien —como sor Juana a Vieira— responde y reconviene a la jerónima, aunque ahora no en términos teológicos sino lacónicamente doctrinales, con los cuales le dice que "pase ya" —y amenaza: "como el gran Boecio" — de las "ciencias curiosas (...) a las provechosas" (*FP*, p. 313), no sea que Dios —advierte— "que ha llovido tan abundantemente beneficios positivos en lo natural sobre V. md., (...) se vea obligado a concederla beneficios solamente negativos en lo sobrenatural" (p. 315). Tama eclesiástica que, con rigor cuestionable —según detalla Buxó (2006: 43-71)—, se extendería (para Paz o Puccini) hasta la ruptura de sor Juana con su confesor Núñez de Miranda en 1682 o, incluso, hasta la elección del arzobispo que reemplazó a fray Payo en 1681 (primero fue elegido Fernández de Santa Cruz —mayo de 1680— y poco después —marzo de 1681— Aguiar y Seixas<sup>24</sup>).

De esta forma, el comienzo de los últimos años de sor Juana podría envolver prácticamente la mitad de su vida como monja y, con seguridad, implica su década de oro (1680-1690), de donde podría desprenderse que su período definitivamente literario ocasionó su alejamiento de la literatura. Y no tan distintas terminan siendo las conjeturas que, en los últimos años de sor Juana, ven una confirmación antes que una ruptura, pues entonces se trata ya no de la mitad sino de toda la vida de sor Juana, de una vocación que —inclinación áurea mediante— se rectifica y afianza finalmente en su espacio: no el convento, la religión

<sup>24</sup> Cf. *Diario* de Robles (1946 I: 282 y 294).

católica. Esta última línea retoma –naturalmente– lo escrito por el padre Calleja en 1700, aunque en su relato los plazos se acortan y las razones –aunque elusivas– se concentran, comenzando –los últimos años de sor Juana– en 1693 cuando “1a divina gracia de Dios” encontró morada en el corazón de la monja que –sin olvidar las palabras de sor Filotea<sup>25</sup> “entró (...) en cuentas consigo” y, para “conquistarse del todo a sí misma”, decidió “declararse la guerra”: hizo una confesión general de toda su vida pasada, que duró varios días, finalizada la cual entregó su *Petición causídica* al Tribunal Divino y su biblioteca, instrumentos musicales y matemáticos, joyas y “demás bienes” al arzobispo, “para que, vendidos, hiciese limosna a los pobres” (en Alatorre 2007 I: 246-247). Desde España (donde escribe Calleja), tanto el ir y venir de la *Crisis* a principios de 1691 como los sucesos de 1692, revistan apenas (pues no desconoce la existencia del violento y anónimo impugnador al que califica de “Heróstrato”) y sin ningún valor causal; es la *Respuesta* y los elogios del *Segundo Volumen* los que guían su *racconto*, una vez más, consagratorio. Pero, ¿por qué “declararse la guerra” y, sin ir más lejos, entregar su tan preciada biblioteca, a la que el mismo Calleja no duda en llamar “su quitapesares, donde [sor Juana] se entraba a consolar con cuatro mil amigos” (246)? ¿Por qué entrar en esas cuentas consigo y ponerse a confesar, durante *varios* días *toda* su vida? ¿Es que no había encontrado aún, la divina gracia de Dios, morada en ella?

<sup>25</sup> “Y si como V.m.d. dice en su Carta [Althenagórica], quien más ha recibido de Dios está más obligado a la correspondencia, temo se halle V.m.d. alcanzada en la cuenta; pues pocas criaturas deben a Su Majestad mayores talentos en lo natural, con que ejecuta al agradecimiento” (FP, p. 311).

Conquistarse del todo a sí misma refiere –como se lee en la *Respuesta*<sup>26</sup>– a volver a sujetar las “impertinencias de mi genio”, a volver a “ordenarse”: ¿cuál era el desorden, cuál la libertad de su genio? Si, como sugiere Kristeva, lo que distingue el genio “no es más que haberle dejado a la opinión (que somos nosotros) una obra arraigada en la biografía de su experiencia”, una obra que “realiza la eclosión del sujeto” (2013: 10) –aquí: sor Juana, esa figura–, cabe si no circunscribir su biografía al menos determinar el espacio de esa experiencia, el ámbito donde su figura efectivamente eclosionó: el público. Un terreno que, como su figura, se mostraba en el siglo XVII como la trama de una secularización incompleta y una religiosidad crítica. En este sentido, es imposible que los sucesos de 1692 no la hayan afectado, pues, ya perdiera apoyo en la corte (aunque su amistad con los Gálvez no era su intimidad con los de la Laguna) ya fuera reclamada por el énfasis limosnero del arzobispo (en 1698, al morir éste, tres conventos reclamaron a sus albaceas el pago de lo que había tomado prestado y casi la totalidad de lo demandado por las monjas de San Jerónimo pertenecía a bienes de sor Juana), ese ámbito –sus condiciones y límites– se hallaban en notorio “desorden” y sus figuras –como también dio fe su amigo Sigüenza y Góngora– en clara reorganización. Pero de esta “reorganización” ya da cuenta su *Segundo Volumen* que –a diferencia de *Inundación* y de su reedición como *Poemas*– perfila una imagen pública de sor Juana más convencional que popular o cortesana: no sólo el tomo está encabezado por obras de tema religioso (en primer lugar la *Crisis*) –y no por un soneto a la virreina-mecenas

<sup>26</sup> Al evaluar y, sobre todo, para tomar la decisión de ingresar al convento “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 sossegado silencio de mis libros.” (FP, p. 325)

(cf. IC 195) o un irónico romance al lector (cf. *Poemas I*)—que también cierran la edición con la elocuente sección “Más poesías lírico-sacras”, sino que muestra un afán clasificador (secciones temáticas y métricas), distinto del “castálido” y “parnasiano” del primero. Pero este perfil, que se afianzaría en publicaciones mexicanas (sueltas) como *El divino Narciso* (1690) o los *Villancicos a Santa Catarina* (1691), está muy cerca y hasta se superpone con el de *Poemas* (1690), lo que devuelve la figura de sor Juana al momento donde su vertiginosa “publicidad del siglo” se detiene o —fotográficamente— se congela: 1690-1691. De la *Carta de sor Filotea* a su *Respuesta* se consolida no la imagen que sor Juana tuvo (su aura popular) sino la que —de allí en adelante— tendría, ya que es entonces cuando ella arraiga su obra en la biografía, definiendo esa figura, el contorno (inclinación y vocación) de esa experiencia. Pues menos que la sorpresa por ver impresa su crítica a Vieira, lo que lleva a sor Juana a replantear y relanzar su figura —en la *Respuesta*— es la publicación de las críticas (consejos, elogios, advertencias) del obispo: si esa carta es la condición de publicación de la *Carta Athenagórica*, asimismo señala un límite público a su figura. Como ya había advertido a su ex/confesor en 1682, convencional y muy lábil es el límite entre los comentarios públicos sobre terceros y el escándalo público: si Núñez hablaba con otros de ella (no tanto de sus textos como de ella, de “mis acciones”), llegando “a escándalo público y otros epítetos no menos horrosos” (*Carta en Ap.*, p. 375), aunque sor Filotea hablara con ella e incluso elogiara su inclinación (más que su vocación), ¿a qué no daría lugar si no sólo hacía públicos los comentarios sino que los daba a la estampa, extendiendo su nombre —como había sugerido sor Juana— *al común provecho*?<sup>27</sup> Quizá

<sup>27</sup> Al poeta Pérez de Montoro le dice de sus versos: “Dalos a la estampa porque / en caracteres eternos / viva tu nombre y con él / se

sor Filotea haya querido dar lugar —en convivencia con sor Juana— a su *Respuesta*, quizá simplemente haya requerido —advertencias mediante— una reacción o explicación satisfactoria; en cualquier caso, su carta tiene el doble filo de los últimos años sorjuaninos pues obliga a sor Juana a dar señales de su vocación mientras vuelve a colocar su figura y sus obras en boca de todos y su inclinación, una vez más, se convierte en asunto público.

En este sentido, la *Respuesta* hace en singular lo que la *Crisis* en general: establecida la naturalidad necesaria de toda inclinación, su causa natural y sus capacidades adecuadas (en la relación máximo-mínimo: Dios-hombre), se explica ahora la de una inclinación y capacidad singular (la de sor Juana), no por eso particular (de tal o cual persona). Es por esto que la *Respuesta* no responde por sor Juana, esa mujer o esa monja, sino por “sor Juana”, esa figura pública. Es en función de ese nombre (de poeta) y en nombre de esa función (profesar letras) que se responde por escrito, y que se escribe la *Respuesta*. Pero a diferencia de la *Crisis*, la relación matriz en esta carta (pública) no se da entre el hombre y Dios, y en el mundo, sino entre el individuo y su comunidad en una sociedad concreta, es decir, entre las condiciones singulares de sor Juana y los límites y vínculos conventuales de su mundo novohispano. Y si —como pretendía Calleja— “vivía ella tan ignorante de sus prendas, como si hubiera entrado entre tantas monjas a ser no más de una” (en Alatorre 2007 I: 246), lo cierto es que sor Juana —pública, publicada y afamada— era no más de una pero no era una más, y al aumentar su diferencia y multiplicar sus vínculos ¿aumentaba también el provecho común o el escándalo público de su nombre? Como se ha dicho, escribir siendo mujer o monja, no sólo según las listas de mujeres de la *Respuesta* sino conforme a los varios y muy variados ejemplos que figuran en las

extienda al común provecho” (IC 3: 333-336).

aprobaciones y censuras al *Segundo Volumen* (que ella leyó, corrigió y vio reimprimir), no era algo que pareciera motivo de escándalo, e incluso, que impidiera el encomio. Pero hacer de eso una profesión, teorizar incluso sobre la inclinación natural como beneficio divino (ni positivo ni negativo, mera potencia de transformación), hacerse no sólo un nombre (renombré) sino nombrar una función (profesar letras) era algo que —“metida a monja”— modificaba todas las “salidas observadas”, esto es: ni vivía ignorante de sus prendas ni su comunidad lo ignoraba. Por cierto, su situación no planteaba algo extraordinario, pero ponía en cuestión la naturalidad de la forma de lo común (su capacidad, su provecho). Y vale aclarar: tampoco transgredía límite alguno sino que ponía en crisis su negatividad naturalizada; no desobedecía ninguna orden sino que daba una respuesta distinta: no *otra* respuesta, *una distinta*. Y así, su profesión de fe (vocación) no podía convertirse en fe en su profesión (inclinación) sin poner en crisis todas las respuestas, e incluso, el sentido mismo de la pregunta más común: ¿de qué (no) es capaz sor Juana?

Una vez más: composición de límites y vinculación de condiciones. Un mapa vital para sor Juana: una vida posible. Pues posible también es en esa vida vislumbrar un principio, no inesperado pero definitivo, para esa negra inclinación que en América—*crisis* mediante y como se lee en la *Respuesta*— todo lo ha vencido. Ningún origen, ningún comienzo: sólo un principio. Como acertadamente dirá Alfonso Reyes, el escritor americano—esa inteligencia que desempeña varios oficios—“raro es que logre ser un escritor puro” (1991: 232). En principio, y según sus últimos años, tampoco lo fue sor Juana; pero ¿podría un poeta, americano o no, ser un escritor puro? Y en cualquier caso, ¿sería posible esa vida? En fin: hasta aquí sabemos de la vida de un poeta como sor Juana; el resto lo leemos a través de su obra.

### La obra de sor Juana

La insalvable figura de sor Juana plantea así una relación muy singular con su obra que, entre otros, pone en evidencia tres problemas: un problema crítico, que hace a cómo se lee su obra o ciertos aspectos de ella; un problema ecdótico, que hace a cómo se editan—o presentan al lector—sus composiciones; y un problema tan notable como escurridizo pero definitivamente lírico y—parafraseando a Darío— muy siglo XVII y muy moderno: el problema de quién habla en sus poemas o, más aún, quién habla en la poesía de sor Juana<sup>28</sup>. Cuestiones ciertamente distintas pero no separadas, como—de buenas a primeras— lo manifiesta el tan conocido soneto *Que contiene una fantasía contenta con amor decente* (SV 165):

Detente, sombra de mi bien esquivo,  
imagen del hechizo que más quiero,  
bella ilusión por quien alegre muero,  
dulce ficción por quien penoso 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 dejás burlado el lazo estrecho  
que tu forma fantástica ceñía,  
poco importa burlar brazos y pecho  
si te labra prisión mi fantasía.

<sup>28</sup> La defensa de la inspiración (en la línea neoplatónica) y la “correctiva disminución de la fuerza normativa del preceptismo aristotélico” van constituyendo el pasaje de la imitación (renacentista) a la expresión (romántica): “en pleno ascenso del barroco, la clase lírica aparece básicamente como un compendio de lo antiguo y lo moderno y como un verdadero híbrido categorial” (Guerrero 1998: 126-7).

Este soneto, no obstante, se leyó así entre 1692 y 1725, luego de lo cual presentó una sutil diferencia: el cuarto verso dejó de decir "penoso" y pasó a decir "penosa". Tras un rápido examen se comprobaba que sólo esa palabra, la flexión genérica de ese adjetivo, permite no distinguir la voz del poema, pues eso es sencillo: están los verbos en primera persona, el uso de pronombres, el apóstrofe retórico, entre otros; sino marcarla como femenina o como masculina: "alegre" (v.3) es tan neutro como los varios "mi", "me", "tu", "te". ¿A qué se debe el cambio? ¿Son, acaso, los adjetivos masculinos que marcan al interlocutor (*lisonjero*, *fugitivo*, *satisfecho*) los que mueven a "imaginar" un enunciador femenino? Pero esa imagen femenina de la voz, ¿justifica el cambio de la letra del poema? Y en todo caso, esa imagen ¿surge de la lectura del poema o de cierta figura del poeta (sor Juana, esa monja que escribe como mujer que es)?

El asunto, literalmente, se embrolla; y más aún cuando se intenta determinar el "asunto" del poema: ya Volek (1979), que partía—como todos—del tema amoroso, terminaba en un "laberinto textual" tras pasar por un poema "místico". Niveles del poema, proponía: en primer lugar, la amada (*penosa*) se dirige a su amado (*esquivo*); pero, al hablarle a la sombra de su *bien* (amado), lo espiritualiza, evidenciando un simbolismo religioso latente que enseguida se aclara pues, siendo un soneto de sor Juana (esa monja o esposa de Cristo, cf. supranota 19), el amado es naturalmente Jesucristo, nombre que—en un tercer nivel—se halla cifrado en ciertas palabras (*sombra*, *esquivo*, *imán*) que son el "anagrama" de Amor Jesus Nobiscum. Al[mén] [el amor de Jesús esté con nosotros], "programa" del poema que—finalmente—no es más que el "epigrama o glosa" del anagrama (1979: 209)<sup>29</sup>; y he aquí cómo se desembrrollaría

<sup>29</sup> Volek escoge esas palabras (*sombra*, *esquivo* e *imán*) pues dice que—sin necesidad—se hallan con mayúscula en la (re)edición de 1693;

el asunto. Sin duda, ante lectura semejante, no tiene sentido decir que "penosa" es errata y que no hay ninguna amante ni esposa de Cristo (ni siquiera en el epígrafes del poema que, como el resto, no escribió sor Juana), pues lo que realmente opera aquí no es un mero problema de edición sino una larga tradición crítica, la que por restituir a sor Juana a su mundo muchas veces los identifica, bidimensionándolos (vida-obra, sacro-profano, figurado-literario, etc.); y una enraizada concepción poética y retórica, según la cual el que habla en el poema es el poeta (sea éste el sujeto histórico, el personaje biográfico o esa emoción individualizada). Por otra parte, en términos ecdóticos tampoco el asunto es tan evidente: mientras Méndez Plancarte, el gran editor de sor Juana, en 1951 edita "penosa" y anota que "penoso" es—sin más—"clara errata" (en sor Juana 2004a: 530), Alatorre, filólogo y sorjuanino de fuste, en 2003 dice que eso es injustificado (2003a: 504) aunque en 2009, al reeditar el poema, coloca—una vez más—"penosa" y no sólo no da una explicación sino que suma su interpretación, según la cual "una mujer enamorada se dirige a la sombra o fantasma de un amado esquivo" mientras la "escena transcurre como en el mundo de los sueños" (en sor Juana 2012: 407). A esta altura, afirma que "los versos de sor Juana no se prestan mucho para interpretaciones

¿qué hubiera pasado con su lectura si tomaba la primera (1692) donde las mayúsculas—sacando las de las primeras palabras de cada verso—se hallan en *sombra*, *imán* y *fantasía*? Por otra parte, en esa edición se lee "penoso", pero él dice (siguiendo a Méndez Plancarte, cf. infra): clara errata. Por último, en 1693 (en Barcelona) hubo tres ediciones del SV: ¿a cuál se refiere Volek? La pregunta, aunque es de absoluto detalle, no es menor para su hipótesis: él sostiene que "las ediciones posteriores regularizan la tipografía [o colocan mayúscula en otras palabras], pero al precio de obliar el anagrama" (1979: 209), no obstante las tres reediciones de Barcelona se distinguen, entre otras cosas, por "variantes (...) de impresión: tipo de letra, dibujo y ortografía" (Sabat de Rivers 1974: 393).

divergentes" (Alatorre 2012: xxxii) resulta menos riesgoso que inconducente y tan injustificado como innecesario.

De modo que decir, siquiera, que se trata de un poema "amoroso", o que su asunto es "el amor" (divino o humano, esquivo u onírico), quizá no baste. Y así Paz presenta su hipótesis: este soneto es no sólo el "compendio" sino "la cifra" de la poesía amorosa de sor Juana. Y más aún: "También de su vida erótica" (1998: 380). Pues "no es una mera variación del tema [de toda la poesía de Occidente] del *fantasma* [erótico]: responde y corresponde a una necesidad íntima y a su misma situación de mujer reclusa. ¿Qué y quiénes podían poblar sus horas si no ficciones?" (Paz 1998: 381). Dejando de lado que esa pregunta tiene su *Respuesta*<sup>30</sup>, lo notable de la hipótesis de Paz es que —manteniendo el "penosa", e incluso identificando la voz femenina del poema con la de la mujer que fue sor Juana, una monja— logra (al igual que Volek) neutralizar el efecto inmediato del asunto amoroso (concreto, textual), para plantear un nivel superior o superador (abstracto, metatextual) en cual importa menos lo que dice el poema de sí que lo que expone de otros: de todos los poemas de sor Juana (y de toda la poesía de Occidente) e incluso de su vida (no sólo como monja de clausura sino como mujer reclusa). Sabat de Rivers, quien se mostró en desacuerdo con la lectura fantasmática del

texto (1992a: 348-349) pues —entre otras cosas— conducía a Paz a conclusiones menos abstractas del contexto<sup>31</sup>, en su análisis de los "veintún sonetos amorosos" (número y clasificación derivados de una decisión editorial, la de Méndez Plancarte) no duda en afirmar que en "este soneto Juana Inés adopta claramente voz femenina" (1995: 421)<sup>32</sup> para probar no sólo "la confianza y seguridad en sí misma que tenía Juana Inés, [sino] en su intelecto: la mente lo puede todo." (1995: 422)

De esta manera, aún si fuera prescindible determinar si la errata es "penosa" ya que el análisis podría —casionalmente— "neutralizarla" cambiando el nivel o la serie de sentido del poema, lo que sin duda ocurre es que ya no se trata de sor Juana (mujer o criolla, monja o poeta) sino de su obra, y en todo caso, de si es posible que esa figura se exprese en su poesía (y en la poesía barroca), y llegado el caso, de cuáles son las condiciones para que esa relación tenga sentido; vale decir: a diferencia de la vida de un poeta, su obra no traza el recorrido que va-y-viene de la historia al texto sino el que va-y-viene de la literatura a la crítica (más o menos histórica, más o menos textual), y es en ese ir-y-venir que los tres problemas antes mencionados cobran relevancia y, distintos pero inseparables, singularizan un vínculo poético-conceptual —literario-crí-

<sup>30</sup> ¿Qué y quiénes poblaban sus horas?: "muchos estorbos, no sólo los de mis religiosas obligaciones (...) sino de aquellas cosas accesorias de una comunidad: como estar yo leyendo y antojármelos 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, porque como los ratos que destino a mi estudio son los que sobran de lo regular de la comunidad, esos mismos les sobran a las otras para venirme a estorbar" (FP, p. 331).

<sup>31</sup> "la polución nocturna, la masturbación y la cópula mental acompañada de orgasmo solitario. (...) Es imposible que Juana Inés no haya conocido algunas de estas experiencias solitarias" (Paz 1998: 382). Lectura que, además de evidenciar las fantasías conventuales de algunos críticos, retoma —al llamarla "Juana Inés" y no sor Juana— la distinción ya comentada (cf. supra) entre la *vida* cortesana ("libre") de una mujer y la *obra* conventual de una poeta ("enclausurada").

<sup>32</sup> "no duda": aunque sigue —como explicita— la edición de Méndez Plancarte, ha sido ella quien 21 años antes (cf. 1974) ha publicado un artículo donde compara no sólo las tres reediciones barcelonesas del SV sino éstas con la *princeps* sin señalar (para el "penoso" del v.4) cambio alguno.



tico— muy sorjuanino: el *sujeto a*. Sujeto que lejos de ser psicoanalítico, pues no refiere ni se explica a través de sor Juana (esa mujer, esa monja, esa poeta), es decir, en el vaivén historia-textos; se halla en su obra, en el vaivén literatura-crítica, pues refiere y se explica a través de sus poemas, sus cartas, sus ideas. Y en tanto es ahí donde se expresa (en ese vínculo) y es así como lo hace (continuamente y en distintas composiciones) es que puede describirse como un *sujeto parcial*, pero no incompleto; un sujeto que se expresa de forma finita (*pars potentiae*) y cuyo sentido se constituye y concibe—completa y adecuadamente cada vez— en relación: con el lector, con los textos donde se manifiesta, con los sujetos a los que da voz (en los poemas, en las cartas, en sus ideas). Y si en el lector, el editor o el crítico predomina una “imagen femenina de la voz” (la musa, la amada o la santa) o una “imagen histórica del personaje” (la monja, la cortesana o la criolla), en consecuencia su poesía deviene la composición de un sujeto—femenino, histórico— y no el sujeto—poético— de una composición, y así el *sujeto a* deviene “femenina” o “personal” la lectura crítica, la edición de sus textos y la marcación de sus yo poéticos o líricos.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Lo que afecta—una vez más— no sólo al yo sorjuanino, al leer en los “romances” de sor Juana, los de Juana Inés (véase OC 56 y cf. Puccini 1997: 21), en los personajes, su persona (véase la relación [a] Leonor-sor Juana y cf. nota de Salceda a la jornada tercera, escena I, vv. 88-92 de *Los empeños de una casa* y [b] Celia-yo lírico en Alatorre 2003b: 133), y en los “problemas” de sus sonetos, los de ella (véase IC 146 y cf. Alatorre 1987: 632-634); sino a los tí sorjuaninos: y así el “Mundo” (con mayúscula) del soneto 146 (IC) “no puede ser sino Nuñez” (Alatorre 1987: 634), aunque también la “gracia” y la “virtud” (OC 57: 1 y 5) son “también Nuñez” (Alatorre 2012: xxxv) y mientras “Fabio” personifica el amor por excelencia y no correspondido (Sabat de Rivers 1995: 408 y Alatorre en sor Juana 2012: 27) llegando a ser—tácitamente pero incluso— aquella “sombra de mí bien esquivó” o la condesa de Paredes (Alatorre 2003b: 136 y 142), “Silvio” es el desamor, aunque a veces no sea

En este sentido, puede concebirse el *sujeto a* sorjuanino como un *sujeto vincular* (y no como sujeto de un vínculo) y postularse la enorme relevancia de su poesía no sólo amorosa sino afectiva (poemas epistolares, auto-reflexivos, y de celebraciones civiles y religiosas, donde se destacan las loas y los villancicos), así como de sus cartas (nociones públicas del vínculo), obras de teatro (donde el vínculo se escenifica, siendo el teatro su condición), y del *Neptuno Alegórico* (donde el vínculo es la clave de toda alegoría y ésta, una forma de manifestar las relaciones públicas, cf. Ruiz 2012). Relevancia que no se evidencia, exactamente, en el soneto 165 y en su pareja crítica-editorial (cf. SV 164): mientras la abundante mayoría de sus poemas y sonetos se componen con afectos (formales o circunstanciales) y exponen ideas sobre el vínculo (afectivo), el 164 y 165 se componen con tópicos y exponen imágenes del mismo; vale decir: mientras la abundante mayoría de sus composiciones reflexiona sobre el vínculo, el 164 y 165 lo imaginan, de donde se desprende una lectura “imaginaria” del *sujeto a*, esto es, una lectura que lo “imagina” como mujer o como monja, como Juana Inés o como esposa de Cristo. Pues el soneto 165 apenas da una imagen del procedimiento vincular del *sujeto a*: el enlazar (v. 11) y el labrar (v. 14); esto es, el constituirse en el vínculo y el concebirse al formar una noción común de esa composición, noción común que todavía es una idea confusa (“forma fantástica”, v. 12) en tanto no sólo es el signo equívoco (sombra, hechizo, ilusión, ficción) de algo que le sucede al sujeto (ser atraído-alejado) sino el signo pasivo (esquivo, fugitivo) de algo incomprendible, es decir, el signo de algo de lo cual el sujeto no puede ser agente (vv. 7-8). Lo que no quiere decir que la imaginación no sea el *sine qua non* del comprender: sin ideas confusas

tan así... y Fabio no sea desdeñoso (Alatorre en sor Juana 2012: 32) ni Silvio aborrecido (Alatorre 2003b: 134), etc.

no hay ideas, y sin ideas, tampoco hay obras; pues confusa como es, la imagen del vínculo no deja de ser idea, y por ende, de expresar algo cierto y hasta comprensible, pues da a pensar: y he aquí el "imán" (v.5), cuya función es menos metafórica que "científica" y, puntualmente, física, pues alude a una propiedad del vínculo y del "bien" (v.1), como es su virtud magnética. Lo que da a pensar y permite comprender cierta relación causal (imán-acero) y por tanto necesaria (sin causa no hay efecto). Y siendo necesaria, esa idea pasiva (vv.7-8) da lugar—en el sujeto—a una más activa (vv.13-14), pues aún siendo imagen confusa. La "forma fantástica" es ya una idea del vínculo y, por tanto, un principio ya no de imaginación sino de comprensión, pues cuanto más incomprensible sea el vínculo, más confusa es la condición del sujeto vinculado, y cuanto más confusa, más fantástica, y más triste, pues menos independiente será para concebirse y actuar por sí. Toda una ética en su poética; toda una política en su ética.

Es por esto que en la obra sorjuanina, y especialmente en la "amorosa" o afectiva, predomina la comprensión sobre la imaginación, el entendimiento sobre la fantasía, razón de que—acertada pero no siempre positivamente—se haya hablado del carácter "intelectual" o "razonador" (incluso: frío y lógico, impostado y artificial) de sus composiciones<sup>34</sup>. Pero, dirá Proust, "si la inteligencia no

<sup>34</sup> Decía Feijoo, en 1726: "lo que menos tuvo fue talento para la poesía (...) pero ninguno [de los poetas españoles que la aventajaron en el lumen] acaso la igualó en la universalidad de noticias de todas facultades" (en Alatorre 2007 I: 483). Pimentel, en 1869, considerando a sor Juana víctima del gongorismo—poética donde hay "momentos felices" pero "lo sublime es (...) imposible"—resumía: "un lenguaje altisonante, embrollado, empalagoso y pueril, de manera que toda composición era un mar de figuras y un antro de obscuridad" (en Alatorre 2007 II: 147). Henríquez Ureña—en 1931—sugería que "buena parte de la obra de sor Juana tiene ese carácter de ejercicio" y "mera retórica" (2000: 307), evidentes en sus poemas

merece el máximo galardón, ella es la única capaz de concederlo." (1993: 16). Y así, lo que se pone en cuestión en los poemas "amorosos" de sor Juana no es cierta imaginación del amor sino la comprensión de cierta capacidad del deseo. La "confusión" amorosa, esa variabilidad vertiginosa que pone en crisis las más sólidas razones y reúne las más remotas realidades empujando a las acciones menos pensadas o queridas, ese amor que "enloquece", no es—en la obra de sor Juana—el efecto incomprensible de una causa ingobernable sino la expresión natural (*pars potentiae*) de una potencia incomprensible (el deseo), y por ende, el problema no es qué quiere decir (cuál es, qué es) el amor o la mayor fineza de Cristo—ni tampoco cómo dominar sus efectos imperiosos (sobre el cuerpo, antes que sobre el espíritu) y sus fines imaginables (para el espíritu, antes que para el cuerpo)—sino qué expresa el amor del deseo y de qué es capaz el humano (cuerpo y espíritu) bajo la condición del deseo amoroso.

El problema es cómo actuar y concebirse—en vínculo (obra sorjuanina) o en comunidad (figura sorjuanina)—cada vez más independientemente, más felizmente. Y de allí el poder ético del pensamiento en la (obra) poética de sor Juana, pues el pensamiento no actúa políticamente sobre las pasiones (amorosas, afectivas, vitales) como poder de represión sino como poder de comprensión (enlaza, labra, forma) y composición de lo común (vínculo): comprender la causa de una pasión es reducir su efecto negativo sobre el sujeto (evitar que triunfe y blasones su tiranía) y así poder aumentar el conocimiento de sí en

amorosos que, tanto Picón Salas en 1944 (1978) como Paz en 1982 (1998) caracterizarían (pero no analizarían ni estudiarían, como sí hizo Alatorre en 1964, cf. 2003b) vía dilemas y silogismos, métodos y corolarios, que exponían "una geometría de los afectos" (Paz 1998: 372) resultando que los "poemas de amor de sor Juana, al modo escolástico o doctrinal, son apenas una curiosidad." (Paz 1998: 374)

el mundo, que no es otra cosa que aumentar la dicha (la felicidad) de estar en él: "Y cuando, al golpe de uno y otro tiro, / rendido el corazón daba, pensoso, / señas de dar el último suspiro, / no sé con qué destino prodigioso / volví en mi acuerdo y dije: ¿qué me admiro? / ¿Quién en amor ha sido más dichoso?" (SV 172: 9-14)

Hay, efectivamente, en la poética de sor Juana una geometría de los afectos, pero no es —como quería Paz (1998: 371)— lo contrario de un saber vivo: así como Spinoza demuestra su *Ética, more geometrico*, sor Juana expone los afectos; pues en ambos casos, se trata de pensar eso que constituye en agente al sujeto, eso que le da una vida singular, y más aún, eso que modula las constituciones vitales (las comunidades, de dos o miles no hace a su naturaleza<sup>35</sup>), es decir, eso que es y hace común, principio de unidad o vínculo que es afectivo, pues se organiza en torno del humano y su deseo, que "es la esencia misma del hombre en cuanto es concebida como determinada a hacer algo en virtud de una afectación cualquiera que se da en ella (...) para su conservación" (Spinoza, *Ética*, III, def. J). Pues poéticamente, pensamiento y expresión constituyen un vínculo de "artes" distintas pero —en el siglo XVII— inseparables: aristotélicamente, el arte que regula la progresión de ideas (retórica) y el arte que regula la progresión de imágenes (poética) se hallan indisolublemente unidos<sup>36</sup>, y esa unidad singular, ese vínculo poéti-

<sup>35</sup> "la verdadera definición de cada cosa no implica ni expresa nada más que la naturaleza de la cosa definida. De lo cual se sigue [...] que ninguna definición conlleva ni expresa un número determinado de individuos, puesto que no expresa más que la naturaleza de la cosa definida" (Spinoza *Ética* I 8 esc.2); en América y en 1662 (cuando Spinoza comienza a trabajar en la *Ética*), un Espinosa distinto (Medrano) publicaba su *Apologético* donde afirmaba: "el número no varía la esencia de la entidad" (1982: 55).

<sup>36</sup> "Destíñanse las Artes —dice Gracián— a estos artificios (...). Atiende la dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argu-

co-conceptual o de "artificio poético" y "concepto", es el que describe una poética también singular, como es la barroca<sup>37</sup>. Y es en ella donde se vislumbra el *sujeto a*, sujeto poético de una composición muy singular, la que hace del pensamiento tejido de expresión y de la expresión materia del pensamiento; pues el "pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es 'lo que da a pensar'; mucho más importante que el filósofo, el poeta." (Delezue 2002a: 146). Y eso que da a pensar en la obra de sor Juana es el deseo (esencia del hombre y la mujer en *igual medida*), esa inclinación más o menos negra que determina a hacer algo y a conservarse en *igual medida* (esencialmente), esa forma del afecto y de ese vínculo: el amor, su geometría. Como decía Salceda, "a través de toda la obra de sor Juana, el tema dominante es el amor. En muchas ocasiones, el tema aparece en la forma de expe-

mento, un silogismo, y la retórica al ornamento de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura." (1943: 103).

<sup>37</sup> De aquí, la dificultad de Barthes (2003: 56) para determinar si la poesía del siglo XVII era clásica (de naturaleza conceptual) o moderna (de naturaleza estilística). Si por "concepto" se entendía "un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos" (Gracián 1943: 105), cabe aclarar que el artificio poético es necesario y distintivo de la poesía desde siempre, pues —al menos desde Aristóteles (*Poética* IX)— distingue poesía de historia: en este sentido, no hay poesía (clásica, barroca o moderna) "sin artificio", sino que es su manifestación (casi sin densidad, en igual medida o de forma extrema) la que habilita un principio de distinción. Pero el artificio "poético" se distingue de otro "retórico" al que se refiere White (2011: 339-360) como "ejercicio verbal" o "ficcionalidad" del discurso histórico. En cualquier caso, esta distinción del siglo XVII se funda no sólo críticamente en el desarrollo correlativo de lo histórico y lo literario (y su relación retórico-poética), sino —epistemológicamente— en el tipo de criterio de evidencia, ya se funde en una técnica de producción (τέχνη) o en una cosa producida (*εμπιρτε*).

siones amorosas (...) En otras muchas ocasiones, el Amor aparece como objeto de estudio (...). Este análisis cubre todo el campo de estudio: desde el amor divino hasta el simulacro de amor (...). Entresacando y ordenando las partes relativas, podría formarse un muy completo "Tratado del amor" de sor Juana Inés de la Cruz (...) filósofa de amor." (2004: xxii)

De esta manera, el amor –los afectos– en la obra de sor Juana serían no sólo un principio de comprensión del *sujeito a* (en tanto compone lo que le sucede con algo cierto, es decir, el mundo con su deseo) sino un motivo de unidad para sus composiciones (en tanto las enhebra temáticamente y las vincula formalmente), "anudando una red que siempre vuelve a inquietudes capitales, continuamente expuestas: saber, amar, decir" (Zanetti 2009: 397). Unidad y comprensión de la que habla el soneto 165 –aunque –imaginariamente, pues no logra explicar esa "forma fantástica", imagen todavía pasiva del vínculo, pues no ha sido –por el *sujeito a*– estrictamente elegido ni entendido, que era lo que evidenciaba el "imán", expresión de esa relación "ciega" (magnética) e incluso "forzada" (física-mente) y "fácil" (cf. *IC* 37: 57-60). Pero violentado, ese vínculo fuerza pensar y da a pensar esa forma fantástica, y de eso se ocupa, *more geometrico*, la décima 104 (*IC*), cuyo epígrafe explicita el asunto: *Defiende que amar por elección del arbitrio es sólo digno de racional correspondencia*.

Al amor, cualquier curioso  
hallará una distinción:  
que uno nace de elección  
y otro de influjo imperioso.

El punto de partida no puede ser más amplio y más preciso, o sea, más común: para todos es evidente que el amor se elige o se impone. Ergo, se trata de un axioma: el

amor ocurre por elección o por imposición. Y tras una breve caracterización de ambos (vv.5-30), en la cual incluso se los distingue nominalmente (al primero "llamaremos racional" y al segundo "llamaremos afectivo", v.10 y v.8), el *sujeito a* propone como "más noble" (v.25), como aquel que "merece correspondencia" (v.24), el primero, ya que conoce por elección (vv.26-29) y no se rinde por obligación<sup>38</sup>. Ergo, sólo se agradece o corresponde (v.30) el amor racional, que es el amor que se entiende; e inmediatamente se lanza a demostrarlo: "Pruébalo." (v.31)<sup>39</sup>

Sin embargo la oposición no es simple, sino apenas evidente, ya que el problema no radica en el "influjo" sino en lo "imperioso" (o la "tiranía" del 165): no se trata de contraponer lo optativo de la elección a lo obligatorio del influjo, algo que "cualquier curioso" puede hacer sin esfuerzo; sino de distinguir en el vínculo afectivo el *modo amoroso* de influir, la manera en que hace irrumper o desembocar una cosa en otra (un cuerpo en otro, una idea en otra), e incluso la *forma amorosa* que adquieren las distintas partes y la unidad que componen, una vez vinculadas de ese modo. Por otra parte, a la palabra "influjo" en la poesía de sor Juana suelen corresponder cosas e ideas distintas, según la circunstancia que motivó el poema o el concepto que se busque poner de cuestión<sup>40</sup>. En cualquier

<sup>38</sup> El amor más noble, no el noble: "el mejor sólo florece sobre las ruinas del Bien platónico" (Deleuze 1989: 92). Así como, en la *Crisis*, los beneficios son negativos o positivos, también los amores son más o menos nobles, mejores o peores. Ni Bien ni Mal: sino buenos o malos, según el (deseo del) *sujeito a*.

<sup>39</sup> De esta manera, la décima 104 se presenta –efectivamente– según un *orden geométrico*: tras axioma y definiciones, se enuncia la proposición que luego se demuestra (vv.31-70). De ser pertinente, a la demostración pueden seguir unas deducciones que no necesitan prueba particular (corolario) y un comentario (escolio); algo que también ocurre aquí: vv.71-80 (corolario) y vv.81-100 (escolio).

<sup>40</sup> Cf. SV 90 donde el influjo remite –tópicamente– a la "hemmosura" de la "Señora", razón de que el *sujeito a*, viéndose favorecido, pida

siones amorosas (...). En otras muchas ocasiones, el Amor aparece como objeto de estudio (...). Este análisis cubre todo el campo de estudio: desde el amor divino hasta el simulacro de amor (...). Entresacando y ordenando las partes relativas, podría formarse un muy completo 'Tratado del amor' de sor Juana Inés de la Cruz (...) filósofa de amor." (2004: xxii)

De esta manera, el amor—los afectos—en la obra de sor Juana serían no sólo un principio de comprensión del *sujeto a* (en tanto compone lo que le sucede con algo cierto, es decir, el mundo con su deseo) sino un motivo de unidad para sus composiciones (en tanto las enhebra temáticamente y las vincula formalmente), "anudando una red que siempre vuelve a inquietudes capitales, continuamente expuestas: saber, amar, decir" (Zanetti 2009: 397). Unidad y comprensión de la que habla el soneto 165—aunque—imaginariamente, pues no logra explicar esa "forma fantástica", imagen todavía pasiva del vínculo, pues no ha sido—por el *sujeto a*—estrictamente elegido ni entendido, que era lo que evidenciaba el "imán", expresión de esa relación "ciega" (magnética) e incluso "forzada" (física-mente) y "fácil" (cf. IC 37: 57-60). Pero violentado, ese vínculo fuerza pensar y da a pensar esa forma fantástica, y de eso se ocupa, *more geometrico*, la décima 104 (IC), cuyo epígrafe explicita el asunto: *Defiende que amar por elección del arbitrio es sólo digno de racional correspondencia*.

Al amor, cualquier curioso  
hallará una distinción:  
que uno nace de elección  
y otro de influjo imperioso.

El punto de partida no puede ser más amplio y más preciso, o sea, más común: para todos es evidente que el amor se elige o se impone. Ergo, se trata de un axioma: el

amor ocurre por elección o por imposición. Y tras una breve caracterización de ambos (vv.5-30), en la cual incluso se los distingue nominalmente (al primero "llamaremos racional" y al segundo "llamaremos afectivo", v.10 y v.8), el *sujeto a* propone como "más noble" (v.25), como aquel que "merece correspondencia" (v.24), el primero, ya que conoce por elección (vv.26-29) y no se rinde por obligación<sup>38</sup>. Ergo, sólo se agradece o corresponde (v.30) el amor racional, que es el amor que se entiende; e inmediatamente se lanza a demostrarlo: "Prébolo." (v.31)<sup>39</sup>

Sin embargo la oposición no es simple, sino apenas evidente, ya que el problema no radica en el "influjo" sino en lo "imperioso" (o la "tiranía" del 165): no se trata de contraponer lo optativo de la elección a lo obligatorio del influjo, algo que "cualquier curioso" puede hacer sin esfuerzo; sino de distinguir en el vínculo afectivo el *modo amoroso* de influir, la manera en que hace irrumpir o desembocar una cosa en otra (un cuerpo en otro, una idea en otra), e incluso la *forma amorosa* que adquieren las distintas partes y la unidad que componen, una vez vinculadas de ese modo. Por otra parte, a la palabra "influjo" en la poesía de sor Juana suelen corresponder cosas e ideas distintas, según la circunstancia que motive el poema o el concepto que se busque poner de cuestión<sup>40</sup>. En cualquier

<sup>38</sup> El amor más noble, no el noble: "el mejor sólo florece sobre las ruinas del Bien platónico" (Deleuze 1989: 92). Así como, en la *Crisis*, los beneficios son negativos o positivos, también los amores son más o menos nobles, mejores o peores. Ni Bien ni Mal: sino buenos o malos, según el (deseo del) *sujeto a*.

<sup>39</sup> De esta manera, la décima 104 se presenta—efectivamente—según un *orden geométrico*: tras axioma y definiciones, se enuncia la proposición que luego se demuestra (vv.31-70). De ser pertinente, a la demostración pueden seguir unas deducciones que no necesitan prueba particular (corolario) y un comentario (escolio); algo que también ocurre aquí: vv.71-80 (corolario) y vv.81-100 (escolio).

<sup>40</sup> Cf. SV 90 donde el influjo remite—tópicamente— a la "hemmosura" de la "Señora", razón de que el *sujeto a*, viéndose favorecido, pida

caso, y aunque en la décima 104 el influjo aluda fundamentalmente a la fatalidad de la "estrella" (y no a la hermosura de la Señora), cabe notar que en ambas ocasiones el *sujeto a* opta por un modo amoroso movido libremente por razones discernibles y cuya forma resulta, entonces, necesaria (fundada en razón suficiente) y vincular (concerniente a la unidad). Y esto es lo que el *sujeto a* llama "un amor apreciativo" que es —al fin y al cabo— el que "solo merece favor; / porque un amor, de otro amor / es el más fuerte atractivo" (JC 104: 81-4).

Ahora bien: esta fuerza "atractiva" ya no es sólo física (ya no sólo imanta) sino que liga un amor a otro amor racionalmente: ya al ser cautivado por la belleza del amado (razón de afecto), estableciendo una relación sensible en la cual amar subraya lo estético y hasta perceptible del amor; ya al elegir ese amor al entender su vínculo (razón de concepto), estableciendo una relación comprensible en la cual amar implica cierto entendimiento (mutuo). Y como dicha unión no es personal ni se da entre amantes, sino entre amores distintos ("un amor" y "otro amor"), entre formas disímiles de una misma materia amorosa, es fundamental en la lógica sorjuanina distinguir las circunstancias de dicha formación (tema de sus sonetos)<sup>41</sup> pues "la manera de informarse" (JC 183: 4) del amor puede ser incorruptible pero la materia, no: los amantes pueden morir o desvincularse (caso del soneto 165 y, ejemplarmente, del 174: cf. Feldman 2005); pero *ese*

que no se considere su rendimiento la consecuencia de un beneficio sino el inevitable efecto de una fuerza: el modo amoroso de la belleza (modo estético) influye porque beneficia (alegra) al afectado y también porque aumenta (mejora) el vínculo entre partes, pero se trata de formas amorosas distintas (una ocurre por obligación y concierne a las partes, la otra ocurre por necesidad y concierne al vínculo).

41 Así como en la *Respuesta*, para leer el *locus Paulinus*, es imprescindible referir "lo historial" (cf. FP, p. 352).

amor, esa forma única e irrepetible del vínculo, afectará la totalidad de la masa amorosa, transformando el conjunto de variables amatorias: "con que su corrupción es imposible" (JC 183: 11). Así Lucrecia (JC 153), Julia (JC 155), Porcia (JC 156) y Tisbe (JC 157), o su Laura petrarquesca (JC 187-189), como también la Virgen María (OC 217-232 y 267-282, entre otros) y la egipcia Santa Catarina (OC 312-322), funcionan en su poética como modulaciones definitivas e inesperadas del espectro amoroso, vínculos de *lo amable* (relaciones amorosas comprensibles). Cada uno de estos nombres subraya menos la persona, el perfil o la línea de una imagen clara, que el haz de cualidades y cantidades, de circunstancias y modos que los hicieron comprensibles. Son estas modalidades y nombres afectivos, estas formas del vínculo que evidencian al *sujeto a* que no es sino un *sujeto a-nónimo*; son estas formas, finalmente, las que aparecen en sus composiciones y van explicando (y explicando) la poética sorjuanina, siempre más interesada en las variaciones y capacidades del vínculo que en los sujetos, objetos o formas vinculados. Vale decir: una poética que —en términos amorosos— se desvela por la capacidad amorosa del deseo más que por los desvelos incapaces de los amantes.

Por esto, la "imperiosidad" y no el "influjo", el modo de ligar y no la mera ligación, es el punto desde cual puede vislumbrarse esa singular inquietud sorjuanina que vertebra sus composiciones: cómo un sujeto puede ser agente de lo que le sucede; cómo el *sujeto a* puede ser, en el mundo, agente de su deseo. En este sentido, cabe recordar cómo concluían las "pruebas" de la décima 104 (vv. 61-70):

Son, en los dos, los intentos  
tan varios y las acciones,  
que en uno hay veneraciones

y en otro hay atrevimientos:  
 uno aspira a sus contentos,  
 otro no espera el empleo;  
 pues si tal variedad veo,  
 ¿quién tan bárbara será  
 que, ciega, no admirará  
 más un culto que un deseo?

El espectro de inclinaciones —más o menos limitado por el influjo imperioso— se muestra, entonces, como una compleja continuidad que va de la veneración al atrevimiento<sup>42</sup>, razón de que —en el primer caso— no se admita “más un culto que un deseo” y en el segundo el espectro se torne infinitesimal ya que “tiene otras mil divisiones” (v.12) determinadas por la variación de “objetos” (v.14) deseados. Y esto, si por un lado pone a igual distancia tanto al llamado “amor cortés” (y a su forma petrarquista) como al modo teológico del poder político (y a su forma hispanista), y por otro alienta a especular sobre las relaciones de composición entre el *sujeeto* a de la obra sorjuanina y la *figura* vital de sor Juana al mismo tiempo pone en primer plano un movimiento inusitado, una “vuelta de tuerca” que —sin embargo— no radica en lo temático (que pasa del dominio íntimo al público) ni en el tono y plano de la explicación (que ya no pide entender el problema sino que exige, al menos, percibirlo), y tampoco en la flexión femenina de “bárbara” y “ciega”, sino en que dicha modulación no refiere a mujer alguna ni a “estrella” (v.59) ni a “libre voluntad” (v.33): ese “quién” del verso 68 es una modulación agente, y

42 De la misma manera que, en la *Crisis*, los beneficios negativos se toman positivos al aumentarse el conocimiento, es decir, cuando se los practica y mejora: “que el ponderar sus beneficios [de Dios] no se quede en discursos especulativos, sino que pase a servicios prácticos, para que sus beneficios negativos se pasen a positivos” (cf. *SV*, p. 230).

como tal, exige algo o alguien capaz de acción; y no sólo capaz de acción, sino un agente necesario de acción (no simple voluntad terrena o influjo celeste). Y ese agente necesario es “su libertad” (v.41): la de quien ama y, antes que nada, la de quien desea; esto es: la de todo humano. Cualquier curioso, por serlo, puede admitir que “su libertad” (como su deseo) actúa necesariamente, ergo: no puede reconocerse libertad donde el culto domina el deseo, es decir, donde la pasión (signos equívocos) domina la acción. De esta manera, deseo y culto ponen en evidencia la variación de un trazo, la dinámica de un punto de vista: de ético a político (vv.41-50)<sup>43</sup>. Y así el amor no sólo se torna perceptible (siempre puede mejorar el vínculo) sino que, en la curva de variación, va acercándose cada vez más al deseo: el *sujeeto* a incluye el predicado. Vale decir: el *sujeeto* a es la forma vincular de la acción. No existe un yo que, accidentalmente, adquiera la cualidad de enamorado; sino que enamorarse es una de las modalidades del yo: cierta ampliación de un espectro afectivo, cierta modulación de la luz sobre aspectos que parten de un fondo oscuro como maneras del brillo. No existe en la gramática amorosa sorjuanina la expresión —de estirpe cartesiana— “Yo soy enamorado”, en tanto el yo es una unidad de maneras de acontecer, el contorno de una experiencia, la unidad de composición, es decir, la actualización de predicados relacionales que van constituyendo esa unidad vincular: “Tengo amores diversos”, dice el *sujeeto* a (*IC* 166-168); o también “si digo que sucede es porque me sucede”.

En este sentido, la inclinación sorjuanina no exhibe nunca una determinación del pasado sobre el presente

43 “nosotros no intentamos, queremos, apetecemos ni deseamos algo porque lo juzguemos bueno, sino que, al contrario, juzgamos que algo es bueno porque lo intentamos, queremos, apetecemos y deseamos.” (Spinoza, *Ética*, III, 9, esc.)

("soy lo que desé y lo que no pude desear": soy una monja que escribe porque nació pobre pero inteligente); sino que compone una expresión del presente: amar, resultar enamorado, tener amor, aspirar a devenir amado, ocurren en una serie que —para expresarse— actualiza continuamente lo que soy: "soy desear" o "todo lo que fui es lo que (constituye mi) desear" (haberme hecho monja o haber nacido pobre constituye el desear del poeta que soy), recomponiendo el *sujeto a* en función de los motivos predicados, de los deseos manifiestos (JC 104: 11-20). Y por esto la enorme mayoría de sus composiciones —y sobre todo las amorosas— son efectivamente ejercicios y, más aún, ejercicios espirituales, porque en sor Juana ética y ascética, cuerpo y espíritu, práctica y virtud, literatura y vida, todavía son (o pugnaban por seguir siendo) modos y no valores de lo mismo, es decir, de uno mismo, cuyas formas distintas expresan conjuntamente (o pugnaban por seguir expresando conjuntamente) esa diferencia singular de ser, ese *deseo* (que expresa, al mismo tiempo, una primera persona singular en presente y el nombre común —anónimo— de la expresión o potencia de sí). Ejercitar el desear conduce a comprenderlo, a mejorar las nociones comunes (a cuerpo y espíritu, a desear y mundo), todo lo cual aumenta la capacidad de obrar y lleva al sujeto a convertirse en agente de lo que le sucede. Una geometría de las pasiones conduce a dar razón del desear; y una razón del desear conduce a convertir las pasiones en acciones: he aquí el influjo no imperioso sino necesario de "su libertad".

Pero la libertad (necesaria), el desear (esencia del humano) y los ejercicios poético-amorosos sorjuaninos (experiencias que se derivan de esa esencia y esa necesidad) se encuentran exactamente allí donde la lectura, frecuentemente, ha detenido su impulso crítico: en la abundante mayoría de los sonetos conocidos como "De amor y de discreción" (OC 164-184). Y la razón —*grossa modo*— radica en el presentimiento o prejuicio de cierta

incongruencia entre libertad, desear y ejercicio en dichas composiciones, como si cierta mecánica repetitiva no expresara sino incongruentemente una dinámica irrepetible. Vale decir: como si en dichos poemas el "arte" (poético-literario), intervenido por la "ciencia" (lógica-retórica), obstruyera la manifestación de una "realidad" (vital-estética)<sup>44</sup>. O como si, según el juego tan común, al repetir varias veces seguidas una misma palabra se descubriera que ha perdido sentido (lectura crítica) o que se ha convertido en una cosa distinta (experiencia poética). ¿Cómo sucede eso? He aquí la pregunta que articula, al menos, la abundante mayoría de los sonetos amorosos. Pues todos ellos plantean un *problema* amoroso, más o menos claro desde el primer verso: "Que no me quiera Fabio, al verse amado" (JC 166), "Feliciano me adora y le aborrezco" (JC 167), "Y no puedo tenerle ni dejarte" (SV 176), etc. Y más precisamente: plantean un *questio* (lógica) y una *quaestio* (retórica), es decir tanto "un método específico (...) el tipo de argumentación lógica representada por el *Questio*" (Kristeller 1993: 140) como "los lugares *topoi* propios del género demostrativo" que señalan el "estado" del asunto que se trata (Beristáin 2004: 275) y que pertenecen a las *pruebas* o primera parte de la *inventio*, que es la "fase preparatoria del discurso oratorio": concepción del contenido y selección de argumentos e ideas que "funcionan como instrumentos intelectuales (que convencen) o como instrumentos afectivos (que conmueven) para lograr la persuasión mediante un alto grado de credibilidad." (Beristáin 2004: 273)<sup>45</sup>. Todo lo

<sup>44</sup> De aquí que una deriva común de la crítica enfatice un sujeto no-biográfico (que, en buena medida, salva la incongruencia) y recorte los textos ya como "objetos verbales" (perspectiva poética, espacio estético), ya como "resultados histórico-lingüísticos" (perspectiva retórica, espacio filológico), ya como "campos de tensión" (perspectiva cultural, espacio socio-identitario).

<sup>45</sup> E incluso podría especularse, a riesgo de esquematizar demasiado



cual, también, es fácilmente perceptible en los primeros versos: querer y no ser querido, ser adorado y aborrecer, ni dejar ni tener, etc. Quizá el problema más evidente y común, pero no más simple, sea el que vincula al *sujeto a* simultánea y tristemente: si "Feliciano me adora y le aborrezco" y "Lisardo me aborrece y yo le adoro" (IC 167: 1-2), ¿qué hacer?; "pues ambos atormentan mi sentido" (v. 12) y —por consiguiente— "a padecer de todos modos vengo" (v. 11)<sup>46</sup>. ¿Se trata de un dilema sin solución? Si las variables son mínimas (o Feliciano o Lisardo o feliz celi-bato), ¿por qué la solución no es clara? El problema radica —exactamente— en determinar de dónde viene la solución: ¿de la voluntad (querer una opción u otra)?, ¿del entendimiento (elegir razonadamente una opción u otra)? ¿De ambos (querer lo que se elige o elegir lo que se quiere)?

Desde el siglo XIII al menos este problema tiene un nombre, o es conocido como "el asno de Buridán" o la "paradoja del asno" atribuida (probablemente por sus enemigos realistas) al nominalista Juan Buridán, dos veces

los ejercicios amorosos sorjuaninos, que todos ellos se construyen con un silogismo imperfecto llamado complejo (epiquerema, sortes y dilemas), del que suelen preferir la variante dilemática, donde "se plantea la proposición como un todo dividido en partes antitéticas de cada una de las cuales se niega o afirma, para concluir, acerca del todo, lo que se haya concluido acerca de cada parte." (Beristáin 2004: 273)

<sup>46</sup> Menos evidentes resultan aquellos en los que las variables son: el propio "amor errado" por la "vileza" ajena (OC 170); la delicadísima *sophrāsýnē* o templanza ("templaré mi corazón") que supone que "quien da la mitad, no quera el todo" (SV 176); el mandato amoroso y su razón insuficiente, pues "que el ignorar la causa, es quien te ha hecho / querer que emprenda yo tanta conquista" (IC 177); la incapacidad objetiva (y no formal) de un enunciado no verdadero, pues "Dices que yo te olvidó" pero "Si tú fueras capaz de ser querido / fueras capaz de olvidó; y ya era gloria" (OC 180); o los celos (IC 3 y SV 211) y la ausencia (OC 175) que, mucho antes que Proust, ya sor Juana había consagrado como los signos equívocos más manifiestos del vínculo amoroso.

rector de la Universidad de París (1328 y 1340) y cuya variada obra (física, metafísica, ética, política y de economía) "tuvo aún más influencia que la de Ockham sobre la *vía moderna*" (De Libera 2000: 431). El problema (no sólo del burro) es el siguiente: un asno hambriento, frente a dos idénticos montones de heno simétricamente ubicados respecto de él, ¿puede decidirse por uno? Nuevamente las variables son mínimas y la respuesta (sí o no, o ni sí ni no) parece no resolver el problema: si se decide por uno u otro, habría que considerar que preferir, es decir, que sopesó—por voluntad o entendimiento— ciertas razones o causas, lo cual en un asno (y más hambriento) parece absurdo; si no se decide, muere de hambre, lo cual en un animal (y más frente a dos porciones de alimento) también parece absurdo; pero si, para no morir, se decide por cualquiera de los dos, habría que considerar que hay acciones no fundadas o no motivadas por razón alguna, lo cual hace surgir no sólo un problema filosófico (razón suficiente) con su deriva jurídica (legitimidad) sino un problema teológico (libre albedrío) con su deriva política (libertad). Como se ve, el asno o Feliciano-Lisardo son expresiones delicadísimas (y portátiles) de problemas muy arduos (y el tan medieval "problema de los universales" es —además de arduo y delicado— muy literario, y todavía se lo percibe en el siglo XX en la tensión entre realismo y vanguardias, cauce "natural" de la tensión entre barroco y realidad).

Poco antes pero muy cerca, en Provenza (siglo XII), nace la poesía lírica romance, una de cuyas formas características fue la *tensó*: "debate, planteamiento de dilemas, duda o pregunta ingeniosa a la cual debe contestarse de manera aún más ingeniosa" (Alatorre 2003b: 85). Si bien los temas y técnicas de esta forma poética circularon abundantemente (como se comprueba en el *Cancionero General de 1511* de Hernando del Castillo, una de cuyas secciones está dedicada a las "preguntas"), también es —y quizás más— abundante la tradición poética a la que esta

forma se incorpora y en la cual interviene: se trata de la extensa tradición epigramática (siglo II a.C.) y, fundamentalmente, del *dýsseros* o amor no correspondido, motivo al que Ausonio (poeta y profesor de gramática en Burdeos en el siglo IV) dio si no su esquema definitivo al menos el más exitoso, a punto tal que en el siglo XVII “los poetas no necesitaban traducciones, ni tampoco leer a Ausonio en latín, pues el *Hanc amo* se había convertido en un tópico, posesión de todos (*locus communis*)” (Alatorre 2003b: 112). Este *hanc amo* (amo a ésta) dio lugar a las *encontradas correspondencias*, que ya Leonard describía como “antítesis triangulares” (2004: 256): amo a ésta que no me ama y aquella—que no amo—me ama. Esta tradición poético-amorosa que, como indica Herrera en sus *Anotaciones* de 1580 y luego Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* de 1648 cambió el epígrama por el soneto—dada su capacidad argumentativa (cf. Zavala 1980)—, es la que llega a sor Juana y no sólo, puesto que ella si no fue la primera mujer en desarrollarla, fue con seguridad “quien por primera vez escribió *Hanc amo* [amo a éste] en vez de *Hanc amo*” (Alatorre 2003b: 130). Como queda visto, la “afición a la literatura de debates estaba muy generalizada” (2003b: 102) y sus dilemas más recurridos eran ya “clásicos”.

Sea de esto lo que fuere, no sólo sor Juana sino Spinoza respondieron el problema, que conocían en una de sus versiones—aristotélica (cf. Aristóteles, *Acercas del cielo* II 13, 295b)— en la cual se tiene hambre y sed en igual medida y, por ende, hay que decidirse entre agua y heno, simétricamente ubicados...<sup>47</sup> Lo singular—dado que no sólo ellos respondieron, aunque sólo ellos de una manera muy peculiar— es que ambos hayan dado la misma

<sup>47</sup> Esta versión podría considerarse “muy siglo XVII y muy barroca”, porque al problema de conexión de partes (asno-heno) agrega el de orden de conexión (asno-agua-heno / asno-heno-agua).

respuesta: si sólo depende de la voluntad o el entendimiento, no sólo un burro sino un hombre muere: “concedo por completo que un hombre, puesto en tal equilibrio (...) perecerá de hambre y sed” (*Ética*, II, 49, esc.); esto es, si sólo de querer o entender depende, “a padecer de todos modos vengo”. ¿Cómo sucede eso? Sucede—responden ambos— en tanto deseamos; sucede en tanto el deseo es principio de lo común, pues la solución se halla en el hambre o en el deseo amoroso que mueven, de la misma manera, al asno y al *sujeito a*. Ergo, el burro desea comer y el *sujeito a* desea amor: el burro come y el yo lírico ama; esa es la solución, porque ambos lo desean claramente, aunque lo quieran o entiendan confusamente (el amor y el hambre son ideas confusas). No se ama—piensa el *sujeito a*— porque se quiera o entienda, sino por deseo; luego, se elige o quiere ese amor, o no. El deseo, así, es un modo distinto de pensar y un modo distinto de hacer<sup>48</sup>. El deseo es lo que hace común: no sólo compone comunidad (de dos o miles), sino que mueve todo lo que existe (un burro o un enamorado, una idea o un influjo imperioso) a conservarse, a permanecer en el ser<sup>49</sup>. Y ahí radica no sólo la importancia de comprender el deseo, sino lo medular de la ética y poética sorjuaninas (de su vida-y-obra): como no da lo mismo comer cualquier cosa o amar

<sup>48</sup> Así como Foucault distinguía *voluptas* de *gaudium* o *laetitia* (2003: 3 y 66) para señalar la diferencia entre la manera antigua del deseo (griego) y su forma helenística (greco-romana); así también, en el siglo XVII, *volitio* (volición) se distingue de *cupiditas* (deseo): literalmente en Spinoza, dado que escribe en latín, pero igualmente claro en sor Juana y en su prolija distinción entre querer por antojo o amar con conocimiento (*OC* 182: 1-4). Esta distinción, usualmente desaparecida por la crítica, ha conducido a considerar esta cuestión como un mero conflicto entre razón o entendimiento y voluntad.

<sup>49</sup> Lo que da lugar al *conatus* de Spinoza (cf. *Ética*, III, 6 y 7), pero que también se halla en San Pablo (cf. I Corintios 7.17, 7.20 y 7.24) y en sor Juana: cf. *JC* 19: 101-4.

a cualquiera (no da lo mismo vivir de cualquier forma ni escribir cualquier cosa), el problema del deseo no está en que se exprese sino en las maneras de expresión, y por eso cuanto más se lo comprenda y se las ejercite tanto más libremente se obrará, es decir, mejores maneras de componer (lo común o simples vínculos, poemas o ideas) se encontrarán<sup>50</sup>.

Y si, como sugieren Deleuze y Guattari<sup>51</sup> y se confirma en la poesía de sor Juana, todo amor es un ejercicio de despersonalización que —sin embargo y en el punto más álgido— permite al *sujeto a* ser nombrado, adquirir “la más intensa discernibilidad”, es exactamente allí —en la cima de esta “mental pirámide” (SV 216: 424) de amorosa geometría— donde se encuentra el *Sueño* que —inolvidablemente— termina diciendo: “el mundo iluminado, y yo despierta” (SV 219: 975). *Nocturna, más no funesta*: de noche su pluma escribe. Pues efectivamente para sor Juana (como para Spinoza) no hay amor más álgido que el amor al conocimiento, de donde pende la libertad. Es exactamente ahí donde el sujeto puede hacerse agente de lo que le sucede, transformar los beneficios negativos en positivos, pasar de la veneración al atrevimiento, y recibir su nombre o su apellido: *sor Juana*. Y una vez más, ante la pregunta inevitable de quién dice yo o quién se halla

<sup>50</sup> Sin duda, trasladado a la *Respuesta*, el problema del deseo “de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarrase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros” se expresa aunque de cierta manera: “entreme religiosa”, lo que conduce a un problema distinto (cf. *Carta de sor Filotea en FP*), no de deseo (mi inclinación), sino de expresión (mi negra inclinación).

<sup>51</sup> “Todo amor es un ejercicio de despersonalización en un cuerpo sin órganos a crear; y en el punto álgido de esa despersonalización es donde alguien puede ser *nombrado*, recibe su nombre o su apellido, adquiere la más intensa discernibilidad en la aprehensión instantánea de los múltiples que le pertenecen y a los que pertenece.” (2002: 41)

despierta, la misma *Respuesta*: sor Juana, esa figura, el devenir público del *sujeto a* de su poesía. Pues es allí y entonces, como se dijo, que su vertiginosa “publicidad del siglo” se congela o alcanza su punto más álgido al arraigar su obra en la biografía que define esa figura, el contorno de esa experiencia imperceptible: la figura pública del poeta que fue sor Juana, es decir, *sor Juana* que es —ni más ni menos— “la aprehensión instantánea de los múltiples que le pertenecen y a los que pertenece”. Por eso, también, aclara: los *Ejercicios* y unos *Ofrecimientos* “se imprimieron con gusto mío por la pública devoción, pero sin mi nombre” aunque “no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman el *Sueño*” (*FP*, p. 365 y 361). *Llaman*: en el punto más álgido el *sujeto a* puede ser nombrado, recibir su nombre, escribir yo en tercera persona. En el punto más álgido sabía sor Juana, y muy bien, qué interesaba poner bajo su nombre y que no.

El *Sueño* —en la misma medida que la *Respuesta* pero de forma distinta— recorre el trayecto de esa figura desvelada, de ese *sujeto a* que se ejercita en la obra sorjuaniana, y que va —una vez más (cf. *IC* 104: 63-64)— de la veneración al atrevimiento, palabra que en el poema enlaza siempre agentes y agencias (Ícaro v.368 y v.464, Faetón v.792, la Aurora v.901) con afán de conocimiento (v.706); pero también, poéticamente, describe —una vez más (*IC* 104: 70)— la distancia que hay del culto al deseo como quien dice de Góngora a sor Juana y de la *mimēsis* a la *expressio*, algo que muy tempranamente señaló Octavio Paz (1987: 194) y, en menor medida, el editor del *SV*, que a manera de título colocó *Primero Sueño, que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora* [en sus Soledades: primera y segunda], pues literaria y exactamente eso sucedía en el siglo XVII con la imitación, que no sólo constituía el vínculo legitimador entre antiguos y modernos o entre el ejercicio y la posibilidad de un nombre (no propio, poético), sino que —a punto

de ceder su lugar a la expresión—significaba muchas cosas, y sobre todo una: “que no es solamente *mimēsis* en un estricto sentido aristotélico, sino también —o más bien— *inventio*, *factio*, *fabula*, *imitatio*” (Guerrero 1998: 138).

Invencción, ficción y fabula, o “sueño de los despiertos intrincado” (Ap. 152: 3), el *Sueño* sigue la sombra del *sujeto a* en busca de su día, al que llega sor Juana tras un ejercicio de máxima despersonalización, borrón tras borrón, y no —justamente— desde una mental pirámide, sino tras el más arduo y reflexivo empeño: leyendo, estudiando, escribiendo (cf. SV 216: 600-616). Límite y condición de un nombre y una literatura todavía anónimos —pero ya invención, ficción y fábula mayúsculas (*sujeto A*)—, la vida y la obra de sor Juana son, también, el signo de muchas cosas pero sobre todo de una: la de esa figura, lírica americana.

### Criterios de esta edición

Esta edición pretende acercar al lector no a la *Obra Completa* de sor Juana Inés de la Cruz sino a sus primeros libros: *Inundación Castálida* de 1689, *Segundo Volumen* de 1692 y *Fama y Obras póstumas* de 1700. Estos —contemporáneos de la poeta los dos primeros y prontamente póstumo el tercero— fueron reuniendo prácticamente toda su producción aunque sin seguir un orden o clasificación de “obra completa”, lo que confiere a estas ediciones un valor singular, pues no sólo aproximan —y extrañan al mismo tiempo— a lectores incomparables (los del siglo XVII y los del XXI), sino que dan a cada libro el sentido de “piezas” de una obra todavía incompleta o en marcha.

Por esta razón, los textos aquí reunidos se basan y ordenan según la edición facsimilar de los tres tomos preparada por Gabriela Eguía Lis-Ponce en 1995, aunque en todos los casos, modernizando la ortografía y puntuación (las cursivas siguen los facsímiles) y cotejando su lectura con la —fundamental e ineludible, aún insuperable— de las *Obras Completas* preparadas por Alfonso Méndez Plancarte (MP) entre 1951 y 1955 (tomos I a III), y —para el tomo IV— por Alberto G. Salceda (AGS) en 1957. Como la mayoría de los textos seleccionados se hallan en el tomo I (*OC*), he utilizado también la reedición del mismo al cuidado de Antonio Alatorre (AA) publicada en 2009. Por último, he consultado la antología de *IC* preparada por Georgina Sabat de Rivers (SR) en 1982. Conservo entre paréntesis el número que cada texto tiene en *OC* para facilitar referencias y cotejos.

SanchoIuz, Valeria Añón, Rodrigo Caresani, Mariana Roseti y M. Inés Aldao. A quienes, año tras año, participan y enriquecen los *Barrocos contrapuntos*: Mariel Debouvry, Guadalupe Silva, Valentín Díaz, Clea Gerber, Lucía Dussaut y, muy especialmente, a Carla Fumagalli, pues sin ella esta edición no hubiera sido cierta ni humanamente posible. A Manuel Abeledo, con quien conversé mis desvelos bíblicos sobre traducciones y ediciones del texto sagrado. A Noé Jirik, Celina Manzoni y Elisa Noya, maestros y motores del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, de donde han salido y vuelto a empezar muchas de las ideas que aquí ensayo. Y finalmente, pero no por último, a los alumnos de Filosofía y Letras, con quienes hemos especulado menudamente sobre estos asuntos; al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, cuyas becas de doctorado y posdoctorado alentaron esta investigación; y al artista mexicano Arcadio Artís, que aceptó con gusto que su brillante imagen de sor Juana iluminara esta edición.

## Bibliografía

[De sor Juana Inés de la Cruz]

- 2004a [1951-57]. *Obras Completas* (4 tomos), México DF, FCE (edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, tomos I a III; de Alberto G. Salceda, tomo IV).
1982. *Inundación castálida*, Madrid, Castalia (edición, prólogo y notas de Georgina Sabat de Rivers).
1994. *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta*. 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 sórora Juana Inés de la Cruz* [1692], México, UNAM (ed. facsimilar al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce).
- 1995c. *Fama y Obras pósthumas* [1700], México, UNAM (ed. facsimilar al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce).
- 1995d. *Primero sueño y otros textos*, Buenos Aires, Losada (estudio preliminar y selección de Susana Zanetti; notas de Gabriela Mogillansky).
- 1995e. *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz*, Rosario, Nueva Hélide (CD).
- 2004b. *Polémica*, Caracas, Ayacucho (selección y presentación de Miria Alcibiades).
- 2012 [2009]. *Obras Completas* (tomo 1. Lirica personal), México DF, FCE (edición, introducción y notas de Antonio Alatorre).
2009. *Primero sueño*, Rosario, Serapis (prólogo de Sonia Contardi; edición y notas de Tadeo P. Stein)

[General]

- Abreu Gómez, Emilio (1934). *Sor Juana Inés de la Cruz. bibliografía y biblioteca*, México.
- \_\_\_\_\_. (1931). "Sor Juana y la crítica", en *Revista de la Universidad de México*, 9: 198-212.
- Aira, César (2001). *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé-Ada Korn.
- Adán, Martín (1982). *De lo barroco en el Perú*, en *Obras en prosa*, Lima, Edebanco: 336-648.
- Adib, Víctor (1950). "Reseña de Cuatro documentos relativos a Sor Juana [Spell], de Testamento de sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos [Cervantes] y de La familia de sor Juana Inés de la Cruz. Documentos inéditos [Ramírez España]", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1: 76-80.
- Alatorre, Antonio (1977). "Avatares barrocos del romance. (De Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26: 341-459.
- \_\_\_\_\_. (2011). *El heliocentrismo en el mundo de habla española*, México DF, FCE.
- \_\_\_\_\_. (2010). "En torno al Nepluno Alegórico de Sor Juana", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58: 269-278.
- \_\_\_\_\_. (2003a). "Hacia una edición crítica de la obra de Sor Juana", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51: 493-526.
- \_\_\_\_\_. (2006). "Hacia una edición crítica de la obra de Sor Juana (Segunda Parte)", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53: 103-142.
- \_\_\_\_\_. (1995). "Introducción", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y Obras póstumas* [1700], México, UNAM.
- \_\_\_\_\_. (2012). "Introducción", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas. I. Lírica personal*, México DF, FCE: ix-xliii.
- \_\_\_\_\_. (1987). "La carta de sor Juana al P. Nuñez (1682)", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25: 591-673.

- \_\_\_\_\_. (1999). "La muerte de Sor Juana de Elías Trabulse", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2: 441-446.
- \_\_\_\_\_. (1980). "Para leer la Fama y obras póstumas de Sor Juana de la Cruz", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2: 428-508.
- \_\_\_\_\_. (comp.) (2007). *Sor Juana a través de los siglos*, El colegio de México-UNAM (tomo I: 1668-1852 y tomo II: 1853-1910).
- \_\_\_\_\_. (1986). "Sor Juana y los hombres", en *Estudios*, 7: 7-27.
- \_\_\_\_\_. (2005). "Una Defensa del padre Vieira y un Discurso en defensa de sor Juana", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53: 67-96.
- \_\_\_\_\_. (2003b). "Un tema fecundo: las 'encontradas correspondencias'", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51: 81-146.
- Alatorre, Antonio y Martha Lilia Tenorio (1998a). *Seráfina y sor Juana*, México DF, El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_. (1998b). "Una enfermedad contagiosa: los fantasmas sobre Sor Juana", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46: 105-121.
- Barthes, Roland (2003). *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1982). *Investigaciones retóricas I*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
- Behn, Aphra (2008). *Historia de una monja*, en *Mujeres de Principios. Tres novelas cortas de autoras inglesas de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Lengua de Trapo: 4-98.
- Beristáin, Helena (2004). *Diccionario de retórica y poética*, México DF, Porrúa.
- Bénassy-Berling, Marie-Cécile (1983). *Humanismo y religión en Sor Juana*, México DF, UNAM.
- \_\_\_\_\_. (1997). "Las monjas como miembros de la élite novohispana", en *Actas. 49 Congreso Internacional del Americanistas (ICA)*: 1-17.
- \_\_\_\_\_. (1983). "Más sobre la conversión de sor Juana", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2: 462-471.

- Buxó, José Pascual (2006). *Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid, Renacimiento.
- Cândido, Antonio (1965). *Formação da literatura brasileira*. São Paulo, USP.
- Cervantes, Enrique A. (1949). *Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*, México.
- Ciordia, Martín (2004). *Amar en el Renacimiento*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- \_\_\_\_\_. (2012). "Amar según Petrarca", en Martín Ciordia y Leonardo Funes (comps.), *El amor y la literatura en la Europa bajomedieval y renacentista*, Buenos Aires, Colihue: 35-53.
- Colombi, Beatriz (2000). "Hablar apasionada: la carta de Monterrey de Sor Juana Inés de la Cruz", en Melchora Romanos (coord.), *Lecturas críticas de textos hispánicos*, Buenos Aires, Eudeba: 415-421.
- \_\_\_\_\_. (1996). "La respuesta y sus vestidos: tipos discursivos y redes de poder en la *Respuesta a Sor Filotea*", en *Mora*, 2: 60-66.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Mujer docta, ave rara, bajel peregrino: sor Juana Inés de la Cruz y la cultura letrada novohispana* (en proceso de edición).
- \_\_\_\_\_. (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: 11-16.
- Curtius, Ernst Robert (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*, México DF, FCE.
- Deleuze, Gilles (1989). *El plegue*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2006). *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus.
- \_\_\_\_\_. (2002a). *Proust y lo signos*, Madrid, Editora Nacional.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Spinoza: Filosofía práctica*, Buenos Aires, Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2002b). *Spinoza y el problema de la expresión*, Madrid, Editora Nacional.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1978). *Kafka. Por una literatura menor*, México DF, Ediciones Era.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos.
- De Libera, Alain (2000). *La filosofía medieval*, Buenos Aires, Docencia.
- Espinosa Medrano, Juan de (1982). *Apologetico*, Caracas, Ayacucho.
- Feldman, Hernán (2005). "La alegoría jurídica en el soneto 174 de sor Juana", en *Revista Iberoamericana*, 211: 471-483.
- Fernández, Martha (2011). "De puertas adentro: la casa habitación", en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.) y Antonio Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, México DF, FCE-El Colegio de México: 47-80.
- Foucault, Michel (2003). *Historia de la sexualidad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Franco, Jean (1993). *Las conspiradoras*. México DF, FI Colegio de México-FCE.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1945). *Historia General del Perú*, Buenos Aires, Emecé.
- Glantz, Margo (2006). *Ensayos sobre Literatura Colonial. Obra reunida I*, México DF, FCE.
- \_\_\_\_\_. (1994). "Prólogo" a *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta*. Caracas, Ayacucho: xi-xc.
- Gracián, Baltasar (1943). *Obras completas*, Buenos Aires, Pobllet.
- Grossi, Verónica (2007). *Sigilosos y/u los epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- Guerrero, Gustavo (1998). *Teorías de la lírica*, México DF, FCE.
- Henríquez Ureña, Pedro (2000). *Ensayos*, Madrid, ALIICA XX-Sudamericana (col. Archivos).
- \_\_\_\_\_. (1949). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México DF, FCE.
- \_\_\_\_\_. (1989). *La utopía de América*, Caracas, Ayacucho.
- Hernández Arraico, Susana (2005). "Amor es más laberinto: fiesta palaciega virreinal, ¿zarzuela parchada?", en

- Sandra Lorenzano (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana*, México DF, FCE-Universidad del Claustro de Sor Juana: 133-149.
- Herrera Zapién, Tarsicio (2005). "De Abreu Gómez a Méndez Plancarte: entre fantasmas barrocos y ausencias latinas", en Sandra Lorenzano (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana*, México DF, FCE-Universidad del Claustro de Sor Juana: 151-159.
- Hinojo Andrés, Gregorio (2003). "Fuentes clásicas y renacentistas del *Neptuno alegórico*", en *Nova Tellus*, 2: 177-202.
- Holroyd, Michael (2011). *Cómo se escribe una vida*, Buenos Aires, La bestia equilátera.
- Horacio (1940). *Sátiras y epístolas*, Buenos Aires, Losada.
- Kristeller, Paul Oscar (1993). "El humanismo y el escolasticismo en el Renacimiento italiano", en *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, FCE: 115-149.
- Kristeva, Julia (2013). *El genio femenino. I. Hannah Arendt*, Buenos Aires, Paidós.
- Lavrin, Asunción (2006). "Cultura virreinal", en Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana* (t.I.), Madrid, Gredos: 305-353.
- Leonard, Irving A. (2004). *La época barroca en el México colonial*, México DF, FCE.
- López Bueno, Begonia (dir.) (2008). *La poesía en el Siglo de Oro. Géneros y modelos*, Salamanca, Universidad de Sevilla.
- López Poza, Sagrario (2003). "La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno Alegórico*", en *La perinola*, 7: 241-270.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (1984). "Tretas del débil", en Patricia Elena González y Eliana Ortega (ed.), *La sartén por el mango, encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Huracán: 47-54.

- Luiselli, Alessandra (1993). "Trípico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz", en Sara Poot Herrera, *Y diversa de mi misma entre vuestras plumas ando*, México, El colegio de México: 137-157.
- Marramao, Giacomo (2006). *Pasaje a Occidente*, Buenos Aires, Katz.
- Méndez Plancarte, Alfonso (2004). "Introducción", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas I. Lirica personal*, México DF, FCE: vii-lxviii.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1893). *Antología de poetas hispano-americanos*, Madrid, RAE.
- Merrim, Stephanie (ed.) (1999). *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Wayne State University Press, United States.
- 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: 51-91.
- (1988). "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 28: 229-251.
- (ed.) (1994). *Relecturas del Barroco de Indias*, Hanover, Ediciones del Norte.
- (1990). "Orden dogmático y marginalidad en la *Carta de Monterrey* de sor Juana Inés de la Cruz", en *Hispanic Review*, 58: 205-225
- Muriel, Josefina (1995). *Conventos de monjas en la Nueva España*, México, Jus.
- Navarrete, Ignacio (1997). *Los huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos.
- Nervo, Amado (1910). *Juana de Asbaje*, Madrid.
- Olivares Zortilla, Rocío (1995). "'El sueño' y la emblemática", en *Literatura mexicana*, 6-2: 367-398.
- (2006). "Noche órfica y silencio pitagórico en Sor Juana", en *Prolifia memoria*, 1-2: 91-112.



- Pacheco, José Emilio (2010). *Tarde o temprano*, Barcelona, Tusquets.
- Paz, Octavio (1998). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe*, México DF, FCE.
- \_\_\_\_\_. (1987). *México en la obra de Octavio Paz. II Generaciones y semblanzas*, México DF, FCE.
- Peña, Margarita (2005). "...En el abismo de su nada: sor Agustina de San Diego, la amiga de sor Juana", en Sandra Lorenzano (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana*, México DF, FCE-Universidad del Claustro de Sor Juana: 279-283.
- Perelmuter Pérez, Rosa (2004). *Los límites de la femineidad en sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Veruert.
- Pérez Blanco, Lucrecio (1999). "Juana Ramírez de Asbaje, mexicana palaciega enamorada", en *Anales de Literatura Hispánica*, 28: 1107-1125.
- Pfandl, Ludwig (1983). *Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM.
- Picón Salas, Mariano (1978). *De la conquista a la independencia*, México DF, FCE.
- Poof-Herrera, Sara (2004). "Claves en el convento. Sor Juana en San Jerónimo", en *Revista de Humanidades*, 16: 99-118.
- \_\_\_\_\_. (2011). "El hábito sí hace a la monja", en *Casa del tiempo*, 45-46: 12-16.
- \_\_\_\_\_. (2005). "Sobre una loa atribuida a la niña Juana", en Sandra Lorenzano (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana*, México DF, FCE-Universidad del Claustro de Sor Juana: 385-398.
- \_\_\_\_\_. (1999). "Sor Juana: nuevos hallazgos, viejas relaciones", en *Anales de Literatura Española*, 13: 63-83.
- Pratt, Mary Louise (1997). *Ojos imperiales*. Buenos Aires, Ungüi.
- Proust, Marcel (1993). *La muerte de las catedrales*, Bogotá, Norma.

- Puccini, Dario (1997). *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y literatura barroca*, México DF, FCE.
- Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, El Andariego.
- Ramírez España, Guillermo (1947). *La familia de sor Juana Inés de la Cruz*, Imprenta Universitaria, México.
- Reyes, Alfonso (1948). *Letras de nueva España*. México DF, FCE.
- \_\_\_\_\_. (1991). *Última rule y otros ensayos*, Caracas, Ayacucho.
- Ricard, Robert (1960). "L' 'apellido' paternel de sor Juana Inés de la Cruz", en *Bulletin Hispanique*, 62: 333-335.
- Robles, Antonio de (1946). *Diario de sucesos notables*, México DF, Porrúa.
- Rodríguez Zuleta, Ileana (2005). "Sor María de la Antigua en la Nueva España de sor Juana Inés de la Cruz", en Sandra Lorenzano (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana*, México DF, FCE-Universidad del Claustro de Sor Juana: 347-369.
- \_\_\_\_\_. (1996). "Las monjas se inconfirman. Los bienes de sor Juana en el espolio del arzobispo Francisco Aguiar y Seijas", en *Tema y variaciones de Literatura*, México, UAM-Atzcapotzalco, 7: 61-72.
- \_\_\_\_\_. (1998). "Monjas y mercaderes: comercio y construcciones conventuales en la ciudad de México durante el siglo XVII", en *Colonial Latin American Historical Review*, 4: 361-385.
- Ruiz, Facundo (2013). "Formas de abandonar un laberinto: sor Juana y la figura sorjuanina del escritor americano", en *Orbis tertius*, 19: 230-244.

- \_\_\_\_\_. (2012). "Neptuno Alegórico: emblemático arco en la obra de sor Juana", en *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 4: 23-39.
- Sabat de Rivers, Georgina (1985). "Biografías: Sor Juana vista por Dorothy Schons y Octavio Paz", en *Revista Iberoamericana*, 132-133: 927-937.
- \_\_\_\_\_. (1992a). *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, PPU, Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (1982). "Introducción", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación castilida*, Madrid, Castalia: 9-86.
- \_\_\_\_\_. (1992b). "Los problemas de *La segunda Celestina*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1: 493-512.
- \_\_\_\_\_. (1974). "Nota bibliográfica sobre sor Juana Inés de la Cruz: son tres las ediciones de Barcelona, 1693", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2: 391-401.
- \_\_\_\_\_. (1995). "Veintín sonetos de Sor Juana y su casuística del amor", en Sara Poot-Herrera (ed.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana: 397-445
- Salazar Simarro, Nuria (2011). "Los monasterios femeninos", en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.) y Antonio Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, México DF, FCE-El Colegio de México: 221-259.
- Salceda, Alberto G. (1952). "El acta de bautismo de sor Juana Inés de la Cruz", en *Ábside*, 16 (enero-marzo): 5-29.
- \_\_\_\_\_. (2004). "Introducción", en sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas IV. Comedias, Sainetes y Prosas*, México DF, FCE: vii-lxviii.
- Sánchez, Luis Alberto (1937). *Breve historia de la literatura americana*, Santiago de Chile, Ercilla.
- Scavino, Dardo (2008). "Sor Juana Inés de la Cruz", en *Nómada-El intérprete*, 10: 1-16.
- \_\_\_\_\_. (2009). "Sor Juana, la irreductible", en *Katlay*, 7: 89-93.

- Schmidhuber de la Mora, Guillermo (2005). "En búsqueda de textos perdidos de sor Juana", en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo y Olga Martha Peña Doria (2013). *De Juana Inés de Asuaje a Juana Inés de la Cruz. El libro de profesiones del convento de San Jerónimo de México*, México, Instituto Mexiquense de Cultura.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Dorothy Schons, la primera sorjuanista*, Buenos Aires, Dunken.
- Schons, Dorothy (2006). "Algunos parientes de sor Juana" [1934], en *Prolija memoria*, II, 1-2: 149-153.
- \_\_\_\_\_. (1929). "Nuevos datos para la biografía de sor Juana", en *Contemporáneos*, 3: 161-176.
- Sortiano Vallés, Alejandro (2006). "Los obispos son inocentes": 1-41 (<https://www.academia.edu>).
- \_\_\_\_\_. (2013). "Para leer la *Lírica personal* de Sor Juana Inés de la Cruz", en Pamela H. Long (ed.), *Sor Juana política*. México, Destiempos: 108-132.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del Verbo*, Hermosillo, Garabatos.
- Solodkow, David (2009). "Mediaciones del yo y monstruosidad: Sor Juana o el 'Fénix' barroco", en *Revista chilena de literatura*, 74: 139-147.
- Spell, Lotta M. (1947). *Cuatro documentos relativos a sor Juana*, Imprenta Universitaria, México.
- Spinoza, Baruch (2007). *Epistolario*, Buenos Aires, Colihue.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Ética demostrada según el orden geométrico*, Buenos Aires, Orbis-Hyspamerica.
- Tenorio, Martha Lilia (1994). "'Copia divina'. La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana", en *Literatura mexicana*, 5-1: 5-29.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Los villancicos de sor Juana*, México DF, El Colegio de México.
- Vallejo Villa, Augusto (2005). "El acta de bautizo de Inés, hija de la iglesia de San Vicente Ferrer de Chimalhuacán", en Sandra Lorenzano (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana*,

- México DF, FCE-Universidad del Claustro de Sor Juana: 381-386.
- . (2001). "Acercas de la loa", en *Letras libres*, 34, México, (octubre): 80-81, 119.
- Volek, Emil (1979). "Un soneto de sor Juana Inés de la Cruz: 'Detente sombra de mi bien esquivo'", en *Cuadernos Americanos*, 223: 196-211.
- White, Hayden (2011). *La ficción de la narrativa*, Buenos Aires, Eterna cadencia.
- Wissmer, Jean-Michel (2005). "El amigo español de sor Juana: talentos y ambigüedades del padre Calleja", en Sandra Lorenzano (ed.), *Aproximaciones a Sor Juana*, México DF, FCE-Universidad del Claustro de Sor Juana: 387-393.
- Woolf, Virginia (1993). *Un cuarto propio*, Chile, Un cuarto propio.
- Zaffaroni, Eugenio Raúl (2012). *La Pachamama y el humano*, Buenos Aires, Colihue-ed. Madres de Plaza de Mayo.
- Zanetti, Susana (1994). "Volviendo a *Primer sueno*", en Silvia Tieffemberg (ed.), *Actas del coloquio internacional "Letras coloniales hispanoamericanas: Literatura y cultura en el mundo colonial hispanoamericano"*, Buenos Aires, Asociación Amigos de la Literatura Latinoamericana: 153-162.
- . (1996). "Perfiles del letrado hispanoamericano del siglo XVII", en *Studia Áurea. Actas del III Congreso de la AISO*, I, Toulouse-Pamplona: 215-222.
- . (1995). "Estudio preliminar", en sor Juana Inés de la Cruz, *Primer sueno y otros textos*, Buenos Aires, Losada: 7-63.
- . (2009). "Óyeme con los ojos", en Noé Jitrik (comp.), *Revelaciones imperfectas*, Buenos Aires, NJ Editor: 397-407.
- Zavala, Iris (1980). "Burlas al amor", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29: 367-403.

OBRAS DE SOR JUANA  
INÉS DE LA CRUZ

# INVINDACION CASTALIDA

D E

LA VNICA POETISA, MVSA DEZIMA,

SOROR IVANA INES

DE LA CRVZ, RELIGIOSA PROFESA EN  
el Monasterio de San Geronimo de la Imperial

Ciudad de Mexico.

Q V E

EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS,

Fertiliza varios alumpros:

C O N

ELEGANTES, SVTTILES, CLAROS, INGENIOSOS,  
VTILES VERSOS:

PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACION.

DEDICALOS

A LA EXCEL.<sup>ta</sup> SEÑORA. SEÑORA D. MARIA  
*Niña Conyaga Marquie de Lara Condesa de Paradas,*  
*Marquesa de la Laguna,*



Y LOS SACCA A LVZ

D. IVAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN  
de Santiago, Mayor donado y Cavallero que fue de su Excelencia,  
Governador agnal de la Ciudad del Puerto  
de Santa MARIA.

CON PRIVILEGIO.

EN MADRID: Por Juan Garcia Iseaxson. Año de 1789.

y no lo impidan sus imperfecciones,  
pues vienen a ser tuyos de derecho  
los conceptos de un alma que es tan tuya.

Amá y Señora mía, besa los pies de V. Excia., su criada

*Juana Inés de la Cruz*

*Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión (145)*

- Este, que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;  
5 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:  
10 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.

mino forense" (*Tesoro de la lengua*). Y dueño (v.3) vale para Lisi (v.9) pues tenía ambos géneros gramaticales (*Dicc. de Aut.* 1732); en tanto "dueña" es una "señora anciana viuda" que, "en Palacio llaman dueñas de honor", pues son personas principales cercanas a las Reinas y princesas (*Tesoro*).

<sup>11</sup> *resguardo*: amparo o protección (*Tesoro de la lengua*). *hado*: "los gentiles entendieron por hado el orden inevitable de las cosas" (*Dicc. de Aut.* 1734) pero "en rigor no es otro que la voluntad de Dios y lo que está determinado en su eternidad" (*Tesoro*).

<sup>14</sup> Referencia intertextual al soneto de Góngora "Mientras por competir con tu cabello", cuyo último verso dice: "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada".

*Resuelve la cuestión de cuál sea pesar más molesto en encontradas correspondencias, amar o aborrecer (166)*

- Que no me quiera Fabio, al verse amado,  
es dolor sin igual en mi sentido;  
mas que me quiera Silvio, aborrecido,  
es menor mal, mas no menor enfado.  
5 ¿Qué sufrimiento no estará cansado  
si siempre le resuenan al oído,  
tras la vana arrogancia de un querido,  
el cansado gemir de un desdénado?  
Si de Silvio me causa el rendimiento,  
10 a Fabio canso con estar rendida;  
si de éste busco el agradecimiento,  
a mí me busca el otro agradecida:  
por activa y pasiva es mi tormento,  
pues padezco en querer y en ser querida.

<sup>166</sup> Las *encontradas correspondencias* refiere a un "tema fecundo" (Alatorre 2003b) para la poesía, de extensa tradición: desde el *dysseros* griego o amor no correspondido (*dys* significa "mal", y por ende, *dysseros* se opone a *tyrphos*, el amor correspondido), pasando por Ovidio (*Amores*) y consagrándose como tópico medieval con el *hanc amo* latino de Ausonio ("amo a ésta" [que no me ama]), junto a la *tersó* (debate o planteamiento de dilemas, una de las formas características de la lírica romance surgida en Provenza en el siglo XII), se proyectan al siglo XVII como *locus communis* (lugar común). Como señala Alatorre (2003b: 130), sor Juana introduce en esta serie una variación destacable al colocar, en lugar de *hanc amo*, *hunc amo* ("amo a éste" [que no me ama]).

*Prosigue el mismo asunto y determina que prevalezca la razón contra el gusto* (1678)

- Al que ingrato me deja, busco amante;  
al que amante me sigue, dejo ingrata;  
constante adoro a quien mi amor maltrata;  
maltrato a quien mi amor busca constante.
- 5 Al que trato de amor, hallo diamante,  
y soy diamante al que de amor me trata;  
triunfante quiero ver al que me mata,  
y mato a quien me quiere ver triunfante.
- 10 Si a éste pago, padece mi deseo;  
si ruego a aquél, mi pundonor enojo:  
de entrambos modos infeliz me veo.  
Pero yo, por mejor partido, escojo  
de quien no quiero, ser violento empleo,  
que de quien no me quiere, vil despojo.

*Continúa el asunto y aun le expresa con más viva elegancia* (1677)

- Feliciano me adora y le aborrezco;  
Lisardo me aborrece y yo le adoro;  
por quien no me apetece ingrato, lloro,  
y al que me llora tierno, no apetezco;  
5 a quien más me desdora, el alma ofrezco;

<sup>168</sup> *el mismo asunto* refiere a las "encontradas correspondencias" (cf. IC 166); aunque aquí el poema se componga como variación del "quod sequitur, fugio; quod fugi, ipse sequor" de Ovidio (*Amores* II, 19, v.36): huyo de lo que me sigue y sigo a lo que me huye, que los vv.1-2 parafrasean.

<sup>5</sup> *diamante* (del lat. *adamás*): duro, invencible; (fig.) corazón insensible, por ser indomable (*Tesoro de la lengua*).

<sup>5</sup> *desdora* (de *desdorar*): "quitar el oro de alguna cosa dorada y manchar con algún vicio la virtud y la buena fama" (*Tesoro de la lengua*).

- a quien me ofrece víctimas, desdoro;  
desprecio al que enriquece mi decoro,  
y al que le hace desprecios, enriquezco.
- 10 Si con mi ofensa al uno reconvengo,  
me reconviene el otro a mí, ofendido,  
y a padecer de todos modos vengo,  
pues ambos atormentan mi sentido:  
aquéste con pedir lo que no tengo,  
y aquél con no tener lo que le pido.

*Enseña cómo un solo empleo en amar es razón y conveniencia* (1679)

- Fabio: en el ser de todos adoradas,  
son todas las bellidades ambiciosas,  
porque tienen las aras por ociosas  
si no las ven de víctimas colmadas.
- 5 Y así, si de uno solo son amadas,  
viven de la fortuna querrellosas,  
porque piensan que más que ser hermosas  
constituye deidad el ser rogadas.
- 10 Mas yo soy en aquesto tan medida  
que en viendo a muchos, mi atención zozobra,  
y sólo quiero ser correspondida  
de aquél que de mi amor réditos cobra;

<sup>6</sup> *víctimas*: "sacrificios" ofrecidos a la amada en su (divino) "altar".

<sup>13-14</sup> Singular "quismo" de pronombres, que cruza las referencias: *aqueste* (Feliciano) y *aquél* (Silvio).

<sup>169</sup> *empleo*: "entre los galanes la dama a quien uno sirve y galantea" (*Dicc. de Aut.* 1732).

<sup>4</sup> *víctimas*: "amantes" o "sacrificios" que estos hacen por sus (divinas) *bellidades* (cf. IC 167:6).

<sup>12</sup> *réditos cobra*: la relación amorosa, en la lírica sorjuanina, supone siempre una economía de los afectos (en tanto involucra un "interés" de ambas partes), que aquí se expresa como relación de costos y beneficios.

porque es la sal del gusto el ser querida,  
que daña lo que falta, y lo que sobra.

*Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios, y justifica su divertimento a las Musas (146)*

En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?

¿En qué te ofendo, cuando sólo intento  
poner bellezas en mi entendimiento,  
y no mi entendimiento en las bellezas?

5 Yo no estimo tesoros ni riquezas;  
y así, siempre me causa más contento  
poner riquezas en mi entendimiento  
que no mi entendimiento en las riquezas.

10 Yo no estimo hermosura que, vencida,  
es despojo civil de las edades,  
ni riqueza me agrada fementida  
teniendo por mejor, en mis verdades,  
consumir vanidades de la vida  
que consumir la vida en vanidades.

*Muestra sentir que la baldonen por los aplausos de su habilidad (150)*

¿Tan grande, ¡ay hado!, mi delito ha sido  
que por castigo de él, o por tormento,  
no basta el que adelanta el pensamiento,  
sino el que le previenes al oído?

5 Tan severo en mi contra has procedido  
que me persuado de tu duro intento,  
a que sólo me diste entendimiento  
porque fuese mi daño más crecido.

11 *fementida*: engañosa o falsa, cuando es dicho de una cosa (DRAE); dicho de una persona, "falso de fe y palabra. Es formado de las voces Fe y Mentir" (*Dicc. de Aut.* 1732).

Disteme aplausos, para más baldones;  
10 subirme hiciste, para penas tales;  
y aun pienso que me dieron tus traiciones  
penas a mi desdicha desiguales,  
porque, viéndome rica de tus dones,  
nadie tuviese lástima a mis males.

*Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez (148)*

Miró Celia una rosa que en el prado  
ostentaba feliz la pompa vana,

5 y con afeites de carmín y grana  
bañaba alegre el rostro delicado;  
y dijo: goza, sin temor del hado,  
el curso breve de tu edad lozana,  
pues no podrá la muerte de mañana  
quitarte lo que hubieres hoy gozado;  
y aunque llega la muerte presurosa

10 y tu fragante vida se te aleja,  
no sientas el morir tan bella y moza:  
mira que la experiencia te aconseja  
que es fortuna morirte siendo hermosa  
y no ver el ultraje de ser vieja.

148 Tema frecuente, y muchas veces enlazado al tópico del *carpe diem* horaciano, los poemas escritos a la "rosa" y a su "efímera" vida, también se relacionan con la extensa tradición del *Collige, virgo, rosas* ("Recoge, muchacha, las rosas") de Ausonio. No obstante, sor Juana introduce en esta serie (vv. 1-8) una variación destacable, pues la voz que caracteriza al yo lírico no es masculina, ni habla para seducir (a una mujer) o resignarse (a una muerte solitaria), sino que es una voz femenina (Celia) que *escoge* (epigrafe) y, dirigiéndose a "otra" (una rosa), *aconseja* y enseña con la *experiencia* (vv. 9-14).