



Margo Glantz

Sor Juana Inés de la Cruz : ¿Hagiografía o autobiografía?

Índice

Nota aclaratoria

Lista de abreviaturas

Primera parte

No fuera sin hipérboles verosímil

1

La musa, el fénix, el monstruo

2

La narración de (su) mi inclinación: Sor Juana por sí misma

Segunda parte

Sor Juana y otras monjas

3

La autobiografía de Sor Juana: linaje y legitimidad

4

De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: El vergonzoso en palacio y Los empeños de una casa

5

Las finezas de Sor Juana: Loa de El Divino Narciso

6

La conquista de la escritura

Nota aclaratoria

En la primera parte de este libro, incluyo el ensayo que precede a la antología de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz preparado para la Biblioteca Ayacucho, cuyo consejo directivo ha aceptado gentilmente una nueva edición, ahora corregida y aumentada. La segunda parte recopila diversos ensayos míos sobre la monja y su contexto: analizan y desarrollan ciertos temas apuntados en la primera sección. Algunos textos han sido publicados antes en revistas o en libros, pero el lugar que ocupan en esta publicación los recontextualiza y les añade una nueva dimensión.

Mi trabajo está construido a manera de emblema. En su sentido más literal, definida por Covarrubias, en su diccionario del siglo XVII, esta palabra: «... es nombre griego, significa entretejimiento o enlazamiento de diferentes piedrecitas o esmaltes de varios colores que formaban flores, animales y varias figuras en los enlosados de diferentes mármores...». He intentado revisar aspectos varios de la obra, tiempo y vida de Sor Juana, reconstruyéndolos para tratar de articular su inserción en la sociedad colonial mexicana del siglo XVII. Quizá he logrado verificar la profunda dicotomía de una cultura con pretensiones ascéticas que adolecía de un exceso de corporeidad.

Tanto en el texto como en las notas y la bibliografía, modernizo la ortografía de las ediciones antiguas, cuando las cito. Los subrayados son, salvo aclaración en contrario, míos. Algunas palabras llevan mayúscula a propósito para destacar algunas ideas.

Agradezco a Sergio Fernández, estudioso profundo y fino de la monja, a mis buenos amigos y colegas Vicente Quirarte, de la Imprenta Universitaria, y Ariel Rosales, de la Editorial Grijalbo, su interés en publicar este libro. Aprovecho la ocasión para agradecer de nuevo a —10→ Sergio Pitol su amistosa insistencia para que lo escribiese; a Beatriz Aguad, su analítico y tenaz encaminamiento, y finalmente, de manera muy especial, a Luz del Amo y a Mónica Mansour sus sugerencias, su apoyo y su infatigable amistad.

Coyoacán, 1989-1995.

Lista de abreviaturas

APAprobación del padre Calleja a la primera edición de la Fama y obras póstumas.

CACarta atenagórica, OC, t. IV.

CFCarta de Sor Filotea de la Cruz, OC, t. IV.
 CNCarta al padre Núñez de Miranda, edición de Antonio Alatorre,
 Nueva Revista de Filología Hispánica, T. XXXV, núm. 2, 1987, pp.
 591-673. El Colegio de México, 1987.
 DDécima; todas las décimas se encuentran en OC, t. I.
 DNEl Divino Narciso, OC, t. IV.
 ECLos empeños de una casa, OC, t. IV.
 EEEjercicios de la Encarnación, OC, t. IV.
 ffolio.
 fffolios.
 FamaFama y obras póstumas, Madrid, Ruiz de Murga, 1700.
 ObispoVéase en la bibliografía Fernández de Santa Cruz, Manuel.
 OCSor Juana Inés de la Cruz, Obras completas, 4 vols., México, FCE,
 Biblioteca Americana (edición de Alfonso Méndez Plancarte, t. I, II
 y III; t. IV, edición de Alberto G. Salceda): t. I, Lirica personal,
 1.^a reimp., 1976; t. II, Villancicos y letras sacras, 1.^a reimp.,
 1976; t. III, Autos y loas, 1.^a ed., 1955; t. IV, Comedias, sainetes
 y prosa, 1.^a reimp., México, 1976.
 OviedoJuan Antonio de Oviedo, Los milagros de la cruz y maravillas
 del padecer. Sermón que en las solemnes honras que el día 26 de
 abril de 1728 le hicieron a la V. M. Sor María Inés de los Dolores,
 México, José Bernardo de Hogal, 1728. —12→
 ParaísoParaíso occidental de Carlos de Singüenza y Góngora, México,
 Juan de Rivera, 1684.
 RRomance; todos los romances se encuentran en OC, t. I.
 RDRedondilla; todas las redondillas se encuentran en OC, t. II.
 RFRespuesta a Sor Filotea, OC, t. IV.
 SSoneto; todos los sonetos se encuentran en OC, t. I.
 SueñoPrimero sueño, edición de Alfonso Méndez Plancarte, México,
 UNAM, 1989.
 TTomos
 TFLas trampas de la fe. Octavio Paz. México, FCE, 1990 (3.^a reimp.).
 TirsoTirso de Molina (fray Gabriel Téllez), «El vergonzoso en
 Palacio», en Obras dramáticas completas, ed. crítica de Blanca de
 los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, t. I, pp. 429-498.
 VVillancicos; todos los villancicos están en OC, t. II.

Primera parte

No fuera sin hipérboles verosímil

Tirar el guante... es señal de desafío

«A todos es notorio que los poetas proceden por hipérboles», anota, desdeñoso, Borges, antes de encomiar la sencillez del Dante, y prohibir en la literatura cualquier «palabra injustificada». Es evidente que Borges no aceptaría las inevitables exageraciones del barroco y descartaría de entrada cualquiera de los sustantivos y calificativos que para definir a Sor Juana Inés de la Cruz se usaban antes y ahora con gran prodigalidad. ¿No se publicó el primer tomo de sus obras, en Madrid, en 1689, con el excesivo nombre de Inundación Castálida de la única poetisa, Musa Décima, Soror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el Monasterio de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios asuntos, con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos; para enseñanza, recreo y admiración, dedícales a la Excm. Señora Doña María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, y los saca a la luz Don Juan Camacho Gayna Caballero del Orden de Santiago, Mayordomo y Caballerizo que fue de su Excelencia, Gobernador actual de la Ciudad del puerto de Santa María? Tales calificativos quizá le sonaron pretenciosos a la monja misma, y puede ser que para la segunda edición del primer tomo de sus obras haya mandado simplificar notablemente el título¹. Con todo, ¿cómo podríamos examinar a una escritora como Sor Juana Inés de la Cruz sin caer de bruces en esa figura paradigmática del barroco? ¿Es posible no imitar a su biógrafo, el padre Diego Calleja, cuando muy espantado exclama: ¿Cómo «se hará sin hipérboles verosímil... su habilidad tan nunca vista»?² Su fama creció a medida que sus proezas intelectuales provocaban el «pasma» en la corte virreinal. Desde muy joven, como favorita en la corte de la marquesa de Mancera, es motivo de atracción universal: la admiran por igual los visitantes extranjeros y los principales cortesanos de la capital novohispana, la muy Noble y Leal Ciudad de México, alguna vez conocida como la Ciudad de los Palacios. Ese joven prodigio empieza su carrera con un examen público, idéntico en su teatralidad grandilocuente a los frecuentes y fastuosos espectáculos característicos de la época barroca con que se deslumbraba -«espantaba»- a los espectadores y se afirmaba el poderío de la monarquía³. El mismo Calleja lo afirma «con certitud no disputable», cuando relata la muy célebre escena en que Juana Inés contesta, ante la corte, ese «gran teatro del mundo», las preguntas que 40 sabios le hacen para comprobar si su «sabiduría, tan admirable», era «infusa» o «adquirida», esto es, sobrenatural o humana: Concurrieron, pues, el día señalado a certamen de curiosa admiración: atestigua el Señor Marqués, que no cabe en humano juicio creer lo que vio, pues dice: que a la manera que un Galeón Real

(traslado las palabras de su Excelencia) se defendería de pocas Chalupas que le embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas, que tantos, cada uno en su clase, le propusieron.

(AP, s. f.)⁴.

Entonces no es exagerado afirmar que mientras vivió su fama alcanzó los límites del inmenso mundo hispánico y que esa fama perduró todavía muchos años, como puede comprobarse por las sucesivas ediciones, las numerosas reimpressiones y la recepción de sus obras, cuyo impacto se verifica además en las advertencias y aprobaciones de sus versos y en los poemas que le dedicaron sus contemporáneos, durante el periodo comprendido entre su muerte y el primer tercio del siglo XVIII. Después, un paulatino silencio, apenas roto por algunas voces; para la segunda mitad del siglo XVIII, la moda neoclásica -que abominó del barroco y sus excesos- empieza a despojarla de su fama, sus obras van cayendo en el olvido como las de Góngora, y, aunque solemos verla mencionada, es casi un lugar común advertir que ya no se le toma en cuenta como poeta, sino sólo como una docta, erudita, grande mujer⁵.

El siglo XX ha respondido a ese silencio prolongado con una enorme bibliografía y la ha «redescubierto» -como a América-, triunfal resurgimiento. En estas últimas décadas finiseculares, milenaristas, se advierte una gran proliferación de escritos críticos y el hallazgo de algunas obras suyas que se creían perdidas (o totalmente desconocidas como la llamada Carta de Monterrey), aunque haya quienes planteen dudas sobre su autenticidad⁶. A medida que se recobra ese mundo que se nos aparece como evasivo, monstruoso, grandilocuente, aún vigente en varias de las actuales manifestaciones populares de nuestro país, las facetas oscuras que recubrían a Sor Juana, semejantes en su proyección a las de las pirámides y funestas sombras del Primero sueño, empiezan a dibujar un nuevo contorno quizá menos deformante. Cabe subrayar la contraparte: la excesiva proliferación de escritos sobre su obra puede provocar confusión. Las innumerables voces se convierten en ruido, un equivalente relativo de la mudez, tema varias veces tratado por ella -por ejemplo, en el Neptuno alegórico y la Respuesta a Sor Filotea. Admirablemente lo sintetiza en El Divino Narciso, en las palabras de su personaje Naturaleza Humana:

... en proporcionada pena,
correspondió en divisiones
la confusión de las lenguas...

(P. 38).

Bien sabemos que la confusión de las lenguas -la de la Torre de Babel- produce ecos informes, sonidos «borrados», disonantes, o quizá para decirlo de nuevo con Sor Juana se queda uno «a media voz», estado en que la ninfa Eco permanece cuando se ve privada para siempre de Narciso, el Divino Redentor, en el mencionado auto sacramental.

Para exacerbar la hipérbole, hay que insistir en que su vida y obra no pueden estudiarse sin tomar en cuenta la gran admiración y hasta el estupor que su figura ha provocado, estupor que en parte la halagaba y, sobre todo, la indignaba: «No os veréis/ en ese Fénix, bergantes»⁷.

El proceso de mitificación que la convierte en un ser extraño, monstruoso, excepcional, tranquiliza en parte a quienes intentan clarificar su paso por el mundo de las letras barrocas de la Nueva España. Al legendarizarla o eximirla de la normalidad la neutralizan: se relativiza el hecho, para muchos asombroso, de que tan gran talento haya pertenecido a una mujer prodigio, «salida de madre de lo natural». Antes de entrar a examinar su obra, debo detenerme y trazar una somera revista a la producción crítica que ha suscitado y analizar la reiterativa alusión a su talento e ineludiblemente, a su condición de criolla y de mujer; condición ésta, inseparable de su genio, admirado con «espanto», como puede corroborarse por las palabras de su contemporáneo y admirador, don Carlos de Sigüenza y Góngora. Las uso para redondear la hipérbole:

... manifestar al mundo cuánto es lo que atesora su capacidad en la enciclopedia y universalidad de las letras, para que se supiera que en un solo individuo goza México lo que, en siglos anteriores, repartieron las Gracias a cuantas doctas mujeres son el asombro venerable de las historias⁸.

El siglo olvidado...

Los cambios ideológicos y políticos que recientemente se han producido en el mundo alteran, aunados a los acaecidos en México, la lectura de nuestro periodo colonial. Este proceso afecta, es obvio, la recepción de la obra de Sor Juana y la de todo su periodo. Es preciso entonces hacer una aclaración: desde antes de la Independencia de México de la metrópoli española, se fue conformando una visión negativa de la época colonial. Después del largo periodo de anarquía iniciado al ocurrir la Independencia, la llegada de los liberales al poder genera cambios definitivos y provoca la separación de la Iglesia y el Estado, a través de las Leyes de Reforma. Las consecuencias fueron no sólo políticas, sino materiales: con la destrucción de los conventos y la exclaustación se perdió una gran cantidad de documentos. Los restantes fueron refundidos en desorden en archivos y bibliotecas y la fisonomía concreta del país y sus ciudades principales cambió de manera radical. La ideología liberal, oficial en nuestro país, sobre todo a partir de la Reforma (1857) y la República restaurada (1867), continuó durante el Porfiriato (1870-1910), a

tal punto que el ministro de Instrucción Pública, Justo Sierra, resume, acudiendo a un lugar común y a una institución, la animadversión de los que entonces estaban en el poder contra el periodo colonial, haciendo suya esa Leyenda Negra construida por los enemigos tradicionales de España desde finales del siglo XVI:

La tremenda clausura intelectual en que aquella sociedad vivía, altísimo, impenetrable muro vigilado por un dragón negro, la Santa Inquisición, que no permitía la entrada de un libro o de una idea que no tuviera su sello siniestro, produjo no la atrofia, porque en realidad no había órgano, puesto que jamás hubo función, sino la imposibilidad de nacer al espíritu científico⁹.

De manera casi invisible, esas ideas se han revertido en México; un viraje manifiesto con diversos signos. Me contento con anotarlos aquí y subrayar las consecuencias que ese proceso ideológico ha tenido en la nueva visión que sobre Sor Juana se está conformando, aunque, quisiera reiterarlo con especial cuidado, es digno de una reflexión mucho más profunda. Enumero los signos, mejor sería decir los síntomas:

Un primer plano a considerar: el periodo colonial fue concebido por los escritores liberales como nuestra Edad Media, una época de oscurantismo. De manera global se piensa que, como resultado de la «represiva» política de la Iglesia, de la Inquisición y del gobierno virreinal, se engendra «una perversidad» en la cultura que enturbia el gusto, calificado, de manera repetitiva, por distintas personalidades decimonónicas, de «depravado» (Icazbalceta) por su «enmarañado e insufrible gongorismo» (Pimentel), por «su letal estancamiento» (González Peña) y, para rematar, por «un naufragio de la producción total», según el decir de don Julio Jiménez Rueda. Este último, con otros escritores mexicanos de la primera mitad del siglo XX -Francisco Monterde, entre otros -, formaba parte del grupo de los «colonialistas», preocupado por rescatar, en pleno periodo revolucionario, la producción literaria mexicana de la Colonia, continuando en parte la investigación histórica de algunos novelistas del siglo XIX: Justo Sierra O'Reilly, detractor de la Colonia, pero decidido admirador de los jesuitas, o Vicente Riva Palacio, autor de célebres novelas, en donde los estereotipos aplicados a las instituciones coloniales -por ejemplo, la Inquisición-, las hace desempeñar un papel siniestro y represor.

A esta opinión política se agrega un juicio literario sancionado por el filólogo español Marcelino Menéndez y Pelayo, la máxima autoridad literaria de ese periodo, para quien el gusto barroco era sólo «pedantería y aberración». Sor Juana parece ser la única figura colonial rescatable por «no haberse contaminado» de gongorismo (José María Vigil), o porque cuando utilizó los procedimientos del maestro cordobés no lo hizo «sinceramente» (Jiménez Rueda, González Peña), pasando por alto su declaración expresa en la Respuesta a Sor Filotea: «No me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman El Sueño», de molde totalmente gongorino¹⁰.

Ya lo habíamos señalado: los liberales reexaminan el periodo colonial de

manera semejante a aquella con que los europeos revisan su Edad Media: los mexicanos, para subrayar los beneficios de la Independencia, la excelencia de la República Restaurada y el oscurantismo del Virreinato y las tinieblas de la Inquisición. Podría decirse, de manera esquemática, que justifican y consolidan así el movimiento legal que trajo como consecuencia la separación de la Iglesia y el Estado y la desamortización de los bienes del clero, transformados más tarde en latifundios. En cierto modo, la exacerbación de esta ideología provoca como paradoja la reforma agraria y un movimiento de contrarreforma religiosa, la de los cristeros, en la década de los veinte.

El patrimonio perdido

Los estudios gongorinos repuntan a partir del primer cuarto de este siglo con la generación de los poetas españoles del 27, y en América con el movimiento neobarroco, especialmente en Cuba, con la revista Orígenes y Lezama Lima, Carpentier, y más tarde, Severo Sarduy. En México sucede algo semejante con los estudios sobre el arte colonial revalorados por Manuel Toussaint y Francisco de la Maza, entre otros estudiosos, aunque se mantenga una visión en parte negativa de las instituciones coloniales. Políticamente, parecía imposible reivindicar a la Colonia; artísticamente sí, aislando las manifestaciones escritas y plásticas del barroco. Para mediados de este siglo, se produce en México una bifurcación ideológica que enaltece a la estética barroca y mantiene el viejo prejuicio liberal contra la sociedad que la produjo. Así lo apuntan Andrés Lira y Luis Muro en el capítulo «El siglo de la integración».

Nuestro siglo XVII exige una historiografía propia. Hasta la fecha aparece en manuales y obras generales como una etapa de vacíos y de rutinas. Esta imagen es el producto de visiones superficiales, en las que no se ha intentado superar la dificultad de la información que los historiadores consideran como característica de este periodo. Se le ha llamado «siglo olvidado», «cicatero», etc. Los estudiosos, que así lo califican, están de acuerdo en el tono opaco del XVII, adquirido no por serle sustancial, sino por la constante comparación con otras épocas de la vida novohispana, los siglos XVI y XVIII... Algo así como esa imagen negativa que tejieron con tanta argucia e insensibilidad quienes juzgaban con «las luces» de siglos gloriosos a la Edad Media... la edad de las tinieblas, que sólo empezó a rehabilitarse y a mostrar sus propias luces... por un esfuerzo de comprensión y hasta de exaltación, como lo fue el movimiento romántico con su literatura histórica y hasta historicista¹¹.

Las cosas han cambiado: el tradicional desprecio se ha trocado en admiración: no es casual que la proliferación de estudios sobre la

monja coincide con la proliferación de estudios sobre la Colonia, incrementados en la década de los setenta e innumerables a partir de la de los ochenta. Es más, el acentuado interés por ese tipo de estudios traspone, en México, los límites meramente académicos para convertirse en un programa oficial transmitido por todos los medios y sostenido por espectáculos culturales. Al principio de la década de los setenta, el gobierno del presidente Echeverría se preocupa por restaurar el Centro Histórico de la ciudad de México y por proteger sus monumentos, y reitera su carácter de patrimonio nacional; con el presidente López Portillo, a finales de la década de los setenta, se reorganiza el Archivo General de la Nación, rico filón de documentos novohispanos; se oficializan los estudios sorjuanianos en el Convento de San Jerónimo; y, para el inicio de la década de los ochenta se instaura el Festival del Centro Histórico que recicla los monumentos coloniales y los jerarquiza como espacios idóneos para representar los espectáculos barrocos nacionales e internacionales. Esta oficialización se hace efectiva mediante una extensión a los medios de difusión y *El patrimonio perdido*, documentado libro de Guillermo de Tovar y de Teresa, uno de los actuales y más destacados estudiosos de la historia del arte colonial mexicano, se convierte, a través de la publicidad televisiva, en el símbolo de una reconstrucción material e ideológica del periodo.

Puede aventurarse, de manera un tanto arbitraria, que dos de las últimas consecuencias políticas de esta nueva lectura general sobre la Colonia quizá expliquen en parte la reforma del artículo constitucional que regula las relaciones entre la Iglesia y el Estado, y una revisión radical de lo que, a partir de la institucionalización del movimiento armado de 1910, se llamó la Reforma Agraria.

Por último, quizá uno de los acontecimientos más importantes en este sentido, y específicamente, en relación con la obra de Sor Juana, sea la aparición, al principio de la década de los ochenta, del libro de Octavio Paz, *Las trampas de la fe*. Su intento de «restitución» (véase nota 9) de la poetisa coincide, para él, con un intento de «restituir» a la Colonia dentro de la historia de México. Su libro tiene repercusiones positivas y negativas: su gran fuerza hizo posible la internacionalización de Sor Juana y, de refilón, de la historia de México, pero a la vez podría opacar, por ese mismo motivo, algunas otras lecturas válidas que sobre la monja jerónima y la Colonia se pretendan hacer. Inscribo aquí uno de los párrafos significativos del libro:

Nuestra historia es un texto lleno de pasajes escritos con tinta negra y otros escritos con tinta invisible. Párrafos pletóricos de signos de admiración seguidos de párrafos tachados. Uno de los periodos que han sido tachados, borroneados y enmendados con más furia ha sido el de la Nueva España.

(P. 23).

Es evidente que estos hechos provocan profundos cambios políticos, más bien revelan un cambio cualitativo esencial de las relaciones del estado

todavía llamado «liberal» con su tradicional enemigo, la Iglesia Católica.

La construcción de la fábrica

Para entrar en la misteriosa recepción de la obra de Sor Juana y en algunas de sus modalidades, tanto en su tiempo como después, debo subrayar la imposibilidad de agotar el tema en este ensayo y apuntar la arbitrariedad inevitable de pasar por alto numerosos textos importantes. Historiar la forma en que fue recibida su obra, de cualquier manera que se emprenda, conduce inevitablemente a reseñar el asombro -vuelvo a repetir, el «pasma»- con que ella, la mujer excepcional, fue mirada, al grado de que ni entonces ni hoy es posible deslindar su obra de su vida. Cualquiera que sea la metodología empleada -casi empre interesante-, salta a la vista la enorme (y a veces hasta malsana) curiosidad que el personaje despierta: en los varones porque fue mujer; en las mujeres, porque es posible convertirla en una de las primeras feministas y erigirla como modelo; en los críticos católicos porque, por añadidura, fue una monja; en los poetas o críticos literarios porque, siendo una extraordinaria poeta, fue además una gran intelectual y científica; y los intelectuales la injertan -por su actividad filosófica y su capacidad de transgresión- a sus propias teorías sobre el mundo. En cada enfoque se percibe una declaración de principios el deseo explícito o implícito de insertarla como elemento esencial dentro de una teoría, a pesar de que la enormidad de sus proporciones hace incierta también su exacta localización.

Algunos investigadores se han ocupado específicamente en analizar el impacto de su Fama. Destacan Francisco de la Maza y Antonio Alatorre¹², ambos lectores polémicos; el primero hizo una larga, obsesiva y minuciosa, que se deseaba exhaustiva, investigación, publicada póstumamente. Alatorre propone «una lectura filológica» de la Fama y obras póstumas, muy atenta y precisa, de la que, entre otras cosas, parece desprenderse que, a pesar de ser una mina de oro por la importancia de lo recopilado, el libro de De la Maza, historiador del arte, presenta varias fallas, entre otras, su inexactitud -¿acaso porque su investigación fue interrumpida por la muerte?-, y aunque, «hay gran cantidad de materiales útiles...», da muestras de haber entendido mal...; la transcripción material de los textos deja mucho que desear... y la ignorancia literaria del recopilador es a veces impresionante...»¹³. Es fundamental añadir el trabajo de edición de Alfonso Méndez Plancarte, cuya muerte impidió que concluyera sus anotaciones a las Obras completas de Sor Juana (terminadas por Alberto G. Salceda) y su proyecto de «poner al día» la Fama, «copiando o extractando lo más hermoso y certero que se ha escrito en verso y prosa sobre la poeta a lo largo de tres siglos»¹⁴. Sea lo que fuere, la manera minuciosa con que estos investigadores ordenan el material, la pesquisa misma y muchas de sus observaciones disipan algunas incertidumbres, provocadas por la enorme tarea que estudiar a la monja supone, y proporcionan coartadas para aislar ciertos temas. Los propongo, sin

agotarlos¹⁵.

Publicar en la época en que vivió Sor Juana era muy difícil. El papel costaba caro y los trámites burocráticos necesarios para emprender la publicación, muy complicados: el obstáculo de varias censuras, tanto de las autoridades civiles como de las religiosas y, entre ellas, la Inquisición. Se precisaba por lo general un mecenas, y no escasean las quejas como la siguiente, formulada por un predicador:

Cuando todo lo que dedico a Vuestra merced (que imprimo, después de ochocientos <sermones> que predico en este Reino), no es más que un buen deseo...¹⁶

O, mucho más patético, aunque más conocido, el lamento del polígrafo Carlos de Sigüenza y Góngora, cuando expresa su frustración por no poder publicar sus múltiples obras, debido a su «extremada» pobreza. Es más, las mujeres permanecían la mayor parte de las veces inéditas y, aunque solían escribir, sus manuscritos eran luego «descifrados» por algún predicador que los reformulaba y los utilizaba en sus escritos¹⁷. Dentro de este contexto es aún más sorprendente criticar que la obra de Sor Juana, publicada primero en México en ediciones sueltas, y luego en volúmenes cuidadosos en la metrópolis, haya tenido tantas reediciones. Cabe sugerir que su «discreción», es decir, su capacidad de discernimiento (si manejamos el vocablo como se utilizaba en el barroco) era tan grande como su genio y supo adaptarse con perfección a las convenciones de su época, dicho con otras palabras, ahora «modernas», respetaba totalmente al sistema -el «establishment»-, única manera de transgredirlo con propiedad y con menos riesgo¹⁸.

Siguiendo el modelo tradicional de impresión en la época, sus obras están siempre precedidas de aprobaciones y elogios; aprobaciones necesarias para tranquilizar a las autoridades civiles y religiosas; y elogios suficientes para justificar la publicación y, de refilón, en el caso de la Inundación castálida -el primer tomo compilado de sus obras-¹⁹, para exaltar a María Luisa Manrique de Lara, su mecenas y autora intelectual de la impresión. La portada de este libro exhibe el largo y gongorino título²⁰ que antes he transcrito por entero. Su exagerado garigoleo responde a una intención enmascarada, pero efectiva: la Fuente Castalia, consagrada a Apolo, era símbolo de fecundidad artística y de pureza. Se señala así un lazo sutil, inestable, a la vez insistente e incierto entre la literatura y la religión. Una monja es casta, o por lo menos debe serlo, y su feracidad es figurada, intelectual; al equipararla con una profetisa, una musa, la décima, se corrige el trastorno que su vocación por las letras y las ciencias provoca en el orden «natural» y social, donde las mujeres tenían un sitio perfectamente definido, como se deduce de estas palabras de la carta que el obispo de Santa Cruz dirigió a Sor Juana, cuando publicó a sus costas la que él llamó Carta atenagórica: «Letras que engendran elación <soberbia, presunción>, no las quiere Dios en la mujer...».

Como elegida de Apolo, esta «Minerva indiana» garantiza que sus «furores»

mentales sean a «lo divino», a fin de «fertiliza(r)», a través «de diversos metros, estilos, idiomas..., varios asuntos, con elegantes, laxos, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración...», insisto, una monja-poeta es un artefacto sorprendente pero peligroso; bien clasificada, puede controlarse su productividad, inscribirse en una sección especial, una galería de retratos en donde las mujeres ocupan el lugar que les corresponde como modelos de imitación: se completa así una taxonomía sobre lo femenino que tranquiliza a sus detractores y, de paso, protege a las mujeres, si se mantienen dentro de los límites preconizados por la clasificación:

La costumbre que tenían los antiguos, que las casas de los señores se adornaban de los retratos de sus mayores, ya en estatuas, ya en pinces, ya en inscripciones, para que teniéndolas siempre a la vista, se animasen a la imitación todos los que de nuevo fuesen entrando a la familia...; en las cuartos de vivienda o salas de estrado de las señoras se ponían las más singulares heroínas...²¹

Los elogios y las defensas prodigadas a la monja en este tipo de publicaciones configuran un catálogo de estereotipos, la serie de cualidades que se aplicaba a la mujer, acrisoladas cuando se trataba de una monja, y refinadas al máximo cuando la monja era Sor Juana. Parten de una normalidad, vertida en una práctica: las cualidades y los defectos femeninos determinados de antemano por la sociedad colonial que todo lo delimitaba por escrito, a través de sus catecismos y manuales -la distribución de las horas del día, las prácticas de confesión y oración, las conductas discretas y honestas; en fin, configuran una ritualización expresada en gestos específicos, la retórica de la cortesanía, sintetizada en las palabras «decoro» y «discreción», y exacerbada en el convento. A partir de sus primeras actuaciones en la vida pública del virreinato, Sor Juana distribuye en el espacio y en el tiempo que le tocó vivir un texto y una imagen que cristaliza y la hace inseparable de una mirada decantada en posiciones y fórmulas reiterativas; aún no podemos liberarnos de ellas, siguen funcionando a manera de clisés en nuestra mente y anquilosan nuestra lectura sobre la monja; son, para decirlo con sus palabras, «silogismos de colores».

El retrato que de Sor Juana nos dan los otros se vuelve un estereotipo, un retrato en el que ella no se reconocía cabalmente. Los rasgos del retrato pintado por el «vulgo», aislados y articulados como en un catálogo, podrían ser los siguientes:

La musa y la sibila

Sor Juana fue concebida primero como musa, es decir, se advirtió que una de las cualidades que mejor la definían era su inclinación a las letras.

Desde que empezó a publicar, se le elogia con comentarios hiperbólicos, exacerbados aun en esa época en que el elogio superlativo era una de las características de la cortesanía, los cuales son producto de la genuina admiración que despertaba. El bachiller Diego de Ribera, en un soneto de florido título la eleva, cuando era muy joven y quizá por primera vez, a la categoría de musa. La elogia, al incluirla, cuando dice: «De doña Juana de Asbaje, glorioso honor del Mexicano Museo»²². En la Inundación castálida se la designa no sólo así, a secas, sino como a «Décima Musa», el nombre que Platón le diera a Safo de Lesbos y, en México, dato curioso, el que a veces se le daba a la Virgen María²³. El apelativo de musa, manejado primero tímidamente -quizá como una simple retórica cortesana-, se acuña y aparece después en los escritos consagrados a la monja como un epíteto normal, el que le cuadra, de manera semejante en su uso al que Homero daba a sus héroes o a sus dioses (Aquiles, el de los pies ligeros = Sor Juana, la Décima Musa)²⁴. Esta exaltación produce comparaciones cada vez más extremas y trasmutaciones sucesivas: de musa se convierte en pitonisa («profetisa arrebatada con divino espíritu»²⁵), luego en sibila («Pudo verse en la Madre Juana un como resumen de las diez Sibilas»²⁶) y, por fin, en rara avis, el fénix. Ya es, en suma, un «monstruo».

¿Qué características tenían las musas? Vivían en un museo, y aunque esa palabra no tenía la connotación actual, recuérdese que ya existían en el México prehispánico lugares especiales en donde se albergaba a los «monstruos», los seres «diferentes» que muestran las «salidas de madre de lo natural» (Calderón), explicadas por Pierre Boaistuau así:

No existe nada que asombre tanto al ser humano, que provoque mayor admiración o un terror más grande que los monstruos, los prodigios y las abominaciones, a través de ellos las obras de la naturaleza se nos muestran como mutiladas, trastrocadas o truncadas²⁷.

¿El «monstruo» de las mujeres?²⁸

Convertida en Fénix, está en la cima de la monstruosidad. Bien lo entiende ella así, sabe que es mirada como si fuera un bufón, un objeto de circo, el centro de atracción. Se le ha otorgado un lugar especial entre las mujeres, se la ha etiquetado, separado, y el disturbio que su genial inteligencia y su excepcional discreción han provocado puede mantenerse bajo control: se le ha dado un nombre. Sin embargo, la atención que se le presta puede asemejarse, repito, a la que reciben los fenómenos en las ferias o los bufones en la corte; devoción del vulgo y de los poderosos que puede muy bien sintetizarse, como anillo al dedo, con una definición de Covarrubias:

El enano tiene mucho de monstruosidad, porque naturaleza quiso hacer en ellos un juguete de burlas, como en los demás monstruos... Destos

enanos se suelen servir los grandes señores... En fin, tienen dicha con los príncipes estos monstruos, como todos los demás que crían por curiosidad y para su recreación...

La posición de Sor Juana en la corte, cuando fue dama de Leonor Carreto, la marquesa de Mancera, y luego, desde su locutorio, como privada de los marqueses de la Laguna, se inscribe perfectamente en la descripción de Covarrubias: «(de ella) se solían servir los señores» ¿No la exhibe Mancera ante 40 sabios? ¿No prepara Sor Juana el Arco triunfal para recibir a los virreyes? ¿No es acaso la Inundación castálida un monumento a Lysi? ¿No es la autora de numerosos sonetos cortesanos en que se celebran los años del rey, la reina o los virreyes? Sor Juana es consciente de esa situación, sabe ejercer de manera altísima la autocrítica: rechaza ese lugar e intenta recolocarse en otro, el que a ella le parece acorde con su libre albedrío, el de ser racional, encerrado, además, «por su propia voluntad», en un convento:

¡Qué dieran los saltimbancos,
a poder, por agarrarme
y llevarme, como Monstruo,
por esos andurriales
de Italia y Francia, que son
amigas de novedades
y que pagaran por ver
la cabeza del gigante,
diciendo; Quien ver el Fénix,
quisiere dos cuartos pague,
que lo muestra Maese Pedro
en la posada de Jaques
¡Aquesto no! No os veréis
en ese Fénix, bergantes;
que por eso está encerrado
debajo de treinta llaves²⁹.

Los bestiarios de América

¿Cómo identificar a un monstruo? ¿En qué consiste su anormalidad? Para empezar, en América abundan, según los conquistadores hispanos, los monstruos; allí se generan y forman parte de un bestiario iniciado desde el descubrimiento, en él se insertan hombres con un solo ojo,

perros que no ladran, manatíes-sirenas, animales con el espinazo al revés, gigantes, enanos, amén de sodomitas, antropófagos, sacrificadores de hombres y las Amazonas, paradigma de la mujer varonil. Debe advertirse además que lo que es normal en un hombre puede ser monstruoso en una mujer y viceversa. La monstruosidad es artículo de museo, de feria, de catalogación; se inserta en un espacio predeterminado de antemano, y en la época colonial se incluye en él, de manera muy especial, a las mujeres. Citemos, a guisa de ejemplo, una definición de fray Luis de León, que incluye varios de los lugares comunes clásicos, muy reiterados en el siglo XVII:

Porque como la mujer sea de su natural flaca y deleznable más que ningún otro animal... al mostrarse una mujer la que debe entre tantas ocasiones y dificultades de vida, siendo de suyo tan flaca, es clara señal de un caudal de rarísima y casi heroica virtud... Porque cosa de tan poco ser como es esto que llamamos mujer, nunca ni emprende ni alcanza cosa de valor, ni de ser, si no es porque le inclina a ello y la despierta y la alienta alguna fuerza de increíble virtud que, o el cielo ha puesto en su alma, o algún don de Dios singular³⁰.

Sor Juana, entonces, es un producto divino, pues ha recibido dones de virtud extraordinarios, singulares; es por ello digna de admiración: no se ajusta en absoluto a la definición de lo femenino en su tiempo. Su sabiduría provoca «espanto»; aquello que causa horror, miedo o admiración (Covarrubias) o, reiterando la frase de Fernández de Santa Cruz, se entrega a esas actividades que provocan soberbia, y que «no las quiere Dios en la mujer...». Sigüenza piensa, por su parte, que en Sor Juana se ha cumplido la cuota: la Naturaleza, preocupada a veces por conformar seres de excepción, decidió otorgarle a la monja todos los dones; los cuales, si repartidos con parsimonia entre las demás mujeres, no hubiesen provocado tan desproporcionada admiración. La abundancia de bienes derramados sobre un solo ser es aceptada como un don divino, pero también provoca desconcierto, furia, envidia, acoso. Admirada por su gran habilidad para versificar, por ella aceptada como natural, se da por descontada su habilidad como poetisa y aunque se le critica el que sea monja y cultive la poesía, pronto este don esencial se multiplica; su inclinación a las letras no es el único aspecto de su fama, asentada de manera muy especial en su erudición, es decir, en su condición de mujer sabia. José Pérez de Montoro lo expresa en un romance:

Pues en ti sola este Mundo
tiene mujer, que afemine
la docta opinión de nuestros
sabios Varones insignes...
En ti sola (estudio sea
o sea ingenio) reside
todo el comprender, si lees,
y todo el pasmar, si escribes
tú sola al Árbol Sagrado

de la Gran Minerva, exprimes
el fruto, Sabia, Ingeniosa,
y más que Prudente, Virgen³¹.

La sabiduría de la poeta, reconocida por todos, la equipara con la deidad pagana, tributo que su admirador y detractor Fernández de Santa Cruz le rinde, cuando al dar a la imprenta la Crisis de Sor Juana a un sermón del jesuita portugués Antonio de Vieira la intitula Carta atenagórica. Otro de sus admiradores rendidos, Cristóbal Báñez de Salcedo, destaca «la universalidad de noticias de todas ciencias y artes que con tanto resplandor rompen en las obras de la Madre Juana», y añade, incrédulo: «Confieso que si a esta Censura no se siguiese el libro, donde los doctos hallarán fácil la prueba de lo propuesto, me contuviera el peligro de no ser creído»³². Expresión que desata ese famoso adagio: «Mujer que sabe latín...».

Sin embargo, hay que subrayar el hecho de que cuando ella misma se dirige a otra mujer, en cierta medida parecida a ella, sobre todo por su interés en las ciencias, Sor Juana emplea los mismos adjetivos, las mismas metáforas usadas por sus admiradores para clasificarla; por ejemplo, en su romance dedicado a la marquesa de Aveyro la llama «gran Minerva de Lisboa», «cifra de las nueve blusas», «de los hombres docto ultraje», «primogénita de Apolo», «clara Sibila española»³³. Sor Juana ha internalizado, como dirían los psicoanalistas, a ese tipo de mujer como «monstruo», además de manejar la clásica retórica cortesana para describirla.

Cabe otra aclaración: algunas mujeres destacan en esa época; en varios escritos se enumeran sus cualidades y se aquilatan por lo que valen; su valor depende, empero, de su «normalidad», es decir, del respeto al orden instituido, características de lo que entonces se concedía a las mujeres. Se clasifican sin asombro, aunque se haga uso de hipérboles en los casos excepcionales. La hiperbolización descansa en la exacerbación de una cualidad considerada como natural y que el empeño de la mujer transforma, por acumulación y reiteración, en milagrosa. Estas cualidades, o mejor, virtudes, caracterizan a las monjas edificadas: la abnegación, la paciencia, la docilidad, la mortificación, la obediencia, la castidad y la soledad, etc. Aun así, las mujeres señaladas desde su infancia para ser santas, deben propasarse para ser reconocidas como tales, según consejos del padre Oviedo, autor de una vida del jesuita Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana, «excediendo los límites de la medida, peso y número ordinario»³⁴. Practicar en exceso las virtudes normales puede dar como resultado la santidad.

De esas virtudes, de las ordinarias en las mujeres, carece Sor Juana. Muy bien lo señala el padre Calleja:

Veinte y siete años vivió en la religión sin los retiros a que empeña el estruendoso y buen nombre de extática; más con el cumplimiento sustancial a que obliga el estado de religiosa.

(AP, s. f.).

El «estruendo» está en otra parte, se deriva del gigantismo, de la exacerbación de cualidades negativas en una mujer, de su monstruosidad. Sólo manejándolas dentro de otra clasificación, como productos de un «aborto», es decir un parto prodigioso, excepcional, esos seres pasmosos pueden aceptarse y hasta entenderse, aunque provoquen «susto».

Sor Juana, el oro racional

La fama de Sor Juana es muy pronto el producto de una metaforización, como de manera muy inteligente asienta Antonio Alatorre³⁵; mediante este ejercicio retórico, acuñado desde la Inundación castálida, Sor Juana se convierte en el paradigma de lo americano; adopta las características esenciales de la tierra en donde fue engendrada: el tesoro que los españoles, desde su llegada, buscan en el Nuevo Mundo. Es, ni más ni menos, igual que el oro, arrancado de las vetas minerales de la gigantesca y prodigiosa América. Según la ley de la analogía, un monstruo sólo puede ser engendrado en la monstruosidad y el Nuevo Mundo siempre ha sido mirado, como Sor Juana, con asombro -«pasma», «susto»-, pero también con desprecio -«el clima inculto», «lo bárbaro», «lo irracional». Aquí se produce otro vuelco de sentido. Al ser objeto de una metaforización tan extremada, al verse equiparada con el producto arrancado de la tierra, tiene lugar una sustitución. La ecuación metaforizada, América = oro natural, se transforma por extensión en Sor Juana = oro racional:

¡Oh América! ¡Oh hasta cuándo
de esa tu preñez fecunda
inventando estarás nuevas
a la admiración disculpas!
¡Hasta cuándo! ¿No te basta
ver que la Luciente pluvia
de tus arterias dos Mundos
preciosamente fluctúan?
¿No el ver han saciado tanta
soberbia ambición difusa
de tus huesos las brillantes
endurecidas médulas,
sin el mostrar que, desta alma
tu seno taller, oculta
también de oros racionales
las más apreciables sumas?...³⁶

Ese enaltecimiento equivale sin embargo a una reducción: es un tesoro extraído de las entrañas de la tierra, en suma, materia prima, y toda materia prima, lo sabemos bien, es un producto natural («la pura mina de conceptos suyos,/ cuyas entrañas oro resplandecen»³⁷). Exaltar a Sor Juana, hacerla igual que América es reducirlas a ambas -asimilarla a ella- a algo concreto, hacer la alquimia, transformarla en un objeto natural. Las expresiones «tus huesos», «tus endurecidas médulas», «tus arterias» conforman un cuerpo; al precisar que en él hay un «seno taller», dotado de «preñez fecunda» se precisa que es un cuerpo femenino, metáfora trillada sobre la tierra y su fecundidad, la de América, productora de tesoros enviados a España; en América se engendra a Sor Juana, en cuyo entendimiento se gesta el oro racional. Puede advertirse aquí una operación retórica, característica del barroco: hiperbolizar mediante imágenes muy frecuentadas de tipo mineral -el oro o las piedras preciosas- para elogiar con desmesura su talento. Vista con detenimiento, la metaforización empleada para exaltar a Sor Juana remite a algo más profundo; esa metáfora no sólo se utiliza para designarla a ella, califica también a otras mujeres, entre ellas a ciertas monjas destacadas, éstas sí santas o aspirantes a la santidad:

Esta América Septentrional, tan celebrada por sus ricos
minerales, puede gloriarse de haber sido patria de una mujer tan
heroica que podemos aplicarle el epíteto de la mujer fuerte...³⁸

La fecundidad de la tierra, concebida siempre como elemento femenino, se extiende a la fertilidad de las mujeres, semejantes en toda la tierra, extremada, a su vez, en una tierra extraordinariamente fértil, América. La imagen mineral, reiterada en varios de los poemas dedicados a Sor Juana en la Fama -y en algunos anteriores-, se convierte así en un lugar común, su riqueza intelectual como producto fértil arrancado de la rica tierra de América; afirmado con la también reiterativa alusión a su nacimiento, presidido por los famosos volcanes levados Iztaccíhuatl y Popocatepetl, emblema de la mexicanidad y asombro de la naturaleza pródiga de este continente. Los menciona Calleja, unidos:

Sabed, que donde muere el sol, y el oro
dejar por testamento al clima ordena,
le nació en Juana Inés otro tesoro,
que ganaba al del sol en la cuantía:
y entre dos montes fue su primer lloro.
Estos de nieve, y lumbre y noche y día,
volcanes son, que al fin la primavera
vive de frío y fuego en cercanía
aquí, pues, gorjeó la aura primera
Juana Inca...

(Fama, s. f.)

Alatorre dedica varias páginas a analizar este símil muy revelador³⁹; a mí me interesa especialmente porque reitera una preocupación mía: Sor Juana, ese prodigio de la naturaleza, está mucho más arraigada a ella -por ser mujer-, que cualquier hombre. De allí, en parte, el asombro⁴⁰.

Las mujeres fueron hechas para estar encerradas

En su poderoso libro *Las trampas de la fe*, Octavio Paz afirma que la sociedad en que Sor Juana vivió tenía «un carácter acentuadamente masculino... La única posibilidad que ellas (las mujeres) tenían de penetrar en el mundo cerrado de la cultura masculina era deslizarse por la puerta entreabierta de la corte y de la Iglesia». A este hecho, que, añade, «ha sido poco advertido por los biógrafos de Sor Juana»⁴¹, habría que ponerle mucho mayor atención. No puede dudarse, como dice Paz, que la sociedad novohispana se mantuviera estable por un rígido aparato de control generalizado en donde, de muy especial manera, se vigilaba a la mujer para excluirla de los espacios visibles de poder. Retomando esa aseveración, yo reformularía la pregunta: si la sociedad novohispana reprimía de tal manera a sus mujeres, cosa imposible de negar, ¿por qué entonces les concedía, a la vez, tanta importancia? No me cabe la menor duda de que los severos intentos de represión que norman cualquiera de las manifestaciones femeninas del periodo exhiben una forma de terror, el que las mujeres producían en los hombres⁴². Es obvia la necesidad de tenerlas perfectamente encasilladas en espacios supervisados con estrechez, donde pudieran estar aisladas, al alcance de la mano, incapaces de causar daño. Y solamente causa daño aquello que por su misma naturaleza infringe las estrictas reglas que una sociedad ha erigido como válidas para controlar todo lo que se salga de su concepto de normalidad.

Esta estricta subordinación, este estrecho encasillamiento, esta parcelación compartimentada, se aplicaba también a los indios, quienes, como las mujeres, eran un producto natural. En muy raros casos esta compartimentación permanecía estanca; se trataba de mantener una jerarquización, reforzándola siempre para evitar la anarquía. La inserción de Sor Juana en la monstruosidad americana forma parte de esta política y da cuenta de ese terror, espanto y a la vez fascinación que debieran razonarse con atención. Una rígida disciplina y la vigilancia estrecha de los miembros de la sociedad se hace más crítica en Nueva España que en la metrópoli, porque en su territorio han nacido los «naturales», producto, como los minerales, de este suelo, de la misma manera que Sor Juana es un tesoro «natural», extraído de las entrañas de la tierra americana, aunque por su sofisticada inteligencia se haya transformado en oro intelectual,

en tesoro simbólico. Los indios son separados de los blancos y existe para ellos una ciudad indígena, supuestamente cercenada en su totalidad de la ciudad española. De hecho no es así, como lo demuestra el pánico expresado de Sigüenza y Góngora durante el motín del 8 de junio de 1692, cuando al precipitarse a salvar de un incendio los archivos del Cabildo, advirtió que a su alrededor era imposible «ver una cara blanca». Contra cualquier posible motín futuro, Sigüenza propone una rígida reglamentación mediante la cual se aparta a los indios de los españoles, reglamentación establecida desde Cortés, pero relajada por la falta de vigilancia y por la naturaleza misma de las relaciones sociales, a finales del siglo XVII.

Para todo lo cual, teniendo por justo, santo, bueno y precisamente necesario retirarlos de lo principal desta ciudad de México, y reduciendo otra vez a práctica lo que en su fundación se hizo, después de haber contemplado muy de espacio la planta topográfica de esta ciudad, y después de haber andado sus barrios y contornos tres o cuatro veces en estos días... Y para que no haya en ello confusión alguna... se dé un traslado de estos linderos, para que, después de reconocerlos y hacerse capaces de cómo corren, se observe inviolablemente, lo que Vuestra Excelencia mande, que será siempre lo mejor...⁴³

La búsqueda de esa «inviolabilidad» da origen a subdivisiones curiosas, sancionadas por varios epítetos determinantes, utilizados por Sigüenza: son decretos «santos, sabios, justos, necesarios»; los «naturales» de la tierra deben habitar en espacios separados, distintos a los lugares habitados por los que también nacidos en la tierra o los que en ella viven, procedentes de la metrópoli, son vistos como seres racionales. La racionalidad del indio, lo sabemos bien, dio origen a discusiones perpetuas que aún subsisten como estereotipos y la expresión «gente de razón» sigue siendo un lugar común en la literatura mexicana, ya avanzado el siglo XIX y principios del XX. El concepto de irracionalidad está ligado con lo bárbaro; ambos conceptos aparecen en varios poemas de la Fama dedicados en España a la poetisa mexicana, veamos un ejemplo:

Murió y una mujer que tanta gloria
al medio mundo de su clima inculto,
y al débil de su sexo le concede;
que rendido a su mérito, y memoria,
el medio mundo racional y el culto,
al bárbaro respeta, al débil cede.

(Fama, s. f.).

Leído así, se aprecian por lo menos dos parejas de conceptos: lo racional-y-culto, enfrentado a lo bárbaro-y-débil: ambos polos situados en

espacios geográficos diferentes, «precisamente» cercenados el uno del otro, el lugar donde se localiza la metrópoli -«racional» y «culto»-, opuesto al lugar del otro mundo, el Nuevo -«bárbaro» y «débil».

¿No soy yo gente?

La mujer, tradicionalmente concebida como un ser débil y, a juzgar por la literatura de la época -reforzada por las quejas de Sor Juana-, también irracional (bárbara), se asemeja al indio. Las fuerzas de la naturaleza, irracionales, no son nunca débiles sino espantosas, caóticas, violentas, como las de un volcán en erupción⁴⁴, las cuales, no controladas, ocasionan daños, alborotos, descuadramientos. Más vale tenerlos a raya; a los indios, fuera de la ciudad, a las mujeres en lugares cerrados, en fortalezas que en lugar de protegerlas a ellas, parecen proteger a los habitantes de la ciudad contra su influjo o servirles de pararrayos. La fuerza femenina pareciera tanto o más disruptiva que la de los mismos naturales. Basta hacerse algunas preguntas para contestar en parte esa aparente anomalía. ¿Cómo explicar el pavor que asaltaba al temible arzobispo Aguiar y Seijas cuando se cruzaba ante él una mujer, al grado de que las amenazaba con la excomunión? ¿Cómo explicar la satisfacción de los habitantes de las más importantes ciudades novohispanas cuando sus conventos de monjas -mientras más dura la regla, mejor-, se convertían en el orgullo visible de su comunidad?

Casi podría decirse, cuando uno lee los textos de la época y verifica los resultados de las investigaciones de los historiadores, que la sociedad colonial trataba de organizarse como un armario provisto de miles de cajones donde se iban colocando en lugares perfectamente definidos los distintos estamentos sociales, un lugar para los indios, otro para las mujeres, otro para las castas, otro para los españoles, subdividido concienzudamente a la vez, como el propio palacio nacional, en sí mismo, una réplica de la ciudad, en miniatura. Las tiendas se llamaban sintomáticamente cajones, término que persistía en el vocabulario comercial del centro de la ciudad de México hasta mediados de este siglo y aún conservamos el término estanquillo para las tiendas que venden productos misceláneos de baja categoría. Eran estanquillos porque las cosas debían permanecer inmóviles -estancas- y estancar es, según el diccionario de la Academia: «Detener y parar el curso y corriente de alguna cosa, y hacer que no pase adelante o bien prohibir el curso libre de determinada mercancía, concediendo su venta a determinadas personas o entidades; también significa suspender, detener el curso de una dependencia, asunto, negocio, etc., por haber sobrevenido algún embarazo o reparo en su prosecución... aquello que debe permanecer inmóvil». En este contexto, ocupan un lugar primordial los lugares donde se recluía a las mujeres, primero, los conventos de monjas por su especial significación y, luego los recogimientos o, término muy revelador, los emparedamientos de mujeres donde éstas quedaban literalmente encerradas

entre cuatro paredes, como reclusas o convictas, sin comunicación con el exterior, sin la nobleza y aprecio social que aparejaba pronunciar los votos de clausura, aceptados por las monjas cuyo estatus social era altísimo, como vírgenes y castas viudas, ¿no eran acaso las esposas de Cristo?

Vuelvo a plantear la pregunta, ¿por qué se creía necesario emparedar, esto es, enterrar en vida, a las mujeres?⁴⁵ Visto desde esta perspectiva, parecería que, en la época colonial, las mujeres ocuparan el lugar de los orates medievales quienes, para preservar del contagio a los habitantes sanos, debían ser aislados y colocados en medio del mar en barcos especiales -las naves de los locos-; o para manejar un símil más adecuado en esa época, como leprosos o pestiferados, cercenados por su enfermedad de la población sana.

Porque comúnmente las mujeres están y fueron hechas para estar encerradas e andar ocupadas en sus casas, y los varones para andar e procurar las cosas de fuera...⁴⁶

Basta analizar uno de los votos que tenían que pronunciar las monjas al entrar al convento, el de la clausura, y luego examinar la estructura arquitectónica de los edificios que las albergaban para visualizarlo con perfección. Ciertamente es que la separación exigida por el aparato legal no solía respetarse en la práctica como es fácil verificar, acudiendo al mismo ejemplo del motín descrito por Sigüenza y Góngora en 1692 (que parece haber tenido, según los críticos, tanta influencia en la «conversión» de Sor Juana): los indios no estaban separados totalmente de los españoles, lo cual era imposible por la estructura misma de servicio a la que estaban sometidos; las mujeres escapaban con bastante frecuencia a las constricciones sobre ellas impuestas, y es posible dar muchos ejemplos de su amplio margen de acción, en donde obviamente puede incluirse a las monjas, entre las cuales es ejemplo destacado Sor Juana, a pesar de que estuviera, como ella misma dice, «encerrada debajo de treinta llaves».

Se hará disciplina...

Si se lee de corrido el Diario de sucesos notables de Antonio de Robles⁴⁷, llama la atención la forma como se organizan los sucesos y también como se maneja la estricta y escueta separación de razas y clases. La alusión a los naturales y a las castas engendradas por la hibridación es de carácter colectivo y anónimo: «... mató o degolló a un mulato a un negro...». «Este día prendieron a un lobo porque alcahueteaba mujeres». «Este día emplumaron a un mulato, llamado Cagueñas, con coraza, debajo de la horca, por alcahuete». «... a las once del día azotaron al pie de la horca tres indios». «Este día entraron tres indios presos de Tacuba». «Han preso indios y mestizos, hombres y mujeres con ropa de los cajones...». «Han

prohibido el baratillo y echado a los indios fuera de la ciudad». «Este dicho día, a la tarde, cortaron las manos a los cuatro indios, y las pusieron en unos palos en la horca y puerta de palacio; era uno de los indios cojo, zapatero del barrio de Montserrate». Indios, mulatos, negros, lobos, anónimos o con su nombre de pila o apodos, eran integrantes de grupos estrechamente vigilados y temidos. En cambio, las alusiones a los miembros de la clase dominante individualizan, dan cuenta del nombre y títulos de los aludidos: «Murió el doctor don Diego Osorio, catedrático de víspera de Medicina, clérigo protomédico... lo enterraron en la Catedral en la capilla de la Antigua; fue admirable entierro». «Este día fue el capítulo en San Hipólito, y salió electo provincial fray José Crocoles...». «Esta tarde enterraron a Juan de Navarro, en San José de Gracia; deja 250000 pesos». «Este día se dio la sacristía del colegio de las Niñas, a don Matías de Peralta, capellán real». Muchas de las noticias relacionadas con los españoles tienen que ver con cosas religiosas, y suele ser frecuente que los personajes distinguidos y ricos hagan donación de sus bienes para la fundación o enriquecimiento de alguna obra pía, a menudo un convento de monjas. Los extremos se tocan, varios negros, lobos o mulatos, miembros de castas, son castigados por dedicarse a prostituir mujeres, y muchos potentados dejan al morir su dinero para que otras se mantengan perpetuamente y vírgenes: «Murió don Andrés de Carabajal, fundador del Colegio de San Andrés de la Compañía de Jesús de esta ciudad, y grandísimo limosnero; se juzga dio más de dos millones para obras pías. Se enterró dicho día de cabildo en la casa profesa a las cuatro de la tarde: dejó 100000 en reales; los 50000 para que se acabe el convento de religiosas de Santa Isabel con 30000 que había dado; dicen que con la comunidad de San Francisco, asistió la ciudad y Real Audiencia, cosa nueva y todos los ministros de dicha audiencia».

¿Qué relación existe entre estos dos extremos tan diversos en apariencia? Por un lado, está la enorme masa amorfa de mexicanos, pululante, controlada hasta cierto punto y temida por sus exabruptos, cuando «degeneran de sus obligaciones» (véase nota 43). Primero, se destacan los indios por ser los verdaderos «naturales»; los otros, agrupados en castas, son el producto de una impureza, la hibridación sexual. El control se ejerce, primordialmente, sobre el cuerpo azotado, arcabuceado, ahorcado, mutilado, y puesto como escarmiento a manera de espectáculo teatral; se exhiben la cabeza, las manos, los pies: son saldo inevitable de un motín o de un orden alterado. Vuelvo a hacer la pregunta, ¿qué relación entre el cuerpo perseguido de los «naturales» y las castas con el de las mujeres? Y dentro de este sexo, ¿qué relación puede existir entre las monjas y los indios?

«... el ascetismo y... las disciplinas de tipo monástico... tienen por función garantizar renunciaciones más que aumentos de utilidad, y que, si bien implican la obediencia a otro, tienen por objeto principal un aumento del dominio de cada cual sobre su propio cuerpo...» (explica Foucault, estableciendo las diferencias de modalidad del control del cuerpo⁴⁸).

Recluidas en su convento, encerradas en sus casas, emparedadas en los recogimientos, las mujeres se concentran en lugares estancos. Existe una intención precisa en esa separación. Cuidadosamente puestos en su lugar

estos grupos están marcados, como también lo están sus funciones. ¿Y cuáles son estas funciones? Ambos grupos, mujeres y naturales, tienen como tarea una productividad, las mujeres la maternidad, los indios la extracción de los tesoros de la tierra, tan naturales como ellos. ¿Qué utilidad tienen entonces en este contexto las monjas?

El objetivo de la disciplina, además de castigar el cuerpo pecador, era sufrirlo por el mundo de fuera, por aquellos que lo necesitaban: por el aumento de la fe en la cristiandad, por los bienhechores y por las ánimas del purgatorio. ¿Cómo no se iba a «consentir» a ese monasterio (San José de carmelitas descalzas en la ciudad de México) sabiendo que las «vírgenes» ofrecían sus vidas por la sociedad, que entre rezandera y pecadora, prefería pagar monetariamente al convento para descargar sus pecados?⁴⁹

Las monjas constituían una comunidad femenina de la clase dominante, criollos o españolas, que se clausuraban entre cuatro paredes para dedicarse a Dios, en oración, en contemplación y en disciplina. La fundación de un convento de monjas era un acontecimiento público, un motivo de alborozo y de despliegue de intereses, escena de litigios por posiciones de poder y expresión de la feroz lucha entablada entre lo eclesiástico y lo cortesano⁵⁰. Esa lucha que elige como campo de batalla, aparentemente neutral, al convento -tierra santa- tiene su lugar estricto en la sexualidad -la carne y el mundo-. El intento por hacer desaparecer al sexo -al cuerpo inmundo- mediante la observancia rigurosa de los cuatro votos y la disciplina, produce una retórica ambigua donde el sexo se nombra. Cabe de nuevo formular una pregunta: ¿con qué objeto una parte importante de la sociedad activa se negaba a los fines de la reproducción? Dedicar tan gran número de hombres y mujeres de la más alta sociedad a la clausura y al celibato provocaba el mestizaje y la proliferación del desorden, y el desorden, tan temido, equivalía a una catástrofe natural o era provocado por ella.

Lo débil y bárbaro, características de América, de lo incivilizado, entrañan en sí mismos una paradoja. Un ser débil puede ser dominado con facilidad, pero si es además bárbaro, esa debilidad se neutraliza, pues en la naturaleza del bárbaro está la violencia, el salvajismo. A diferencia de las catástrofes naturales que son imposibles de controlar, excepto con plegarias destinadas a producir milagros, todos los bárbaros-irracionales pueden estar sujetos al orden racional. Como españolas o criollas, las mujeres deberían ser «gente de razón», por su clase y su origen están en una categoría superior, entran al convento con dote, tienen esclavas y criadas a su servicio y gracias a su habilidad producen riqueza, ya sea por obra de sus manos, por la administración de los negocios o por la usura. La humedad y frialdad de su sexo las hace incompatibles, sin embargo, con la racionalidad, y las coloca, por ello, en la clase de los irracionales y por tanto bárbaros (Cf. infra). La rigurosa vigilancia de los confesores que dirige y descifra su razón, unida a las disciplinas reglamentarias tanto de oración como de flagelación mantiene a raya el aspecto instintivo característico del irracional.

La inteligencia tan admirada de Sor Juana produce elación en la mujer, y ese pecado de soberbia es soportado mientras la monja es uno de los adornos más destacados de su convento, y por tanto, su máxima atracción, rico tesoro de limosnas, privilegios, prebendas. Su erudición sin medida la hace capaz de dialogar por escrito con las más altas mentes de su tiempo y dirimir en lo cotidiano todas las discrepancias que en torno de ella se generan: las que enfrentan a los poderes en juego. Cuando ese equilibrio social se rompe, y cuando la cohesión y coherencia del gobierno virreinal se ven amenazadas por fuerzas imposibles de contener, el cuerpo irracional es maniatado, torturado, cancelado.

La narración de (su) mi inclinación: Sor Juana por sí misma

Que no la quiere ignorante. El que racional la hizo

La cultura mediatiza la experiencia individual. Un individuo aislado puede poner en entredicho una estructura social, a partir de una conducta limítrofe, controlada a la perfección para mantener su frágil equilibrio. Éste es el caso de Sor Juana. Observadora infatigable de las leyes naturales en todos los niveles, desde su cotidianidad (freír unos huevos, guisar, hacer unas vainicas) y preocupada por la máxima abstracción científica a la que le era dado llegar en su época (Cf. las metáforas de El sueño), Sor Juana interioriza admirablemente las reglas más estrictas y definitivas de su sociedad, acepta y amenaza el orden establecido para la mujer, con la misma tranquilidad con que asimila a la perfección las métricas, los ritmos, las retóricas, en fin, el estilo de su tiempo. Dentro de esas normas se mueve, sigilosa, organizada, alerta, con la cautela de quien sabe que está en el filo de la navaja, y cuya existencia depende de una estricta vigilancia sobre el hilo que hilvana su vida y la define («... Vivo siempre tan desconfiada de Mí...», RF, p. 460). La construcción de ese ejemplar edificio puede considerarse como su autobiografía.

Es necesario entonces esbozar ciertas fisuras, la separación que existe entre la biografía -tal como se la concibe actualmente- y la hagiografía en su época. Es normal que una sociedad religiosa adecue las vidas de sus hombres y mujeres destacados a los ideales de edificación y santidad que le son característicos y que subordine cualquier otro tipo de experiencia a una marginalidad, la clasifique en una jerarquía inferior o la condene. Dentro de este contexto, bien podría trazarse una subdivisión entre por lo menos tres tipos de escritura donde se insertan textos

biográficos: a) la literatura de edificación (sermones, obituarios y los discursos propiamente hagiográficos: las vidas de santos o de los aspirantes a la santidad); b) los textos de aventuras, en donde puede inscribirse los Infortunios de Alonso Ramírez de Carlos de Sigüenza y Góngora, género híbrido que cabría apenas dentro de la tradición de la novela picaresca, pero también dentro de esas relaciones que ahora se ha dado en llamar crónicas del fracaso⁵¹ y, c) La respuesta a Sor Filotea que se encabalga entre los dos tipos de textos mencionados. En realidad, y no puede ser de otra forma, la escritura colonial es una literatura ejemplar y su objeto declarado es enseñar, deleitar y persuadir⁵², lo cual equivale a decir que toda vida digna de relatarse debe constituir un ejemplo para los demás, con el fin de que, al conmovirse por las virtudes y actos extraordinarios de esa vida, se vean constreñidos a imitarla.

¿En qué medida alguien considerado como monstruo por su sociedad, un ser fuera de lo normal, puede ser ejemplar? Probablemente éste sea uno de los puntos más interesantes de analizar. Partamos de un dato preliminar: en el momento de profesar, Sor Juana, sin duda como las demás monjas, firma con su nombre sus solemnes votos, es decir un contrato definitivo en donde entrega su vida a la orden que la alberga para siempre. Termina ese contrato encomendándose al Señor, elemento corriente en ese tipo de escritos, pero no universal:

Dios me haga santa⁵³.

El texto completo de la profesión es el siguiente:

Yo, soror Juana Inés de la Cruz, hija legítima de don Pedro de Asbaje y Vargas Machuca y de Isabel Ramírez, por el amor y servicio de Dios nuestro Señor y de nuestra Señora la Virgen María y del glorioso nuestro padre San Jerónimo y de la bienaventurada nuestra madre Santa Paula hago voto y prometo a Dios nuestro Señor, a vuestra merced el Señor doctor don Antonio de Cárdenas y Salazar canónigo de esta Catedral, juez provisor de este Arzobispado, en cuyas manos hago profesión, en nombre del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor don fray Payo de Ribera, obispo de Guatemala, y electo Arzobispo de México, y de todos sus sucesores, de vivir y de morir todo el tiempo y espacio de mi vida en obediencia, pobreza, sin cosa propia, en castidad y perpetua clausura so la regla de nuestro padre San Agustín y constituciones a nuestra Orden y Casa concedidas. En fe de lo cual lo firmé de mi nombre hoy a 24 de febrero del año de 1669. Juana Inés de la Cruz. Dios me haga santa.

(OC, t. IV, p. 522).

En ese texto de profesión solemne parecería que la madre Juana difiere de la verdad, por lo menos en tres cosas: 1) declara ser hija legítima de sus padres; no lo es, es hija natural o «hija de la iglesia», como puede leerse en su acta de bautizo descubierta en el Archivo Parroquial de Chimalhuacán por Alberto G. Salceda y Guillermo Ramírez España, donde,

además, se revela que nació no en 1651, como ella aseveraba, sino en 1648⁵⁴.

Se deduce entonces que al firmar Sor Juana su acta de profesión comete perjurio. Las otras discrepancias se refieren al cumplimiento de sus votos y comprenden la casi totalidad de su vida de clausura. Especialmente el segundo, el de obediencia, le causó a Sor Juana muchos problemas: seguir al pie de la letra lo prescrito por sus superiores, sobre todo su confesor, fue tarea superior a sus fuerzas y a su inteligencia de ser racional, como me propongo explicarlo con minucia. Tampoco cumplió, como muchas de las monjas de su tiempo, con el voto de pobreza: no tener cosa alguna, o textualmente como se lee en el documento de profesión: mantenerse sin cosa propia. Para terminar, y en cierta forma, puede agregarse una cuarta infracción, la que ella hace depender de Dios: no logró convertirse en santa, antes bien: «vivió en la religión (según las certeras palabras del padre Calleja) sin los retiros a que empeña el estruendoso y buen nombre de extática»⁵⁵, o como ella literalmente lo decía en la llamada Carta de Monterrey, encontrada en 1980 por el padre Tapia: «Ojalá que la santidad fuese cosa que se pudiera mandar, que con eso la tuviera yo segura»⁵⁶. Estos datos confirman la escisión permanente que existía entre la teoría y la práctica de la vida colonial.

En 1694 Sor Juana vuelve a hacer profesión de fe; allí abjura, con otro documento, diferente del firmado en 1669. Lo cito:

Yo, Juana Inés de la Cruz, religiosa profesada de este convento, no sólo ratifico mi profesión y vuelvo a reiterar mis votos, sino que de nuevo hago voto de creer y defender que mi Señora la Virgen María fue concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser en virtud de la Pasión de Cristo. En fe de lo cual lo firmé en 8 de febrero de 1694 con mi sangre. JUANA INÉS DE LA CRUZ. Ojalá y toda se derramara en defensa de esta verdad, por su amor y de su Hijo.

(OC, t. IV, p. 522).

Sor Juana ha aceptado, ahora sí, ser santa. Acudamos de nuevo al padre Calleja quien lo relata, citando las palabras de su confesor Núñez de Miranda, relatadas a su vez por el padre Oviedo cuando escribió la Vida de este último:

Es menester no mortificarla para que no se mortifique mucho, yéndola a la mano en sus penitencias, porque no pierda la salud y se inhabilite, porque Juana Inés no corre en la virtud, sino vuela.

(Sub. en el original)⁵⁷.

Sólo los ángeles y, a veces, los santos, pueden volar. La vida de Sor Juana podría entonces enmarcarse entre esas dos profesiones de fe, entre esos dos documentos en donde acepta enclaustrarse. El primero es

formal, burocrático, cumple con las reglas establecidas por la Iglesia para constreñir a las monjas a cumplir con cuatro votos no siempre observados; el segundo documento, considerado como la prueba de su conversión, la inserta en ese formato específico que conforma a las monjas merecedoras de un discurso edificante, aquellas que aspiran a «volar hacia» la santidad.

El discurso edificante

Este tipo de discurso se apoya en un monumento escrito, parte de lugares comunes, las virtudes, y se apoya muchas veces en los milagros, acontecimientos extraordinarios⁵⁸. Es, por tanto, un discurso armado con base en esquemas prestablecidos, cuyas variantes definen un tramado singular, el necesario para configurar una vida individual rigurosamente constreñida por el modelo y, por tanto, borrada por él. El obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, conocido con el seudónimo de Sor Filotea por la carta que le enviara a Sor Juana, disparadora de la famosa Respuesta, se especializaba en las monjas: una de sus ocupaciones favoritas era hacerlas escribir su vida para que fuera luego «descifrada» por un sacerdote. Sor Juana entiende muy bien la orden implícita en su carta y se siente obligada a responderla dentro de los cánones del discurso edificante (Y protesto que sólo lo hago por obedeceros..., RF, p. 464; «Bien habrá Vuestra merced creído, viéndome clausurar este discurso, que me he olvidado desotro punto que Vuestra merced me mandó que escribiese...»; *ibid.*, p. 435); pero también la transgrede, siguiendo su propio «dictamen», aunque advierta que Fernández de Santa Cruz le exige conformarse estrictamente al «precepto» («... que aunque viene en traje de consejo, tendrá para mí sustancia de precepto», p. 443). De hecho, la derivación de un precepto ajeno al propio dictamen queda implícita en la declaración de Sor Juana de que siempre le ha repugnado copiar a los otros, forma ésta de definir su imposibilidad definitiva de acatar el voto de obediencia, tal y como lo postulan los prelados: en cambio defiende su racionalidad, aquello que le permite discernir los mandatos verdaderos de la Iglesia:

Si el crimen está en la Carta Atenagórica, ¿fue aquélla más que referir sencillamente mi sentir con todas las venias/ a nuestra Santa Madre Iglesia? Pues si ella, con su santísima autoridad, no me lo prohíbe, ¿por qué me lo han de prohibir otros? ¿Llevar una opinión contraria de Vieyra fue en mí atrevimiento, y no lo fue en su Paternidad llevarla contra los tres Santos Padres de la iglesia? Mi entendimiento tal cual ¿no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar?... pues como yo fui libre de/ sentir de Vieyra,/ di lo será cualquiera para disentir de mi dictamen.

(*Ibid.*, p. 468).

Más que desobediencia, entonces, la decisión de Sor Juana de no obedecer otros preceptos o dictámenes que los de la razón, la coloca en un contexto especial dentro de este tipo de discurso y, en consecuencia, la aleja del comportamiento normal esperado de las otras monjas, dispuestas, en teoría, a obedecer ciegamente, sobre todo si aspiran a la santidad. Su razón y su albedrío no pueden doblegarse a otros arbitrios; por ello, espera que «... los Sabios... no se avergüencen de mirarse convencidos... que es triunfo el obedecer/ de la razón el dominio». (V 6, A Santa Catarina, p. 171). La monja jerónima cree estar en la verdad; su razonamiento la justifica. Es discreta y por ello «discierne» como ser racional; su obediencia ha de supeditarse a su juicio, siempre que éste se proteja «debajo de la corrección de la Santa Madre Iglesia», y no de los que se sienten sus vicarios indiscutibles, ¿no procedió así Santa Catarina ante sus perseguidores? Y, ¿no escribió la monja los villancicos a ella dedicados en 1691, año de su Respuesta a Sor Filotea?

Las luces de la verdad
no se obscurecen con gritos;
que su eco sabe valiente
sobresalir del ruido...
No se avergüencen los Sabios
de mirarse convencidos;
—55→
porque saben, como Sabios,
que su saber es finito...
Estudia, arguye y enseña,
y es de la Iglesia servicio,
que no la quiere ignorante
el que racional la hizo...

(P. 171).

Si se revisan los apretados preceptos y los severos y rigurosísimos dictámenes formulados por el padre Núñez de Miranda a las novicias a punto de profesar, el voto de obediencia cancela toda posible racionalidad en aquella que profesa:

... Por el (voto) de obediencia (sacrifica) su propia voluntad,
albedrío y toda su alma⁵⁹.

Sor Juana no puede verlo así, quizá tampoco la sociedad en que vive; estas instancias múltiples -cartillas, catecismos, pláticas doctrinales, distribuciones de las horas del día, etc.-, moldes dentro de los que el padre Núñez vierte con maniática insistencia su obsesión, revelan muy

claramente que esas mismas reglas religiosas eran imposibles de cumplirse al pie de la letra, en ese virreinato al que tanto Sor Juana (a pesar y quizá sobre todo por estar en clausura) como su confesor, socio de la Compañía de Jesús, estaban obligados a servir:

Pues ¿qué culpa mía fue el que Excelencias se agradasen de mí? (Aunque no había por qué) ¿podré yo negarme a tan soberanas personas? ¿podré sentir el que no me honren con sus visitas? Vuestra Reverencia sabe muy bien que no, como lo experimentó en tiempos de los Excelentísimos Señores Marques[es] de Mancera, pues yo oí a Vuestra Reverencia en muchas ocasiones quejarse de las ocupaciones a que le hacía faltar la asistencia de Sus Excelencias, sin poderla no obstante dejar. Y si el Excelentísimo Señor Marqués de Mancera entraba cuantas veces quería en unos conventos tan santos como Capuchinas y Teresas, y sin que nadie lo tuviese por malo, ¿cómo podré yo resistir que el Excelentísimo Señor Marqués de la Laguna entre en éste? (demás que yo no soy prelada, ni corre por mi cuenta su gobierno)... Yo no puedo, ni quisiera aunque pudiera, ser tan bárbaramente ingrata a los favores y cariño: (tan no merecidos ni servidos) de Sus Excelencias.

(CN, p. 62).

Más que debilidad o desacato a la autoridad oficial, Sor Juana demuestra que el cumplimiento rígido de los votos de obediencia y de clausura es imposible, letra muerta, aun en el propio autor de estos preceptos y máximas perentorios. La santidad no es de este mundo, o quizá no de todas las monjas, aunque se buscaba y hasta se lograba dentro de algunos conventos, por ejemplo el de carmelitas descalzas de San José, del cual ella salió por la rigidez de la regla y por enfermedad.

La hagiografía organiza un discurso en el que la individualidad desaparece; acumula virtudes y decanta actitudes pero, aunque difieren en sus minucias de las rígidamente catalogadas, sólo sirven para reiterarlas. La autobiografía insiste en subrayar los hechos específicos, aquellos que delinean un tipo de vida particular, en este caso extraordinario, es más, superlativo por monstruoso, como he señalado en el caso de Sor Juana. ¿No se la ha catalogado como la «Décima Musa», el «Fénix de los Ingenios», la «Sibila Americana»? En la Respuesta a Sor Filotea, ella asume como propias las reglas del discurso edificante, se inscribe en sus pautas, subraya sus momentos clave, pero al hacerlo las modifica según se lo dicta su albedrío. La misma operación se cumple puntualmente cuando obedece los preceptos de la retórica:

Otro papel, de que es fuerza no desentendernos, avisa con admiración su biógrafo el padre Calleja, es el Sueño... El metro es de silva, suelta de tasar los consonantes a cierto número de versos, como el que arbitró el Príncipe Numen de don Luis de Góngora en sus Soledades: a cuya imitación, sin duda, se animó en este Sueño la Madre Juana; y, sino tan sublime, ninguno bien que la entienda/ negará que vuelan ambos por una esfera misma. No le disputemos

alguna (sea mucha) ventaja a don Luis, pero es menester balancear también las materias, pues aunque la poetisa, cuanto es de su parte, las prescinde, hay unas más que otras capaces de que en ellas vuele la pluma con desahogo: desta calidad fueron cuantas tomó don Luis para componer sus Soledades; pero las más que para su Sueño la madre Juana Inés escogió, son materias por su naturaleza tan áridas que haberlas hecho florecer tanto, arguye maravillosa fecundidad en el cultivo.

(AP, s. f.).

Las otras habilidades de labores y costuras que deprenden las mujeres:
labores de manos

Las monjas también escribieron. Existen varios ejemplos: uno, obvio, es el de Sor Juana. Pero muchas vidas de monjas fueron escritas por «dictamen» del confesor y como material en bruto para confeccionar los verdaderos discursos hagiográficos, escritos, predicados, leídos y luego impresos como un acto de cortesanía para agradar a algún superior, y sobre todo con el fin de edificar a los creyentes. El obispo de Santa Cruz tenía una especial predilección por las mujeres y solía apremiar a sacerdotes subordinados a que promoviesen relaciones minuciosas de ciertas vidas de monjas; dejó, además, varias cartas a religiosas, entre las que se incluye la que dirigió a Sor Juana. El padre fray Miguel de Torres, autor de su vida y sobrino de la poetisa, atribuye al obispo su redención⁶⁰. Sea como fuere, lo interesante aquí es el hecho de que esa curiosidad de los prelados, que raya casi en lo indecoroso o por lo menos en el «voyeurismo»⁶¹, se traduce en escritura, en los llamados «cuadernos de mano», semejante a las labores tradicionales de las monjas -bordados, deshilados, obras gastronómicas- y uno de los productos subordinados de los conventos. En esos cuadernos de mano se inscriben datos especiales, «descifrados» (insisto) por «gente de razón», los prelados superiores, autores de la mayoría de los discursos edificantes. Estos textos contrastan de manera singular con la obra de la madre Juana. En ellos, el yo del narrador al principio manuscrito, se convierte luego, ya impreso, en el personaje utilizado como ejemplo por el predicador, es decir, pasa de sujeto a objeto de la narración. En los textos de Sor Juana el yo es omnipresente, siempre y sin excepción es sujeto («¿No soy yo gente? ¿No es forma/racional la que me anima?»..., R 142, p. 120). No cabe la menor duda de que la escritura le pertenece. Invade totalmente el campo de la escritura masculina, no sólo el poético, bastante menos peligroso («pues una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio», RF, p. 444), sino también el del sermón (la Crisis o Carta atenagórica) y el del discurso hagiográfico, propiamente dicho, transcendido en autobiografía

(Respuesta a Sor Filotea).

Podría razonarse con justicia, como lo hizo Pfandl⁶² y calificarlo de un narcisismo exacerbado. Quizá sea cierto. Lo podemos comprobar leyendo su poesía lírica; con todo, ese narcisismo es objeto de un severo autocontrol, como puede verificarse en sus escritos autobiográficos y en otros donde da datos de sí misma (por ejemplo, *Los empeños de una casa*). Lo singular, lo característico es cómo maneja su propia figura y su escritura en un mundo cuyo discurso dominante es el masculino y cómo logra insertarse dentro de ese poder. Inscribo un dato: el obispo de Santa Cruz asume, cuando le escribe, otra personalidad, la de una monja; disiente de la verdadera, la del altísimo prelado, el confesor, debajo de la cual dirige siempre sus misivas a otras monjas. Al escribirle a Sor Juana se convierte en Sor Filotea y, aunque en ello siga el ejemplo de San Francisco de Sales, de quien es devoto, se siente obligado a asumir el velo y el tono de la monja, quien, por su parte, entiende la orden y le contesta sin demasiada cortesanía, deducida de sus propias palabras, si cabe, un tanto irónicas:

Si el estilo, venerable Señora mía, de esta carta, no hubiere sido como a vos es debido, os pido perdón de la casera familiaridad o menos autoridad de que tratándoos como a una religiosa de velo, hermana mía, se me ha olvidado la distancia de vuestra ilustrísima persona, que a veros yo sin velo, no sucediera así...

(RF, p. 47 l).

Que aunque copiada la ves, no la verás retratada...

Sor Juana maneja de manera literal el retrato hablado. En *Los empeños de una casa* dibuja su autorretrato (pp. 3-184)⁶³. Perdida en su propio enredo, doña Leonor, la protagonista, cae en casa de sus enemigos, al borde del deshonor; doña Ana la recibe de mal modo y ella se ve obligada, contrariando las leyes del decoro, a explicar su situación y al hacerlo bosqueja su retrato. La descripción física se descarta: «Decirte que nací hermosa/ presumo que es excusado,/ pues lo atestiguan tus ojos...» (p. 36). La mirada directa comprueba su belleza y no es necesario describirla ni siquiera con las metáforas convencionales, dato curioso en una autora que cuenta dentro de su obra con varias composiciones líricas de retratos femeninos⁶⁴. Al negarse a hacerlo y dejar al espectador y al otro actor la tarea de advertir esa belleza específica, Sor Juana hace una crítica tácita de este fenómeno, el narcisismo⁶⁵.

El retrato es moral, en otras palabras, conforma una etopeya, una larga descripción que pasa por autobiográfica, y lo es por que da cuenta de manera simultánea del personaje Leonor y de la propia Sor Juana. La larga historia se justifica usando los procedimientos de un debate judicial, procedimiento que ella repite varias veces en esta obra, en los sainetes

especialmente y, luego, dentro de un torneo que organizan para distraerla don Pedro y doña Ana, torneo que se maneja como teatro dentro del teatro. Leonor es Sor Juana, pero al hablar de sí propone una distancia para juzgar con acierto su belleza anímica y su sabiduría:

Inclinéme a los estudios
desde mis primeros años,
con tan ardientes desvelos,
con tan ansiados cuidados,
que reduje a tiempo breve
fatigas de mucho espacio.
Conmuté el tiempo, industriosa,
a lo intenso del trabajo,
de modo que en breve tiempo
era el admirable blanco
de todas las atenciones,
de tal modo, que llegaron
a venerar como infuso
lo que fue adquirido lauro.

(Ibid., p. 37)

Su hermosura es alabada universalmente y proviene, en parte, del «vulgo» («Era de mi patria toda/ el objeto venerado/ de aquellas adoraciones/ que forma el común aplauso...», Ibid., p. 37). Hay una intención de realismo siempre que se refiere a sí misma, para rechazar con este procedimiento, aunque lo acepte al facturar los enredos, el disfraz clásico de la comedia que encubre los deseos y la realidad en situaciones figuradas que llegan a su objeto de manera elíptica. Su talento no es «infuso», es decir, divino, sino producto de su propia industria y sus desvelos. Con ello, reafirma el carácter autobiográfico de su retrato frente a la tendencia hagiográfica presente en la utilización que «el mundo» hace de los «objeto(s) venerado(s)», sobre todo si se trata de una monja. En varios textos defiende su capacidad para actuar como ser racional o su talento innato como poeta («porque a mí con la llaneza/ me suele tratar Apolo», R 23, p. 68), cuidándose muy bien de discernir -por ello es «discreta»⁶⁶- el lugar que le corresponde en la jerarquía social y artística de su tiempo. Incluyo unos versos:

¡Oh cuántas veces, oh cuántas,
entre las ondas de tantos
no merecidos loores,
elogios mal empleados;
oh cuántas, encandilada
en tanto golfo de rayos,
o hubiera muerto Faetonte

o Narciso peligrado,
a no tener en mí misma
remedio tan a la mano,
como conocerme, siendo
lo que los pies para el pavo⁶⁷.

En el monólogo de Leonor es posible descubrir una autocrítica, y la verificación de que el narcisismo suele ser el fruto de una admiración desmesurada. La «Fama parlera» la convierte en «deidad» y ella, «entre aplausos... con la atención zozobrando/ entre tanta muchedumbre,/ sin hallar seguro blanco,/ no acertaba a amar a alguno,/ viéndome amada de tantos...» (EC, p. 38). Como la princesa del cuento o como las hijas del duque de Avero en El vergonzoso en palacio de Tirso de Molina, Leonor se ve obligada a amar a quien se parece a ella porque lleva troquelada como en cera su propia imagen, engendro construido a retazos por el dictamen del vulgo y por la imagen arquetípica, a la que, por otra parte, ella suele manejar de acuerdo con la convención, por ejemplo en varias instancias de Los empeños, y en el homenaje tributado a la condesa de Paredes en la «Letra por "Bellísimo Narciso"» ...donde echa mano de las metáforas convencionales: «Bellísima María/ a cuyo Sol radiante,/ del otro Sol se ocultan/ los rayos materiales» (EC, p. 63).

Es obvio aquí que este retrato es de la misma genealogía que el utilizado por otros autores cuando describen el amor platónico, retrato a lo profano, pero es, en sus metáforas, idéntico a los que se le dedicaban a la Virgen. Lo he reiterado varias veces: en la obra de Sor Juana puede advertirse un conocimiento notable de las formas literarias y la conceptualización de su época; penetra, con gran finura y honda percepción en el discurso oficial, lo hace suyo. Pero con esa misma hondura y con esa misma gracia suele trastrocarlo. Un ejemplo evidente es el que acabo de analizar.

Cuando con premeditación Sor Juana omite la descripción física de su personaje Leonor, reitera la importancia que tiene para ella la belleza del entendimiento, literalmente lo dice así en este soneto:

En perseguirme, Mundo ¿qué intereses?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?
Yo no estimo tesoros ni riquezas;
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi pensamiento
que no mi pensamiento en las riquezas.

(S 146, p. 27).

Aceptar de entrada que es bella, sin verbalizar la descripción de su belleza, es reiterar que lo que a ella le interesa es el conocimiento y ensalzar el tipo de mujer que representa Leonor, de la cual sólo puede enamorarse Carlos. Los demás se enamoran de lo que ven, a simple vista. Amar a una mujer depende sobre todo de su inserción en el ideal de belleza física propuesta por el arquetipo. Que sea inteligente, además de bella, causa el colmo del asombro, y como prueba están los muchos versos dedicados a Sor Juana, en donde se remacha este tema. La inteligencia sobra o parece excesiva en una mujer: «Leonor -dice Ana-, tu ingenio y tu cara/ el uno al otro se malogra,/ que quien es tan entendida/ es lástima que sea hermosa» (EC, p. 83). Al subrayar su biografía moral, su etopeya, la poetisa resalta el papel al que quiere reducirla el mundo y, en la comedia, la diferencia esencial que separa a don Carlos y a Leonor del resto de los personajes. Puestos en guardia el lector, el espectador, el autor, por una omisión señalada, la de la propia descripción, o mejor, al llamar la atención -mediante el silencio que rotula o subraya- acerca del narcisismo exterior, el de la simple belleza física, Sor Juana se adentra en su otro aspecto, quizá más peligroso, el de la soberbia que se engendra en la conciencia exagerada del propio valor. La mirada interior, enfrentada al espejo que factura el mundo, se deforma. ¿A quién amar sino al reflejo masculino de sí misma, edificado con los mismos ingredientes y matizado de igual forma que su propia imagen? Según el retrato hablado de su amado, que, después del suyo propio, hace Leonor, Carlos es un dechado de perfecciones físicas y morales. Principia con una imagen física tradicional, de la que también están ausentes los rasgos individuales de la persona descrita. La dibuja de acuerdo con las reglas de la belleza masculina, mucho menos frecuentada en esa época dentro del ámbito de la prosopografía:

Era su rostro un enigma
compuesto de dos contrarios
que eran valor y hermosura,
tan felizmente hermanados,
que faltándole a lo hermoso
la parte de afeminado,
hallaba lo más perfecto
en lo que estaba más falto:
porque ajando las facciones
con un varonil desgarró,
no consintió a la hermosura
tener imperio asentado...

(EC, pp. 39-40).

De esa descripción se deduce también la belleza de Leonor. Carlos es bello y esa beldad refleja la de su amada, pues ambos se rigen por la teoría de las correspondencias. Esta coquetería textual permite dibujar lo borrado expresamente por la narradora, y marca otro hecho fundamental: en ese traslado, en esa copia del natural, se ha tenido especial cuenta del decoro, manifestado en el «desgarro» que, al «ajar» las facciones del retratado, le concede una hermosura suficiente y evita al mismo tiempo cualquier sospecha sobre su virilidad. Esta nota de realismo se inscribe para subrayar de manera paralela aquella ausencia y aquel silencio ya anotados. Además, reinscribe algo fundamental: sólo dos seres fuera de lo común pueden corresponderse absolutamente, conservar simultáneamente su identidad y complementarse.

No obstante, el narcisismo se ejerce. Carlos, ya lo he reiterado, es semejante a Leonor, pero su semejanza se atenúa por las exigencias del decoro. Las licencias del arte de la comedia le ofrecen a nuestra escritora una ayuda para liberarse de una imagen arquetípica a la que debería plegarse, en la doble perspectiva con que se la observa, en el mundo y dentro del convento; al usarlas atestigua su necesidad de delinear un retrato real, tranquilizador para ella y catalizador de envidias, producidas por ese elogio desmedido, que engendra la hipérbole y las persecuciones a que se ve sujeta:

¿De dónde a mí tanto elogio?
¿De dónde a mí encomio tanto?
¿Tanto pudo la distancia
añadir a mi retrato?
¿De qué estatura me hacéis?
¿Qué coloso habéis labrado,
que desconoce la altura
del original lo bajo?
No soy yo la que pensáis,
sino es que allá me habéis dado
otro ser en vuestras plumas
y otro aliento en vuestros labios,
y diversa de mí misma
entre vuestras plumas ando
no como soy, sino como
quisisteis imaginarlo.

(R 51, pp. 158-159).

... No importando que haya a quien le pese lo que no pesa

El voto de pobreza, junto con el de obediencia, era el favorito de Núñez de Miranda, sacerdote jesuita, quien, en vida y muerte tuvo fama de humilde. Esa humildad se exhibía (literalmente) en sus ropas trufadas de remiendos y agujeros, y plagada de «animalillos»; eufemismo usado por el padre Oviedo para designar a los piojos, llamados así directamente por el padre Núñez⁶⁸.

La cortesanía paga. Es un antídoto contra la pobreza, cualidad alabada por todos, pero poco practicada cuando no hay absoluta necesidad, como puede deducirse muy bien de estas palabras de la monja, cuando, negativamente hiperbólica, se defiende de Núñez quien le reprocha dedicarse a escribir esos «negros versos»... «que no pesa(n)»:

... apenas se hallará tal o cual coplilla hecha a los años o al obsequio de tal o tal persona de mi estimación, y a quienes he debido socorro en mis necesidades (que no han sido pocas), por ser tan pobre y no tener renta alguna...⁶⁹

«La ostentación de la mancha y la austeridad del remiendo» -frase famosa de Eça de Queiroz- eran muy útiles para labrarse un nombre y edificar la fama. El dinero, imprescindible en la sociedad colonial, hacía que ni aun en los conventos de regla más rígida, se respetara al pie de la letra el voto de pobreza. La dote de profesión costaba entre 3000 y 5000 pesos de oro y sin ella era imposible entrar al convento. A algunas monjas se les concedía rebaja si poseían cualidades sobresalientes, por ejemplo, para la música y la contabilidad, capacidades, entre otras muchas, por las que destacó Sor Juana en su convento donde fue contadora, y para el que compuso villancicos, todo tipo de versos sagrados y un famoso tratado musical intitulado *El caracol*, hoy perdido, «obra, de los que esto entienden, tan alabada, que bastaba ella sola, dicen, para hacerla famosa en el mundo» (AP, s. f.). Además, la contradicción inherente a ese voto de pobreza se marca cuando se recuerda que los conventos eran verdaderas fortalezas económicas cuyo sostén fueron los negocios de diversa índole por los que recibían en cambio réditos y dividendos⁷⁰. No es extraño pues que muchas de las metáforas a que acude Sor Juana sean financieras; como muestra, baste un botón: «y sólo quiero ser correspondida/ de aquel que de mi amor réditos cobra» (S, p. 290)⁷¹.

Muchas disputas se libran en torno a Sor Juana. Una de ellas es la discusión sobre su dote y los beneficios económicos obtenidos gracias a su inteligencia y a su capacidad para escribir esos «negros versos» con que Dios la dotó. Su dote se le atribuye a Núñez, más Sor Juana pone las cosas en su lugar:

Pues ¿por qué es esta pesadumbre de Vuestra Reverencia y el decir que a saber que yo había de hacer versos no me hubiera entrado religiosa, sino casadome? (sub. original) Pues, padre amantísimo (a quien forzada y con vergüenza insto lo que no quisiera tomar en boca), ¿cuál era el dominio directo que tenía Vuestra Reverencia para disponer de mi persona y del albedrío (sacando el que mi amor le daba y le dará siempre) que Dios me dio? ¿Pues cuando ello sucedió, había muy poco que yo tenía la dicha de conocer a Vuestra

Reverencia; y aunque le debí sumos deseos y solicitudes de mi estado, que estimaré siempre como debo, lo tocante a la dote mucho antes de conocer yo a Vuestra Reverencia lo tenía ajustado mi padrino el capitán don Pedro Velázquez de la Cadena, y agenciándomelo estas mismas prendas en las cuales, y no en otra cosa, me libró Dios el remedio. Luego no hay sobre qué caiga tal proposición, aunque no niego deberle a Vuestra Reverencia otros cariños y agasajos muchos que reconoceré eternamente, tal como/ pagarme maestro, y otros.

(CN, pp. 622-624).

No fue Núñez entonces quien la impulsó, asegura Sor Juana, sino el capitán Velázquez de la Cadena -destinatario fervoroso de composiciones, agradecidas, laudatorias- quien la apoyó en su decisión de entrar al convento. Ser sumamente pobre era una lacra en la sociedad colonial. Todos lo sabían, aunque conscientemente se asociara con la santidad, se teatralizara y se metaforizara la pobreza, elevada a la categoría de voto de profesión. Sor Juana recibe dinero por sus versos y por su inteligencia, «esas mismas prenda en las cuales... Dios [le] libró el remedio». La madre Juana Inés, hay que subrayarlo, es el perfecto ejemplo de una escritora reconocida: vive fundamentalmente de su talento, por el cual se le recompensa. El poderoso caballero don Dinero:

... con afecto agradecido
a tantos favores, hoy
gracias, señores, os doy,
y los perdones os pido
que con pecho agradecido
de vuestra grandeza espero,
y aún a estas décimas quiero
dar, de estar flojas, excusa;
que estar tan tibia la musa
es efecto del dinero

(D 115, p. 251).

Quizá sólo en la edición de Georgina Sabat, se haya seguido en gran medida el orden que parece le dio Sor Juana al primer tomo de sus obras para ser publicadas en la metrópoli⁷². En esa ordenación, donde no se toma en cuenta ni métrica ni asuntos especiales, destaca en especial un dato, el de su esmerada discreción y cortesanía, causa de las quejas del padre Núñez y de las persecuciones sufridas por Sor Juana fue su afición al mundo; afición-llave: conspiraba contra el voto de clausura.

La acreditan Pasma de la Razón [...]. Esta cláusula abona tantos testigos como lectores y más felices los que merecimos ser sus oyentes: ya silogizando consecuencias, argüía escolásticamente en las más difíciles disputas, ya sobre diversos sermones, adelantando con mayor delicadez los discursos; ya componiendo versos, de repente, en distintos idiomas y metros, nos admiraba a todos; y se granjearía las aclamaciones del más rígido Tertulio de los Cortesanos, pues es, sin duda, que si el entendimiento son los ojos del alma, esta rara mujer fue el Argos de los entendimientos.

(Prólogo del doctor don Juan Ignacio de Castorena y Ursúa a su edición de la Fama y obras póstumas de Sor Juana. s. f.).

Los que merecieron ser sus oyentes sabían que, en el locutorio del convento, actuaba como los prelados en el púlpito o los doctores en teología en la universidad; y, en razón de su ingenio, el convento se transformaba en un salón de palacio, el «Tertulio de los Cortesanos», más elegantes, más exigentes. Allí acuden los ingenios, los visitantes, los virreyes, los universitarios, los prelados. Por él circulan los versos, las cartas, los instrumentos musicales, los presentes. La «razón» de cualquier «fábrica», la del «arco de la Iglesia», por ejemplo, como ella denominaba al Neptuno alegórico, le era encomendada por los más altos dignatarios, en este caso explícito por el cabildo en pleno, en nombre del señor arzobispo- virrey Payo de Rivera, su prelado, al cual, antes que a Núñez, debía obediencia. Sus servicios, bien pagados, ocasionan un vaivén de regalos: perlas, diademas, zapatos, andadores, anillos, retratos, nogadas, nacimientos de marfil, acompañados siempre de cartas en verso, muchas de las cuales, recopiladas, constituyen literalmente la Inundación castálida, fertilidad barroca, proliferación de palabras sutiles, grandilocuentes, exacerbadas, juegos de palabras elegantes, paradojas ingeniosas, recreo y admiración, a la vez que enseñanza y alimento: «El convento de las religiosas de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México fue el Mar Pacífico en que, para ser peregrina, se encerró a crecer esta Perla» (AP, s. f.).

Azotada como Ovidio...

La hagiografía organiza una vida dividiéndola convenientemente en milagros, necesarios para configurar una santidad, no siempre canonizada. Sólo se relatan aquellos incidentes específicos que suceden también en épocas determinadas; funcionan a manera de avisos divinos para señalar a quien Dios ha elegido para convertirse en santo; ese estado se alcanza si se siguen ciertas condiciones: saber leer las señales y

caminar luego por los senderos espinosos de la perfección. La santidad depende del albedrío, reforzado muchas veces por el confesor: el elegido debe pues entender las señales y aprovecharlas. La inteligencia, su capacidad innata para hacer versos y su precocidad hacen de la niña Juana Inés un candidato ejemplar. De ella depende su destino. El primer indicio del favor divino se presenta en la más tierna infancia, cuando apenas «raya la luz de la razón». Sor Juana es elegida a los tres años, en que acompaña a una hermana mayor a la amiga (la escuela) donde le darán, casi como travesura, «lección». Aprende a leer antes de aprender a hablar; también a escribir, «con todas las otras habilidades de labores y de costuras que deprenden las mujeres» (RF, p. 446). El padre Calleja ve señales divinas desde el momento mismo de su nacimiento: la cercanía de los volcanes es una:

... están casi contiguos dos montes, que no obstante lo diverso de sus calidades, en estar siempre cubierto de sucesivas nieves el uno, y manar el otro perenne fuego, no se hacen mala vecindad entre sí, antes conservan en paz sus extremos...

(AP, s. f.).

Profundo admirador de la poesía de la monja y poeta él mismo, al elegir ese dato y otorgarle el sentido de una señal divina -el dato hagiográfico y su forma barroca- nos remite a una figura favorita de la época, el oxímoron. La existencia de dos montes tan propicios para la metaforización coincide con ese don poético concedido a Sor Juana, quien creía que razonar, deducir y versificar eran cualidades naturales y universales en los hombres («y yo creía que a todos sucedía lo mismo, y el hacer versos, hasta que la experiencia me ha mostrado lo contrario»: RF, p. 459). El jesuita añade un dato fervoroso y profético: «Nació en un aposento, que dentro de la misma alquería llamaban la Celda»⁷³.

Aunque Sor Juana se vea constreñida a manejar momentos clave de su vida y referirlos como si se tratase de señales recibidas del cielo, los datos que consigna en su Respuesta a Sor Filotea hablan sobre todo de su precocidad, de su amor al estudio, su capacidad poética y su voluntad de hierro, datos utilizados luego en la Fama para glorificarla. Son anécdotas extraordinarias, pero iluminan su inclinación por lo secular y no por lo sobrenatural. La tendencia a legendarizar propia de una época imbuida de religiosidad transforma esas cualidades en algo milagroso, «infuso», y por ello mismo, se convierten en signos hagiográficos: el episodio del sistemático y voluntario corte de pelo a que ella se somete durante la adolescencia, se transforma en un antecedente de ese episodio ritual, previo a la profesión, y se mira como un signo profético del estado de monja, al cual está destinada por mandato divino; ella lo concibe como una ayuda-memoria, un refuerzo de la voluntad, o, a lo sumo, como un flagelo contra un pecado secular, el de no aprender en breve tiempo alguna materia específica -el latín, asimilado en «veinte lecciones», pagadas por el padre Núñez (Cf. CN). El dato de su nacimiento cerca de los volcanes, su prodigiosa precocidad exhibida en un examen ante 40 sabios, ambos

episodios relatados por Calleja y otros admiradores, son reiterados como signos precursores de una posible santidad, enviados por el cielo, y como antecedentes necesarios de su renuncia a las letras, firmada con su propia sangre, la venta de sus libros, sus continuas mortificaciones y su ejemplar muerte, atendiendo a las hermanas pestiferadas de su convento, hechos propagados por Calleja y exaltados en los panegíricos versificados que se le dedican.

Además de esas señales que se ve constreñida a relatar, a instancias del padre Fernández de Santa Cruz, ella añade otras, mucho más cercanas a la historia que a la hagiografía, otorgándole a su propia vida un carácter distinto al codificado por el discurso edificante. La Respuesta de Sor Juana empieza siendo un texto canónico, ella lo hace rozar la autobiografía.

Destaca la admiración producida por su genio junto con la persecución organizada contra quien se señala en actividades reservadas a los varones. Sor Juana minimiza su genio pero se detiene en la persecución, y pone en su lugar las cosas. En primer término, remacha, «yo nunca he escrito, sino violentada y forzada, y sólo por dar gusto a otros» (RF, p. 444), en realidad, una de las formas de la cortesanía, pero también, en una monja, una de las exigencias de los confesores (mandato predilecto del obispo Fernández). Así se cura Sor Juana en salud, aunque defiende al mismo tiempo su «verdad», usando una estratagema muy hábil para exaltar el trabajo de las mujeres y formular con sigilo su derecho a las letras, escritas o estudiadas.

El acto de escribir se inicia, como la escritura misma, en la caligrafía, en el esbozo de los caracteres que la mano traza sobre el papel en blanco. Empero, hacerlo bien una mujer parece sospechoso, como puede deducirse de una frase que Sor Juana le escribe al padre Núñez:

Que hasta el hacer esta forma de letra algo razonable me costó una prolija y pesada persecución, no más de porque dicen que parecía letra de hombre y que no era decente, conque me obligaron a malearla adrede, y de todo esta comunidad es testigo.

(CN, p. 621).

La simple caligrafía hermosa, bien diseñada, es sospechosa en las mujeres. En cambio, bordar con primor, coser, vestir santos, cocinar maravillas, en fin, realizar con perfección todas las labores de mano exigidas a las mujeres es uno de sus atributos principales, razonables, naturales. Sor Juana lo acepta como algo normal, «las otras habilidades de labores y costuras que dependen las mujeres» (RF, p. 446). Es normal dedicarse a las labores de mano, si esas labores se restringen a las que son propias a las mujeres. ¿En dónde queda entonces esa otra labor de mano que se implica en la escritura? Y, prosiguiendo con ese razonamiento, ¿qué pasa con la caligrafía si se pone al servicio de la poesía? En otras palabras, ¿qué peso tienen los versos, esos objetos impalpables «que no pesan», esos divertimientos «que en ratos perdidos, / formó el discurso travieso / porque no tomase el juicio / la residencia del tiempo...»? (R 45, p. 130).

Podemos averiguarlo si revisamos con cuidado sus escritos y si, además, tratamos de descifrar con visos de probabilidad lo que ella pensaba cuando leemos las palabras de los otros. Vayamos a Calleja, su protobiógrafo, según calificativo del padre Méndez Plancarte, y recordemos uno de sus más célebres relatos destinados a ensalzar a la madre Juana, aquel en que ésta se defiende como un galeón real ante 40 chalupas mercenarias (en realidad, 40 de los más importantes sabios en distintas disciplinas). La pasmosa hazaña es reducida por la monja Jerónima a su justa proporción:

El lector lo discurra por sí, concluye Calleja, que yo sólo puedo afirmar, que de tanto triunfo quedó Juana Inés (así me lo escribió, preguntada) con la poca satisfacción de sí, que si en la Maestra hubiera labrado con más curiosidad el filete de una vainica...

(AP, s. f.).

Esta justa proporción es misteriosa. Sor Juana calibra en una mujer esas puntadas leves, impalpables, efímeras, las vainicas, los deshilados, y los hace idénticos en la balanza a sus propios versos, cuya carencia de peso hace incomprensible la persecución de que son objeto, sobre todo por los prelados mexicanos (léase Núñez: «Y así, pese a quien pesare/, escribo, que es cosa recia,/ no importando que haya a quien/ le pese lo que no pesa», R 33, p. 92) y que Calleja, su corresponsal español, insiste en colocar dentro de las labores de mano («... que si puntos/ de cadeneta fuesen sus acciones»: Elegía anónima, atribuida a Calleja, Fama) obedeciendo -o entendiendo exactamente- con ello a Sor Juana. En efecto, Dios la señaló y la hizo «hermana de Apolo»:

Si yo he de daros (a la condesa de Paredes) las Pascuas,
¿qué viene a importar que sea
en verso o en prosa, o con
estas palabras o aquéllas?
Y más cuanto en esto corre
el discurso tan apriesa,
que no se tarda la pluma
mas que pudiera la lengua.
Si es malo yo no lo sé;
que azotada, como Ovidio,
suenan en verso mis quejas.

(R 33, p. 93)⁷⁴.

Nocturna, mas no funesta

La noche fue muy importante para Sor Juana. Quizá sólo en la noche su celda adquiriría en verdad el aspecto y la intimidad de «un cuarto propio», para usar una expresión ya casi vulgar. La noche significa mucho más para ella que un transcurso temporal, es un espacio, el único absolutamente suyo, el espacio de su deseo.

Entreme 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 salvación; a cuyo primer respeto... cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros.

(RE, p. 446).

Vivir sola -dedicarse al estudio sin obligaciones externas, carecer de distracciones- puede darse en el espacio de la noche; esto es verdad, a tal grado, que su más importante obra, su preferida, ese «papelillo que llaman El sueño», es totalmente nocturno.

Por lo menos, hay dos formas como Sor Juana concibe la noche: una es doméstica, concreta, comprueba mi aserción en un sentido puramente anecdótico; se inscribe en un romance dedicado al marqués de la Laguna y ya desde el título subraya su cotidianidad:

No habiendo logrado una tarde ver al señor virrey; [...] que asistió en las vísperas del convento, le escribió este romance:

Si daros los buenos años,
Señor, que logréis felices,
en las Vísperas no pude,
recibidlo en Maitines.
Nocturna, mas no funesta,
de noche mi pluma escribe,
pues para dar alabanzas
hora de Laudes elige.
Valiente amor, contra el suyo,
hace, con dulces ardides,
que, para datos un día,
a mí una noche me quite.
No parecerá muy poca
fineza, a quien bien la mire,
el que vele en los romances
quien se duerme en los Latines.
Lo que tuviere de malo
perdonad; que no es posible

suplir las purpúreas horas
las luces de los candiles;
y más del mío, que está
ya tan in agone
el triste, que me moteja de loca,
aunque me acredita virgen.

(R 15, p. 45).

Las obligaciones de una monja estaban estrictamente reguladas por una severa distribución de las horas del día; apenas había margen para ocuparse en cosas privadas, consideradas como pecaminosas, si alteraban la precisa reglamentación de los rezos en común, oraciones en privado y disciplinas. Su incumplimiento es definido como un robo, por tanto, un pecado mortal. El obispo de Santa Cruz se duele de que «tan grande entendimiento se abata a las rateras noticias de la Tierra...» (CF, p. 696); y el padre Oviedo justifica los asedios del padre Núñez a la jerónima por el temor a «que el afecto a los estudios no declinase al extremo de vicioso, y le robase el tiempo que el estado santo de la religión pide de derecho para las distribuciones religiosas y ejercicio de la oración» (Oviedo, *Vida...*, op. cit., p. 135).

Dormirse en los latines era no sólo un dato relatado en un tono jocoso, juguetón, habitual en Sor Juana cuando daba disculpas, dejaba entrever el esfuerzo desplegado para mantener el equilibrio entre sus votos y su verdadera vocación; se trata, en suma, de una descripción exacta de su estado, después de haber pasado la noche (o innúmeras) en vela, robándole tiempo a sus obligaciones; un robo subrayado por ella, cuando señala que en lugar de escuchar «se duerme en los Latines». Otro elemento más de asombro, si se contabiliza el gran número de obras que escribió y si se insiste en la imagen: «... no es posible/ suplir las purpúreas horas,/ las luces de los candiles»⁷⁵.

La segunda mención contradice a la primera. La noche, o sus sombras no son normales, son, ahora sí, funestas. Así empieza *El sueño*: «Piramidal, funesta, de la tierra/ nacida sombra...»⁷⁶. Y lo funesto es lo aciago, lo que acarrea pesares y lo que, en suma, tiene una connotación negativa, desgraciada, triste: «Vestirse, dando gracias a Dios, porque le ha guardado aquella noche de todo mal...» (Cf., nota 75). La noche conecta con fuerzas desconocidas, lascivas, malignas y hasta diabólicas. ¿Por qué la oscuridad, inseparable de la noche, es aquí algo ominoso, siniestro, y en el romance antes citado, es solamente un espacio solitario, tranquilo, propicio para la escritura?⁷⁷

El poema, en forma de silva, género perfeccionado por Góngora y después imitado por varios poetas del Siglo de Oro, se inicia en tono impersonal, es la noche en guerra con las estrellas («Empieza con una soberbia imagen astronómica y bélica de la noche...»)⁷⁸, pero esa noche y ese sueño donde la noche se intercala, sueño de un sueño, es el de la propia monja («el

mundo iluminado, y yo despierta»), quien en sorpresivo final se inserta plenamente en el poema, aunque ya antes se ha identificado, cuando describe el vuelo del alma en las esferas: «De esta serie seguir mi entendimiento/ el método quería...» (pp. 38-40) o como cuando dice, refiriéndose a las tres doncellas tebanas, las Mineidas, transformadas por Baco en murciélagos, castigadas por ensimismarse en labores de manos: «aquellas tres oficiosas, digo,/ atrevidas hermanas» (Sueño, p. 4)79. Es, pues, su noche; es más, es su sueño. Haciendo extensiva la metáfora a ese yo, subrayado al final del sueño, y relacionado con su entendimiento, tema constante en sus otros poemas, podríamos decir que allí también se libra una guerra interior, «una guerra civil de los sentidos», semejante a la librada por Quevedo y otros poetas de los Siglos de Oro. El padre Calleja hace una breve y jugosa síntesis del poema en su Aprobación biográfica:

Siendo de noche me dormí, soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el universo se compone; no pude, ni aún divisas por sus categóricas, ni a un solo individuo. Desengañada, amaneció y desperté (sub. en el original).

Lo funesto de la noche estaría en parte ligado al robo, a la manera sigilosa en que suceden ciertos fenómenos. Al dormir, el cuerpo («cadáver con alma») mantiene en marcha su reloj vital («volante que, si no con mano/ con arterial concierto»), el pulmón; el aire que pasa por la garganta («claro arcaduz blando») trabaja dentro de los órganos de la respiración como un fuelle inhalando y expeliendo el aire:

él venga su expulsión haciendo activo
pequeños robos al calor nativo,
y algún tiempo llorados,
nunca recuperados,
si ahora no sentidos de su dueño,
que, repetido, no hay robo pequeño.

(Sueño, p. 16).

Si bien Sor Juana se refiere concretamente aquí a un proceso fisiológico -aquel que, lenta e inexorablemente, culmina en la muerte-, la inserción de la primera persona en algunas partes del poema permite suponer una «cavilación» (como la llama Pfandl⁸⁰) perpetua en torno a esa condena constante a la que la sujetan los prelados -su propio confesor y el obispo Fernández-, ese «robarse» el tiempo consagrado por la religión a sus sagrados deberes, ese utilizar las «purpúreas horas» para dormir y las de los candiles para estudiar, ese continuo e ilícito cuidado «por las rateras noticias de la tierra», actividad a la que ella se libra a pesar de los anatemas de su confesor («¿sólo a mí me estorban los libros para

salvarme?», CN, pp. 622-623); o contra lo que el obispo de Puebla ha decretado en sus constituciones para las religiosas de San Jerónimo (regla a la que estaba sometida la monja), por lo que se hace receptora de estos anatemas:

Las religiosas están muertas a los vicios... Toda la profesión religiosa consiste en no quitarle a Dios cosa alguna de lo mismo que le dio, ¿porque quién hay que quite a Dios lo que ya le tiene dado? Darle ayer mi voluntad y hoy quitársela, no cabe en cortesía, en razón, ni en religión, y así todo, todo aquello que parece imposible en el suceso, no hay para que platicarlo en el discurso, y más cuando no sólo están muertas, sino amortajadas, no sólo con la muerte a los ojos, sino dentro de la misma sepultura, enterradas y encerradas.

(Obispo, f. 5).

No hay robo pequeño, afirma quien continuamente «le quita a Dios» lo que ha prometido darle al hacer su profesión, estar muerta y enterrada para el mundo, no sólo «con la muerte a los ojos», sino verdadero «cadáver vivo», como en el Sueño -poema y el sueño fisiológico, que a su vez dispara la ensoñación. En el sueño fisiológico se ajustan cuentas, un debe y un haber rígidamente contabilizados:

Y aquella del calor más competente
científica oficina,
próvida de los miembros dispensera,
que avara nunca y siempre diligente,
ni a la parte prefiere más vecina
ni olvida a la remota,
y en ajustado natural cuadrante
las cantidades nota
que a cada cual tocarle considera,
del que alambicó quilo el incesante
calor, en el manjar que -medianero
piadoso- entre él y el húmedo interpuso
su inocente sustancia,
pagando por entero,
la que, ya piedad sea, o ya arrogancia,
al contrario voraz necio lo expuso,
-merecido castigo, aunque se excuse,
al que en pendencia ajena se introduce-...

(Sueño, pp. 16-18).

El pulmón anima ese cadáver vivo, semejante al cuerpo de las religiosas, metafóricamente muertas para el mundo y en perpetua «pendencia ajena», metidas en su comunidad, haciendo oficio de monjas, a la vez muertas y vivas para el mundo, contabilizando sus ganancias⁸¹.

¿No era Sor Juana capaz de contabilizar en su «oficina científica» con la misma eficacia con que en su oficina del convento desempeñaba el oficio de contadora? ¿No era la oficina, como dice Covarrubias en su Diccionario, «el lugar donde se trabajaba»? ¿No se instauraba un frágil equilibrio entre el mundo y el convento? ¿No entrarían a veces los prelados en esa violenta categoría de «contrario(s) voraz(ces)»? ¿No había que ajustar siempre las cuentas con ellos? También es cierto, si se estudia con cuidado esta contradictoria y fascinante sociedad, que las monjas solían pelear en campos distintos del de Sor Juana -campos mucho más domésticos, más femeniles- sus feroces batallas. Una muestra destacada fue la madre Inés de la Cruz (Cf. nota 81).

Sor Juana sueña siempre, así lo atestigua en la Respuesta a Sor Filotea: «Señora mía, que ni aun el sueño se libró de ese continuo movimiento de mi imaginativa...» (P. 460) y así lo había dicho antes en su poema: «los simulacros que la estimativa/ y aquésta, por custodia más segura,/ en forma ya más pura/ entregó a la memoria que, oficiosa,/ grabó tenaz y guarda cuidadosa,/ sino que daban a la fantasía/ lugar de que formase/ imágenes diversas». (Sueño, p. 18)⁸².

El alma permanece en vela, imagina, fantasea, como el cuerpo, hurtándole horas a la noche, arguyendo, relacionando, versificando. Esta silva de Sor Juana, definida por el censor del segundo tomo de sus obras, Juan Navarro Vélez, como un poema heroico, contiene, además, «enredadas muchas intenciones», entre ellas, su sentido alegórico —⁸⁰8594; y sus relaciones con lo hermético⁸³, sí, pero a pesar del vuelo o viaje del alma hacia los espacios supralunares (del cual se han ocupado tanto los críticos), la gravedad del cuerpo, ese peso terrestre, esa guerra civil de los sentidos, o los simples procesos fisiológicos, la impulsan de nuevo hacia abajo, a ese «mundo iluminado» que ella cobra, ya despierta.

Se ha de desvanecer en tanta altura...

Mucho se ha hablado de la rebelión de Sor Juana. Es casi un lugar común el esfuerzo que hizo para trascender su cuerpo y transformarlo en un objeto «neutro o abstracto, cuanto/ sólo el Alma deposite» (R 8, p. 136). No es raro ese deseo o esa afirmación. Algunos escritores quisieron ser también ese nostálgico y platónico compuesto de dos nexos: ¿no afirmaba Michelet «que era un hombre completo, en posesión de los dos sexos del espíritu»? El cuerpo de las monjas es severamente reprimido. Muere como tal en cuanto profesan o, por lo menos, se espera que con el acto mismo de profesar cese la conciencia de su corporeidad o se renuncie a ella. El voto de castidad

aspira a la pureza y la pureza carece de cuerpo. En otros términos, «el que es y el que dice no pueden coincidir»⁸⁴.

Al cuerpo hay que disciplinarlo, mortificarlo, para que deje de ser. Pero ese impulso constante para dejar de ser, ¿no se revela, acaso como «la metáfora de algo inaccesible»?⁸⁵ No hay lugar donde se manifieste mejor la omnipresencia del cuerpo que en la vida religiosa. De otra manera, ¿cómo interpretar los continuos ejercicios para despojarse de él, las preceptivas, los manuales, los anatemas, la precisa e inflexible verbalización de su existencia, de sus desmanes?

Sor Juana pretende abstraer su cuerpo de sus poemas mediante un subterfugio: sus versos amorios declaran la pureza y la decencia infinita de las almas: «Ser mujer, ni estar ausente,/ no es de amarte impedimento,/ pues sabes tú que las almas/ distancia ignoran y sexo».

(R 19, p. 54). Para ello recopila, reordena, reformula el lenguaje amorio clásico. Por más esfuerzos que hace, nunca borra -ni en su tiempo era posible que se lo permitieran, a pesar de todas las licencias poéticas- su condición femenina. En varios textos, este hecho natural se subraya, a tal grado que el mismo hecho de serlo -es decir, tener por naturaleza un cuerpo de mujer- se transforma en «indecencia», cuando ese continente parece ocultar un «alma» de varón. Sobre la inteligencia femenina, decía, en el siglo XVI, el médico Huarte de San Juan:

Los padres que quisieran gozar de hijos sabios y que tengan habilidad para letras, han de procurar que nazcan varones; «porque las hembras, por razón de la frialdad y humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo». Sólo vemos que hablan con alguna apariencia de habilidad en materias livianas y fáciles, con términos comunes y muy estudiados; pero metidas en letras, no pueden aprender más que un poco latín, y esto por ser obra de la memoria. De la cual rudeza no tienen ellas la culpa; sino que la frialdad y humedad que las hizo hembras, esas mismas calidades hemos probado atrás que contradicen al ingenio y habilidad⁸⁶.

Y el ingenio de la monja mexicana es tan grande y tan extraño en una mujer que un caballero, recién llegado a la Nueva España, cree oportuno enviarle «unos barros» para que se vuelva hombre: el barro, explica púdicamente en su Diccionario Covarrubias, es «una cierta señal colorada que sale al rostro, y particularmente a los que empiezan a barbar». Grosería que ella contesta con violencia y resaltando la canónica asexualización de su cuerpo de religiosa: «Con que a mí no es bien mirado/ que como a mujer me miren,/ pues no soy mujer que a alguno /de mujer pueda servirle» (R 48, p. 136). Su corporeidad es «neutra», «abstracta», incorpórea, como la de las almas. Planteo de nuevo la pregunta: ¿Por qué la noche adquiere una valencia contradictoria en los dos poemas elegidos como ejemplo en el apartado anterior? La oscuridad funesta con que se inicia el Sueño pone en movimiento asordinado a varios monstruos mitológicos: me detengo en las Mineidas transformadas en murciélagos. Antes de ser transformadas en monstruos, se ocupan, lo reitero, en «labores de manos» y cuentan fábulas. Descuidan los ritos religiosos. Sus telas se vuelven yerbas de erial y sus alas carecen de plumas. El sueño de Sor Juana fue comentado

-hacia finales del siglo XVII- por Pedro Álvarez Lugo de Usodemar, poeta canario, recogiendo quizá la sugerencia de Navarro Vélez, y siguiendo la tradición que con Góngora tuvieron Pellicer o Salcedo Coronel, y con Garcilaso el Brocense o Herrera, pero también fascinado por el tema, como lo prueban los títulos de sus otros libros⁸⁷.

Lugo de Usodemar dice respecto a las Mineidas: «Viéndose pues, por soberbias, transformadas en diferentes formas, ya no historias contaban...» (P. 77); antes las ha condenado: «Alcitoé, Arsione y Leucotea, tres hermanas tejedoras, negándose con desprecio a las fiestas bacanales, se mostraron tres furias profanando las fiestas... pero Baco más furia... las dejó de su mano convirtiéndolas en aves dignas de todo desprecio...». Y Sor Juana insiste en la condena: «Y aquellas que su casa/ campo vieron volver, sus telas hierba,/ a la deidad de Baco inobedientes» (Sueño, p. 4). Es más, las Mineidas tienen alas, mas no plumas, y sus cuerpos son torpes; seres intermedios, limítrofes, producto de una transformación; sólo pueden revolotear en las tinieblas de la noche, avergonzadas de esos apéndices ridículos que les tocó en la metamorfosis («que el tremendo castigo/ de desnudas les dio pardas membranas/ alas tan mal dispuestas/ que escarnio son aun de las más funestas» (Sueño, pp. 4-6).

Al no estar perfectamente delimitados los atributos que diferencian a los pájaros de otros animales, «esas alas mal dispuestas», los murciélagos distorsionan el orden de la creación, son monstruos, parecidos al fénix, ave mitológica, producto también de una transformación mental, metaforización y emblema de lo extraordinario: «No echas de ver, Peregrino, que el Fénix sin semejante/ es de Plinio la mentira/ que de sí misma renace?»⁸⁸. Las polarizaciones son peligrosas, pero pueden hacerse: las Mineidas han sido castigadas por no cumplir con sus deberes sagrados y su ocupación es tejer, una de esas actividades «que dependen las mujeres», señalada en la distribución de las horas del día conventuales como un descanso, un intermedio («se podrá hacer labor») entre los verdaderos deberes, aunque se produce la paradoja de que el convento se mantenga muchas veces de esas labores. Las hermanas cuentan fábulas -urden historias- mientras tejen, y esa doble ocupación las hace olvidar sus deberes más sagrados. Juana Inés tiene especial predilección por estos míticos tríos femeninos, interminablemente ocupados en tejer y destejer la vida, y de los cuales son muy representativos Láquesis, Cloto y Átropos, las Parcas, presentes en varias de sus composiciones líricas, como presagio de la muerte (véase R 11 y S 186, pp. 32 y 299, respectivamente), también menciona a menudo a las Danaides «que pagan en duros castigos,/ la obediencia al fiero padre» (R 64, p. 60): La peligrosa domesticidad o los estragos de lo natural.

Las mujeres transformadas en murciélagos, mutantes de aves, quedan desnudas («Que el tremendo castigo/ de desnudas les dio pardas membranas»). Así lo interpreta el comentarista:

Este que es lo mismo aquí que a quienes, refiriendo a las tres hermanas a quienes les dio Baco el tremendo castigo de pardas membranas desnudas. Así ha de construirse este segundo verso oscuro en haber escondido soror Juana el verbo en medio del verso y antepuesto la de, nota de genitivo, el genitivo membranas adjetivado

con desnudas y pardas.

(Lugo, en Sánchez Robayna, op. cit. p. 81).

Las Mineidas se esconden en la sombra y Sor Juana se esconde en la oscuridad del hipérbaton y en la complicación de las metáforas. Hay un extraño contraste en esa desnudez: es ominosa, antierótica y debe ocultarse, como se oculta Sor Juana en la noche, en su celda, y tras el lenguaje («¿Soy ave nocturna para/ no poder andar de día?»: R 42, p. 121). El poema revela una serie de ocultamientos vergonzantes, es «un vulgo» de pájaros funestos (como son el búho, el autillo, la parda y la lechuza) «viéndose favorecidas de plumas en sus alas y desfavorecidas del murciélago infame» (Lugo, en Sánchez Robayna, op. cit., p. 83). Desautorizando y refundiéndolo en la sombra «funesta» donde entonan en «capilla pavorosa,/ máximas, negras, longas entonando» (Sueño, p. 6), ese coro de murciélagos es identificado con la monja:

Maestra de capilla, Soror Juana observó en la capilla del búho y los murciélagos puntualmente ejecutadas esas cantables figuras de máximas y longas no pausando en observar curiosa las pausas, incantables figuras. Finalmente, muy despierta durmiendo les entendió la música a las nocturnas aves.

(Ibid., p. 87).

Entender esa música es penetrar en su oscuridad y su silencio, preconizado por su dios, el egipcio Harpócrates, «a cuyo, aunque no duro,/ si bien imperioso/ precepto, todos fueron obedientes» (Sueño, p. 6). «Imperiosos preceptos» que llevan a guardar silencio, como la indicación de Sor Filotea recibida por Sor Juana «en traje de precepto», aunque «viene vestido de consejo».

La serie de transformaciones se liga ahora con los peces, «dos veces mudos» y con Almone⁸⁹, la encantadora. Lugo de Usodemar hace una investigación sobre esta figura poco frecuentada en la época, y encuentra su filiación «en el apolillado estiércol de un anónimo». Allí se la infama como ladrona y como maga: convierte a los despojados en peces y se ampara, para hacer sus fechorías, bajo el abrigo de un «corsario puerto». Allí conoce a quien, aprendiendo de ella, «supo tanto del arte que supo robar él solo lo que ella había tomado a muchos y la volvió también en pez» (sub. original, ibid., p. 96).

Las metamorfosis funestas, se producen como merecido castigo a violaciones graves de los códigos establecidos: «¿A una ignorante mujer,/ cuyo estudio no ha pasado/ de ratos, a la precisa/ ocupación mal hurtados» (R 51, p. 159). La oscuridad implícita en la descripción misma y el movimiento subrepticio de los monstruos dentro de la funesta sombra produce un eco multiplicado por la oscuridad idiomática⁹⁰, resultado del lenguaje gongorino tan perseguido, vilipendiado y necesitado de guías que puedan

descifrarlo. Tal parece que el infierno dibujado por el alma cuando asciende en búsqueda del conocimiento, esa visión fallida, ese esfuerzo que acaba en el «estrage», infamaron el cuerpo, arrojado como el de nuestros primeros padres desde el paraíso hasta la tierra. Eva -semejante a Almone y quizá a Sor Juana cuando hurtan aquello que no es suyo- encantó a Adán, lo obligó a desobedecer los preceptos de Dios y, aceptando la tentación, robó la fruta del árbol prohibido, el árbol del conocimiento.

Si todos los miembros de mi cuerpo fuesen lenguas...

El orden de las cosas debe mantenerse; cualquier infracción a lo establecido produce inquietud, es indicio de un peligro. «Cada vez que nace un monstruo, la línea de demarcación que separa a los hombres de los animales, se ve amenazada»⁹¹. Las transgresiones se permiten si, a su vez, se ordenan jerárquicamente debajo de categorías específicas: Los monstruos son objeto de la teratología, en donde se traza una taxonomía. Casi podría afirmarse que uno de los libros más utilizados en la poesía barroca, *Las metamorfosis* de Ovidio, es un tratado de teratología, por lo menos si se atiende a la manera cómo lo usa Sor Juana en *el Sueño*. En él se explica mediante mitos la existencia ominosa, «vergonzante y avergonzada», de seres extraños cuya existencia se acepta porque su forma espantable es producto de un castigo, cuya consecuencia es una hibridación, esa mezcla de atributos que serían difíciles de distribuir en los compartimentos estancos de una clasificación de «lo normal»: si la transgresión es castigada puede tolerarse. «Si algo se define netamente como anomalía, dibujamos, al hacerlo, los contornos del conjunto de donde esa anomalía se ha excluido» (Douglas, op. cit., p. 57). La filosofía tomista se complace en establecer clasificaciones, como antes lo hacía Aristóteles. ¿No se intentaba acaso clasificar a los ángeles? El orden es entonces una de las condiciones de la pureza. Trastrocarlo o violarlo es peligroso. También esta regla rige en el ámbito de la poesía. Estrictos moldes definen a la poesía cortesana, dentro de ellos es posible desplegar diversas modalidades y expresar de «manera decente y elegante» aun las mayores obscenidades. ¿No se le llama a eso licencia poética? En los versos burlescos el escritor -así sea una mujer- puede permitirse libertades inmensas, libertades que hacen enrojecer a Méndez Plancarte, respecto de Sor Juana, y que lo obligan a remitir ciertas composiciones al período anterior a su profesión y disculparla con las siguientes palabras: Este doméstico solaz -se refiere a la escritura de los sonetos burlescos de pie forzado- debe fecharse en Palacio, entre 1665 y 1667. Ante su picaresca y aun demasiado gruesa -inferior a su decoro-, no hay que olvidar los tiempos...

(T. I, notas, p. 525).

Si una monja se permite ser soez dentro del marco de un tipo especial de soneto -el burlesco de pie forzado-, una mujer puede también, si se inserta en el ámbito de la poesía amatoria, «contrahacer» sus sentimientos y convertirse en un poeta cortesano postrado ante su amada. Ese molde puede, asimismo, «contrahacerse» a su vez y convertirse en poesía divinizada o a lo sagrado. Los saltos cualitativos son muy corrientes en la poesía barroca y se inscriben en una vieja tradición⁹². Son vertiginosos en su prodigiosa verticalidad, casi ejercicios de acrobacia. El alma de Sor Juana cae y se integra al cuerpo después del Sueño. La Virgen María es descrita en los poemas en un continuo vaivén entre la altura -la Asunción- y la Encarnación, en donde su Hijo baja del cielo a la tierra, el vientre de María:

Que hoy bajó Dios a la tierra
es cierto; pero más cierto
es, que bajando a María,
bajó Dios a mejor Cielo.

(R 52, p. 162).

La condesa de Paredes asciende, mientras Sor Juana desciende:

Dalas por mí a mis dos Amos,
cuyos pies rendida beso,
salvando la ceremonia
la desnudez del afecto.
Y a Dios, Señora, hasta que
con la vista de tu Cielo
resucite, pues es Pascua
de resucitar los muertos.

(R 27, p. 83).

Las divinizaciones o lecturas a lo sagrado de poemas profanos abarcan una amplia gama. Se divinizan los textos y se divinizan los temas, «lo cual lleva inevitablemente, en su forma más concentrada, a la alegoría»; y, muchos poetas (entre ellos Sor Juana), «escogían temas profanos que a veces desarrollaban extensamente con el fin de ilustrar una verdad cristiana» (Wardropper, op. cit., p. 9). Y yo me atrevería a decir que la jerónima practicaba muchas veces el procedimiento inverso, volver lo profano a lo divino, utilizar sus imágenes, a fin de «adecentarlas», «sin

que parezca delito»⁹³ lo expresado. Otra operación natural para expresar el amor profano divinizándolo es sustituir al Dios cristiano por uno pagano. En Sor Juana, como en otros poetas, suele ser Apolo («que él es un Dios muy humano»). Sacralizar actividades o profesiones concebidas como marginales o restringidas a cierto tipo de personas es también trasmutación muy frecuentada y, por el hecho mismo de travestirse o disfrazarse de sagradas⁹⁴, se consideraban lícitas, por ejemplo el adulterio, las fechorías realizadas por el hampa, los prodigios de la caballería⁹⁵: Cristo como Quijote, o en Sor Juana, la Virgen como caballero andante o como «Musa de la hampa»⁹⁶.

La «divina» Lysi es una deidad y Sor Juana sacrifica ante su altar «mentales víctimas». Es divina cuando recibe su nombre poético, disfrazada de musa. Suele ser llamada en los versos de Sor Juana bellísima María o en los romances:

Adorado Dueño mío,
de mi amor divina Esfera,
objeto de mis discursos,
suspensión de mis potencias;
excelsa, clara María,
cuya sin igual belleza
sólo deja competirse
de vuestro valor y prendas.

(R 33, p. 93).

Procedimiento natural en la época, expresar lo terrestre con imaginería divina, como se expresa lo celestial con imaginería de la tierra. Es más, la adoración con que se le habla a Lysi, la divina condesa de Paredes, es mucho más estricta, según el modelo de cortesanía, que la adoración familiar, tierna, juguetona con que se habla de la Virgen María en las jácaras de los villancicos, género profundamente popular. La divinidad terrestre infunde mayor respeto y exige un trato ceremonial, cuya gravedad puede aligerarse si se acude a juegos cirqueros -«maromerías»-, habituales en el lenguaje «jacarandoso» de los villancicos y manejado a veces por Sor Juana en su diálogo con la cortesanía. Mediante ese tono coloquial, la religiosa propone una relación menos tiesa, más íntima, relación que por otra parte es fácil de sostener con la Virgen. El interlocutor del poema cortesano es la musa o el mecenas, el destinatario de la ofrenda. El interlocutor del villancico es el vulgo, representado por todas las clases sociales, presentes en la iglesia y con quienes se dialoga directamente. De allí las ensaladas: los distintos tonos y métricas, idiomas, jergas, dialectos y los juegos verbales y semánticos; de allí el «Génesis bravucón» y el «Apocalipsis plebeyo» (Flores, «La musa...», p. 8) ; de allí la ternura, el lirismo y el tono épico-popular que antecede al corrido. El paso de uno a otro género o la coincidencia de ambos tonos, lo

jocoso y lo vulgar mezclado con lo austero, lo elevado -lo religioso-, se logra mediante ese despliegue de ascensos y descensos con que Sor Juana hace viajar al alma por las esferas supralunares, en franca imitación osada de Ícaro y Faetón, o hace descender a Jesús al vientre de su Madre Inmaculada, convertido en cielo:

El Cielo y Tierra este día
compiten entre los dos:
ella, porque bajó Dios,
y él, porque sube María.
Cada cuál en su porfía,
no hay modo de que se avengan.

(V, A la Asunción, p. 3).

La encarnación de Cristo se mira como un proceso corporal que consta de dos operaciones primordiales: un descenso que repite el mismo camino seguido por los actores de la otra caída, una imitación del salto cualitativo que produjo el pecado original, debido al cual el género humano empieza a pecar. Adán y Eva no se habían «conocido» en el Paraíso; ese saber se produjo en la tierra. Puede entonces inferirse que la caída es el descenso del cuerpo a su sexualidad. La encarnación de Cristo es su entrada casta, esto es asexual, al vientre de la Virgen, a su vez inmaculada o, en otros términos, concebida sin pecado original. Sabemos bien que la concepción que tenemos del cuerpo natural es un extraño y dilatado producto de un proceso simbólico y que el juego neutro y casto de las almas es una sublimación de su carnalidad. Alfonso Méndez Plancarte, tan erudito y siempre tan sabio en cuestiones teológicas, se asombra de que ciertas metáforas de la monja no hubiesen sido perseguidas por la Inquisición. Y estas «hipérboles intolerables en rigor teológico», por él denunciadas, se refieren a dos instancias específicas de su obra, relacionadas justamente con el juego malabar previo a cualquier operación de divinización poética del amor profano y a la secularización del amor divino. Son juegos de ocultamiento, travestimientos peligrosos: lesionan el concepto de lo sagrado⁹⁷. Analicemos los ejemplos.

El primero se refiere al R 19, intitulado: «Puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano». Es otra muestra de esas habilidades alpinistas de Sor Juana («Permite escale tu Alcázar/ mi gigante atrevimiento», p. 54). Su ascenso es «neutral», incorpóreo («Ser mujer, ni estar ausente,/ no es de amarte impedimento;/ pues sabes tú, que las almas/ distancia ignoran y sexo», *ibid.*, p. 57). Hasta aquí parece que no hay problema. Este surge de un verso un tanto oscuro, en apariencia anodino, relacionado con lo que estamos tratando, pero tal parece que su contenido es blasfemo en teología. Dice, a la letra: «Mal se acreditan deidades/ con la paga; pues es cierto,/ que a quien el servicio paga/ no se debió el rendimiento», *ibid.*, p. 56). Méndez Plancarte,

aceptando a regañadientes la tradición cortesana de la poesía, piensa que ... sólo «en verso» afirmase esto, que en prosa es falso. La única Deidad verdadera, paga divinamente nuestro pobre servicio, no por ello menos debido; y no lo acredita mal su gloria de magnífico Remunerador... éste es uno entre los pasajes por los que la Inquisición -si hubiera querido hacerlo, como se ha fantaseado- habría podido, sin total injusticia, «buscarle ruido» el primer subrayado es mío, los demás, de Méndez Plancarte.

(OC, t. I, notas, p. 385).

Se infiere, entonces, que Sor Juana fue muy benignamente tratada; podría uno preguntarse, ¿hubiese actuado de la misma manera Méndez Plancarte de haber sido confesor de Sor Juana? ¿La magnanimidad con que la trataron sus contemporáneos denota una aceptación absoluta de ese procedimiento alquímico que tanto se favorecía en poesía? o ¿había asimilado el barroco con tal perfección la violenta metaforización de la sexualidad que esos «cúmulos de primores» o ese «Bósforo de estrechez» de que habla Sor Juana -al hacer el retrato de la condesa de Paredes-, se aceptaban como naturales? En el capítulo intitulado «Religiosos incendios», Paz concluye:

Desde Petrarca la poesía erótica ha sido, tanto o más que la expresión del deseo, el movimiento introspectivo de la reflexión. Examen interior: el poeta al ver a su amada, se ve a sí mismo, viéndola. Al verse, ve en su interior, grabada en su pecho, la imagen de su dama: el amor es fantasmal. Esto Juana Inés lo sintió y lo dijo como muy pocos poetas lo han sentido y lo han dicho. Su poesía gira -alternativamente exaltada y reflexiva, con asombro y con terror- en torno a la incesante metamorfosis: el cuerpo deseado se vuelve fantasma, el fantasma encarna en presencia intocable.

(TF, p. 303).

El siguiente e «intolerable» error teológico atribuido por Méndez Plancarte a la monja se refiere a la encarnación de Cristo. Sor Juana exalta el vientre de la Virgen y lo convierte en algo superior, por lo menos idéntico, al «verdadero Cielo». Méndez precisa: «(el Verbo) no se horrorizó del Seno de la Virgen», pero decir que «mejoró de asiento» en este «mejor Cielo, es ya un po troppo (sic)». (OC, t. I, nota, p. 449). Hacer de la Virgen una teóloga, una caballera andante, una titiritera, una pastora, una retórica, una experta en herbolaria, una arcángel, etc., es aceptable. En realidad, esas actividades, netamente masculinas, le están prohibidas a todas las mujeres de ese tiempo, aunque no sean monjas. El intrincado juego cirquero de las divinizaciones permite todas las combinaciones imaginarias, combinaciones que, logradas, pueden recibirse con expresiones gozosas, semejantes a las que le prometía la joven monja a su arzobispo Payo de Rivera, en caso de que la confirmara:

«... diera saltos de contento,/ aunque éste es un regocijo/ de maromero, que ha hecho/ señal de placer los brincos» (TF, p. 38)⁹⁸. El elaborado y cuidadoso juego de la corte, los tratados de palacio, los galanteos, las diversas fábricas construidas siguiendo preceptos rigurosos, organizaciones canónicas, erigen un tablado de feria en donde la representación depende de un delicado balance, de un frágil equilibrio.

Allí se juegan esas metáforas circenses y alpinistas.

El excesivo número de advertencias en cuanto a la honestidad -verbalización exagerada de la sexualidad que pretende soslayarse- nos confirma el hecho de que esa sociedad, fanática de la castidad hace omnipresente a la carnalidad o a la encarnación⁹⁹. La castidad presupone una carga excesiva de corporeidad. Es cierto que las religiosas pronunciaban junto con el voto de clausura el de castidad; el primero garantizaba la protección contra la concupiscencia, pero esa protección posible y el deseo omnipotente de ser puro no da como resultado la desaparición del cuerpo: ni durante el ascenso desenfrenado hacia las esferas supralunares, el cuerpo es un fantasma, aunque la proyección amorosa lo sea. Bastaría con recordar la importancia concedida por Ignacio de Loyola a los ejercicios espirituales -también corporales por razón de una práctica- y la prescripción sistemática de las disciplinas -léase flagelaciones- para asegurar la omnipotencia de su tiranía.

La censura de Méndez Plancarte regresa a su origen; ese tránsito espectacular en que Sor Juana hace de lo profano una sacralidad. Durante la pascua de la resurrección -la otra reencarnación de Cristo- Sor Juana vuelve a elevar al cielo a la marquesa («con la vista de tu Cielo/ pues es Pascua/ de resucitar los muertos»). Esto es lo blasfemo, comparar el efecto que en ella produce la marquesa con el efecto que debían producir en el creyente -cuantimás si es una religiosa- la pasión y resurrección de Cristo o la infinita gracia de su madre. La encarnación, la pasión y la resurrección son tres momentos excesivamente carnales; la monja los marca relacionándolos con su propio cuerpo, ligado a los ejercicios de la pasión:

Porque carecer de ti,
(su Musa) excede a cuantos tormentos
pudo inventar la crueldad
ayudada del ingenio.
A saber la tiranía
de tan hermoso instrumento,
no usara de las escarpas,
las láminas, ni los hierros:
ocioso fuera el cuchillo,
el cordel fuera superfluo,
blandos fueran los azotes,
y tibios fueran los fuegos.
Pues, con darte a conocer
a los en suplicio puestos,
dieran con tu vista gloria
y con tu carencia infierno.
Mas baste, que no es de Pascuas

salir con estos lamentos;
que creerás que los Oficios
se me han quedado en el cuerpo.

(R 27, p. 82).

La búsqueda del cuerpo del Redentor, ese cuerpo ausente, «ese cuerpo aún no convertido en una colonia de la medicina o de la mecánica»¹⁰⁰, es un cuerpo extrañamente presente y ausente al mismo tiempo. El cuerpo de la religiosa imita en su propio cuerpo el cuerpo de Jesús¹⁰¹; lo hace cuando se flagela con cordeles, láminas, cuchillos y escarpías, pero lo hace también al seguir los preceptos de su confesor.

Con los pasos de esta fineza se sigue, no con los pies en la tierra, sino con las alas del corazón, todo, todo, porque tan grande huésped como Dios no admite compañía; y más en tan corto albergue y estrecho lecho como el corazón de su Esposa. Por eso meditaba San Bernardo que le llamó el Esposo... lecho pequeñito, diminutivo: donde no cabe más que uno, porque el Señor solo y único quiere ocuparlo todo.

(Plática..., f. 9).

De esta forma las monjas dan cabida dentro de su cuerpo a Jesús. El vientre de María en donde encarna Cristo se ha transferido al corazón; allí la esposa (viuda y virgen, al mismo tiempo) comparte su lecho con Él. ¿Se ha visto mayor perversidad? Podríamos terminar este fragmento con una cita de Michel de Certeau: «... ¿Qué es el cuerpo? Esa interrogación obsesiona al discurso místico... Aquello que es formulado como rechazo del "cuerpo" o del "mundo", ruta ascética, ruptura profética, no es más que la aclaración necesaria y preliminar de una acción, a partir de la cual se inicia la tarea de ofrecer un cuerpo al espíritu, de "encarnar" el discurso y de producir una verdad». (Op. cit., p. 108, trad. mía).

Yo, Señor... he pasado un tabardillo

Tener corta salud es en Sor Juana una queja perpetua. Aparece como disculpa en la Respuesta a Sor Filotea: «No mi voluntad, mi poca salud y mi justo temor han suspendido tantos días mi respuesta». Antes lo ha mencionado en la dedicatoria al canónigo de la catedral, don García de Legaspe Velazco, impresa en la portada de la edición suelta de sus

villancicos cantados en honor de San Pedro en 1677: «Señor mío, ofrézcolos a Vuestra Señoría que... hice como pude a violencias de mi estéril vena, poca cultura, corta salud y menos lugar». El romance epistolar dedicado al arzobispo- virrey Payo de Rivera, pidiéndole el sacramento de la confirmación es producto de una enfermedad, el tabardillo o tifo exantemático. Probablemente la enfermedad mencionada en su soneto a la marquesa de Mancera sea la misma a la que se refiere en el romance a fray Payo: «En la vida que siempre tuya fue,/ Laura divina, y siempre lo será,/ la Parca fiera, que en seguirme da/, quiso asentar por triunfo el mortal pie» (S 186, p. 299). Hace alusión a su experiencia de la enfermedad en un romance dedicado a la marquesa de Paredes: «La salud aprecia el sano,/ pero más, si estuvo enfermo» (R 30, p. 88). Vuelve a hacerlo en un romance dedicado a celebrar el primer cumpleaños del hijo de los virreyes: «¿Que achaque habéis —94→ padecido,/ que no sonase, aun primero/ que en vuestra salud el golpe,/ en mi corazón el eco?» (R 35 p. 75). Y el padre Oviedo en su biografía de Núñez de Miranda explica:

Entró pues de hecho en el dicho convento -ejemplarísimo y observantísimo monasterio de carmelitas descalzas- mas a poco tiempo fue tanta la falta y quiebra de su salud que, juntándose el parecer de los médicos de que no era su complexión para proseguir en los rigores y austeridades que profesa aquella regla, le fue forzoso salir y buscar otro puerto en donde atendiendo con menos peligros de enfermedad a la regular observancia, se viese libre de las muchas olas que la amenazaban.

(Oviedo, op. cit., pp. 133-134).

Una dosis graduada de cortesanía interviene en esas menciones diversas a su salud. Las excusas se acoplan a la necesidad canónica de captar la benevolencia del destinatario, pero las quejas continuas a las que la monja se libra tanto en su prosa como en su poesía dan pábulo a una reflexión más profunda, en especial si se toma en cuenta que la enfermedad es un capítulo básico para entender la vida conventual, «en bisagra», como gustaba decir Sor Juana, con los ejercicios espirituales, regulares, a los que se sometían diariamente las reclusas¹⁰².

En época de Sor Juana imperaba aún la teoría de los humores, manejados de acuerdo con una tradición pitagórica con categorías tetrádicas: la sangre, la bilis amarilla, la bilis negra y la flema, ligadas a los cuatro ciclos anuales, y a su vez a cuatro cualidades, lo caliente, lo frío, lo seco y lo húmedo, y a cuatro temperamentos: el sanguíneo, el colérico, el flemático y el melancólico. Teorías fundamentadas y refinadas por varios filósofos griegos, hasta llegar a Hipócrates. De la armonía entre estos humores, calidades y estaciones, dependía la salud y la enfermedad: las combinaciones eran infinitas y muy complejas. Canguilhem sintetiza:

La medicina griega considera en los escritos y prácticas hipocráticas, una concepción ya no ontológica sino dinámica de la enfermedad, ya no localista sino totalizante. La naturaleza (physis), dentro del hombre como fuera de él, es armonía y

equilibrio. El disturbio de esta armonía y de este equilibrio es la enfermedad. En este caso, la enfermedad no se localiza en algún lugar del hombre; está íntegramente dentro de él. Las circunstancias exteriores son la ocasión y no la causa... La enfermedad no es solamente desequilibrio y desarmonía, es también, y quizá sobre todo, un esfuerzo de la naturaleza dentro del hombre para obtener un nuevo equilibrio.

(Canguilhem, p. 12, trad. mía).

Ya he mencionado la conformación «natural» de la mujer, tal y como se recoge esa noción en el libro del médico Huarte de San Juan. Al predominar en ellas dos de las cualidades -la humedad y el frío- en detrimento de las otras, la mujer es, por deducción, un ser enfermo, desequilibrado, inarmónico por naturaleza. No tengo espacio aquí para desarrollar este tema, me contento con señalar algunas de sus implicaciones. Ignacio de Loyola se apoyó de manera fundamental en los ejercicios espirituales. En realidad, se trata de ejercicios corporales destinados a provocar un estado anímico especial, encaminado a provocar el éxtasis y una «interlocución con Dios»¹⁰³. Consisten, según las propias palabras del santo, en lo siguiente:

Castigar la carne... es, a saber, dándole dolor sensible, el cual se da trayendo cilicios y sogas o barras de hierro sobre las carnes, flagelándose o llagándose, y otras maneras de asperezas, lo que parece más cómodo y más seguro en la penitencia, es que el dolor sea sensible en las carnes y que no entre dentro de los huesos, de manera que dé dolor y no enfermedad; por lo cual parece que es lo más conveniente lastimarse con cuerdas delgadas, que dan dolor de fuera, que no de otra manera que cause dentro enfermedad que sea notable¹⁰⁴.

Hay que hacer hincapié en la distinción, cuidadosamente subrayada por Ignacio de Loyola, entre dolor y enfermedad. Por una parte implica la conciencia inquietante de que en ocasiones depende de uno mismo la posibilidad de provocar en el propio cuerpo la enfermedad, y por otra, al referirse a esa operación eminentemente dolorosa y violenta, utiliza términos cuyo significado apunta hacia algo placentero o a lo sumo banal: «es conveniente lastimarse», «lo que parece más cómodo y seguro en la penitencia», expresiones que articulan una relación contradictoria entre una técnica encarnizada y una experiencia limítrofe, que también evoca Sor Juana cuando, al final de su vida, a punto de volver a profesar, escribe los Ejercicios de la Encarnación y concluye el día tercero con una orden simple y tranquila: «y si pudieren, traigan hoy cilicio». Esa relación vuelve a hacerse vigente en la diferencia radical que se traza entre dolor y enfermedad. El dolor es útil y funciona a manera de recordatorio de humildad, de castidad, de obediencia, de clausura, en suma como resultado de la penitencia. La manera de provocarlo se vuelve objeto de un ejercicio

rutinario y metódico y tiene como propósito último el piadoso afán de recrear -imitar- en el propio cuerpo al de Cristo. Esa rutina provoca muchas veces la enfermedad.

La reglamentación de los conventos hacía imposible a una enferma profesar; también era un impedimento tener alguna deformidad física. María Inés de los Dolores, la monja ciega a quien Oviedo dedica un sermón, recibió el permiso excepcional de profesar cuando estaba ya a las puertas de la muerte («Lo mismo fue recibir los sacramentos y hacer la profesión», p. 17)¹⁰⁵. Hacer disciplina era sin embargo obligatorio, —97→ un ejercicio cotidiano, cuya ejecución consistía, además de la meditación, en aplicar sistemáticamente, sobre las carnes, los instrumentos de tortura, llamados eufemísticamente disciplinas. Esta vida disciplinaria era una norma en todos los conventos, aun en los de regla más suave. Sor Juana cumple, como hemos visto, con las disciplinas normales de su profesión, incluyendo los cilicios, pero en su Respuesta a Sor Filotea trasfiere la idea de martirio al dominio de lo simbólico, acercándose en espíritu y no en cuerpo al Salvador¹⁰⁶, además de defender su derecho a escribir. Por eso la critica el padre Oviedo, en la biografía tantas veces citada, sin nombrarla abiertamente: su ataque es elíptico, pero la alusión a la monja jerónima es meridiana, tanto como es clara su advertencia a las monjas de que el único camino para la perfección y la salvación es la construcción sistemática de ese padecer extremado que, en última instancia, destruye el cuerpo.

Tan lejos estuvo esta señora de amar o desear estos favores de Dios extraordinarios, que temblaba y se horrorizaba sólo con su memoria; allí por juzgarse indigna e incapaz de todos ellos; como por temer el riesgo y peligro que ocasionan, y de que han sido ejemplo espantoso tantos Ícaros, que valiéndose de estos favores como de alas, pero de cera, que, desvanecidas a la luz y calor de los aplausos, los hicieron despeñar en precipicios. Y por ello suplicaba instantemente a Dios, que la librase de ese camino y la llevase sólo por la segura senda del padecer, asistida de vivísima fe, de firmísima esperanza y de ardientísima caridad¹⁰⁷.

Me he detenido en este aspecto de la enfermedad en estrecha mancuerna con la mortificación porque es uno de los componentes del relato hagiográfico. Posibilidad importante para la mujer -y sobre todo para una monja aspirante a la santidad- de trascender su naturaleza inarmónica es elegir el camino del padecer, réplica exacta, reconstrucción volitiva del valle de lágrimas terrestre. La enfermedad, impedimento de entrada para pertenecer al Convento, es, después de la profesión, bastante probable, por las deplorables condiciones higiénicas de los conventos y por el ejercicio cotidiano de la mortificación que producía infecciones, llagas incurables y epidemias. Mariana de la Encarnación, una de las fundadoras del Convento de San José, donde entró Sor Juana como novicia y del que salió por enfermedad, describe sus dolencias así: «Tenía mal de corazón, perlesía y otros mil achaques que les daba harto trabajo en curarme y regalarme» (Ramos, p. 54)¹⁰⁸, y una de las «diversiones» permitidas a las monjas en sus ratos de ocio, delimitados en la distribución de las horas

del día, tal como aparecen estipuladas por el padre Núñez (Cf. supra), es visitar enfermas. En su romance epistolar al arzobispo, Sor Juana juega con la onomatopeya: «Mío os llamo, tan sin riesgo,/ que al eco de repetirlo,/ tengo ya de los ratones/ el Convento todo limpio». Y en exacta correspondencia, pero ahora en tono trágico, acude a otros sonidos: «De aquella fatal tijera (la de la parca Átropos)/ sonaban con mis oídos, opuestamente hermanados/ los inexorables filos».

Al pedirle a Sor Juana que escriba su hagiografía, el obispo de Santa Cruz le señala implícitamente que cuenta en su haber varios de los instrumentos de la santidad, sacrificados por ella a «las rateras nociones de la tierra». Uno de esos instrumentos, perfeccionable, es la enfermedad.

Y casi me he determinado a dejarlo al silencio

En la Respuesta a Sor Filotea, Sor Juana explica con una célebre -y casi manida, por tan socorrida- frase, su dificultad para responder a la carta del obispo de Santa Cruz:

y casi me he determinado a dejarlo al silencio, pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga: y si no, nada dirá el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada.

(RF, p. 441).

Ya Octavio Paz decía en 1950, en referencia a esa frase: «El silencio es indecible, expresión sonora de la nada; el callar es significativo»¹⁰⁹. La monja agrega un nuevo ejemplo para explicar ese silencio que parece injustificable:

No se hallaba digno Moisés, por balbuciente, para hablar con Faraón, y después el verse tan favorecido de Dios, le infunde tales alientos, que no sólo habla con el mismo Dios, sino que se atreve a pedirle imposibles.

(RE p. 442).

Balbupear es una forma de perder la voz; existen varias, como también diversos recursos retóricos e imágenes para expresarlas, dentro del catálogo de arquetipos tradicionales. Sor Juana los revitaliza y recrea. En su Respuesta a Sor Filotea enmudece como Moisés, antes de poder balbupear su contestación: «El segundo imposible es saber agradecer tan excesivo como no esperado favor (la publicación de la Crisis)» (p. 440).

Una casi completa cesación del habla se produce cuando algo es tan conmovedor o doloroso que «no... se puede estrechar a lo limitado de las voces...», apenas se pueden vertir «lágrimas de confusión». Pero el llanto, dirá Sor Juana, esta vez en la Carta atenagórica, es apenas una expresión natural del dolor: «De donde se prueba, por razón natural, que es menor el dolor cuando da lugar al llanto, que cuando no permite que se exhale los espíritus porque los necesita para su aliento y confortación» (CA, p. 419). La confirmación se encuentra en las sagradas escrituras, específicamente en el Evangelio, por ejemplo:

A dos hombres gradúa Cristo con el dulce título de amigos. El uno es Lázaro... El otro Judas... Suceden, a los dos, dos infortunios: muere Lázaro muerte temporal; muere Judas muerte temporal y eterna. Bien se ve que ésta sería más sensible para Cristo; y vemos que llora por Lázaro... —100→ y no llora por Judas: porque aquí el mayor dolor embargó al llanto, y allí el menor le permitía.

(CA, p. 419).

En el auto sacramental, Eco, personificación del demonio, enmudece a medias, es capaz solamente de repetir, como condena, el final de las frases que oye:

Mas, ¡ay!, que la garganta ya se anuda;
el dolor me enmudece.

(DN, p. 64).

Su dolor es producido por la envidia, por el despecho, por la ira, y además por la imposibilidad del llanto, pues la garganta «se anuda». A Satanás, en particular, se le niega la palabra. Méndez Plancarte asegura que, en las Escrituras se prueba que el demonio es mudo, «causal y eficientemente, en cuanto que produce mudéz, ya física o ya espiritual». Frente a un Dios que es el Verbo, el Demonio es mudo. Pero, ¿no le sucede lo mismo a Cristo o, para el caso, a Sor Juana cuando una emoción demasiado grande los embarga y les hace perder la voz? ¿Habría que inferir entonces que el silencio (o la mudéz de Eco -el demonio-) es completamente diferente al de Sor Juana o, de nuevo, si se llega a sus últimas consecuencias, en el ejemplo que ella cita, al de Cristo? ¿En qué medida, entonces, el eco -«la multiplicación de las voces por la repercusión»-, como lo define Covarrubias en su famoso Diccionario, es a la voz lo que el reflejo a la imagen?

El dolor me enmudece...

El Divino Narciso es un auto sacramental: explica el sacramento de la Eucaristía utilizando «colores alegóricos» y «metafóricas frases». Su ropaje es convencional, el mitológico, y se encuadra en el mundo pastoril, para seguir la tradición que culminó en Calderón de la Barca, quien con obras como El Divino Orfeo, una de las más perfectas entre sus muchos autos, define el drama religioso barroco. Así, el pastor Narciso se enamora de una ninfa, Naturaleza Humana, cuya rival es Eco, la naturaleza angélica caída -réproba- o el Demonio. El triángulo característico se ha reconstruido, sólo falta encontrar una fórmula capaz de transformar lo profano en lo divino, y de esta forma hacer verosímil y ortodoxo a Narciso que representa al Buen Pastor, a Cristo.

Y, lo más importante, hacer que las metamorfosis paganas, tal como las concibe Ovidio, se conviertan en trasmutación eucarística. Así, en apretada y lírica síntesis, Sor Juana logra examinar los misterios del cristianismo y revisar, en catequesis exacta, la historia sagrada desde su origen hasta la llegada del Mesías. La historia la cuenta en gran parte Naturaleza Humana que -según tres distintas etapas- es, primero la Ley Natural, luego la Ley del Pueblo Elegido y, por fin, la Naturaleza Humana corrompida, afeada por el pecado. Su fealdad contrasta con la hermosura soberana de Narciso y marca por ello la semejanza: Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, pero el pecado altera y «mancha» el reflejo, como el dolor o la rabia alteran la voz. La Gracia encamina a la Naturaleza Humana hacia Dios, es decir, la ayuda a purificar «sus borrones», mientras Eco-Luzbel trata de impedirlo, apoyado en sus atributos, el Amor Propio y la Soberbia.

Gran perplejidad ha producido entre los críticos el hecho de que Sor Juana hubiera elegido a Narciso como personaje mitológico para representar a Cristo. ¿El enamorado de sí mismo?, pregunta Bénassy; ¿casi un suicida, según el mito, puede representar a Cristo?, ¿cómo justificarlo sin caer en la herejía? La respuesta está quizá en la significación simbólica de la hermosura de Narciso, hermosura inigualable aunque semejante a la del hombre, hecho a su imagen y en la cuidadosa escena de su desaparición que en nada recuerda a un suicidio, en realidad accidente en Ovidio. No causa tanto asombro el hecho de que Sor Juana le diera a Eco la figura del demonio. Para Paz es un acierto, en la medida en que «el demonio es el imitador, el simio de Dios, que repite lo que dice la Divinidad sólo que convirtiendo su sabiduría en ruido vacío» (TF, p. 463). En efecto, un imitador copia una apariencia, es un eco del personaje imitado, pero la actividad de Eco no es sólo especular, la de repetir el sonido, su misión es destruir, afeardar, construir la semejanza:

Y así, siempre he procurado
con cuidado y diligencia
borrar esa semejanza,
haciéndola que cometa
tales pecados que Él mismo...

destruyó por agua el mundo,
en venganza de su ofensa.

(DN, p. 37).

Sin embargo, su figura es enigmática. Sor Juana le cambia el sexo al demonio, siguiendo una tradición de la época. En el auto de Calderón, El Divino Orfeo, el enemigo es llana y simplemente Lucifer. Aquí está ligado, en tanto que «réplica auditiva» y negativa¹¹⁰, con la fuente de Narciso, esa fuente pura y cristalina, que trasmutándose varias veces se convierte en el agua letal, el agua derramada -la que destruyó casi por completo a la humanidad en el diluvio- y por fin en la pila bautismal: «Vamos a buscar/ la Fuente en que mis borrones/ se han de lavar» (DN, p. 31). Más tarde, se convierte, para Sor Juana, en el símbolo del vientre de María, la Purísima Concepción¹¹¹.

Oh, Fuente divina, Oh Pozo
de las vivílicas aguas,
pues desde el primer instante
estuviste preservada
de la original ponzoña,
de la trascendental mancha,
que infesta los demás Ríos;
vuelve tú la imagen clara
de la beldad de Narciso,
que en ti sola se retrata
con perfección su belleza
sin borrón Su semejanza.

(DN, p. 54).

«Cabe añadir, explica Marie Cécile Bénassy, que la naturaleza humana de Cristo, cuya fuente es María, es tan auténtica como la de cualquier mortal» (op. cit., p. 390). La fuente en donde morirá Narciso ha sido antes el vientre inmaculado de su madre, un vaso de pureza. La muerte espera en la misma fuente ahora trasmutada: «Abre el cristalino sello/ de ese centro claro y frío/ para que entre el amor Mío». La fuente vuelve a aparecer en su más prístino simbolismo al finalizar el auto, cuando con la resurrección de Narciso-Cristo se instaura el sacramento eucarístico y se realiza la unión hipostática del Dios Hombre con el Verbo de Dios, momento en que Narciso divino enamorado de sí mismo, en cuanto Verbo Encarnado, ofrece su vida para embellecer la de su esposa, la

Naturaleza Humana. El gran final se representa con la aparición del carro de la fuente y junto a ella un cáliz con una hostia encima. Sería interesante analizar una de las imágenes más reiteradas en el auto. La fuente primordial, cristalina, ha sido enturbiada por Eco: ella ha transformado sus aguas puras en aguas salobres, inutilizando el reflejo de «sus cristales», es decir, destruyendo el espejo, «borrando» la semejanza. Una de las palabras más usadas por Sor Juana en el auto es justamente el vocablo «borrar» y sus derivados, habitual por lo demás en sus escritos y también en los de su época. La palabra borrón aparece por primera vez en el auto cuando Naturaleza Humana explica los distintos papeles de los personajes y su significado alegórico, que, para usar sus propias palabras, serían las «ideas representables»:

Y en metafóricas frases,
tomando sus locuciones
y en figura de Narciso,
solicitar los amores
de Dios, a ver si dibujan
estos oscuros borrones
la claridad de Sus luces.

(DN, p. 26).

Es evidente que la palabra borrón se refiere aquí netamente a la escritura, a la construcción del auto sacramental. Naturaleza Humana es en cierta forma una proyección de Sor Juana, parecida a la Leonor de Los empeños de una casa, quien pronuncia un parlamento en donde la autora relata la historia de su vida y su relación con la escritura. Sor Juana emplea la palabra borrón de manera frecuente, por ejemplo en la Respuesta a Sor Filotea, cuando agradece al obispo de Santa Cruz que haya dado a la prensa sus «borrones». Es significativo entonces que esta palabra negativa, usada en un sentido formal y cortesano «casi ritual» de falsa modestia, que aparece en toda su escritura, se reitere al inicio de uno de sus textos más representativos, el más expresamente autobiográfico. Y esa misma palabra, debo subrayarlo, define en el auto a la escritura. Es más, como ya lo expliqué, en la carta llamada de Monterrey, en la que prescinde de los servicios de su confesor, el poderoso padre Núñez de Miranda, ella explica que una priora de su convento, sospechando de su escritura («cosa de Inquisición»), reprobó su caligrafía y la obligó a deformarla, a malearla. Y, es obvio, malear la letra produce necesariamente los borrones. La misma Naturaleza Humana explica cómo «las aguas» de sus culpas han hecho que se borre su belleza, de tal forma que «si las mira Narciso,/ a Su imagen desconoce». Borrar la imagen equivale a destruir la semejanza, a confundir la visión. Borrar significa también eliminar el cuerpo, desterrar el erotismo, trascenderlo mediante la escritura metafórica¹².

Al aparecer Eco en escena pronuncia un larguísimo monólogo, en paralelo absoluto con los de Naturaleza Humana, su imagen revertida en el espejo; la imagen producida cuando la naturaleza angélica es arrojada del paraíso, como lo fueran también Adán y Eva. En ese parlamento se afirma que, por envidia, Eco siempre ha procurado «... con cuidado y diligencia/ borrar esta Semejanza/ entre Dios y su Creatura». Eco hace desfilar luego a los grandes patriarcas de la ley judía y Moisés, quien, mudo frente al faraón, a Jehová le pide clemencia para su pueblo, es decir, se «atreve a pedirle imposibles» (RF), y hasta amenazarlo en caso de que no lo favorezca: «bórreme a mí/ de la vida eterna» (DN).

Si el pecado puede borrar la imagen y destruir la semejanza, como contrapartida, borrar es también la posibilidad de lavar las culpas, hacer desaparecer la mancha. Este oficio lo ejerce la Virgen María, la que estuvo preservada de la mancha original, la única que en sí sola retrata «con perfección Su belleza/, sin borrón Su semejanza».

Eco, autora de muchos de los borrones del texto y por ello autora también de su escritura, se ve obligada a enmudecer:

Si quiero articular la voz, no puedo
y a media voz me quedo,
o con la rabia fiera
sólo digo la sílaba postrera:
que pues letras Sagradas, que me infaman
en alguna ocasión muda me llaman.

(DN, p. 64).

En su parcial y apasionado juicio sobre Sor Juana, Pfandl la acusa de narcisista y de haber, por ello, escogido, en blasfema transgresión, la figura de Narciso para su auto sacramental:

Ha percibido, dice, la imagen y semejanza de su propio interior, por consiguiente en su auto ha supuesto una interpretación que alude a ella misma, y de este modo, el sentido latente del primitivo mito se encuentra infinitamente más cerca de su espiritualidad que lo estuvo la transformación de Ovidio.

(Pfandl, op. cit., p. 169).

Quizá. Pero lo que para Pfandl es un reptante narcisismo podría ser una de las formas en que, manejando la alegoría, Sor Juana utilizó su saber para redefinir mediante una trilogía femenina -María, Eco y Naturaleza Humana- el papel que las mujeres tenían en su mundo. ¿No se quedaron mudas también cuando Pablo les exigió que callaran en la iglesia? ¿No fueron comparadas siempre con la serpiente, la imagen del demonio en el Paraíso? Sor Juana

tenía razón, Eco puede representar impecablemente al demonio, pero de alguna forma Sor Juana también. ¿No resuenan acaso en su obra los ecos de las sagradas escrituras, los de Góngora, Calderón, San Juan de la Cruz, y los de Jeremías, Isaías, Miqueas, Ester y El Cantar de los Cantares? Pero, sobre todas las cosas, ¿no fue Sor Juana condenada al silencio?

Por eso en su Respuesta a Sor Filotea dijo:

Todo esto pide más lección de lo que piensan algunos que, de meros gramáticos, o cuando mucho con cuatro términos de Súmeras, quieren interpretar las Escrituras y se aferran del Mulieris in Ecclesiis taceant (sic), sin saber cómo se ha de entender.

(P. 467).

Y después, ya explícitamente en relación con la Carta atenagórica, se defiende con estas palabras:

Y creo que si pudiera haber prevenido el dichoso destino a que nacía -pues, como a otro Moisés, la arrojé expósita a las aguas del Nilo del silencio, donde la halló y acarició una princesa como vos- creo, vuelvo a decir, que si yo tal pensara, la ahogara antes entre las mismas manos en que nacía, de miedo de que pareciesen a la luz de vuestro saber los torpes borrones de mi ignorancia.

(P. 471).

De mis oscuros borrones, quedan los disformes rasgos

Los borrones forman parte inextricable de cualquier escritura; no es posible escribir sin enmendar las frases, tacharlas, cambiarlas de lugar, hacerlas desaparecer, borrarlas, y dejar manchas en el papel, aunque sea flagrante su sentido figurado, es decir, el texto mismo. El proceso concreto de la escritura con sus vaivenes y sus tachaduras está descrito directamente en el prólogo que Sor Juana escribió para la compilación de sus poemas del tomo I de sus obras y que no apareció publicada en la Inundación castálida de 1689:

Estos versos, lector mío
que a tu deleite consagro,
y sólo tienen de buenos
conocer yo que son malos,
ni disputártelos quiero
ni quiero recomendarlos,
porque eso fuera querer

hacer de ellos mucho caso.
No agradecido te busco;
pues no debes, bien mirado,
estimar lo que yo nunca
juzgué que fuera a tus manos.
En tu libertad te pongo,
si quisieres censurarlos...
Bien pudiera yo decirte
por disculpa, que no ha dado
lugar para corregirlos
la prisa de los traslados;
que van de diversas letras,
y que algunas de muchachos,
matan de suerte el sentido
que es cadáver el vocablo.

(R 1, pp. 3-4).

La cita presenta aspectos bien distintos entre sí: por un lado advertimos un tono desenfadado, casi de desafío, destinado al lector y añadido a la declaración expresa de que sus versos no estaban destinados para la luz pública, «lo que yo nunca/ juzgué que fuera a tus manos». Una captación de benevolencia negativa. El título del verso lo recalca cuando especifica:

Prólogo al lector, de la misma Autora, que lo hizo y envió con la prisa que los traslados, obedeciendo al superior mandato de su singular patrona, ...por si viesen la luz pública: a que tenía tan negados Sor Juana sus versos, como lo estaba ella a su custodia, pues en su poder apenas se halló borrador alguno.

La segunda parte de la cita es una disculpa en la que cabe la descripción material de uno de los procesos por los que pasa la escritura, en el acto mismo de escribir, es decir, el traslado, la copia, el «borrador», el cual, para existir, deberá estar compuesto de letras y «borrones». Es por ello muy significativo (véase supra) que esta palabra usada en los versos que abren la segunda edición del primer tomo de sus obras, con su sentido formal y palaciego de falsa modestia, común en su escritura, se emplee de otra forma al inicio de su texto más expresamente autobiográfico, la Respuesta. Esa misma palabra que en *El Divino Narciso* define a la escritura, se utiliza en la Respuesta como algo nefasto y referido al proceso mismo de escribir. Ya lo había dicho en la Carta atenagórica. No cabe duda, Sor Juana usa la palabra «borrón» de manera muy especial. Hay un cambio dramático de tono entre sus diversos escritos, aunque los separe una escasa distancia cronológica (con excepción del de la carta dirigida a Núñez de Miranda que quizá sea de principios de la década). Los versos, a manera de prólogo, debieron haber sido escritos hacia 1688; La

Carta atenagórica fue publicada en 1690 y la Respuesta a Sor Filotea está fechada el 1.º de marzo de 1691, es decir unos cuantos meses después de la publicación de la Atenagórica. En los versos del prólogo, donde, de manera bastante elíptica, nos da cuenta del porqué de los borrones, hay una seguridad desdeñosa que dista mucho del tono respetuoso y hasta atemorizado de la Respuesta. ¿Por qué tantas diferencias? ¿Qué significaba para ella que una mecenas de la categoría de la marquesa de Paredes -el superior mandato de su singular patrona- publicara en España un conjunto de textos que habrían de editarse allí, en 1689, con el hiperbólico título de Inundación castálida? ¿Por qué es tan juguetón y desafiante el tono con que entrega sus versos -repito- a las prensas de la metrópoli? ¿Por qué tanto desprecio si como dama de palacio ha aceptado el mandato de la virreina para imprimir sus «negros» versos que, recalca ella en otro de sus escritos, la Carta llamada de Monterrey, le son indiferentes? ¿Por qué, cuando otro mecenas, esta vez el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, edita a sus costas la Carta atenagórica, el favor «es de tal magnitud» que la deja muda?

Es obvio que hay una respuesta inmediata. Los versos pertenecen a la cortesanía, uno de los discursos del poder; las cartas entran dentro del terreno de lo religioso; al producirlas, puede ser perseguida por los «ruidos» temibles de la Inquisición, el otro polo en competencia, entre cuyos extremos ella oscila. Esto, además de deducirse lógicamente por la estructura de la sociedad colonial en que vivía Sor Juana, se expresa nítida y directamente en la Respuesta y ha sido objeto cuidadoso de otros escritores. Sin embargo, varias cosas aún me dejan perpleja y me gustaría tratar de contestarlas aunque sea parcialmente. Se refieren, por un lado, al proceso de la escritura misma, implícito, como lo he sugerido, en el empleo que Sor Juana hace de la palabra «borrar». Me parece fundamental reflexionar sobre ese acto de escritura implícito en la tarea de exponer las ideas, tacharlas después, hacerlas desaparecer y expresarlas mejor o encubrir las en caso de que resulten peligrosas. Las diversas variantes semánticas del por demás curioso, comprometido, ambiguo y sin embargo muy sugerente vocablo «borrón», como lo usa Sor Juana, es un eco magnificado de la dificultad implícita en la acción concreta de escribir y sus consecuencias posteriores.

En mi inmunda boca y en mi baja pluma...

Estado informe del que muy bien pudiera dar cuenta la nota que comenta el último poema cortesano que escribió la monja; aparece en la Fama de 1700, dedicado «a las inimitables plumas de la Europa, que hicieron mayores sus obras con sus elogios, que no se halló acabado»; romance seguido por tres composiciones sacras que clausuran definitivamente su producción y que lleva un epílogo, declarando su estado de inconclusión:

Este Romance que aún entre la valentía de los números,
muestra en la poetisa lo humilde de su genial desconfianza, se halló

así, después de su muerte, en borrador y sin mano última.

(Fama, f. 126).

Aunque este texto no fue escrito por la monja, hace evidentes varios problemas: llamarle borrador a un escrito puede ser muy bien una fórmula cortesana. Exhibe humildad y también subraya la aparente indiferencia frente a la escritura, tarea o labor sospechosa porque no les corresponde por naturaleza a las mujeres. «Estar sin mano última», expresión de la época, muy afortunada, revela que la monja nunca dejó de preocuparse por esa escritura «indiferente» y que ese último borrador encontrado era una muestra palpable de lo que en inglés se llama con acierto *work in progress*, y en español es justamente el borrador, un procedimiento rutinario, un proceso de trabajo, desdeñado con aparente trivialidad e indiferencia («esos negros versos... que sólo tienen de buenos/ conocer yo que son malos»).

Además de especificar con notable precisión lo inacabado, la expresión «estar sin mano última», describe con rigor las condiciones materiales de la escritura y sobre todo su corporeidad. Esa rutina, híbrido curioso entre la labor de mano -actividades que dependen las mujeres- y el trabajo de «cortar la pluma», forma una especie de patchwork o mejor un emblema, en el sentido literal del término¹¹³.

Este ejercicio fue sintetizado de maravilla por otra monja, Beatriz de Santiago, una de las primeras reclusas del convento teresiano de San José, cuya actividad pormenoriza su biógrafo:

Si ha de escribir algo aunque sea para una persona muy grave es en los sobreescritos de las cartas que se echan a mil pedacitos de papel que halla por los rincones de la casa los cuales recoge y guarda con licencia y una vez vide yo una carta para un arzobispo de estos pedacitos de papel asentados y cosidos en un trapo de lienzo y la cubierta era otro trapo bien cosido¹¹⁴.

En la Fama se incluyen muy pocas poesías mundanas; en ese tomo, además de los elogios extremados que la poeta despierta, están su Respuesta a Sor Filotea, sus ejercicios devotos, sus ofrecimientos del santo rosario y varias protestas y peticiones extremas, firmadas con su sangre, además de la célebre respuesta al conde de la Granja, cuyo romance también se incluye. Y para finalizar, en ese eterno juego de correspondencias -en su sentido literal de «comunicación epistolar», se encuentra esa última dirigida al mundo, la hallada, «sin mano última», en respuesta «a las inimitables plumas de la Europa» en donde en dos ocasiones subraya la inconclusión, la disformidad, la rustiquez de su escritura: «Pero si de mis borrones/ vistéis los humildes rasgos, que del tiempo más perdido/ fueron ocios descuidados» (R 51, p. 159) o, más adelante, «Bien así a la luz de vuestros/ panegíricos gallardos,/ de mis oscuros borrones/ quedan los disformes rasgos» (ibid., p. 161).

La Fama es pues ya el libro de una religiosa; libro de donde se excluyen,

con muy pocas excepciones, muestras de su enorme producción mundana, y cuya organización subraya de manera extremada esta aserción: en relación simétrica con la respuesta al obispo de Santa Cruz, están como asentaba más arriba, las respuestas a un noble, el conde de la Granja, también escritor, y a los ingenios de la Europa; en el volumen, entonces, se incluyen las epístolas, la epístola pastoral y las epístolas versificadas, también las respuestas, la primera en prosa, las segundas en verso, respuestas éstas en donde -como en el Sueño, escribe de noche- y en «cuyo estudio no ha pasado/ de ratos, a la precisa/ ocupación mal hurtados» (R 51, p. 159), consecuencia de la cual son los oscuros borrones, los disformes rasgos. Hay que subrayar la correspondencia y su consecuencia: antes de morir en cuerpo y alma, tiene que empezar a borrarse del mundo, a poner en limpio sus cuentas con la divinidad, y ese borramiento se ejerce desde su corporalidad¹¹⁵.

Corporeidad exacerbada, trabajada con asiduidad, nunca separada de la mente, ni siquiera en los místicos que aspiran a reunirse con la divinidad, en espíritu, con el alma. ¿No empezó la reforma carmelita con una cuestión de pies? ¿No fue encarcelado San Juan? ¿San Francisco no usó acaso sandalias como emblema de su humildad? Y, para aducir ejemplos cercanos a Sor Juana, ¿el padre Núñez no ostentaba como amuleto de santidad a las bestezuelas que pululaban por sus remiendos? ¿No se les prohibía a las monjas usar sábanas? ¿No dormía en camas prestadas, llenas de chinches, el arzobispo Aguiar?

Este afán de separarse del cuerpo, sin dejar ni un solo instante de pensar en él, es condición imprescindible de la mística y la ascética. Erótica ambivalente, desesperada, esta relación de un cuerpo excesivo con un cuerpo ausente, perteneciente a una ascética, a una mística, a la vez sagrada y profana, la poesía amatoria del trovador y su dama, del poeta y de su musa. Un peso corporal irreductible, enfrentado a «lo que no pesa», el amante, el amado, pero también los versos -la escritura-, en perpetua reversión sobre sí mismo, sobre todo en el ámbito de la religión. El cuerpo propio se transforma, gracias a la disciplina, a la meditación -y/o a la flagelación, a los ejercicios espirituales- en el cuerpo del otro, el amante, el amado, el esposo, Cristo; metamorfosis producida también en lo institucional y reforzada durante el Concilio de Trento. Así lo resume De Certeau:

La evolución medieval del corpus mysticum señala un momento de este trabajo. A partir de mediados del siglo XII, la expresión ya no designa a la Eucaristía, sino a la Iglesia. Recíprocamente la expresión corpus verum no califica a la Iglesia, sino a la Eucaristía. Los adjetivos mysticus (lo escondido) y verter (lo verdadero, lo real y cognoscible) se invierten... El significado (eucarístico) se convierte en el significado del otro término... La Iglesia, «cuerpo» social de Cristo es ya el significado (escondido) de un «cuerpo» sacramental concebido como un significante visible porque ostenta una presencia debajo de las «especies (o apariencias) del pan y el vino» consagrados¹¹⁶.

La apariencia -o fantasma, según la acepción en tiempos de Sor Juana- se

hace cuerpo en la imitación de Cristo, tal y como se explica, mediante metáforas, El Divino Narciso, pero también mediante la representación de la corporeidad inevitable en un auto sacramental escrito para ofrecerse como espectáculo. El progresivo alejamiento de las «rateras nociones de la tierra» se produce en Sor Juana con un extremado «encarnizamiento»: de manera feroz y literal sobre la carne. Este proceso puede leerse de varias formas y se inscribe no sólo en su cuerpo, sino que se describe en sus textos religiosos hechos en beneficio de sus hermanas de religión y se remacha en sus peticiones en forma casuística, y en su última y renovada profesión de votos. Así cierra ese paréntesis abierto en su vida de religiosa, cuando, al profesar por vez primera, falta a su juramento. Anular su primera profesión, traicionada -borrada- por el exceso de escritura mundana, exige previamente, para cumplirse, un acto material, otro juramento escrito con sangre, en su cuerpo y de nuevo inscrito en el libro de profesiones del convento. La metamorfosis, el trastrueco que transforma a Sor Juana -de experta cortesana en aprendiz de santidad-, se indica, en forma explícita y en rápido «vuelo», con otra fórmula de humildad, ahora rayana en la abyección, lícita si se ofrece a la divinidad:

Emperatriz Suprema de los Ángeles, Reina Soberana de los Cielos, absoluta Señora de todo lo criado: El dedicar esta obra a vuestros reales y sagrados pies, bien sabéis vos que no es ofrenda sólo voluntaria, sino también restitución debida, por ser vuestra antes que mía; no sólo por lo sagrado del asunto, sino porque vos, Princesa Inmaculada, os servistéis de inspirar a algunas almas vuestras devotas, que me la mandasen disponer; con que no le queda de mía sino la rústica corteza y el torpe estilo en que va escrita; de lo cual pido perdón a vuestra maternal clemencia, no tanto por la rudeza de lo discurrido, como por la tibieza y flojedad de lo meditado, y de haber tenido osadía de tomar vuestros altos misterios y el testamento sacrosanto de vuestro Hijo y Señor nuestro, en mi inmunda boca y en mi baja pluma¹¹⁷.

En principio, la dedicatoria a estos Ejercicios de la Encarnación es muy singular; no sólo reproduce las expresiones trilladas y las imágenes reiterativas de devoción y vasallaje de los poemas cortesanos dedicados a la marquesa de la Laguna y a otros potentados, sino que adjudica su factura al pedido de algunos devotos, como se adjudicaba la factura del Neptuno alegórico, pongamos por caso, al cabildo metropolitano y a las autoridades palaciegas. La modestia necesaria para invocar el trabajo salido de las propias manos lo nulifica, para luego exaltarlo si su resultado «fervoriza» sus corazones; las diferencias son básicas, aunque el género se corte de manera semejante. Es una obra de encargo, pero su contenido edificante va dirigido a una colectividad (la de los señores sacerdotes y señoras religiosas); dedicada a una princesa también, ésta es inmaculada y su corte es celestial. Como en el caso de los villancicos tiene un receptor colectivo y su efecto se bifurca, favorece (fervoriza) a las creyentes, a la vez que las enseña a acercarse a la Virgen y, por intermedio suyo, a Dios. La jerónima juega de nuevo el papel

de Eco; mima, imita la función intercesora de la Virgen ante Dios, es decir, se otorga a sí misma el papel de intermediaria entre los devotos y la Virgen. Su «bajeza», su indignidad es semejante a la proclamada por todos los «esclavos de Dios», quienes han asumido esa posición jerárquica como expresión de su libre albedrío; vuelve a remedar la posición de María, quien, a su vez, y también por su propia voluntad, es la esclava de Cristo. La boca que pide es «inmunda» y la pluma que escribe es «baja», rastrera. La posibilidad de ascensión se inscribe en esa humildad proclamada a los cuatro vientos. Otro elemento fundamental es el uso de la prosa en lugar del verso. En verso, como en algún lugar lo proclama Méndez Plancarte se aceptan licencias poéticas extremas (hasta blasfemas), no así en la prosa, sujeta a una menor flexibilidad semántica, y a mayor precisión canónica, pues es, recuérdese, grave y severa, la forma de lenguaje utilizada en los sermones y en la mayoría de los discursos edificantes. Los ejercicios se manejan a manera de preceptiva, dictaminan el modo de la interlocución con Dios y las acciones físicas necesarias para reforzar el diálogo, o por lo menos para asegurarse la atención de la divinidad. Esa interlocución se interrumpe a menudo por intromisiones subjetivas de quien distribuye, persuade, sugiere. De esas intromisiones se saca una conclusión: el trabajo de quien formula los ejercicios recibe un pago: «Sólo pido a los que en esto se ejercitaren, me paguen este pequeño trabajo con acordarse de mí en sus oraciones, deuda a que desde luego me constituyo acreedora delante del Señor»: (EE, p. 477). Este pago, esta contabilidad, esta administración de la salud del alma, este juego de debe y haber subraya las coincidencias y hace más patentes las diferencias: por la factura del Arco, como ella llama al Neptuno alegórico, ha recibido «con afecto agradecido» una cantidad grande de dinero, descrito con entusiasmo:

No ha sido Arco en realidad
quien mi pobreza socorre,
sino arcaduz, por quien corre
vuestra liberalidad.
De una llave la lealtad,
a ser custodia se aplica
del caudal que multiplica
quien oro me da por cobre,
pues por un Arco tan pobre
me dáis una arca tan rica.

(D 115, p. 251).

La liberalidad será ahora divina, el caudal religioso: recuérdese que la simple lectura de ciertos textos daba réditos, un número de días de indulgencias por página, multiplicada según la asiduidad de los lectores. Un ejemplo ad hoc sería el de las indulgencias concedidas por leer el

Destierro de ignorancias del padre Lumbier que, supuestamente, fue hecho imprimir en la Nueva España por el arzobispo Aguiar y Seijas para neutralizar los efectos nocivos que la publicación de la Crisis y la Respuesta a Sor Filotea de Sor Juana podía haber tenido sobre las otras monjas¹¹⁸.

Este vocabulario aritmético y comercial que contabiliza y pesa las acciones de acuerdo con una balanza de pagos es formulada, con exactitud, por el padre Calleja al relatar la «conversión» final:

Entró ella en cuentas consigo, y halló que la paga, sólo puntual en la observancia de la ley, que había buenamente procurado hasta entonces hacerle a Dios, no era generosa satisfacción a tantas mercedes divinas, de que se reconocía adeudada, con que trató de no errar para en adelante los motivos de buena, de excusar lo lícito, y empezar las obras de superogación, con tal cuidado como si fueran de precepto.

(AP, s. f.).

En contraste con la apretada, casi pétrea, estructura económica de los ejercicios preconizados por Ignacio de Loyola y, más tarde, por sus seguidores (entre los que se cuenta el padre Núñez), Sor Juana es más elástica y mucho más flexible: clasifica a los devotos según sus posibilidades, y a cada uno le asigna tareas que «puedan conmutar a su arbitrio». El ejercicio razonado del libre albedrío, condición del ser racional, en donde incluye a las mujeres y los indios («Los indios herbolarios/ de mi patria» de sus Romances; los indios de los villancicos; los de la loa de El Divino Narciso), la obliga a tomar en cuenta las discrepancias -también naturales- de los devotos a quienes van destinados los Ejercicios de la Encarnación. Con todo, a pesar de la blandura que revela su discreción, es decir, su capacidad de entender las diferencias humanas («porque todo género de personas los puedan hacer»), los ejercicios tocan áreas muy diversas de la personalidad de los practicantes y su rigor alcanza el alma y también el cuerpo:

Humíllese y advierta cuán vil polvo es; proponga la enmienda, y para que la Luz Purísima de María se la alcance, récela una salve y nueve veces la Magnificat, boca en tierra.

(EE, p. 479)¹¹⁹.

La correspondencia entre cuerpo y alma es entonces irreductible; imposible separar lo pensado -la meditación, las oraciones- de lo actuado -la penitencia. Sin el acto, lo pensado carece de efectividad. El arrepentimiento de Sor Juana por su excesiva mundanidad y la decisión de ayudar a Dios a que la convierta en santa debe ser manejada por los otros con estridencia, exhibirse, comentarse, volverse la comidilla de la ciudad, producir ruido, de la misma manera en que antes «volaba la fama de

su habilidad nunca vista» (AP, s. f.). La conversión exige pruebas materiales exhibidas como cuerpos del delito: vender sus joyas, sus instrumentos musicales, sus libros, y con su propia sangre rubricar esa conversión; se abandonan los estudios humanos, y se prosigue, desembarazada de los afectos terrenales, el camino de la perfección. Ese ejercicio de imitación de la divinidad, ese caminar por el sendero de la perfección, lleno de espinas, que ahora se elige, está teñido de sangre, «la preciosísima sangre derramada» por Cristo debe tener su correspondencia en la propia corporeidad y en el derramamiento de la propia sangre, de allí los cilicios, los flagelos y las penitencias. Un nuevo contraste se provoca entre el bullicio producido en «el mundo» por quienes se adjudican la victoria inmensa de haber ganado un alma semejante para la santidad, y la batalla que Sor Juana, «armada de su desnudez» y privada de sus «quitapesares», los libros, emprendió con su propio cuerpo:

Y fue la victoria más continua que consiguió de sí, no querer entre sus hermanas religiosas parecer muy espiritual en nada, procurándolo ser en todo: mas siendo fuerza que tantos ayunos y penitencias como hacía, pintasen hacia el rostro, se esforzaba más a bañarle de su agrado antiguo y dulcísima labia, porque no fuese que la estimación de virtuosa la empeorase con la vanidad del estado de tibia.

(AP, sf.).

Cortar la pluma, hundirla en el tintero y modular esa escritura «algo razonable» se ha convertido en un acto ominoso. Para redimirlo cabe solamente otra acción, imitando la primera. Esa acción corta las venas, moja en ellas la pluma e inscribe en el propio cuerpo y en el libro de profesiones del convento una anulación, una mudez, un «borramiento»: el silencio.

Segunda parte
Sor Juana y otras monjas

La autobiografía de Sor Juana: linaje y legitimidad¹²⁰

¿Nací yo acaso en las yerbas,
o créeme en las ortigas?
¿Fue mi ascendiente algún risco,

o mi cuna alguna cima?
¿No soy yo gente? ¿No es forma
racional la que me anima?
¿No desciendo como todos,
de Adán, por mi recta línea?¹²¹

Estos versos de Sor Juana Inés de la Cruz aparecen casi al inicio de un romance en apariencia banal, escrito con la clásica desmesura del lenguaje cortesano cuyo andamiaje hiperbólico calza a la perfección cuando se trata de celebrar el cumpleaños de una virreina.

¿A qué viene entonces esta declaración tan vehemente, ese rechazo a formar parte del mundo natural, y esa necesidad de insertarse con signo masculino, en una legítima genealogía cristiana, la del Antiguo Testamento?

Aunque se trate de la única genealogía posible para un cristiano, pues todos deben descender de Adán, según lo decreta el Génesis, descender del Primer Padre y no mencionar a la primera madre, implicaría una inmediata inserción en el campo simbólico y la posibilidad de hacer uso del lenguaje racional que parecería distintivo del linaje del hombre. Pero esa racionalidad que por el hecho mismo de pertenecer al género humano debería darse por descontada, se enfrenta a una aposición radical de parte de la institución eclesiástica que particulariza y delimita los discursos de acuerdo con la sexualidad. Con su perspicacia habitual, Sor Juana alude a lo inanimado, a lo absolutamente natural -los riscos, las yerbas, las cimas- para subrayar el estereotipo: la mujer pertenece a la naturaleza, la representa, y por tanto carece totalmente de discurso¹²².

Al referir la vida de Sor Juana con «lisa sencillez», como él mismo asegura, su hagiobiógrafo Diego Calleja, sacerdote jesuita, explica perfectamente esa delimitación: «... Y mostrando su espíritu el impetuoso caudal que encerraba aquel cuerpecito -se refiere a Sor Juana niña- se impacientaba con la orilla que la naturaleza le puso¹²³.

Esa «orilla», obviamente la feminidad, destruye la rectitud de la línea original, la línea que arranca desde Adán, y que parece eliminar a Eva. Por su sospechosa identidad, su «ingenio», su «discurso», su «entendimiento» y su «memoria» inconcebibles en una mujer, debe, cuando es aún muy joven, ser sometida a examen, un examen mediante el cual se verifique si su sabiduría «tan admirable»..., su «variedad de noticias tan asombrosa (era) infusa o adquirida o artificio o no natural» (p. 4), vuelve a reiterar Calleja. Y el tribunal compuesto «de cuantos hombres profesaran letras» y presidido por el marqués de Mancera, virrey de México (durante el tiempo en que la joven era dama de honor de la virreina), concentra también todos los saberes de su época. En primer lugar los teólogos; luego, los escriturarios, los filósofos, los matemáticos, los historiadores, los poetas, los humanistas y, termina Calleja, aludiendo un poco a la misma monja: «No pocos de los que, por alusivo gracejo llamados Tertulios, que sin haber cursado por destino las facultades, con su mucho

ingenio y alguna aplicación suelen hacer, no en vano, muy buen juicio de todo» (pp. 443-444).

Tal como lo utiliza Calleja, el término «orilla» permite definir una ruptura radical entre los primeros padres y marcar a la descendencia de Eva con el troquel característico. Además, esa terminología fina y precisa, empleada por un hombre del siglo XVII, podría injertarse con propiedad en esa «dinámica» del borde o «bordure», bautizada así por Derrida en su *Otobiographie*¹²⁴, para designar un límite entre la vida y la obra, el sistema y el sujeto del sistema, que atraviesa los dos cuerpos, el corpus y el cuerpo, objeto de la autobiografía. La tensión producida por ese borde en la obra de Sor Juana se legitima cuando dentro de su corpus ella puede integrarse a una tradición, definir una genealogía, inscribirse dentro de un linaje tanto civil como religioso.

La única posibilidad de definir esa genealogía es practicando incisiones en su corpus, para aislar los fragmentos y construir un emblema o armar una divisa, figuras plásticas y alegóricas características del barroco y por tanto de todos los tipos de discurso que Sor Juana practicó. Discursos que dentro de su amplia variedad -la universalidad de noticias que la hizo célebre-, la convirtieron en Musa, la señalaron por su Numen Divino y la transformaron en Fénix y, paradójicamente, la mantuvieron como ella misma dice con ironía y con acierto en un romance «encerrada debajo de treinta llaves».

Y un emblema es, como bien se sabe, aunque sea útil repetirlo, un entretejimiento, un enlace de diversos materiales y colores que forman flores, animales y figuras varias, hasta la de una vida. Para construirlo y trazar esa figura puede ayudar la lectura de los siguientes textos:

1. La Carta de Sor Juana a Antonio Núñez de Miranda.
2. La Respuesta a Sor Filotea.
3. La Carta de Sor Filotea dirigida a Sor Juana (Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla).
4. La Aprobación del padre Calleja a la edición de la Fama de 1700.
5. El capítulo que el jesuita Juan de Oviedo, hagiógrafo de Núñez de Miranda, le dedica a la monja en su libro sobre la vida de su confesor.
6. Los diversos textos de los censores de los tres tomos de su obra publicada en España.
7. Las numerosas alusiones autobiográficas diseminadas a lo largo de ella, que junto con lo dicho por sus contemporáneos, arman el emblema mencionado, en parte decodificable¹²⁵.

El escándalo: la calumnia, el chisme, el rumor

El primer texto verdaderamente autobiográfico de Sor Juana que poseemos es la Carta a su confesor, el padre Núñez, escrita probablemente hacia 1682 y encontrada en 1980 en una biblioteca eclesiástica de la ciudad de Monterrey por Aureliano Tapia Méndez. La carta configura una queja y asimismo una ruptura, a la vez que determina una oposición: la producción de ruido y de silencio, dos formas derivadas de una conducta:

Aunque ha muchos tiempos que varias personas me han informado de que soy la única reprehensible en las conversaciones de Vuestra

Reverencia, fiscalizando mis acciones con tan agria ponderación como llegarlas a escándalo público y otros epítetos no menos horrorosos...

(CN, p. 618).

Ese escándalo se produce debido a unas conversaciones sostenidas fuera del espacio canónico que la Iglesia fija para establecer la comunicación entre un confesor y su confesanda, el confesionario. Constituyen un escándalo porque se transgrede lo privado y la palabra vertida allí se disemina, se traslada al espacio público, el de la corte virreinal. Las conversaciones a que se refiere la monja han trascendido la amable charla mundana para convertirse en chisme:

... ni yo tengo tan servil natural que haga por amenazas lo que no me persuade la razón, ni por respetos humanos lo que no hago por Dios, que el privarme yo de todo aquello que me puede dar gusto... es bueno que yo lo haga por mortificarme cuando quiera hacer penitencia, pero no para que Vuestra Reverencia lo quiera conseguir a fuerza de reprensiones, y éstas no a mí en secreto, como ordena la paternal corrección... sino públicamente con todos, donde cada uno siente como entiende y habla como siente.

(CN, pp. 624-625).

Y el chisme produce ruido, desata rumores, esboza una calumnia, destruye la reputación. Y ese ruido lo produce el confesor, justamente quien debiera solamente oír, o en todo caso oír y sancionar, aplicar la penitencia, uno de los sacramentos, dentro del absoluto secreto del espacio confesional. Esa violación de las reglas, por parte de quien tiene la autoridad, desencadena una reacción del agredido, la cesación del silencio, o por lo menos la posibilidad de ponerle un «rótulo», para echar mano de las palabras específicas (y ya clásicas) de la monja; en este caso la formulación de una escritura que contenga, que les ponga un límite, a las palabras pronunciadas en voz alta, dadas a la publicidad:

He querido sacrificar el sufrimiento a la suma veneración y filial cariño con que siempre he respetado a Vuestra Reverencia, queriendo más aún que cayesen sobre mí todas las objeciones... y esto no ignorando yo la veneración y crédito grande que Vuestra Reverencia tiene con todos, y que le oyen como a un oráculo divino, y aprecian sus palabras como dictadas del Espíritu Santo, y que cuanto mayor es su autoridad tanto más queda perjudicado mi crédito... juzgando que su silencio sería el medio más suave para que Vuestra Reverencia se desapasionase, hasta que con el tiempo he reconocido que antes parece que le irrita mi paciencia, y así determiné responder a Vuestra Reverencia, salvando y suponiendo mi amor, mi obligación y

mi respeto.

(CN, p. 618).

Al mencionar aquí otro tipo de voz, la que produce ruido -la voz del mundo penetrando hasta el confesionario-, la monja se ve obligada a apelar a otro silencio, el de la divinidad, el tercer excluido en este diálogo sostenido entre el silencio y el ruido; y la monja lo hace intervenir para estabilizar la balanza. En ese juicio aleroso que el confesor ha abierto, ocupando él el cargo de fiscal y colocando al mundo como jurado contra ella, Juana Inés hace intervenir a Dios («... en lo cual confieso ingenuamente que no pude merecer nada para con Dios, pues fue más humano respecto a su persona que cristiana paciencia» [p. 618]). Dios cuya interlocución es silenciosa pero tan definitiva como esta carta no hace mucho descubierta y que permaneció varios siglos en total mudez. La interlocución divina -el ingreso de Dios como abogado defensor en el diálogo de quien debiera ser su vicario y la penitente- está rotulada («... es necesario ponerle un breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga...» [RF, p. 441]). Y ese rótulo, es decir la escritura que debe leerse, es más poderoso que la voz que produce el ruido, a pesar de que su vicario parece tener más autoridad pública que Dios, pues, ¿acaso no es considerado como su oráculo, como si sus palabras fueran dictadas por el Espíritu Santo? Y sobre todo, ¿no son palabras que sí pueden ser oídas?

En ese otro triángulo, Dios no es el arbitrario, Dios no es el tirano, ni a Él lo rigen los caprichos ni el Amor Propio («que éste tal vez con capa de razón nos arrastra» [p. 618]). Y recordemos que el Amor Propio es uno de los atributos que junto con la Soberbia le son adjudicados por Sor Juana a Lucifer, el Ángel Caído, en su auto sacramental El Divino Narciso. ¿Y el ruido qué contiene? ¿Qué articulan sus voces? «La materia, pues, de este enojo de Vuestra Reverencia, muy amado padre y señor mío, no ha sido otra cosa que la de estos negros versos de que el Cielo contra la voluntad de Vuestra Reverencia me dotó» (p. 618).

La indignación que desata el escándalo público surge de la tergiversación del destino del acto que debe ser publicitado. Sor Juana es una monja y esa monja produce versos, y esos versos tienen como principal destinatario la corte virreinal. A su vez ella causa un estruendo, pero no el adecuado, no el que provocan, como otra vez con acierto explica el padre Calleja, «... los retiros a que empeña el buen nombre de extática...», sino el que rodea a la escritora de genio, a la Musa, a esa mujer que desde muy joven se ha puesto en tela de juicio por su gran saber, por su inserción prodigiosa en el discurso masculino:

Supuesto discurso mío
que gozáis en todo el orbe,
entre aplausos de entendido,
de agudo veneraciones.

(R 4, p. 17).

Su fama vuela «por su habilidad nunca vista», esa habilidad innata que se cristaliza «a secas» según las exactas palabras de la monja, «que me he valido ni aun de la dirección de un maestro» (CN, p. 622), y por ello permanece en el silencio, al grado de que Calleja exclama, admirado:

Éstos (los maestros) la faltaron siempre a esta prodigiosa mujer, pero nunca la hicieron falta; dentro de sola su capacidad cupieron cátedra y auditorio para emprender las mayores ciencias, y para saberlas con la cabal inteligencia que tantas veces asoma a sus escritos; ella se fue a sus solas a un mismo tiempo argumento, respuesta, réplica y satisfacción, como si hubiera hecho todas las facultades de poesía, las que se saben sin enseñanza.

(AP, s. f.).

Sor Juana emprende las actividades que más le interesan en silencio, aun aquellas en las que otros necesitan del diálogo fundamental del maestro. El ejercicio implica a un público -la cátedra, el auditorio-; el debate echa mano de la réplica, de la satisfacción y forma parte del ejercicio que los alumnos desarrollan dentro de un ámbito universitario («... es el sumo trabajo, no en carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible» [RF, p. 450]). El producto de ese silencio, su escritura, es paradójicamente lo que causa el escándalo propiciado por el padre Núñez. El escándalo repercute sobre el nombre, lo daña, lo infama y debe combatirse con varios movimientos que conducirán a un triple silencio: a) la cancelación del espacio ceremonial que enmarca a la confesanda y a su confesor o padre espiritual, y por lo tanto el silencio en lugar del diálogo entre pecadora y director espiritual; b) la decisión de romper el silencio mediante otro silencio, emitiendo una queja dentro del espacio de la escritura, el espacio que mejor domina la monja, y c) la reiteración del silencio entre los interlocutores, violencia que destruye totalmente la comunicación y el lugar donde esa relación se sostiene, impone otras reglas del juego y trastrueca las funciones de cada una de las partes en contienda. El tribunal erigido donde el acusado nunca tiene la palabra da rienda suelta a la palabra acusadora, puesta a su vez en tela de juicio por la escritura y por un malabarismo mediante el cual Juana Inés sustituye a su confesor por Dios quien, siempre interlocutor implícito pero ausente del triángulo, es erigido como el único interlocutor válido para la monja, mecanismo del que se valen también Santa Teresa y otras monjas mexicanas, por ejemplo la casi homónima Inés de la Cruz, antecesora suya y carmelita descalza.

Escándalo de la cortesanía, frente al estruendo de la santidad.
Sustitución del chisme banal y mezquino que ensordece a las habitantes de un convento («estar en una reja hablando disparates o en una celda murmurando cuanto pasa fuera y dentro de casa, o peleando con otra, o riñendo a la triste sirvienta» [p. 623]), por el estudio y el ejercicio de la escritura.

Yo tengo ese genio. Si es malo, yo [no] me hice racional¹²⁶. Nací con él y con él he de morir. Vuestra Reverencia quiere que por fuerza me salve ignorando. Pues, amado padre mío, ¿no puede hacerse esto sabiendo, que al fin es camino para mí más suave?

Pues, ¿por qué para salvarse ha de ir por el camino de la ignorancia si es repugnante a su natural? No es Dios suma bondad, suma sabiduría ¿Pues por qué le ha de ser más acepta la ignorancia que la ciencia? Sálvese San Antonio con su ignorancia santa, norabuena, que San Agustín va por otro camino y ninguno va errado.

(CN, p. 623).

El crédito de un linaje

Al despedir a su confesor, al poner alto al escándalo, al chisme, al rumor, a la calumnia, Sor Juana tiene que iniciar, como dije más arriba, un proceso para recuperar su crédito, limpiar su nombre e intentar insertarse en un linaje, delinear una genealogía.

Y ese definitivo pero al mismo tiempo para ella precario linaje, el de la descendencia en línea recta del Primer Padre, debe ser revisado. El ruido causa estragos en la honra: «Pues no soy tan absoluto dueño de mi crédito, que no esté coligado con un linaje que tengo y una comunidad en que vivo...» (CN, p. 618).

La precariedad del linaje puede deberse a varias razones. La primera, aludida de manera indirecta en sus obras y casi no mencionada por sus contemporáneos, es la que tiene que ver con su origen, la deshonra o la posible ilegitimidad:

El no ser de padre honrado
fuera defecto a mi ver,
si como recibí el ser de él,
se lo hubiera dado yo.

(EP, p. 230).

Juana Ramírez, hija ilegítima de madre analfabeta, se declara descendiente de ilustres ramas de Vizcaya. Al hacer su profesión abjura de su ascendencia y cambia, como es de rigor, su nombre. Cuando firma sus solemnes votos, sella un contrato definitivo mediante la entrega de su vida a Dios, pero sobre todo a la orden que la albergará para siempre:

Yo, soror Juana Inés de la Cruz, hija legítima de don Pedro de Asbaje y Vargas Machuca y de Isabel Ramírez, por el amor y servicio de Dios Nuestro Señor y de Nuestra Señora la Virgen María y del glorioso nuestro padre San Jerónimo y de la bienaventurada madre Santa Paula, hago voto y prometo a Dios Nuestro Señor... de vivir y de morir todo el tiempo espacio de mi vida en obediencia, pobreza, sin cosa propia, en castidad y perpetua clausura...

(OC, t. IV, p. 522).

Con la profesión se pierde el nombre y se obtiene uno nuevo, además de otra familia, una familia constituida por el Esposo de quien se es viuda, y por los fundadores de la orden, convertidos en el Padre y la Madre del nuevo linaje. Y aunque haya iniciado la nueva vida con un perjurio, se inserta en la tradición más legítima para la Iglesia, la de aquellos que la edificaron, las autoridades.

La ardua búsqueda de un nombre es un problema de época, la limpieza de sangre lo exige; está Santa Teresa, nieta de reconciliado: o un orgullo de cristiano viejo que con denuedo Quevedo quiere asentar en su hidalguía. Ser bastardo obliga a borrar el nacimiento indigno, infamia que se asienta en el acta de bautismo de Sor Juana donde se le llama «hija de la Iglesia». Y a ella se acoge.

Pero para Sor Juana el convento, como tantas veces se ha reiterado, es «lo menos desproporcionado» para su genio y «lo más decente» que podía elegir para dedicarse a sus estudios. Esos estudios que sólo con ropa de hombre, travestida y con otro nombre, hubiera podido tener. Mudarse el traje y el nombre, dos operaciones que ha hecho al entrar al convento, esa facultad donde se mide «a secas» con los libros.

La orilla reaparece, ¿cómo borrarla? Su primer intento es legitimar su pertenencia dentro del linaje per se, para acabar sustituyéndolo por un linaje femenino, «esa dilatada serie de insignes mujeres», así llamadas en un obituario sobre la monja por un sacerdote español, su panegirista y censor, Jacinto Muñoz Castilblanque, y que son dignas, según él, como la propia poeta, de eterna fama.

¿De qué manera recorre Sor Juana esa trayectoria?

La imposibilidad del travestimiento -mudarse el traje como se lo mudan las doncellas en la comedia- la carencia casi total de maestros, la obligada y silenciosa convivencia con los libros («Ya se ve cuán duro es estudiar en esos caracteres sin alma»), el encierro interrumpido por las conversaciones de las criadas o las otras monjas en las celdas, o en el locutorio, de una de las cuales surge el mandato de escribir la *Atenagórica*, todo la encamina a insertarse en una línea muy clara, la de

los hombres sabios, sobre todo San Jerónimo a quien está dedicada su orden y quien siempre vivió rodeado de una numerosa y santa corte de mujeres estudiosas («y que siendo monja y no seglar/ ...y más siendo hija de/ San Jerónimo y una Santa Paula que era degenerar de tan doctos padres ser idiota la hija» [RF, p. 447]). San Jerónimo en proa a las mismas vicisitudes que la monja y que ella cita en la respuesta como ejemplo, en latín, en un paralelismo con su propia tarea:

De cuánto trabajo me tomé, cuánta dificultad hube de sufrir, cuántas veces desesperé, y cuántas otras veces desistí y empecé de nuevo, por el empeño de aprender, testigo es mi conciencia, que lo he padecido...¹²⁷

Con San Jerónimo hay un trato familiar, casi íntimo; como ella, él aspira al saber; como ella, ha sido azotado por los ángeles, «porque leía en Cicerón, arrastrado y casi no libre, prefiriendo el deleite de su elocuencia a la solidez de la sagrada escritura», advierte Sor Filotea, alias obispo de Santa Cruz, a Sor Juana (p. 696). La legalidad se busca en otra parte y, procediendo de la misma manera que en su auto sacramental El Divino Narciso, hace desfilar a las grandes figuras bíblicas para asociarse con ellas y encontrar la legitimidad que busca, esa legitimidad que no proceda de la sangre, sino de la virtud y del conocimiento. Moisés es su elegido. En esta segunda Carta dirigida a un confesor, un obispo que escribe travistiéndose de mujer, la monja se defiende acudiendo a las analogías tradicionales para escudarse y subrayar de nuevo el problema de la emisión de la voz y la producción de su propia escritura. Con sigilo vuelve a integrar un trío en el que la autoridad eclesiástica es mucho más severa que Dios:

No se hallaba digno Moisés por balbuceante, para hablar con Faraón, y después al verse tan favorecido de Dios, le infunde tales alientos, que no sólo habla con el mismo Dios, sino que se atreve a pedirle imposibles: «Ostende mihi faciem tuam» («Te ruego que me muestres tu rostro», trad. Bénassy, p. 442).

Abierto a las metamorfosis y disfrazado de mujer en la escritura, el obispo oculta su verdadero rostro y debajo del falso traje Sor Juana descubre el precepto, es decir la orden implícita de contestar a la Carta con una confesión general de su vida, facturándola como una hagiografía. Y por debajo del velo, capta su verdadero sentido, la conminación a dejar los «asuntos humanos», como los llama la monja, y que el obispo con brutalidad descalifica como «rateras nociones de esta tierra». Para ocuparse de su salvación, Sor Juana debe prescindir del estruendo del mundo -el saber- y sustituirlo por el ejercicio de la santidad.

Moisés pierde la voz, «balbucea» ante el poder oficial y no ante su Dios, de la misma manera en que la poeta pierde la voz ante «tan excesivo como no esperado favor», la publicación de su Crisis de un sermón y el hecho de que el obispo le haya dado el nombre de Carta atenagórica. En el travestimiento, en el rostro oculto del Señor, hay una amenaza oculta y su

violencia es tal que «enmudece al beneficiado». De nuevo parecería que el prelado usurpa el lugar de la interlocución divina.

Aunque son muchos los personajes sagrados citados por Sor Juana en su Respuesta, entre ellos Saúl, que procede de la tribu de Benjamín, la familia más mínima de las tribus de Israel, es Moisés el que mejor se presta a su defensa. En este movimiento estratégico¹²⁸ en este tomar prestados otros cuerpos y otros trajes para representarse mejor, la religiosa dirime el problema de su origen y del nombre que le corresponden:

Esta carta que vos, Señora mía, honrasteis tanto, la escribí con más repugnancia que otra cosa, y así porque era de cosas sagradas a quienes (como he dicho) tengo reverente temor, como porque parecía querer impugnar, cosa a que tengo aversión natural. Y creo que si pudiera haber prevenido el dichoso destino a que nacía -pues como a otro Moisés «la arrojé expósita» a las aguas del Nilo del silencio, donde la halló y la acarició una princesa como vos-; creo, vuelvo a decir, que si yo tal pensara, la ahogara antes entre las mismas manos que nacía, de miedo de que pareciesen a la luz de vuestro saber los torpes borrones de mi ignorancia [...]; lo que precisamente ha de estar repugnando vuestro clarísimo entendimiento, pero ya que su ventura la arrojó a vuestras puertas, tan expósita y huérfana, que hasta el nombre le pusisteis vos, pésame que, entre más deformidades, llevase los defectos de la prisa...

(RF, p. 471).

Moisés, niño expósito, es tan indefenso como los niños ilegítimos que las mujeres, temiendo el desprestigio, abandonan en la puerta de una iglesia. Llevar más lejos la comparación nos haría caer en el melodrama o en la novela de folletín¹²⁹. Es bueno de cualquier manera señalarlo e indicar la forma en que quizá Sor Juana contemplaba el problema de su origen ilegítimo. Sin embargo, lo más importante no radica allí sino en la concepción de la propia escritura, concebida como un producto bastardo, cuya única legitimidad es el respaldo de la institución; asimismo la percepción de que al entrar al terreno del dogma teológico los ruidos no provocarán un escándalo público de signo cortesano, sino un enfrentamiento con la Inquisición.

Con la publicación de la Atenagórica Sor Juana llega al colmo de la fama. Lo confirma entre otros el asombro con que Jacinto Muñoz de Castilblanque, obispo y arzobispo, antes mencionado, avala la importancia que se le dio a la publicación de la Carta: «Y en donde se suspendió la cortedad de mi juicio, fue al oír a uno de los grandes obispos de nuestra España que entre los muchos y gravísimos empleos se hizo lugar para copiar la Crisis...» (Fama, p. 440).

Las obras de la escritora son publicadas a expensas de las más grandes autoridades. Sus textos literarios ven la luz gracias al mecenazgo de la condesa de Paredes y su más deslumbrante texto religioso es impreso por orden de un obispo. ¿Por qué entonces ese producto legitimizado tanto por

la autoridad civil como por la eclesiástica es degradado por su autora? Es evidente que Moisés, nacido bajo signo tan desgraciado, se convirtió en el elegido de Dios y en el guía de su pueblo. La analogía es meridiana: el obispo cumple la misma función respecto a Sor Juana. Ha sido elegida también, pero en toda elección corre un designio y la monja lo ha detectado. Su Respuesta no puede ser ya la indignada y definitiva polémica que sostuvo con el padre Núñez, tiene que matizar y fundamentar una estrategia, la necesaria para defenderse de la acusación implícita en esta pregunta que formula casi al final del texto: «Si el crimen está en la Carta atenagórica, ¿fue aquélla más que referir sencillamente mi sentir con todas las venias que debo a nuestra Santa Madre Iglesia?» (RF, p. 468).

Pertenecer a una genealogía adánica, vestirse de hombre o escudarse en la asexuación de las almas, aunque pueda comparar sus desgracias con las de Cristo, dentro de la más pura Imitación, ya no le basta para sobrevivir como ser racional. Propone ahora agruparse, enraizarse en un linaje de mujeres sabias que como ella tienen nombre o fama, que no se han visto obligadas a «sepultar su entendimiento» o a despojarse de sus productos como si fueran expósitos, entre las que se cuentan sobre todo Paula, Fabiola, Blesilla, Eustoquia, todas santas, pero también lingüistas y sabias quienes en estrecha relación con San Jerónimo participan de su saber y se inscriben en la genealogía del propio convento de la monja. Sor Juana se coloca entre las mujeres sabias y ya viejas que podrían «estudiar, escribir y enseñar privadamente». Formar parte de una colección, como ella misma la llama, o integrarse inscribiéndose dentro de un grupo, señalizarse, construir un catálogo de mujeres insignes -¿no las llama así Castilblanque?-, encontrar pares, sólo así puede Sor Juana legitimar su nombre ligado a su escritura. Y este viejo procedimiento, parte de una antigua tradición, separa, cataloga, compone inventarios dentro de los que pueden caber las mujeres.

Habría que preguntarse si Sor Juana no intuía ya perfectamente cuando escribió Primero sueño el tipo de mujeres con quienes debía asociarse. Son las que transitan por los versos de ese «papelillo», único texto que ella confiesa haber escrito por su propio gusto y por su propio impulso. Quizá se acoplen con mayor fuerza a ese producto degradado, arrojado a las aguas, expósito, mencionado en su Respuesta y que la clemente figura de un obispo disfrazado de madre puede rescatar.

La oscuridad funesta con que se inicia el Sueño pone en movimiento asordinado a varios monstruos mitológicos. Están las Danaides que «pagan en duros castigos/ la obediencia al fiero padre», y las Mineidas transformadas en murciélagos, siempre juntas, volando en serie, las que antes de su metamorfosis se ocupaban de labores de manos y contaban fábulas. Descuidando los ritos religiosos, sus telas se pudren y sus alas carecen de plumas: «Y aquellas que su casa campo vieron volver, sus telas hierba, a la deidad de Baco inobedientes» (Sueño, p. 336).

Las Mineidas tienen alas mas no plumas y sus cuerpos son torpes, seres intermedios, limítrofes, productos de una transformación, sólo pueden revolotear en las tinieblas de la noche, avergonzadas de esos apéndices ridículos que les tocó en el cambio («que el tremendo castigo/ de desnudas les dio pardas membranas,/ alas tan mal dispuestas/ que escarnio son aun

de las más funestas» [ibid., p. 336]). Hay un extraño presagio en esa desnudez, es ominosa, antierótica y debe por eso ocultarse, como se oculta Sor Juana de noche, en su celda y tras del lenguaje. Ya lo había previsto alguna vez en un romance:

¿Soy ave nocturna para no poder andar de día?

4

De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: El vergonzoso en palacio y Los empeños de una casa¹³⁰

El arquetipo

No existe mayor tautología que la del amor platónico y, por extensión, la que se produce en una de sus modalidades extremas, el narcisismo. El amor platónico se contenta con la contemplación, reside en los ojos de adentro, los de la memoria, en ellos vive de los traslados, de los trasuntos. En él se ama sólo por amar, en postración ante el amado, como se postra ante la imagen de la virgen quien la adora; así el amante ama a lo sagrado.

El amor platónico es el antecedente del amor místico. En la novela pastoril se maneja un subterfugio de amor a lo divino: la imposibilidad de ser correspondido convierte al amante en un ser contemplativo; en el drama barroco se produce, gracias a Calderón, la tragedia de Narciso, trasladada a lo pastoril; allí se da cuenta del máximo efecto de la tautología: el encendido amor por el reflejo inalcanzable de uno mismo, cuya única solución es la muerte, en la tragedia, o el juego absoluto del azar, las apariencias o las correspondencias en la comedia.

El amor platónico se postula de varias maneras en los versos de Sor Juana; la Fineza, personaje del sainete segundo de Los empeños de una casa, lo expresa así: «... En lo fino, lo atento,/ en lo humilde, en lo obsequioso,/ en el cuidado, el desvelo,/ y en amar por sólo amar» (p. 69).

En El vergonzoso en palacio de Tirso se inserta un doble enredo amoroso¹³¹, que baraja conceptos tanto de origen platónico como aristotélico: a) el que enfrenta a Magdalena con el fingido pastor Mireno, cuya unión se retarda por la timidez, la reticencia, la dificultad que tiene éste para expresar su amor, o, para decirlo con mayor propiedad, representa al enamorado a quien le falta lengua («aunque la lengua sea

muda...», (p. 478); y b) el de Antonio y Serafina, obstaculizado por ella, capaz de amar sólo a un trasunto de sí misma -una copia semejante a aquella que de sí mismo viera Narciso reflejada en las aguas del estanque-, en realidad un traslado de su propia imagen, en vestido de hombre, su retrato, mandado a pintar por Antonio, su enamorado. Por su parte, doña Leonor y don Carlos en Los empeños... se aman porque en ambos se cumple, completa, definida, la teoría de las correspondencias («Tan precisa es la apetencia/ que a ser amados tenemos,/ que aún sabiendo que no sirve,/ nunca dejarla sabemos» (R 56, p. 166). Leonor desprecia a todos sus enamorados cuando no le son semejantes y ama a Carlos cuando lo encuentra porque es su doble a lo masculino, el complemento de la figura andrógina, retratada por Platón en el Banquete; lo declara así Leonor cuando, en un debate instituido por su rival, doña Ana, en casa de su perseguidor don Pedro, define lo que para ella es la mayor pena de amor: «He imaginado/ que el carecer de lo amado/ en amor correspondido» (EC, p. 94).

El retrato

El narcisismo exige para manifestarse una doble imagen, la original y aquella desdoblada que lo representa, el reflejo. El reflejo es un trasunto del sujeto u objeto reflejado, o «copia o traslado que se saca del original», según leemos en el Diccionario de la Real Academia. La copia puede ser simplemente el reflejo representado en un espejo o sobre algo que cumpla con ese mismo papel, por ejemplo el estanque mítico de Narciso, usado de manera muy especial por Calderón en su Eco y Narciso, y por Sor Juana en su El Divino Narciso. En cambio, en las dos obras que analizo, el trasunto lo da el retrato, objeto muy frecuentado en la poesía y el teatro de los siglos de oro¹³². Y ese retrato reviste dos de las formas que, dentro de los viejos modelos preceptivos, la antigua retórica le daba a la descripción, figura de pensamiento, que en este caso «habla(n) a la imaginación» y es clasificada como una de las figuras pintorescas; dos variantes de la descripción vienen a insertarse aquí con propiedad, la prosopografía, que se comete cuando se describen «las partes exteriores de un ser viviente» y la etopeya, cuando «se retrata alguien moralmente»¹³³.

Ambas figuras descriptivas se utilizan en las comedias que analizo. Se esboza una prosopografía cuando Antonio habla «de las partes de su amada» y las incorpora a un retrato físico aunque metafóricamente dé cuenta de una belleza ideal, anterior a la mirada, acuñada por la tradición y sancionada por el «mundo»: «Por la vista el alma bebe/ llamas de amor entre nieve/ por el vaso de cristal/ de su divina blancura:/ la fama ha quedado corta/ en su alabanza» (p. 454). En esa descripción física va implícita, como en el amor platónico, una imagen mental, arquetípica, que determina que la belleza vaya ligada a la luz y a la blancura, imagen de la que es imposible deslindar una belleza individual. Magdalena, la

hermana mayor de Serafina, alabada por la fama, es otra Clicie... «si el sol la sale a mirar» (p. 453), y sólo deducimos que su resplandor es menos potente para el enamorado porque a Antonio lo hiere el que emana de la belleza de Serafina y no el que emite Magdalena. De esta forma, el retrato hablado es pintado por «la lengua» -la descripción o pintura poética- que se apoya en «la fama» o en «el vulgo», es decir en el retrato que modelan «las lenguas». El retrato, si pintado por la lengua, es un producto de la mente; para hacerlo visible, corpóreo, se debe acudir, como dice doña Juana, la cómplice y prima de don Antonio, a otro tipo de instrumento: el pincel. «... Ahora bien, primo,/ en esto puedes ver lo que te quiero./ Busca un pintor sin lengua, y no malparas; que según los antojos diferentes,/ que tenéis los que andáis enamorados,/ sospecho que para mí que andáis preñados» (p. 464). La imagen exterior, aquella en quien parece coincidir el arquetipo, cristaliza en una efigie modelada por un verdadero pintor, el que maneja el pincel, y por ello retrata «sin la lengua» (p. 464); también de allí el símil ginecológico de Juana: sólo un objeto físico, el retrato, puede reproducir con trazos concretos, palpables, perceptibles, corpóreos, con densidad y volumen, el «borrador» interior, boceto frágil, colectivo, especie de feto aún informe. La descripción, que en suma es un retrato, no puede ser aquí una figura de pensamiento simple; participa simultáneamente de la prosopografía o retrato físico, y de la etopeya, la descripción moral; en su confección se decantan varios modelos estereotípicos cuyo resultado no es una imagen a la manera realista sino una imagen altamente metaforizada, imagen anterior reconstruida por el entendimiento y la memoria, y por ello mismo compuesto extraño:

Los colores y matices
son especie del objeto
que los ojos que le miran
al sentido común dan;
que es obrador donde están
cosas que el ingenio admiran,
tan solamente en bosquejo,
hasta que con luz distinta
las ilumina y las pinta
el entendimiento, espejo
que a todos da claridad.
Pintadas las pone en venta;
y para esto las presenta
a la reina voluntad,
mujer de buen gusto y voto,
que ama el bien perpetuamente,
verdadero o aparente,
como no sea bien ignoto;
que lo que no es conocido,
nunca por ella es amado.

(Tirso, p. 466).

Es imposible amar entonces aquello que se desconoce. El alma lleva en su interior un borrador, un bosquejo, del amado. Por eso la inquietud

no se aplaca, vuelve a manifestarse en una serie de comparaciones, de semejanzas, de analogías que hacen visible una significación polimorfa, obstinada, en la que el entendimiento es «un naípe», hermosa metáfora de Tirso, que su personaje compara con una «tabla rasa/ mil pinturas sujeto» (p. 466) y definido, según el dramaturgo (y la época), por Aristóteles.

Una imagen estampada en el alma previamente pero sujeta a variaciones, a juegos de azar, a escaramuzas, a mudanzas de las potencias del alma, entre ellas la voluntad, «sólo espíritu», librada a la concreción del retrato construido mediante un objeto material, el pincel, cuyo resultado es contemplado por «la vista, que es corporal» (Tirso, p. 467).

¿Qué quiero decir con todo esto? O, más bien, ¿qué entiendo de este enredo que Tirso plantea al subrayar la incapacidad que tiene Serafina de amar y al hacerla víctima de su propia imagen? El amor ciego se enamora a través de la vista, sólo si lo que ve coincide con la imagen ideal de la belleza que se trae dentro, sería «un engaño colorido», como diría Sor Juana o, para subrayarlo con otra metáfora suya, «un cauteloso engaño del sentido». ¿No lo expresan así estos bellos versos de Tirso, dichos por Antonio cuando le explica al pintor que antes de ver el retrato hecho con el pincel, él ya tiene el suyo propio, fabricado por su mente?

Traído
de la pintura el caudal,
todos los lienzos descoge
y entre ellos compra y escoge,
una vez bien y otras mal:
pónele el marco de amor,
y como en verle se huelga,
en la memoria le cuelga
que es su camarín mayor.
Del mismo modo miré
de mi doña Serafina
la hermosura peregrina;
tomé el pincel, bosquejé,
acabó el entendimiento
de retratar su beldad,
comprole la voluntad,
guarneciole el pensamiento
que a la memoria le trajo,
y viendo cuán bien salió
luego el pintor escribió:
amor me fecit abajo.
¿Ves cómo pinta quien ama?

(Tirso, p. 467).

El amor se engendra en la imagen interior, en el retrato que llevamos dentro, bosquejo informe modelado por la fama y definido por el entendimiento. Basta encontrar a alguien cuyas «partes» (según el vocabulario barroco) coincidan con el arquetipo interior para enamorarse con locura, sin remisión: «Con razón se llama amor/enfermedad y locura» (Tirso, p. 466).

Hágate amor Narciso

Antonio, embelesado, declara su amor a Serafina, quien lo desaira. Furioso, el enamorado arroja a los pies de la ingrata su retrato y dice:

Pues que del paraíso
de tu vista destierras mi ventura,
hágate amor Narciso,
y de tu misma imagen y hermosura
de suerte te enamores,
que como lloro, sin remedio llores.

(P. 484).

Aunque más corpóreo que la imagen, el retrato mantiene su calidad de reflejo y el error máximo del narcisista, en este caso, el de Serafina, es ignorarlo. Al «alzar» el retrato, Serafina cae en la trampa que le ha tendido Antonio y, siguiendo las convenciones clásicas del amor-pasión, del amour fou, queda enceguecida de amor:

...¡Un retrato!
(Álzale.)
Es de un hombre, y me parece
que me parece de modo,
que es mi semejanza en todo.
Cuanto el espejo me ofrece,
miro aquí: como en cristal
bruñido mi imagen propia
aquí la pintura copia
y un hombre es su original

(Tirso, p. 484).

Tirso maneja estos reflejos en varios niveles. En la cita anterior ha hecho coincidir en una misma metáfora los diversos objetos de Narciso, el espejo, el estanque, el retrato. Y en las acciones dramáticas ejerce varios desdoblamientos, los cuales, gracias al juego de las apariencias características de la comedia de enredo, hacen dialogar consigo mismos a los principales personajes del drama: primero es Serafina la que desempeña, vestida de varón, y frente a unos espías -Antonio y el pintor-, el papel de varios personajes de una comedia intitulada por ella *La portuguesa cruel*, que a la vez la representa, como muy bien acota doña Juana. Más tarde es Magdalena quien, desesperada ante la cortedad -vergüenza- de su amante finge que sueña y dialoga en voz alta con Mireno, donde le declara su amor, y éste a su vez, despierto, cree contemplar su sueño, el de un pastor travestido de galán que ha recobrado su estirpe cortesana. Por obra y magia de su amor. Antonio dialoga en doble guisa con su enemiga Serafina, quien cree recuperar, al oír su voz, otro reflejo -un eco-, el cuerpo del otro, en realidad, su propio cuerpo vestido de hombre. Tarso, el pastor, oculto entre los árboles, en espera de Mireno, y testigo involuntario de esta acción en el jardín, la sintetiza: «¡Válgate el diablo!/ Sólo un hombre es, vive Dios,/ y parece que son dos» (p. 491).

El autorretrato¹³⁴

Sor Juana maneja de manera literal el retrato hablado. Perdida en su propio enredo, doña Leonor cae en casa de sus enemigos, al borde del deshonor; doña Ana la recibe de mal modo y ella se ve obligada, contrariado las leyes del decoro, a explicar su situación y al hacerlo bosqueja su retrato. La descripción física se descarta: «Decirte que nací hermosa/ presumo que es excusado,/ pues lo atestiguan tus ojos» (p. 36). La mirada directa comprueba su belleza y no es necesario describirla ni siquiera con las metáforas convencionales, dato curioso en una autora que cuenta dentro de su obra con varias composiciones líricas de retratos femeninos¹³⁵. Al negarse a hacerlo y dejar al espectador y al otro actor la tarea de advertir esa belleza específica, Sor Juana hace una crítica tácita de este fenómeno, el narcisismo¹³⁶. El retrato, moral, conforma, en otras palabras, una etopeya, una larga descripción que pasa por autobiográfica y lo es porque da cuenta de manera simultánea del personaje Leonor, y de la propia Sor Juana¹³⁷. La larga historia se justifica utilizando los procedimientos de un debate judicial, procedimiento que ella repite varias veces en esta obra, en los sainetes especialmente y, luego, como ya lo mencioné más arriba, dentro de un

torneo que organizan para distraerla don Pedro y doña Ana, torneo que se maneja como teatro dentro del teatro. Leonor es Sor Juana, pero al hablar de sí, propone una distancia para juzgar con acierto su belleza anímica y su sabiduría:

Inclinéme a los estudios
desde mis primeros años,
con tan ardientes desvelos,
con tan ansiados cuidados,
que reduje a tiempo breve
fatigas de mucho espacio.
Conmuté el tiempo, industriosa,
a lo intenso del trabajo,
de modo que en breve tiempo
era el admirable blanco
de todas las atenciones,
de tal modo, que llegaron
a venerar como infuso
lo que fue adquirido lauro.

(EC, p. 37).

Su hermosura es alabada universalmente y proviene, en parte, del «vulgo»: «Queréis exponer mis menguas/ al juicio de las lenguas,/ y a la opinión de las bocas?» (p. 456), exclama asustada Magdalena, al enamorarse de un hombre que, en apariencia, se encuentra debajo de su condición social. Como Tirso, Sor Juana condena al vulgo («Era de mi patria toda/ el objeto venerado/ de aquellas adoraciones/ que forma el común aplauso» (p. 37), pero lo hace con una intención de realismo cuando se refiere a sí misma, para rechazar con este procedimiento, aunque lo acepte al facturar los enredos, el disfraz clásico de la comedia que encubre los deseos y la realidad en situaciones figuradas que llegan a su objeto de manera elíptica. Su talento no es «infuso», es decir, divino, sino producto de su propia industria y de sus desvelos. Con ello, reafirma el carácter autobiográfico de su retrato frente a la tendencia hagiográfica presente en la construcción que «el mundo» hace con los «objeto(s) venerado(s)», sobre todo si se trata de una monja. Bien puede comprobarse con leer sus múltiples textos en donde defiende su capacidad de actuar como ser racional («... ¿No es forma/ racional la que me anima?», R 42, p. 120) o su talento innato como poeta («porque a mí con la llaneza/ me suele tratar Apolo», R 23, p. 68), cuidándose muy bien de discernir -por ello es «discreta»¹³⁸- el lugar que le corresponde en la jerarquía social y artística de su tiempo. El autorretrato de Sor Juana contrasta con el narcisismo implícito en Serafina y el platonismo declarado de Antonio. En el monólogo de Leonor es posible descubrir una autocrítica, y la verificación de que el narcisismo

suele ser el fruto de una admiración desmesurada. La «Fama parlera» la convierte en «deidad» y ella, «entre aplausos... con la atención zozobrando/ entre tanta muchedumbre,/ sin hallar seguro blanco,/ no acertaba a amar a alguno,/ viéndome amada de tantos...» (p. 38). Como la princesa del cuento o como las hijas del duque de Avero en El vergonzoso..., Leonor se ve obligada a amar a quien se parece a ella porque lleva troquelada como en cera su propia imagen, engendro construido a retazos por el dictamen del vulgo y por la imagen arquetípica, a la que, por otra parte, ella suele manejar de acuerdo con la convención, como puede comprobarse en varias instancias de Los empeños..., por ejemplo en el homenaje tributado a la condesa de Paredes en la «Letra por Bellísimo Narciso» donde echa mano de las metáforas convencionales: «Bellísima María/ a cuyo Sol radiante,/ del otro Sol se ocultan/ los rayos materiales...» (p. 63)¹³⁹. Es obvio aquí que este retrato es de la misma genealogía que el usado por Antonio para describir a Serafina, retrato a lo profano, pero, en sus metáforas, idéntico a los que se le dedicaban a la virgen. En toda la obra de Sor Juana puede advertirse un conocimiento notable de las formas literarias y la conceptualización de su época; penetra, con gran finura y honda percepción en el discurso oficial, lo hace suyo. Pero con esa misma hondura y con esa misma gracia suele trastrocarlo. Un ejemplo evidente es el que acabo de analizar. Cuando con premeditación Sor Juana omite la descripción física de su personaje Leonor, reitera la importancia que tiene para ella la belleza del entendimiento, como literalmente lo dice, por ejemplo en este soneto:

En perseguirme, Mundo ¿qué intereses?
 ¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
 poner bellezas en mi entendimiento
 y no mi entendimiento en las bellezas?
 Yo no estimo tesoros ni riquezas;
 y así, siempre me causa más contento
 poner riquezas en mi pensamiento
 que no mi pensamiento en las riquezas.

(S 146, p. 278).

Aceptar de entrada que es bella, sin verbalizar la descripción de su belleza, es reiterar que lo que a ella le interesa es el conocimiento y ensalzar el tipo de mujer que representa Leonor, de la cual sólo puede enamorarse Carlos. Los demás se enamoran de la vista, como Antonio que, al oír discutir a Serafina con su enamorado, el conde de Estremoz, exclama asombrado: «Prima, para ser tan blanca,/ notablemente es discreta./ ¡Qué agudamente responde!» (P. 454). Amar a una mujer depende sobre todo de su inserción en el ideal de belleza física propuesta por el arquetipo. Que sea inteligente, además de bella, causa el colmo del asombro: lo prueba el verso recién citado de Tirso y muchos otros, por ejemplo los que le

dedicaron a Sor Juana. La inteligencia sobra o parece excesiva en una mujer: «Leonor -dice Ana-, tu ingenio y tu cara/ el uno al otro se malogra,/ que quien es tan entendida/ es lástima que sea hermosa» (p. 83). Al subrayar su biografía moral, su etopeya, Sor Juana resalta el papel al que quiere reducirla el mundo y, en la comedia, la diferencia esencial que separa a don Carlos y a Leonor del resto de los personajes. Puestos en guardia el lector, el espectador y el autor, por una omisión señalada, la de la propia descripción, o mejor, al llamar la atención -mediante el silencio que rotula o subraya- acerca del narcisismo exterior, el de la simple belleza física, Sor Juana se adentra en su otro aspecto, quizá más peligroso, el de la soberbia que se engendra en la conciencia exagerada del propio valor. La mirada interior, enfrentada al espejo que factura el mundo, se deforma. ¿A quién amar sino al reflejo masculino de sí misma, edificado con los mismos ingredientes y matizado de igual forma que su propia imagen? Según el retrato hablado que, después del suyo propio, hace Leonor, Carlos es un dechado de perfecciones físicas y morales. Pide, como Antonio a su prima Juana «licencia para pintarlo» (p. 39), y a mi vez yo la pido para reproducir parte de los 72 versos que Sor Juana le dedica. Principia con una imagen física tradicional, de la que también están ausentes los rasgos individuales de la persona descrita. La dibuja conforme a las reglas de la belleza masculina, mucho menos frecuentada en esa época dentro del ámbito de la prosopografía:

Era su rostro un enigma
compuesto de dos contrarios
que eran valor y hermosura,
tan felizmente hermanados,
que faltándole a lo hermoso
la parte de afeminado,
hallaba lo más perfecto
en lo que estaba más falto:
porque ajando las facciones
con un varonil desgarro,
no consintió a la hermosura
tener imperio asentado...

(EC, p. 40).

De esa descripción deducimos también la belleza de Leonor. Carlos es bello y esa beldad refleja a la de su amada, pues ambos se rigen por la teoría de las correspondencias. Esta coquetería textual permite dibujar lo borrado expresamente por la narradora, y marca otro hecho fundamental: en ese traslado, en esa copia del natural, se ha tenido especial cuenta del decoro, manifestado en el «desgarro» que, al «ajar» las facciones del retratado, le concede una hermosura suficiente y evita al mismo tiempo cualquier sospecha sobre su virilidad. Esta nota de realismo se inscribe

para subrayar de manera paralela aquella ausencia y aquel silencio ya anotados. Además, reinscribe algo fundamental, sólo dos seres fuera de lo común pueden corresponderse absolutamente y conservar simultáneamente su identidad y complementarse.

Notable contraste con Tirso, en quien las ambigüedades se marcan con delectación. ¿No las resume acaso Tarso cuando reprende a Mireno por callar?

¿Qué aguardabas, pese a tal,
amante corto y avaro
(que ya te daré este nombre),
pues no te osas atrever?
¿Esperas que la mujer
haga el oficio del hombre?
¿En qué especie de animales
no es la hembra festejada,
perseguida y paseada,
con amorosas señales?
A solicitalla empieza:
que lo demás es querer
el orden sabio romper
que puso naturaleza.
Habla; no pierdas por mudo
tal mujer y tal Estado.

(Tirso, 477).

Tirso lo sabe, la cortedad y el narcisismo no pagan, pero esta nota de realidad se expresa por la boca del gracioso, personaje especialmente delineado para expresarla. En Los empeños..., esa realidad, esa crítica las verbaliza el personaje principal.

No obstante, el narcisismo se ejerce. Carlos, ya lo he repetido hasta la saciedad, es semejante a Leonor, pero su semejanza se atenúa por las exigencias del decoro. No las respeta Serafina, quien al contemplar su retrato recita este monólogo:

No en balde en tierra os echó
quien con vos ha sido ingrato;
que si es vuestro original
tan bello como está aquí
su traslado creed de mí
que no le quisiera mal.
Y a fe que le hubiera alcanzado
lo que muchos no han podido;
pues vivos no me han vencido,
y él me venciera pintado.

Mas aunque os haga favor,
no os espante la mudanza,
que siempre la semejanza ha sido causa de amor.

(Tirso, p. 485).

La cercanía de Leonor y Carlos, su superioridad frente a los demás personajes se subraya de muchas y muy diversas maneras, para empezar en ese juego de retratos, luego, en los lances a los que el enredo los conmina. Carlos no acepta los rumores del vulgo y desmiente lo que ven sus ojos cuando parecen demostrar que, como las otras mujeres, Leonor se define por la mudanza, el capricho, la veleidad.

DON CARLOS ¡Qué miro! ¡Amor me socorra!
¡Leonor, Doña Ana y Don Pedro
son! ¿Ves cómo no fue cosa
de ilusión el que aquí estaba?

CASTAÑO ¿Y de que esté no te enojas?

DON CARLOS No, hasta saber cómo vino;
que si yo en la casa propia
estoy, sin estar culpado,
¿cómo quieres que suponga
culpa en Leonor? Antes juzgo
que la fortuna piadosa
la condujo adonde estoy.

(EC, p. 90).

Leonor pasa por los mismos sobresaltos. Tampoco acepta, al principio, como los demás personajes de esta y muchas otras comedias, que su doble pueda actuar como actúan los otros y, cuando las apariencias acusan a Carlos, prefiere ir al convento y no casarse con don Pedro.

De la vida es un traslado...

El más acabado reflejo, el más perfecto retrato es el teatro, afirma Tirso. ¿Cómo no hacer de él la piedra de toque de todo este edificio verbal? La metaforización se apoya en varias acepciones de la palabra «lengua». Se desdobra como los personajes, al principio, en pluma y espada y organiza las acciones narrativas: Ruy Lorenzo, secretario del duque, falsifica una carta -usa la «lengua-pluma»- para inculpar al violador de su hermana; el Duque de Averro saca la espada («de lengua ha de servir», p. 440) para defenderse del conde quien lo inculpa, a pesar de que quiere ser su yerno y casarse con Serafina. Se usa la palabra «lengua» como sinécdoque, recurso que le permite a Tirso construir el texto, ese texto proferido en escena por «las lenguas de la boca» y escrito por su autor con las «lenguas de la mano». Así se manifiestan los diversos discursos, a los que se añade el del pincel, tantas veces señalado. Por su parte hablan también los cuerpos y sus vestidos, y Mireno, travestido de secretario de Magdalena es empleado por ella para que... «Dándome algunas liciones,/ más clara la letra haré» (p. 465). La timidez, el encogimiento de Mireno, remiten a una mudez, como ya lo decía arriba, a una falta de lengua, por lo que se le compara con una mujer, quien debe callar aquello que concierne a su honor. Este tipo de mudez corresponde también a la de la escritura del drama antes de su representación. Cuando Magdalena advierte que Mireno callará para siempre si ella no le presta su lengua, cumple con las funciones del hombre en esa época, o para decirlo mejor, al usar la lengua afirma su condición de dueño del discurso. Aquí va implícita otra acepción de la palabra que si se dijera resultaría obscena; está verbalizada, sin embargo, en ese símil utilizado por Juana de Asbaje al que he denominado ginecológico. Para que la lengua de Mireno hable, Magdalena se traviste mentalmente de hombre. Serafina admite esa función cuando, en triple reflejo, con traje de varón, representa ante Juana a un personaje masculino y, cuando el pintor, escondido con Antonio en el jardín, delinea su bosquejo, mientras los otros la observan. El retrato viene a constituir así otra de las posibles metaforizaciones de la palabra lengua, porque el pincel la sustituye.

La lengua usada en el teatro, acoplada a la pluma que escribe la obra, se convierte a la vez en un juego de espejos, efecto característico del teatro. Las representaciones que en la comedia producen el efecto del teatro dentro del teatro, permiten a Tirso definir lo que éste es para él. El teatro tiene el extraño poder de hacer que los personajes muestren en la actuación todos los repliegues que en la vida real el decoro prohíbe; de la misma manera, Sor Juana puede decir, a través del monólogo de Leonor, su idea de lo que debiera y pudiera ser una mujer dentro de su sociedad. La extraña función de la teatralidad permite desdoblar al sujeto que habla, le hace pronunciar varios discursos y asumir varias personalidades a la vez; el teatro es el instrumento ideal para señalar las ambigüedades y las rupturas del mundo. Pero más importante aún, el teatro es un reflejo de la vida, y a su manera, participa de la actividad narcisista y por ello enamora. ¿No lo resume así Serafina cuando vestida de hombre se pone a representar?

¿Qué fiesta o juego se halla,

que no le ofrezcan los versos?
¿no se deleitan y ven
mil cosas que hacen que estén
olvidados sus enojos?
La música, ¿no recrea
el oído, y el discreto
no gusta allí del conceto
y la traza que desea?
Para el alegre, ¿no hay risa?
Para el triste, ¿no hay tristeza?
¿Para el agudo agudeza?
Allí el necio, ¿no se avisa?
El ignorante, ¿no sabe?
¿No hay guerra para el valiente,
consejos para el prudente,
y autoridad para el grave?
... ¿Quieres ver los epítetos
que a la comedia he hallado?
De la vida es un traslado,
sustento de los discretos,
dama del entendimiento,
de los sentidos banquete,
de los gustos ramillete,
esfera del pensamiento,
olvido de los agravios,
manjar de diversos precios,
que mata de hambre a los necios
y satisface a los sabios.

(Tirso, pp. 467-468).

Esas escenas, esos espectáculos revelan, reflejan, pero también ocultan. La repetición y la diferencia están separadas por una franja mínima, ínfima diferencia inducida paradójicamente por la identidad. La repetición y la diferencia están tan estrechamente imbricadas una en la otra y se acercan con tal exactitud que suele ser difícil decidir, como les sucede a los personajes mismos, qué es lo verdadero. En esa tersa superficie donde radica el narcisismo, en esa zona evasiva ya resbalosa donde se encuentra la imagen proyectada, cualquier profundidad aparece como algo puramente formal que juega dentro del relato el mismo juego de las apariencias, el juego de identidades y diferencias, repetidas en espejo y que, sin descansar, van de las palabras a las cosas, a las situaciones, a los géneros; al repetirse se pierden, para volver a encontrarse en ellas mismas, como lo indica de entrada y por su tautología la sinécdoque imantada a la palabra lengua. La riqueza alcanzada por la polisemia de la palabra «lengua» en Tirso

remite al reflejo narcisista y a la escritura. Por eso, la trama se inicia en un incidente caligráfico, la falsificación de una carta, una carta que enmienda la realidad porque pretende hacer justicia a una mujer burlada mediante un escrito: a manera de espejo copia los rasgos exactos de una caligrafía. Y quien lo hace es un secretario, quien, como el propio autor del drama, mediante la escritura crea un mundo, mundo perfecto que puede transformar la realidad desde la escena. El espejo lo reitera Tirso, cuando hace ingresar a Mireno como secretario de Magdalena y enseñarle a corregir sus borrones. La pluma que escribe, ya lo he reiterado, es otra forma de lengua y la escritura puede a su vez usarse para «enmendar los borrones» (p. 465) de la vida. Si a esto agrego el uso que en Tirso se da a la palabra «borrador», la imagen queda completa. El alma lleva en ella, antes de encontrar al arquetipo, un borrador interior, que al contacto con la imagen exterior se delinea y se conforma, de manera semejante a la escritura del drama que le da forma a aquello que, en principio, es sólo un borrador. A esto parece referirse Antonio cuando lo rechaza Serafina, al asumir él su verdadera personalidad: «Borrador, alma el retrato/ que en voz pinta/ amor...» (p. 484). El teatro puede hacer y deshacer cualquier tipo de entuerto, así sea el entuerto amoroso.

En Sor Juana se perfila también este ejercicio manejado por Tirso; en ella aparece a menudo en distintas composiciones de su vasta y proteica obra, y no sólo en el teatro. Prefiere valerse de la palabra «eco» para subrayar la confusión que provocan los reflejos y las apariencias, esas mudanzas de Fortuna, objetos del Acaso, productos quizá del Mérito y la Diligencia con que inicia su comedia y que hace decir al Mérito en la loa que la precede, respecto a los otros «entes» (Acaso, Fortuna y Diligencia):

Atribuirlo a un tiempo a todas,
no es posible; pues confusas
sus cláusulas con las nuestras,
confunden lo que articulan.
Vamos juntando los ecos
que responden a cada una,
para formar un sentido
de tantas partes difusas.

(EC, p. 11).

Sor Juana participa y discrepa al mismo tiempo de la visión de Tirso. Coinciden en una conciencia crítica de la realidad, que revela las trampas implícitas en el narcisismo y en la visión platónica, arquetípica del amor, aunque es cierto que asimismo la aceptan como la acepta el barroco, ese mundo «de pareceres tan varios» (R 2, p. 5). Tirso la enfrenta desde afuera, situado como Antonio y el pintor atrás de la valla que separa el jardín de los otros espacios de la comedia, donde Serafina también la representa. La posibilidad de mirar y de comentar en apartes o en juegos

de teatro dentro del teatro, subraya esa conciencia crítica. Sor Juana utiliza obviamente esos recursos (¿cómo hubiera podido hacerlo de otra forma?), pero al desdoblar el narciso, al desenmascararlo teatralmente y convertir el retrato hablado de Leonor en autobiografía, inserta ese tono de realidad, esa conciencia crítica en el corazón mismo del drama. Lo subrayará de infinitas maneras dentro de este mismo, riquísimo drama, pero esas estratagemas ya son harina de otro costal.

Las finezas de Sor Juana: Loa de El Divino Narciso¹⁴⁰

El tema central de las loas que Sor Juana escribió para sus tres autos sacramentales gira alrededor del descubrimiento y conquista de América, y en El cetro de José y El Divino Narciso el problema específico es el de los sacrificios humanos, remedo diabólico de la sagrada Eucaristía, preocupación documentada en la obra de los primeros cronistas («De cómo el Demonio ha procurado asemejarse a Dios en el modo de... los Sacramentos», José de Acosta). Y antes, Durán: «De lo cual se coligen dos cosas: o que hubo noticia... de nuestra sagrada religión en esta tierra, o que el maldito adversario el demonio las hacía contrahacer en su servicio oculto, haciéndose adorar y servir, contrahaciendo las católicas cirimonias de la cristiana religión»¹⁴¹.

El problema central de los autos sacramentales en tiempos de Calderón y de Sor Juana es, como se sabe bien, el misterio de la Eucaristía. ¿Qué mejor tema, entonces, para mostrar la supuesta perfidia de los indígenas que el de los sacrificios humanos? ¿Y qué mejor manera de demostrar las semejanzas entre ambas ceremonias que un auto sacramental: representar el sacramento cristiano de la Eucaristía -comida sagrada incruenta- frente a los sacrificios humanos, sacramento azteca -comida sagrada cruenta?- Es así que la Religión -vestida de dama española- le dice a América vestida de india bizarra en la loa para El Divino Narciso: «con tu mismo engaño/ si Dios mi lengua habilita/ te tengo de convencer» (p. 3)¹⁴². De esa manera Sor Juana no pecaba de heterodoxia, cosa que, además, estaba muy lejos de su intención. Pero si se examinan de cerca cualquiera de las dos loas mencionadas -El cetro de José y El Divino Narciso- se advierten elementos reveladores de una curiosa simpatía de la monja por los antepasados de esos indios que había conocido durante su infancia en Amecameca: por ello la Idolatría, vestida de india en la loa para El cetro de José exclama:

¡No, mientras viva mi rabia,
Fe, conseguirás tu intento,

que aunque (a pesar de mis ansias)
privándome la Corona,
que por edades tan largas
pacífica poseía,
introdujiste tirana
tu dominio en mis Imperios,
predicando la Cristiana
Ley, a cuyo fin te abrieron
violenta senda las armas;
y aunque la Ley Natural,
que en estos Reinos estaba
como violenta conmigo,
se haya puesto de tu banda;
y aunque casi todas ya
mis gentes, avasalladas
de tu activa persuasión,
todos tus dogmas abrazan;
con todo (vuelvo a decir)
no ha de ser tu fuerza tanta,
que pueda de una vez sola
quitar las tan radicadas
reliquias de mis costumbres!

(PP. 192-193).

De esta forma y de un solo trazo, Sor Juana describe la conquista, condena su violencia, alude a las doctrinas esgrimidas por los conquistadores -escudados en la ley natural para condenar las prácticas religiosas indígenas- y advierte a sus contemporáneos de la posible persistencia de las viejas creencias en la Nueva España, no sin concederles a los indígenas el mismo derecho natural para practicarlas -«por edades tan largas»- que el que los españoles tenían para convertirlos a la fe católica.

Puede suponerse que Sor Juana tuvo a la mano fuentes tardías sobre la conquista de México: la obra de algunos de los cronistas fue confiscada hacia 1577 por órdenes de Felipe II y ciertas crónicas sólo lograron imprimirse hasta finales del siglo XIX. Es probable, como apunta el padre Méndez Plancarte en sus notas sobre *El Divino Narciso*, que varias de las ideas de esas loas -las referidas al sacrificio humano y a la historia de la conquista misma- hayan sido tomadas por la monja de la Monarquía indiana de Torquemada, la única crónica autorizada que por entonces circulaba¹⁴³. Sin embargo, como lo han comprobado diversos historiadores, Torquemada tomó muchos de sus datos, casi textuales, de la *Historia eclesiástica indiana* de fray Jerónimo de Mendieta¹⁴⁴, quien, a su vez, utilizó el material que le proporcionaba la obra de los primeros franciscanos, por ejemplo las de fray Toribio Motolinía, fray Andrés de

Olmos y, obviamente, la de Bernardino de Sahagún, donde se hacía una investigación profunda de la tradición indígena y en donde se anotaban distintas versiones de sus ceremonias¹⁴⁵. Sabemos, además, que el auto de El Divino Narciso, del cual existe una edición suelta en México, publicada en 1690, fue compuesto a instancias de la condesa de Paredes para llevarlo a la corte de Madrid y luego incluido en la segunda edición del primer tomo de las obras de Sor Juana (1691), en el tomo segundo, en 1692, y finalmente, en 1725, apareció de nuevo en la reedición del mismo. Hay que subrayarlo: en esa época varios misioneros aún proseguían en varias regiones de México la obra de catequización y de conquista, entre los que destaca el jesuita austriaco Eusebio Kino, a quien Sor Juana dedica un soneto¹⁴⁶.

El requerimiento

Por ello, era aún vigente en su tiempo el procedimiento sintetizado en la loa, conocido jurídicamente en ese tiempo como «requerimiento», para exigirles a los indígenas su conversión al cristianismo. Sería entonces útil examinarlo de cerca: sintetizado admirablemente por Sor Juana en esta loa, es representado en la obra como preámbulo fundamental a la conquista y a la imposición de una nueva fe que, mediante la alegoría, se explicará en el auto, esa nueva fe cuyo sacramento esencial es la Eucaristía. Al llegar Cortés a México advierte de entrada la existencia de altares -«aras» les llama Sor Juana-, donde se celebran los sacrificios humanos. Cortés, como reacción inmediata, arremete contra los ídolos destruyéndolos y obligando a los indios a sustituirlos por una cruz o una imagen de la virgen (acción que, sintetizada, se representa en la loa mencionada); fray Bartolomé de Olmedo le recomendaba a Cortés actuar con prudencia. Bernal Díaz relata cómo en su avance hacia la ciudad de México y en un pueblo donde trata de catequizar a los indígenas:

Cortés nos dijo a los soldados que allí nos hallamos: «Paréceme señores que ya no podemos hacer otra cosa que se ponga una cruz» y respondió el padre fray Bartolomé de Olmedo: «Paréceme, señor, que en estos pueblos no es tiempo para dejarles cruz en su poder, porque son algo desvergonzados y sin temor, y, como son vasallos de Moctezuma no la quemen o hagan alguna cosa mala; y esto que se les dijo basta hasta que tengan más conocimiento de nuestra Santa Fe», y así se quedó sin poner la cruz...¹⁴⁷

Fray Bartolomé de las Casas, por su parte, opina de manera semejante, aunque su pensamiento vaya orientado por otro camino:

Pero no fue a queste el postrero disparate que en estas Indias cerca desta materia se ha hecho; poner cruces, induciendo a los indios a la reverencia dellas, si hay tiempo para ello, con significación alguna del fructo que pueden sacar dello si se lo pueden dar a entender, parece ser bien hacerse, pero no habiendo tiempo, ni lengua, ni sazón, cosa superflua e inútil parece, porque pueden

pensar los indios que les dan algún ídolo de aquella figura que tienen por Dios los cristianos, y así lo harán idolatrar, adorando por Dios aquel palo...148

Derribar ídolos de sus altares, predicar contra la idolatría, sustituir los ídolos por la cruz o imágenes de la virgen o de Cristo son actos lícitos sólo en el caso de que los indígenas se hayan negado a aceptar el «requerimiento», el procedimiento jurídico mencionado, aplicado por los conquistadores a partir de 1513, año probable en que se legitimó esta famosa ley del doctor Juan López de Palacios Rubios, llevada consigo por el conquistador Pedrarias Dávila cuando se dirigía al Darién, justamente ese año¹⁴⁹.

Predicar la verdadera fe (explicarla, dársela a entender a los indígenas) es uno de los actos previos -ineludible- a la declaración de guerra. Ésta se convertirá en legítima o justa sólo en el caso de que los indígenas se nieguen a aceptar la verdadera fe, «explicada» en el texto del requerimiento, leído en español -lengua incomprensible para los indios-, antes de declarar la guerra. Esta estratagema legal tranquilizó a las conciencias regias y pontificias y permitió establecer un dominio con base en el derecho natural que exigía salvar a los indígenas contra sí mismos y los obligaba a renunciar a sus prácticas idolátricas y «horrendas», prácticas que, insisto, en México eran reminiscentes de uno de los sacramentos cristianos más significativos, el de la Eucaristía. El mismo Oviedo, enemigo acérrimo de Las Casas (combatiente furibundo del procedimiento), se burla de esta farsa que permite declarar la guerra justa o santa a quienes no acepten la fe cristiana, después de leído el requerimiento y, cosa fundamental, que permite esclavizar a los indios libres cuando lo rechazan. Las Casas, detractor de la conquista, agrega con sorna que usar este texto para convertir a los indios era igual que «leérselo a los árboles».

Sor Juana dramatiza este recurso legal en *El Divino Narciso* de manera significativa: la Religión, dama española, predica la fe católica diciendo «dejad el culto profano/ a que el Demonio os incita.../ Seguid la verdadera Doctrina...» (p. 7) y al no recibir respuesta inmediata a su petición incita a su marido, el Celo, para que con cajas y clarines, ropas de hierro y gritos formidables, declare la guerra, diciendo, después de una breve incitación a la conversión de los indígenas a la fe cristiana:

Pues la primera propuesta
de paz desprecias altiva,
la segunda, de la guerra
será preciso que admitas.
¡Toca el arma! ¡Guerra, guerra!

(P. 10).

Al leer la loa, uno se siente como Oviedo: da la impresión de que nadie puede tomarse en serio el requerimiento, llamado eufemísticamente «propuesta de paz», y de inmediato se advierte la lógica de los comentarios irónicos de Las Casas. Sin embargo, fue a través de ese argumento jurídico que se legalizó la guerra justa contra los indios, y se destruyó una civilización, se impuso otra religión y se organizó una sociedad nueva en el seno de la cual nació, creció y escribió Sor Juana. Que ella se ocupe de estos temas en los autos «parecería» lógico (utilizo esa ambigua palabra, manejada sin excepción por todos los cronistas citados) si se reitera además el hecho de que el sacrificio humano y la eucaristía tienen entre sí «perversas» semejanzas y provocan una ambigüedad específicamente dramática y barroca. La semejanza y a la vez la terrible diferencia de dos rituales radicalmente distintos y, con todo, semejantes -en los que el cuerpo de su dios, usado como alimento, se usa como alegoría, alegoría donde se explica las argucias del demonio para fingir «de la Sacra Eucaristía/ el alto Misterio»- es, en suma, un paradigma, barroco por excelencia, rico en posibilidades para manejar los conceptos y retorcer las ideas. Pero «pareciera» -vuelvo a utilizar la dichosa palabra- que no hay solamente un problema retórico en esta obsesión de Sor Juana (presente por lo menos en dos de sus loas) y pareciera porque cabe preguntarse si nuestra monja, criolla mexicana, no tendría también una preocupación -traduzcámoslo mejor por mala conciencia- similar a la de Fernández de Oviedo o a la de Palacios Rubios, pero más bien parecida a la del padre Las Casas cuando protestó públicamente en España en contra de la institución del requerimiento.

Entonces, replanteo la pregunta: ¿por qué eligió Sor Juana este tema? Me limitaré por ahora a un hecho: gracias a su capacidad de síntesis y a las exigencias del género dramático, la religiosa concentra en una simple loa una enorme cantidad de información histórica y a la vez una perfecta argumentación para defender un sacramento cristiano frente a una cultura que no había sido (ni ahora ni entonces) totalmente conquistada; y además, al tiempo que incursiona en un género muy frecuentado y monopolizado en España por Calderón de la Barca, logra insertarse perfectamente en el canon del auto sacramental y añadir elementos novedosos, sobre todo en relación con su país de origen, la Nueva España.

Las loas y sus autos fueron escritos para representarse en Madrid, ciudad regia, como explica con exactitud la monja:

¿Y dónde se representa?, pregunta el Celo,
y la Religión contesta:

En la coronada Villa
de Madrid, que es de la Fe
el Centro, y la Regia Silla
de sus Católicos Reyes,

a quien debieron las Indias
las luces del Evangelio
que en el Occidente brillan.

CELO

¿Pues no ves la impropiedad
de que en México se escriba
y en Madrid se represente?

RELIGIÓN

¿Pues es cosa nunca vista
que se haga una cosa en una
parte, porque en otra sirva?

(P. 19)150.

Al conceder la misma categoría a ambas ciudades, resalta la grandeza de la cultura prehispánica y el esplendor de la capital novohispana. Ciertas acotaciones escénicas subrayan costumbres propias de los indígenas, antes y después de la conquista: parece normal que en España los espectadores aceptaran sin asombrarse la vestimenta y las costumbres tradicionales de los indígenas, familiarizados con ellas a partir del descubrimiento de América: «... bailan tocotines, plumas y sonajas, como se hace de ordinario esta Danza», costumbres, además, muy arraigadas en México y que formaban parte de las festividades importantes, por ejemplo la llegada de un virrey o un arzobispo, el traslado de reliquias, un entierro fulgurante, o cualquiera otra ceremonia que exigiera un espectáculo fastuoso y un público multitudinario, conocidos perfectamente por Sor Juana desde su juventud¹⁵¹.

Trataré de examinar -o por lo menos de enumerar- algunos problemas y hallazgos que presenta esta loa, en relación con el problema central de los autos sacramentales, el eucarístico.

La conquista

a) Frecuentes suelen ser en la tradición de las lecturas a lo sagrado la aparición de personajes alegóricos representados como parejas¹⁵². En la loa para El Divino Narciso, el combate lo libran dos matrimonios, América, «india bizarra», casada con Occidente, «indio galán», quienes se enfrentan a la Religión, «dama española», y a su esposo, el Celo, vestido de «capitán general». En rapidísima y hábil actuación se representan las habituales querellas entre esposos y la Religión azuza al Celo para que castigue a la pareja rival y le impida celebrar sus cultos supersticiosos; el Celo posee fuerza y armas formidables pero pocas luces. La Religión acude «a convidarlos de paz... (antes / que tu furor los embista», p. 6). En ese paréntesis -Sor Juana utiliza los paréntesis de manera calculada- empieza a subrayarse una antítesis: el Celo y su interlocutor masculino, el Occidente, se comportan de manera mucho menos inteligente que la Religión y su interlocutora, América: la fuerza está del lado de los varones, la capacidad de razonamiento del lado de las mujeres. Las armas «corporales» las tienen los varones, las «intelectivas», las mujeres. Religión dice a Celo:

porque vencerla por fuerza
te tocó: más el rendirla
con razón, me toca a mí».

(DN, p. 11).

¿Aseveración sancionada por la experiencia?

b) De manera esquemática, pero magistral, Sor Juana sintetiza la conquista de México: la Religión lee el famoso pero incongruente requerimiento, verbalizado simplemente así:

Occidente poderoso,
América bella y rica,
que vivís tan miserables
entre las riquezas mismas:
dejad el culto profano
a que el Demonio os incita.
¡Abrid los ojos! Seguid
la verdadera Doctrina
que mi amor os persuade.

(DN, p. 7).

Como ya se ha reiterado infinitas veces, sabemos que los conquistadores

debían, antes de iniciar cualquier batalla, leerles a los indígenas el requerimiento. Aunque a menudo se alega -y Sor Juana no es una excepción- que es contra el derecho natural hacerles la guerra a los infieles, la intervención armada se considera lícita para proteger a los «inocentes tiranizados», es decir a las víctimas de los sacrificios humanos¹⁵³. Al no aceptar Occidente el requerimiento -como era de esperarse-, al proseguirse las ceremonias en honor del dios de las semillas -Huitzilopochtli- y ofrecérsele un ídolo confeccionado con semillas (de alegría: huatli), amasado con sangre «inocente» (de niños), el Celo puede declarar la guerra. En fulminantes acciones donde se enfrentan armas desiguales -caballos, escopetas, cañones contra flechas-, los mexicanos son vencidos. Ya es tiempo de que la Religión emprenda la conquista espiritual, y la maneje con «suavidad persuasiva», «benigna condición» e «intelectivas armas», en contraste con la alevosía del Celo y sus armas corporales. Se reitera el mismo argumento: la fuerza, no la razón, ha derrotado a los indígenas.

c) Conquistados por armas superiores, Occidente y América no se dan por vencidos. A la «guerra justa» oponen el derecho natural -o los fueros de la «potestad antigua»- a las «advenedizas naciones» que «perturban sus delicias». Sor Juana reitera en síntesis admirable la vieja y larga polémica que enfrentó a la corona con conquistadores, juristas y misioneros. La polémica se entabló, lo sabemos bien, entre españoles: el genio de Sor Juana permite un diálogo entre conquistadores y conquistados, diálogo donde combaten, como en el drama español de la época (Calderón), libertad y libre albedrío:

... pues aunque llo ro cautiva
mi libertad, ¡Mi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis Deidades!

(DN, p. 12).

La libertad subyugada permitirá una conquista física, pero gracias al albedrío se mantienen sotocapa las viejas creencias, mismas que, en muchos lugares, seguían vivas a pesar de la evangelización -quizá ella lo sabía por su cercanía con los indios durante su infancia en Amecameca-. La única forma de luchar contra ellas, de no contrariar los «antiguos fueros», el «derecho natural», es la «suavidad persuasiva» con que Religión intentará adoctrinar a los vencidos.

Con el descubrimiento en 1980 de la carta que Sor Juana envió a su confesor, Núñez de Miranda, renunciando a sus servicios, podría quizá leerse en estas líneas una defensa del derecho universal que todos tienen al albedrío, sin excluir a las mujeres, a las monjas, a los indígenas, seres inferiores en la sociedad colonial. Núñez de Miranda les advierte a las novicias en escrito expreso, que en el instante mismo de tomar el velo

habrán muerto para el mundo y perderán incluso su derecho al albedrío. En la lucha entablada en la loa entre la pareja cristiana y la indígena, Sor Juan defiende la conversión razonada y reprueba el uso de la fuerza para la catequización, es decir, emplear el requerimiento y las armas como únicos medios para convertir al cristianismo a los indígenas. Inserto un fragmento particularmente significativo de su Carta al padre Núñez, a manera de ejemplo paralelístico:

Pues, padre amantísimo (a quien forzada y con vergüenza insto lo que no quisiera tomar en boca), ¿cuál era el dominio directo que tenía Vuestra Reverencia para disponer de mi persona y del albedrío (sacando el que mi amor le daba y le dará siempre) que Dios me dio?¹⁵⁴

La Eucaristía y los sacrificios humanos: identidad y diferencias

a) El ritual de los sacrificios humanos es un diabólico «remedo» de la Eucaristía. Así lo asientan los cronistas, según lo indicábamos más arriba. A pesar de que como también se dijo, en la época de Sor Juana sólo circulaban fuentes tardías de la historia de la conquista de México, varias ideas de esas loas -las que se refieren específicamente al sacrificio humano y a la conquista de México- parecen provenir, como también se dijo, de la Monarquía indiana de Torquemada. Puede aventurarse la idea de que Sor Juana haya conocido parte de ese material de manera indirecta: ya fuera por tradición oral o por copias manuscritas, o a través de sus amigos, entre ellos, don Carlos de Sigüenza y Góngora, tan interesado en los estudios prehispánicos y poseedor de valiosos manuscritos, ahora perdidos. Podría explicarse así la presencia en El Divino Narciso de ritos muy elaborados en honor del Dios de las Semillas; me permito suponer que Sor Juana tuvo noticia, aunque a trasmano, de algunas fuentes de los primeros cronistas. No está de más recordarlo: las Cartas de relación de Cortés fueron prohibidas desde 1527 en España, y a pesar de todo circularon ampliamente por Europa. Debe señalarse además que el primero en describir al Dios de las Semillas fue Cortés, dato que no ha sido tomado en cuenta, que yo sepa, por quienes han trabajado esta loa. En la Segunda Carta de relación leemos:

Los bultos y los cuerpos de los ídolos en quien estas gentes creen, son de muy mayores estaturas que el cuerpo de un gran hombre. Son hechos de masa de todas las semillas y legumbres que ellos comen, molidas y mezcladas unas con otras, y amásanlas con sangre de corazones de cuerpos humanos, los cuales abren por los pechos, vivos, y les sacan el corazón, y de aquella sangre que sale de él, amasan aquella harina, y así hacen tanta cantidad cuanta basta para hacer aquellas estatuas grandes¹⁵⁵.

Quizá este dato lo conoció la monja de fuente directa; circulaba seguramente en la Nueva España sotocapa. Debiera prestarse asimismo atención a unos versos de la loa a El cetro de José donde Sor Juana, usando el paréntesis, dice lo siguiente: («A nadie novedad haga,/ pues así las tradiciones/ de los indios lo relatan», p. 196). Cabe suponer que dispuso además de «libros escritos de mano que no están impresos», semejantes a los que el editor de la segunda edición de Torquemada, Nicolás Rodríguez Franco, consultó¹⁵⁶. Es posible porque su argumentación es muy completa y matizada.

b) Las «armas intelectivas» permiten a la monja organizar una especie de diálogo socrático enmarcado dentro de la tradicional controversia escolástica. Sólo con la razón se podrá realmente catequizar. En este punto sigue totalmente las tesis de fray Bartolomé de las Casas¹⁵⁷. Insisto, su argumentación se basa en la analogía; este procedimiento, manejado de manera excepcional por Calderón, era un elemento esencial del auto sacramental¹⁵⁸, y en los autos sacramentales con tema mitológico, Sor Juana, como Calderón, de nuevo, subraya las analogías entre las distintas religiones, y señala esos «visos», esas semejanzas o apariencias que permiten trazar analogías entre el cristianismo y otras religiones, sobre todo entre la hebrea y la grecoromana¹⁵⁹ con la cristiana, y en las loas mencionadas, con la religión prehispánica. En el capítulo «Sor Juana y los indios», donde Marie-Cécile Bénassy-Berling habla de esta loa afirma:

Al parecer, Sor Juana fue la única de su tiempo en predicar una pedagogía decididamente basada en una analogía positiva: ir del corazón de una religión al de la otra mediante una especie de transmutación¹⁶⁰.

Esta suposición debe matizarse: la «analogía positiva» forma parte integrante de la estructura de los autos; en los autos mitológicos de Calderón se utiliza el mismo procedimiento que maneja la monja en El Divino Narciso, las relaciones analógicas entre el mito clásico y la Eucaristía¹⁶¹. Su gran novedad reside no en el uso de la analogía que relaciona al cristianismo con otras religiones, símil sistemático y casi canónico en Calderón; reside en el hecho insólito de agregar a la religión prehispánica como otro antecedente. Hacerlo, asegurar que ésta puede sumarse a la lista de religiones en las que «Dios puso algunos visos de sus misterios»¹⁶², es de una gran osadía, y sin embargo, gracias a la impecable argumentación de la monja es posible subrayar las grandes semejanzas que existen entre las dos religiones e incluir a la religión de los mexicas como otro de los antecedentes del cristianismo, comparable por ello a la de los hebreos y los griegos, aunque en un nivel inferior de desarrollo y simbolización.

Sin descartar el hecho de que la semejanza puede parecer diabólica, como lo argumentaban los primeros cronistas, Sor Juana prueba la inquietante tanta similitud entre los dos ritos. Su argumentación es canónica, descansa en el concepto de ley natural, emanada de la Naturaleza Humana quien, personaje del auto, explica en su preámbulo:

y así, volviéndome al orden
del discurso, digo que
oyendo vuestras canciones (las de la Sinagoga y la
Gentilidad),
me he pasado a cotejar
cuán misteriosas se esconden
aquellas ciertas verdades
debajo de estas ficciones.

(DN, p. 25).

Tanto los distintos rituales de los aztecas -esas «ficciones»- como la simbolización de los sacrificios humanos, se parecen extrañamente al sacramento católico de la Eucaristía. Su «dibujo», sus «cifras», sus «figuras» han sido ideados por el «demonio», esa «sierpe», esa «hidra», ese «áspid», cuyas apariciones «remedan» con malicia las «sagradas maravillas». Para vencerlas la Religión no emplea como el arcángel San Miguel, San Jorge (o el Celo) «armas corporales» sino que con el «mismo engaño» si «su lengua (Dios) habilita», la dama española convencerá a la india bizarra de que la religión cristiana es parecida a la prehispánica. ¿No se habrá también Sor Juana travestido de «serpiente» o de «áspid», como en el paraíso el demonio para tentar a Eva, y ésta a su vez al hombre?

d) Creo necesario reiterarlo: la analogía es la piedra de toque de toda la argumentación. Las dos religiones se parecen: ambas religiones hacen del cuerpo de su dios un manjar sagrado. Occidente pregunta:

¿Será ese Dios, de materias
tan raras, tan exquisitas
como de sangre, que fue
en sacrificio ofrecida,
y semilla, que es sustento?

(DN, p. 15).

Torquemada llama «tecualo» a esta ceremonia en que la divinidad es comida. América dice que «el Dios de las Semillas (hacía) manjar de sus carnes mismas»¹⁶³. Las dos religiones parten de un mismo ritual convertido en sacramento, la comunión: en los evangelios se lee: «El que come mi Carne, tiene la vida eterna». Del diabolismo prehispánico, de las perversas coincidencias, Sor Juana hace un arte. Utiliza para doctrinar los mismos argumentos que su contrincante esgrime para defender a su

religión. No combate, razona. ¿No convencía siempre así Sor Juana a sus contrincantes? Más que debate parece una seducción¹⁶⁴.

e) Uno a uno, Religión va examinando los argumentos que América le presenta. Cada uno de ellos es el sustento inequívoco de la verdadera religión:

... esos portentos que vicias,
atribuyendo su efecto
a tus deidades mentidas,
obras del Dios Verdadero
y de Su sabiduría
son efectos...

(DN, p. 14).

Dios se hace carne y se ofrece en comunión a sus fieles, igual que el Dios de las Semillas; sólo los sacerdotes pueden tocarlo en ambos casos, y, antes de celebrar la comunión es necesario purificarse («antes que llegue a la rica/ mesa tengo de lavarme,/ que así es mi costumbre antigua...», p. 17). Esta purificación mediante el agua permite a Sor Juana invocar «las aguas vivas» del sacramento del bautismo y establecer el verdadero puente entre la loa y el auto sacramental, en donde justamente esas aguas vivas, ese manantial purísimo simbolizaran al unísono el agua del bautismo y la fuente de Narciso. Así, con «retóricos colores» y mediante «objetos visibles» se materializará la alegoría, sustento del auto sacramental, e instrumento básico de la doctrina.

f) Una última acotación escénica y conceptual: la más delicada argumentación que emplea la monja, la máxima «fineza» (para usurpar uno de sus conceptos preferidos) consiste en demostrar el carácter simbólico, y sobre todo el «carácter incruento» de la religión cristiana:

Ya he dicho que es Su infinita
Majestad, inmaterial;
más su Humanidad bendita,
puesta incruenta en el Santo
Sacrificio de la Misa,
en cándidos accidentes,
se vale de las semillas
del trigo...

(DN, p. 16).

La excesiva corporalidad de los ritos de los vencidos tiene ventajas y desventajas: sirve de punto de partida, define los argumentos, refuerza las analogías, y al mismo tiempo subraya una concreción delatada por la crueldad del sacrificio humano y por el consiguiente derramamiento de sangre («Dad de vuestras venas/ la sangre más fina», p. 4). Mediante el mismo tipo de paralelismo que tanto le ha servido para catequizar en la loa, Sor Juana anuncia, antes de terminarla para pasar al auto sacramental, otro ejemplo de gentilidad, la grecolatina, cuya capacidad de conceptualización es, parece decir Sor Juana, mayor que la de la gentilidad prehispánica¹⁶⁵.

Podría deducirse que Sor Juana propuso un concepto totalmente distinto de la evangelización en México: es la catequización, pero sobre todo el deseo de mostrar las relaciones que existen entre el máximo sacramento de la cristiandad -la Eucaristía- y otras religiones, y la defensa universal del libre albedrío lo que mueve a la religiosa. Además, ha exorcizado en parte a los indígenas, ha destacado el sofisticado tejido de su religión y al hacerlo demuestra su posibilidad de equipararse a las religiones más cercanas a la cristiana, la hebrea y la grecorromana. ¿Existe mayor fineza?

6

La conquista de la escritura¹⁶⁶

La hagiografía es una escritura particular, que narra la vida de los santos. Es por ello, una escritura edificante. Para Sebastián de Covarrubias, el autor del Primer Diccionario de la Lengua Castellana, edificar tiene además de su significado original, el de construir, un sentido figurado: «Dar buen ejemplo uno con su vida y costumbres llevando a los demás tras sí con imitarle». Las vidas de santos pretenden dejar de lado lo singular y lo específico, para destacar lo ejemplar, la médula del discurso, aquello que es cíclico, tautológico, redundante. La hagiografía católica española del siglo XVII -tanto en la metrópoli como en las colonias- se especializa en un tipo de discurso subordinado que no relata propiamente la vida de los santos, sino la de aquellos que al dar pruebas de «humildad profunda, mortificación extremada, pureza angélica», optan por el camino de la perfección, o son postulados por sus biógrafos para la santificación.

La piedra de toque de este edificio singular es un monumento escrito: parte de lugares comunes, las virtudes, y se apoya muchas veces en los milagros, acontecimientos extraordinarios. La combinación de ambos datos proporciona recetas para alcanzar ese estado que en su grado más alto

resultaría en la canonización, máxima instancia de consagración, por ejemplo el caso de Santa Teresa de Jesús. El esquema primordial de imitación -que arquitectura sus vidas- es la Pasión de Cristo, el verdadero modelo para armar. La meta se alcanza si se recurre a un método «democrático», inventado por Ignacio de Loyola: los ejercicios espirituales. Decía así San Ignacio:

El hombre no tiene más que dirigirse hacia Dios por los debidos caminos para alcanzarlo; a él puede llegar solamente con su fervor y el conveniente uso de las facultades naturales. Así como andando y corriendo el cuerpo se adiestra, también es posible, por medio de ejercicios, dar a la voluntad la disposición necesaria para encontrar la voluntad de Dios¹⁶⁷.

¿En la expresión genérica usada por Ignacio de Loyola, «el hombre», se incluye a la mujer? ¿La práctica, preconizada y definida por un sistema de ejercicios, intenta reproducir en el cuerpo femenino la Pasión de Cristo como uno de los senderos que conducen al camino de perfección? ¿Cómo se produce el salto cualitativo que hace del ejercicio también una escritura? ¿De qué reglas se requiere para permitir a la mujer su ingreso a esa tradición escrituraria, reservada a los varones? ¿Por cuál discurso debe optar la mujer, por el hagiográfico o por el autobiográfico? Y, por último, ¿escapa la más destacada escritora mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz, a los suplicios y tiranías que en esa época se reservaban a la mujer que tomaba la pluma? Me contento con plantear las preguntas y adelantar algunas hipótesis.

Las actividades y los lugares propios de la mujer

Las crónicas de los conventos y colegios de monjas fueron escritas por mujeres, de la misma manera que las crónicas de los frailes fueron escritas por los monjes. Hay una diferencia fundamental sin embargo: ellos escriben y, algunas veces -sobre todo si pertenecen a las altas jerarquías eclesiásticas-, hacen publicar sus propias obras; los textos de monjas se editan con menos prodigalidad, casi siempre se mantienen manuscritos, en forma de «cuadernos de mano», y a menudo sirven como material en bruto para que los confesores y prelados los «descifren» y elaboren sus materiales hagiográficos y litúrgicos¹⁶⁸. Pocas veces se mencionan las fuentes, una excepción notable es don Carlos de Sigüenza y Góngora que, al referir en su Paraíso occidental la fundación del convento concepcionista de Jesús María, subraya expresamente:

Ocurrió al Archivo Real del Convento, cuyos papeles se me entregaron y también varios cuadernos de autos y cédulas. Leí también las relaciones originales que de la Fundación del Convento escribieron las Venerables Madres Inés de la Cruz y Mariana de la Encarnación y la que de su vida dio aquélla al padre Gaspar de Figueroa, su confesor, y con lo que de una y otra dejó dicho la madre Catalina de

La labor específica de esas monjas, el grueso de su escritura histórica, se ha perdido a pesar de que existieron más de 60 conventos de monjas en la Nueva España. Las razones son varias, quizá dos sean las principales: a) los archivos de los conventos de monjas fueron destruidos durante la exclaustación ordenada por los liberales en la segunda mitad del siglo XIX, y b) a menudo sus escritos desaparecieron como materia prima de los textos de los sacerdotes y prelados: al considerar la escritura de las mujeres como una producción subordinada, la del amanuense, los autores de obras edificantes «organizaron» y, sobre todo, «descifraron» sus escritos¹⁷⁰.

Era lugar común en esa época describir a la mujer como un ser naturalmente «flaco y deleznable», húmedo, viscoso, y además, de corto entendimiento. Fray Luis de León avisa decidido:

... así como a la mujer buena y honesta la Naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias, ni para negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entendimiento, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones [...] han de guardar siempre la casa y el silencio¹⁷¹.

Si se toman al pie de la letra las indicaciones de fray Luis, podría decirse que para la mujer no debe existir diferencia entre la casa y el convento y que, en suma, en ambos sitios se le exige un voto de clausura y de silencio. El relato colectivo de las monjas anónimas que hacen la crónica de la fundación del Convento de la Enseñanza en México, explica cómo el núcleo primordial de esa institución fue un grupo de mujeres «en retiro» en su propia casa, dedicada «a un continuo ejercicio» que incluía entre sus prácticas las lecciones pías, las oraciones continuas y las «operaciones de manos», con que -explican- «daban descanso a la cabeza, sin dar entrada a la ociosidad y sobradas conversaciones»¹⁷². El retiro domiciliario que deriva en convento, produce una obra escrita colectiva:

Esta vida retirada da margen para discurrir cuán celestialmente vivirían una señoras de esta clase, que no pudieran tener otro motivo para observar tan estricta clausura sino sólo el abstraerse de las gentes para entregarse desembarazadas al devoto reverente trato con Dios Nuestro Señor, y era así en la madre, como en las hijas, una virtud extraña, principalmente en nuestros tiempos [...] y como cada estado tiene sus virtudes que son de todas, tienen otras que les son propias, las de una doncella hija de familia: son la sujección, la obediencia, el recogimiento, el silencio, la compostura y la modestia¹⁷³.

Fray Luis de León tenía razón: la casa y el convento pueden ser una sola

cosa. Es más, en ambos sitios, tanto las mujeres decentes como las monjas hacen labores y «operaciones de manos». Las «operaciones de mano» son descritas por Sor Juana Inés de la Cruz como esas «habilidades de labores y costuras que deprenden las mujeres...»¹⁷⁴ Una monja carmelita, Sor Juana de Jesús María, fue muy diestra «en todo género de costura labrando, deshilando, bordando todo lo necesario en la sacristía... hizo los ornamentos de la iglesia, los vestidos de los santos, reliquias pequeñas y grandes, de sus manos salieron flores y rosas de seda y oro y de lienzo y de ellas salieron los ramilletes con que se adornaban los altares en las festividades sacras»¹⁷⁵, además de ocupar el cargo de cronista de su orden.

Otro ejercicio de las manos: la escritura

Entre las labores de mano está, sin lugar a dudas y asociada con ellas, la escritura. A diferencia del bordado, el deshilado, el labrado, labores de mano propiamente femeninas, catalogadas como actividades lícitas y normales, la producción de la escritura femenina es ambigua y sufre los vaivenes que le imprime el «dictamen» de los confesores: es una actividad sospechosa y vigilada, por lo que puede volverse intermitente o desaparecer por completo.

Las monjas podían dedicarse a escribir para reglamentar las actividades de su convento; eran contadoras, escribanas y ya lo vimos, cronistas. Pero, en realidad, las monjas escriben fundamentalmente para cumplir con las órdenes de su confesor, quien puede obligarlas a escribir sin tregua o a suspender, sin motivo aparente, ese ejercicio. Más significativo aún es el hecho de que los prelados de alta jerarquía obligasen a los confesores menores a exigir de algunas monjas una escritura autobiográfica. El obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, quien con el seudónimo de Sor Filotea imprimió la Carta atenagórica de Sor Juana Inés de la Cruz, le exige a uno de sus subordinados que le proporcione materiales de primera mano de las monjas del convento al que se halla adscrito:

Apúrela más en que diga lo demás que le pasó en los veinte años del Siglo, pues no es posible que no tenga más; y con ocasión de que se refiere, si tuvo tentaciones, o otros trabajos anteriores, y socorros espirituales de Dios, se acordará para decirlos, Guarde Vuestra Merced, con cuidado los papeles, y envíeme los de esa otra con Don Ignacio¹⁷⁶.

La curiosidad y el fervor -casi sospechosos- con que el obispo de Santa Cruz perseguía y exigía la escritura monjil puede ilustrarse con varios ejemplos, elijo éste: cuando una generación de cronistas carmelitas del siglo XVII empezó a desaparecer, el obispo de Puebla ordenó a las carmelitas que hicieran una nueva crónica y que consignaran todo lo que

sabían de la fundación de su orden y de las madres más antiguas. Los cuadernos de mano que las monjas escribieron los revisó él mismo, mandando que continuaran la crónica, anotando en ella todo lo que le pareciera importante en la vida del monasterio, así como las biografías de las monjas que fueran muriendo¹⁷⁷.

Cadenas de servidumbre, las autobiografías o vidas escritas por monjas servían en ocasiones, como ya lo he dicho, sólo como materia prima, utilizada para elaborar los sermones o relatos edificantes de los altos dignatarios eclesiásticos. Numerosos manuales dan cuenta de esta actividad, en última instancia, otra forma de ejercicio espiritual y práctico; su nombre mismo lo proclama: se conocen con el nombre genérico de Prácticas de Confesores de Monjas. Y en las licencias que autorizan la publicación de ciertos documentos suelen leerse declaraciones como la siguiente, incluida en el sermón obituario de Sor María Inés de los Dolores, profesas en el convento de San Lorenzo de la ciudad de México:

Para que vuestras reverencias puedan leer en ella "el ejercicio práctico de las virtudes en que se ejercitaba": pues aquel continuo padecer que Vuestras Reverencias vieron, y que ella no sabía explicar, lo "descifra maravillosamente", con qué destreza ¡con cuánto espíritu!, ¡con cuánta solidez! y con cuánta alma el Reverendo Padre Doctor Juan Antonio de Oviedo de la Compañía de Jesús»¹⁷⁸.

Por su parte, cuando las monjas declaraban que escribían por orden de su confesor¹⁷⁹ cumplían con el voto de obediencia, el cuarto voto que junto a los de clausura, castidad y pobreza era jurado por las monjas al entrar en el convento. Este cuarto voto es obviamente uno de los puntales en que se apoyan los jesuitas, y lo refuerzan también en los ejercicios espirituales entre los que puede incluirse la escritura. Al mismo tiempo, hay que advertir que cuando las monjas avisan que han sido constreñidas a escribir se hacen tributarias de una retórica a la moda: dan cuenta de un mandato, de un «dictamen» de los confesores: revela de entrada la importancia que la sociedad patriarcal les atorga a las mujeres, al tiempo que pretende mantenerlas en el lugar que les ha sido asignado, pero esta explicación es simplista, oculta algo más. Mariana de la Encarnación, una de las monjas fundadoras del Convento de Santa Teresa, concluye con estas palabras su relación:

Paréceme he cumplido lo que me mandó la «obediencia» de escribir esta fundación tan prolija y tan larga, no he podido ni he sabido más, pido humildemente perdón de las faltas y sobras. Pues se sabe que en mi cosecha no tengo más que ignorancia y desacierto, «consuélame que no ha sido yerro de obedecer y mortificarme en vencer la resistencia que en hacer esto he tenido»; glorificado sea nuestro Señor por todos los siglos de los siglos, Amén. «La más imperfecta e indigna de este convento»¹⁸⁰.

El reiterado uso de fórmulas como las destacadas por mí en el texto da qué

pensar: anoto, al paso, algunas reflexiones: a) la modestia infinita que revelan no deja de parecer sospechosa y es evidentemente una de las fórmulas de la cortesanía barroca: una humildad ejemplar que a la vez que abulta y realza la calidad de quien escribe, lo hace descender al lugar más bajo de la escala, la del humilde siervo de Cristo, a quien se imita, pero nunca se llega a igualar; b) y, en el caso de las mujeres, lo más importante es advertir que acatan un mandato, convertido en precepto y «ley natural»: la escritura no les pertenece y cuando manifiestan su repugnancia a escribir subrayan que aceptan esa inferioridad genérica convertida en «dictamen», reforzado por el confesor, quien, por su parte, también se identifica simplemente como un amanuense de Dios¹⁸¹.

Escritura y caligrafía

Por ello quizá deba desmontarse el proceso de producción de esta escritura femenina, demostrando que se trata de un ejercicio especial en las mujeres, en cierta medida distinto -cercenado- de la misma actividad cuando es emprendida por un hombre. Cuando sabe escribir, la mujer de la sociedad barroca asocia ese movimiento de su mano con el de las labores manuales propias de la mujer: cocinar, bordar, coser, hilar, y hasta ¿por qué no? barrer, escombrar, actividades hechas, todas, con las manos. Sin embargo, esta actividad estética y ordenadora, esencial para que la vida se mantenga, es despreciada: se la toma como una simple manifestación -natural- de lo femenino. El hombre, se deduce, escribe con la cabeza, la mano es apenas un instrumento subordinado, encargado de poner en ejecución el ejercicio de la mente. A este respecto, es muy significativo un pasaje de la carta recién descubierta de Sor Juana Inés de la Cruz, dirigida al padre Núñez de Miranda:

... ya que en su opinión es pecado hacer versos, ¿en cuál de estas ocasiones ha sido tan grave el delito de hacerlos? Pues en la facilidad que todos saben que tengo, si a ésta se juntare a motivo de vanidad, ¿que más castigo me quiere Vuestra reverencia que el que entre los mismos aplausos, que tanto le duelen, tengo? [...] Y de todo junto resulta un tan extraño género de martirio cual no sé yo qué otra persona haya experimentado [...] Que hasta el hacer esta forma de letra algo razonable me costó una prolija y pesada persecución, no más de porque dicen que parecía letra de hombre y que no era decente, conque me obligaron a malearla adrede, y de esto toda esta comunidad es testigo¹⁸².

Una mujer que hace versos debiera tener una forma de letra «razonable», sobre todo si además, como se lee en la Respuesta a Sor Filotea, realiza prodigiosas «labores de mano». El argumento de Sor Juana parece definitivo, contundente; es peligroso, sin embargo, porque la buena caligrafía en la mujer se contamina de indecencia; se vuelve un signo

obsceno que dibuja la sexualidad, la mano es una proyección de todo el cuerpo: opera como una figura retórica, la sinécdoque, es decir, toma la parte por el todo¹⁸³. Malear la letra equivale en la escritura femenina a deformar el cuerpo, carne de tentación que con su belleza amenaza a los hombres, parte de esa trilogía maldita -Mundo, Demonio y Carne- que obstruye el camino hacia la perfección, cuyo desbroce pudieran ser los ejercicios espirituales¹⁸⁴. Desde los comienzos del catolicismo, y a través de Eva, la belleza femenina ha sido considerada como objeto de perdición; por ello debe destruirse, «malearse», como se destruye o se malea el cuerpo expuesto a la flagelación, al cilicio. La deformación de la carne favorece, engendra la belleza del espíritu. Las actividades femeninas por excelencia son hilar, bordar o coser: estas labores de mano exigen un resultado final de excelencia, pero una excelencia que se da por descontada y que, por lo mismo, se soslaya y menosprecia. Sor María Magdalena de Lorravaquio, muerta en 1636, y jerónima como Juana Inés, escribe, igual que las demás monjas, porque sus confesores «mandaron que escribiera su vida» y aprende a leer y a escribir por mandato divino. En sus palabras se advierte con nitidez la mecánica que liga los ejercicios espirituales con las labores de mano, incluyendo a la escritura dentro del amplio diapasón dibujado por ese método que recrea un movimiento de lanzadera que va de una a otra práctica. Así, se dedica a:

... enseñar la doctrina cristiana a las mozas de servicio que quieren aprenderla. Después de esto dispongo de lo necesario para el servicio de mis necesidades y de las hermanas que conmigo están, que en esto gasto alguna media hora, después tengo una media hora de lección espiritual en la pasión, vidas de santos, que éstas me alienan y animan mucho a padecer más y más [...] los libros de ejercicios espirituales y, después de esta lección hago «obra de manos», porque «así por ser voluntad de Dios», como por ayudar a mis hermanas a ganar para lo menester por no tenerlo y ser pobre o porque no puedo estar ociosa que ocupo en ello hasta las doce o la una, que es la hora ordinaria de tomar algún sustento necesario. Después de esto vuelvo a la labor de manos y lección espiritual...¹⁸⁵

Con la descripción anterior, la monja responde a otro de los preceptos del confesor, cumplir al pie de la letra con la distribución de las labores del día, rigurosamente prescritas¹⁸⁶. Además, subraya la hilación perfecta que hay entre los tipos de labores, su absoluta continuidad: la escritura, el ejercicio espiritual -casi siempre la flagelación seguida de meditaciones y raptos- y el bordado, son, en las mujeres, actividades relacionadas con las «labores de manos».

Dentro de esta línea argumenta, es quizá posible recolocar en el lugar que le corresponde uno de los episodios más citados de la vida de Sor Juana. El padre Calleja, autor de una semblanza póstuma de la célebre escritora, relata con ferviente admiración una anécdota archicitada que a él le relatara, con el mismo entusiasmo desbordante, el marqués de Mancera refiriéndose a la época en que, siendo él virrey de la Nueva España, la monja fue dama de honor de la virreina, su esposa:

Aquí referiré con certitud no disputable [tanta fe se debe al testigo] un suceso... [que] el señor Marqués de Mancera... me ha contado dos veces, que estando con no vulgar admiración de ver en Juana Inés tanta variedad de noticias, las escolásticas tan (al parecer) puntuales, y bien fundadas las demás, quiso desengañarse de una vez, y saber si era sabiduría tan admirable, o infusa, o adquirida, o artificio, o no natural, y juntó en su Palacio cuantos hombres profesaban letras en la Universidad y Ciudad de México: el número de todos llegaría a cuarenta y en las profesiones eran varios, como teólogos, escriturarios, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas... No desdeñaron la niñez [tenía entonces Juana Inés no más de diecisiete años] de la no combatiente, sino examinada, tan señalados hombres, que eran discretos, ni aun esquivaran descortesías la científica lid por mujer, que eran Españoles... y atestigua el Señor Marqués, que no cabe en humano juicio creer lo que vio, pues dice «Que a la manera que un Galeón real (traslado las palabras de su Excelencia) se defendería de pocas chalupas, que le embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas, que tantos, cada uno en su clase, la propusieron... ¿Qué estudio, qué entendimiento, qué discurso, y qué memoria será menester para esto?

(AP, s. f.).

Es fácil detectar en este pasaje una admiración que enaltece y desvirtúa a su objeto. Sor Juana es presentada como en una feria, a la manera en que se presentaban los prodigios, los monstruos de la naturaleza o esos fenómenos que en la corte servían como bufones y que tan atractivos les eran a los reyes. Sor Juana es objeto de estupor, semejante en su desmesura a la desazón que le producían a Covarrubias, el filólogo de 1611, los enanos:

El enano tiene mucho de monstruosidad. Porque Naturaleza quiso hacer en ellos un juguete de burlas, como en los demás monstruos. Destos enanos se suelen servir los grandes señores... En fin, tienen dicha con los príncipes estos monstruos, como todos los demás que crían por curiosidad y para su recreación.

También entre las mujeres hay excepciones a la regla. Las monjas o beatas que merecieron una biografía en la que su vida fue «descifrada» por un hombre «de razón», son calificadas siempre siguiendo el patrón de la virilidad: «Fue una mujer verdaderamente varonil» o, reitero, «podemos aplicarle el epíteto de la mujer fuerte, por su ánimo varonil y magnánimo corazón», o, de manera superlativa, se convierten en «un Job de las mujeres» añadido; para mostrar su redundancia, un ejemplo más.

Esta América Septentrional, tan celebrada por sus ricos minerales, puede gloriarse de haber sido patria de una mujer tan heroica que podemos aplicarle el epíteto de la mujer fuerte, por su ánimo

varonil y magnánimo corazón¹⁸⁷.

En ese correlato de paralelos, una gran mujer se ha convertido en un gran hombre. Las vidas edificantes simulan erigir el mismo monumento reiterado, gracias al cual despojan de su especificidad a los seres retratados. Al igualar a las figuras allí representadas con un molde, al subrayar la heroicidad con un sistema de correspondencias que les niega cualquier parecido con el original, se «edifica» el dogma. Por fortuna, todo mausoleo tiene sus grietas y la hagiografía tiende a convertirse en autobiografía. La hazaña pasmosa, el prodigio dos veces relatado es reducido por la propia Sor Juana a su justa proporción:

El lector lo discurra por sí, que yo sólo puedo afirmar, que de tanto triunfo quedó Juana Inés (así me lo escribió, preguntada) con la poca satisfacción de sí, que si en la Maestra (la escuela elemental) hubiera labrado con más curiosidad el filete de una vainica.

(AP, s. f.).

¿Y qué es una vainica? El Diccionario de la Real Academia la define como «el deshilado menudo que por adorno se hace especialmente en el borde de los dobladillos». Y por su etimología aprendemos que «vainica» procede de vaina que, a su vez, proviene de la palabra latina vagina. Una vainica sólo puede entonces confeccionarla una mujer. Sor Juana coagula las dos significaciones y, al hacerlo, unifica dentro del mismo conjunto y les da el mismo valor a las labores de mano: tanto el bordado, el deshilado, como la costura valen igual, ni más ni menos, que «sus negros versos», por los cuales su confesor la acusa, «fiscaliza sus acciones», haciéndola objeto de «escándalo público». Versos que, subraya ella, «he rehusado sumamente el hacerlos y me he excusado todo lo posible no porque en ellos hallase yo razón de bien ni de mal, que siempre los he tenido (como lo son) por cosa indiferente»¹⁸⁸.

Por su parte, María de Zayas, la novelista española de la primera mitad del siglo XVII, anota:

... como los hombres, con el imperio que Naturaleza les otorgó en serlo, temerosos quizá de que las mujeres no se los quiten... Luego al culparlas de fáciles y de poco valor y menos provecho es porque no se les alcen con la potestad... y así, en empezando a tener discurso las niñas, pónenlas a labrar y hacer vainillas, y si les enseñan a leer, es por milagro¹⁸⁹.

De la palabra manuscrita a la letra impresa

Pareciera que la literatura femenina novohispana hubiera sido escrita, salvo excepciones, por mujeres que declaraban que no deseaban escribir. En esto Sor Juana tampoco es una excepción, si nos atenemos a sus comentarios expresos no sólo en la Respuesta a Sor Filotea, sino en varios de sus poemas y en la carta llamada de Monterrey. Como lo he subrayado varias veces, la mayoría explica que escribió por mandato expreso de sus confesores, celosos de vigilar su intimidad y controlar sus más mínimas acciones y hasta el flujo de su pensamiento. La literatura se mantuvo casi siempre manuscrita, en copias llamadas «de mano» que las religiosas se encargaban de caligrafiar. La madre Mariana de la Encarnación, devota dada al misticismo, se comunica con Dios, a través de:

... unos cuadernos de la Vida de nuestra Santa Madre Teresa de Jesús... «Eran de mano» estos cuadernos, que sus libros aún no estaban impresos, y si lo estaban, no habían llegado a mi noticia¹⁹⁰.

La escritura de mujeres se recluye en el convento, está hecha para la edificación silenciosa y como apoyo de los ejercicios espirituales y modelos de santidad:

Y con la nueva devoción de estos cuadernos, se vinieron a aficionar desde las compañeras del ejercicio de la música..., de manera que ya tratábamos todas de ser carmelitas¹⁹¹.

La cansada tarea de las amanuenses ofrece muchos puntos de reflexión. Llama la atención un curioso texto, recientemente muy comentado: el de la Madre Sor María de Jesús Tomellín, cuya vida fue escrita por la monja Sor Agustina de Santa Teresa -su secretaria-, siguiendo los mandatos del jesuita irlandés Michael Wadding, conocido en México como Miguel Godínez; la vida de la monja ha llegado hasta nosotros, fragmentada, reordenada y reescrita por diversos confesores, y fue grandemente admirada de los más ilustres eclesiásticos de la época, incluyendo a Palafox y Mendoza, a Fernández de Santa Cruz y hasta el importante teólogo español Eusebio de Nieremberg¹⁹². Aunque su propósito sea dejar memoria de los milagros y devociones de su amiga, Agustina inscribe en su relación rasgos reveladores de su propia vida, pero sobre todo el laborioso ejercicio previo a la producción de la escritura, tan penoso como una flagelación:

... al segundo renglón, explica uno de sus compiladores, Félix de Jesús María, borraba el primero y así de uno a otro venía a tacharse toda la plana... Daba principio a nueva hoja y aquí añadiendo y allí borrando, formaba un laberinto de caracteres en que no se podía sacar el hilo de los renglones... y al fin, comenta su biógrafo, de aquel escrito intrincado de taches, rayas y borrones lo que sacó en limpio fue hacerle mil pedazos y hacerse otros tantos su cabeza, aturdida en buscar el modelo de poner en escrito sus conceptos¹⁹³.

Los borrones, las tachaduras, las rayas inscritas en el cuaderno «de mano» reproducen otro esquema singular: el de la mortificación de las pasiones registrado en el propio cuerpo de las monjas. Este sería un tema largo de desarrollar aquí, cumplo con anotarlo y señalar que converge con el de la imitación de Cristo, esbozado al principio de este ensayo. Otra de las ramificaciones de este tema que me contento con señalar, y que intento dilucidar en un próximo estudio, se relaciona con esa escritura prohibida, refundida en los archivos de la Inquisición, que en forma de procesos permite vislumbrar esa posible escritura de monjas o beatas condenadas por la Inquisición, muchas veces junto con sus confesores. Y lo menciono porque lo catalogado por el Santo Oficio como escritura subversiva, permanece, como muchos de los cuadernos de mano de las monjas, sin imprimir.

Quiero darle un final provisorio a este escrito: para ello volveré a Sor Juana. La finalidad declarada por el obispo Fernández de Santa Cruz al dar a la imprenta el discurso teológico de la monja por él intitulado Carta atenagórica, fue, según sus propias palabras «para que Vuestra Merced se vea en este Papel de mejor letra»¹⁹⁴. Al dar a la imprenta «sus borrones» como la propia Sor Juana calificaba a sus «cuadernos de mano», el obispo le había concedido la más alta merced: incluirla entre los grandes dignatarios de la Iglesia, los únicos que merecían que un devoto publicara sus «borrones»; asimismo, el acto de dar a la imprenta un escrito lo salva de la desaparición. De la misma manera, había procedido con Sor Juana la condesa Manrique de Lara al publicar en España su obra poética, esos «negros versos» que para ella pesaban en la balanza lo mismo que una vainica. Pero al hacerlo, el obispo de Puebla también le ordenó que escribiera la historia de su vida, para igualarla a las demás monjas a quienes él conminaba a hacerlo. Sor Juana cumplió con gran maestría; el resultado es no un escrito edificante más, sino una autobiografía: se conoce con el nombre de Respuesta a Sor Filotea.

La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón¹⁹⁵

Como ya lo dije antes, la hagiografía es un discurso edificante; se ocupa de vidas singulares, las de los santos. Es modélico, cíclico, tautológico. Este otro discurso semejante, el de los aspirantes a la canonización, santos en ciernes, mujeres y varones que buscaron el camino de la santidad y no lograron ser reconocidos por la burocracia eclesiástica; sus vidas son dignas de imitación, edifican son ejemplo para los cristianos;

constituye una literatura, conocida como edificante. Al término edifican, es decir construir, se le agrega un sentido figurado: «Dar buen ejemplo uno con su vida y costumbres llevando a los demás tras sí con imitarle». La piedra de toque de ese edificio singular es un monumento escrito: surge de las virtudes, las diarias actividades edificantes, y su piedra de toque son los milagros, acontecimientos extraordinarios. Por ello, es corriente encontrar muchos obituarios y sermones de la época barroca que utilizan términos arquitectónicos para definir una vida ascética: las metáforas y las alegorías armadas con base en ese vocabulario erigen monumentos verbales, a manera de espejos de escritura. Su máximo anhelo, el diseño específico a recrear, es la pasión de Cristo, el verdadero modelo para armar. La meta se alcanza si se recurre a un método «democrático», inventado por Ignacio de Loyola: los ejercicios espirituales:

El hombre no tiene más que dirigirse hacia Dios por los debidos caminos para alcanzarlo; a él puede llegar solamente con su fervor y el conveniente uso de las facultades naturales. Así como andando y corriendo el cuerpo se adiestra, también es posible, por medio de ejercicios, dar a la voluntad la disposición necesaria para encontrar la voluntad de Dios¹⁹⁶.

¿En la expresión genérica usada por Ignacio de Loyola, «el hombre», se incluye a la mujer? ¿La práctica, preconizada y definida por un sistema de ejercicios, intenta reproducir en el cuerpo femenino la pasión de Cristo como uno de los senderos que conducen al camino de perfección? ¿Cómo se produce el salto cualitativo que hace del ejercicio también una escritura? Otra pregunta más, fundamental en este texto, ¿por qué al discurso hagiográfico, situado al final de la historia, según Michel de Certeau¹⁹⁷, se le llama también discurso edificante? ¿Qué se construye? ¿Qué edificios se fabrican? ¿Cuál es la razón de su fábrica? Intentaré responderlo analizando un sermón que leyó, en ocasión de la muerte de una monja, el padre jesuita Antonio de Oviedo, discípulo, heredero y autor de una vida edificante del padre Núñez de Miranda, muy conocido de manera vicaria porque fue el confesor de Sor Juana Inés de la Cruz¹⁹⁸. El sermón lleva el significativo nombre de Los milagros de la cruz y maravillas del padecer. Sermón que en las solemnes honras que el día 26 de abril de 1728 le hicieron a la Vuestra Majestad Sor María Inés de los Dolores. Las vidas edificantes tratan de las mujeres y varones que buscaron el camino de la santidad y se proponen como candidatos a la canonización; esta finalidad se alcanza raras veces, pero constituye un modelo de imitación de la pasión de Cristo. El camino de la vida de perfección es concreto; podría llamársele, literalmente, un tratado arquitectónico de la mortificación del cuerpo: en el propio cuerpo se reconstruye el cuerpo del otro, el de aquel que es imitado, el Redentor. La construcción entonces presupone una destrucción.

La destrucción del cuerpo

Ignacio de Loyola inició entonces una nueva forma de religión, basada en los llamados ejercicios espirituales. En realidad, se trata de una conjunción de ejercicios corporales junto con otros de meditación y oración, como lo señalaba al principio de este texto; ejercicios corporales destinados a provocar un estado anímico especial encaminado a provocar el éxtasis y una «interlocución con Dios»¹⁹⁹. Consisten, según las propias palabras del santo, en lo siguiente:

Castigar la carne [...] es, a saber, dándole dolor sensible, el cual se da trayendo cilicios y sogas o barras de hierro sobre las carnes, flagelándose o llagándose, y otras maneras de asperezas, lo que parece más cómodo y más seguro en la penitencia, es que el dolor sea sensible en las carnes y que no entre dentro de los huesos, de manera que dé dolor y no enfermedad; por lo cual parece que es lo más conveniente lastimarse con cuerdas delgadas, que dan dolor de fuera, que no de otra manera que cause dentro enfermedad que sea notable²⁰⁰.

Hay que hacer hincapié en la distinción, cuidadosamente subrayada por Ignacio, entre dolor y enfermedad. Se traza una diferencia casi esquizofrénica entre uno y otra. Lo explicaré: no se permitía profesar a quienes estaban enfermos o a quienes tenían alguna deformidad física. María Inés de los Dolores, la monja ciega a quien Oviedo dedica el sermón que me ocupa, recibió el permiso excepcional de profesar cuando estaba ya a las puertas de la muerte («Lo mismo fue recibir los sacramentos y hacer la profesión», p. 17). Hacer disciplina era, por otra parte, obligatorio, y formaba parte de los ejercicios espirituales cotidianos, cuya ejecución consistía en aplicar sistemáticamente, sobre las carnes, los instrumentos de tortura, llamados eufemísticamente disciplinas. La vida disciplinaria era una norma en todos los conventos, aun en los de regla más suave. El sistema de penitencias organizado para las monjas de la regla de carmelitas descalzas eran tan rígido que Sor Juana tuvo que abandonar, por enfermedad, el convento de Santa Teresa la Antigua, tres meses después de ingresar allí. Flagelarse, penitenciarse, disciplinarse era un deber cotidiano, idéntico en su inflexibilidad al rezo de las oraciones y a la meditación. No es extraño que siguiendo este régimen las monjas cayeran víctimas de muchas enfermedades y, sin embargo, la enfermedad en sí, como ya lo advierte San Ignacio, era un objetivo poco deseable. Lo que se buscaba era provocar el dolor y no la enfermedad. Círculo vicioso sin salida: las penitencias, el ayuno, unidos a las condiciones deplorables de higiene hacían de los conventos lugares muy insalubres. Las monjas estaban siempre en vilo, una enfermedad prolongada podía causar su expulsión del convento y el anatema de Dios, y por tanto de su sociedad²⁰¹.

A estas mujeres, sitiadas entre los ambiguos polos de la enfermedad o del dolor, se les considera místicas. Ya lo explicaba antes, existe cierta

confusión cuando se utiliza el término aplicándolo a monjas que tenían arrebatos y visiones, causados por esta práctica disciplinaria. Quizá se trate más bien, como dice Francisco de la Maza²⁰², de un fenómeno de ascetismo. A diferencia de los místicos del siglo XVI, por ejemplo San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, que no precisaban de flagelaciones ni de cilicios para su unión espiritual con Dios, las monjas «edificadas» del siglo XVII empleaban esos métodos como ejercicio cotidiano para provocar las visiones, en un afán por imitar la pasión de Jesucristo y comunicarse con él a través de los sentidos. Una ascética corporal de ese tipo provoca necesariamente delirios: «Con un Santo Cristo y un azote puede llegar a santo cualquiera», decía Santa Catalina de Siena. El ejercicio ascético al que se libraban las monjas de la colonia procede sobre todo de los jesuitas y específicamente de San Ignacio de Loyola, quien se basó, exacerbándolas, en las teorías de los místicos flamencos de la Devotio Moderna y, sobre todo, en la Imitación de Cristo de Tomás de Kempis, quien instaura una metodología de la vida cotidiana en el campo espiritual; Ignacio la convierte en una práctica corporal, en una jerarquización rigurosa y metódica de las horas del día, dividida y subdividida en múltiples cuadrículas, al grado de que no quede ningún intersticio de libertad para ejercer uno de los máximos atributos de que el hombre disponía, el libre albedrío, defendido teóricamente por los jesuitas y erradicado de la vida de los creyentes por la rigidez con que debía conducirse, según los preceptos de la Compañía de Jesús, que, como la mirada de Argos, pretendía controlar hasta lo infinitesimal. La bibliografía colonial mexicana está llena de textos reguladores -manuales, catecismos, sermones, cartillas- donde hasta las actividades más nimias de la vida diaria y todos los comportamientos se establecen y se definen con base en exclusiones, duraciones temporales, órdenes imperativas. Armados de una ambivalente autoridad, los confesores y los altos prelados exigían a las monjas ejercicios ascéticos «moderados», aunque alababan a aquellas que se desmesuraban en esas prácticas, como puede probarse en numerosos textos de la época:

[Sor Inés de los Dolores] guardaba aquel total retiro que la ceguera, enfermedades e inclinación de su genio demandaban. Maceraba su carne con ásperos cilicios y sangrientas disciplinas, hasta que la prudente cordura de sus confesores se lo impidió, conociendo que, en los dolores continuos de sus enfermedades, excedía con ventajas cuanto pudiera tolerar con la penitencia más rigurosa.

(Oviedo, f. 10v).

La enfermedad, considerada en la Edad Media como una virtud, sobre todo si la padecían las mujeres, propiciaba el camino de la santidad. Hay mayor número de santas enfermas que santos; es más, su santidad solía derivarse de la abnegación y paciencia con que soportaban la enfermedad y atendían a los enfermos. Un porcentaje bastante elevado de santas fueron favorecidas y recibieron los estigmas de Cristo en la Edad Media, mientras que sólo dos santos, Francisco de Asís y el padre Pío, más tardíamente, fueron

objeto de ese señalamiento. A algunas de las santas así escogidas, les sangraban periódicamente los estigmas, al tiempo que una anorexia «sagrada» permitía que cesaran por completo sus secreciones internas, las cuales, al no manifestarse, cancelaban las funciones fisiológicas distintivas de la mujer. Este tema no se trata de manera directa en los textos edificantes del siglo XVII; su manejo es elíptico: trataré de seguir sus recovecos.

Quitar de nosotras el amor de este cuerpo...

Lo primero que hemos luego de procurar, quitar de nosotras el amor de este cuerpo [...] y determinaron mis hijas que venís a morir por Cristo y no regalaros por Cristo²⁰³.

Para morir en vida por Cristo era necesario mortificarse. Privarse de cualquier tipo de placer, al grado que las carmelitas descalzas aceptaron añadir a los cuatro votos reglamentarios: pobreza, castidad, clausura y obediencia, un quinto voto, enternecedor, la promesa de no comer chocolate. La mortificación es un ejercicio continuado, inquebrantable, y forma parte de la distribución de las horas del día; esa distribución minuciosa, exhaustiva que pretendía cerrar la puerta a cualquier resquicio del mundo exterior y permitir la práctica implacable de la contemplación. Las monjas más mortificadas eran las más santas, las más admiradas. Sor Juana lleva a cabo las disciplinas normales de su profesión, incluyendo los flagelos, pero en su Respuesta a Sor Filotea transfiere la idea de martirio al dominio de lo simbólico, acercándose en espíritu y no en cuerpo al Salvador²⁰⁴. Por eso la critica el padre Oviedo, autor de una biografía de su maestro, el padre Núñez, como ya lo había dicho antes, confesor de Sor Juana. En el sermón que he venido analizando no la nombra directamente; su ataque es elíptico, pero su alusión a la monja jerónima es meridiano, tanto como es clara su advertencia a las demás monjas de que el único camino para la perfección y la salvación es la destrucción sistemática del cuerpo, siguiendo ciegamente los métodos que prescribe el confesor:

Tan lejos estuvo esta señora de amar o desear estos favores de Dios extraordinarios, que temblaba y se horrorizaba sólo con su memoria; así por juzgarse indigna e incapaz de todos ellos; como por temer el riesgo y peligro que ocasionan, y de que han sido ejemplo espantoso tantos Ícaros, que valiéndose de estos favores como de alas, pero de cera, que, desvanecidas a la luz y calor de los aplausos, los hicieron despeñar en precipicios. Y por ello suplicaba instantemente a Dios, que la librase de ese camino y la llevase sólo por la segura senda del padecer, asistida de vivísima fe, de firmísima esperanza y de ardientísima caridad²⁰⁵.

La segura senda del padecer, tan perfectamente definida por Oviedo, incluía un catálogo «ready made» de mortificaciones; se escogían las más adecuadas a cada temperamento y se perfeccionaban de manera individual, único campo de libertad que podía ejercitarse. Traer continuamente una corona de espinas en la cabeza; atarse cadenas gruesas en el cuello o en la cintura, o aherrojar con ellas piernas y brazos; cargar cruces pesadas, disciplinarse con vigor para lograr que la sangre salpicase las paredes y se distribuyese por el cuerpo como se distribuía por el cuerpo del Redentor en la iconografía de la época, muy abundante en los espacios comunitarios del convento, en la iglesia y en las celdas de las monjas. Solían practicar sus ejercicios vestidas de manera especial, a veces con enaguas de cerda, cubiertas por un saco y usando una sogá por cinturón y totalmente descalzas; se ejercitaban también en la humildad cuando besaban los pies y recibían bofetadas de las otras monjas; cuando renunciaban a parte de su comida, o comían en el suelo con una venda en los ojos o una mordaza en la boca. Exagerando los preceptos fijados por Loyola, las disciplinas se aplicaban con cuerdas muy gruesas y esmero singular -sobre las espaldas desnudas de las víctimas- que alternativamente ejercían también el cargo de verdugos²⁰⁶.

El padecer, continúa Oviedo, es connatural en el hombre como el vuelo es natural en las aves. El mundo es un valle de lágrimas, y a él se llega a padecer. El sufrimiento es una carga que llevamos, ordenada por Dios para lavar la mancha del pecado original, de la misma manera que Cristo cargó la cruz para salvarnos de ese pecado. Pero el gesto de Cristo sólo es válido si se reproduce universal y sistemáticamente; no basta con padecer, simple acción vulgar y cotidiana, casi genética, y tan natural como el caminar o el hablar. Por ello, los métodos que San Ignacio concebía como ejercicios solitarios fueron modificándose hasta alcanzar refinamientos muy variados y representaciones colectivas, como las que aún se ofician regularmente en el convento de Atotonilco en Guanajuato, para citar sólo uno de los ejemplos más relevantes en México²⁰⁷. En la invención de nuevas torturas y la intensificación del dolor para convertirlo en un padecer extraordinario consistía la originalidad de cada monja «edificada», y sólo de esa manera su vida era ejemplar. La madre María del Sacramento, además de llevar perpetuamente una pesada cruz sobre los hombros, se coloca «una medalla del Santísimo Sacramento que hacía lumbre, tenía sellado el pecho, corazón y brazos, porque era amantísima de este divino Señor Sacramento y decía era su esclava»²⁰⁸. El único padecer admirable, ejemplar, es el ejercitado en plena conciencia y con absoluta regularidad. Gracias a ese método aplicado estrictamente, se puede alcanzar la perfección en esta vida, como ahora se puede estar en perfectas condiciones físicas si se siguen al pie de la letra las instrucciones de Jane Fonda o de Cher o siguiendo las dietas reguladas por los «weight watchers». El padecer natural, genético, no es meritorio, sólo es «prodigioso, admirable [... el padecer] que se propasa excediendo los límites de la medida, peso y número ordinario» (p. 3). Tal fue, agrega Oviedo, el padecer de Job, el de Cristo, y el de Sor María de los Dolores.

Así colocada, la monja forma parte de una serie muy singular, la de una trinidad. ¿Cómo podría justificarse dentro de la ardiente misoginia jesuita esa inserción?

Vivía clavada en una cruz intolerable

El espíritu barroco se amolda a una imaginación que funciona de manera extraña, por lo menos para nosotros ahora. La imaginación tiene acceso a un número limitado de imágenes, cuidadosamente seleccionadas. La fijación de imágenes lícitas y la existencia de imágenes ilícitas queda definida de acuerdo con una encarnizada clasificación y una constante prédica sacerdotal, seguida de una posterior teatralización. Una técnica sanguinaria se encarga de disciplinar al cuerpo y a la mente. Es conveniente reiterar que los ejercicios son más bien corporales que espirituales; y el cuerpo se encarga de transmitir también al espíritu varios modelos de pensamiento y de imágenes. El ejercicio corporal exacerbado provoca visiones, éxtasis. Las visiones entran en el cauce reducido de una codificación estrechamente vigilada por el confesor. Si estamos ante una monja, este aspecto es esencial:

... aunque las visiones, revelaciones, etc. sean del demonio, se enderezan y logran con ejercicio y mejora de heroicas virtudes si se gobiernan por obediencia ciega y sincera de sus superiores y padres espirituales, amonesta el padre Núñez de Miranda en un sermón pronunciado durante la profesión de una monja del Convento de San Lorenzo²⁰⁹.

La figura central en los ejercicios es la figura de Cristo crucificado y el deseo más vehemente de los creyentes es imitarlo. Es extraño que las monjas no quisiesen parecerse a la Virgen María, y lo anoto sin detenerme demasiado en ello, aunque creo que es necesario analizarlo. Quizá se deba al hecho de que las monjas se convertían, al profesar, en esposas de Cristo y los esponsales celebrados reiteraban la unión de una mujer viva con un esposo muerto. Si adquiría la máxima categoría al profesar, la monja llevaba un velo negro, símbolo de su calidad de viuda:

Profesar una señora religiosa, subraya Núñez, es desposarse reina con Cristo; y desposarse reina es entregarse toda, por entero, con todo su ser, cuerpo y alma, a la voluntad de su Esposo. Es quedar toda de Cristo, con todas sus dependencias, querer y haberes y en nada suya, ni aun en el albedrío, decreta Núñez de Miranda.

(op. cit., f. 3r).

La primera ceremonia es llevar toda la comunidad, con luces en las manos, a la profesa, como si la acompañaran de entierro, muerta de

amor, que se va por su pie a la sepultura, hasta el coro bajo, donde antes de llegar al comulgatorio, que es el tálamo de sus bodas, postrada a lo de difunta, le dicen las letanías de agonizantes.

(F. 7r).

Casada con Cristo, la monja tiene que recrearlo en su propio cuerpo: la imitación es por ello concreta, se busca reproducir con escasas variantes sus sufrimientos, recorridos con delectación una y otra vez; tanto monjas como monjes se penitencian por igual, pero las mujeres tratan de trascender su inferior condición de seres húmedos y viscosos mediante los refinamientos más sofisticados para acrisolar sus tormentos. En cierta forma la imitación de Jesucristo toma prestada la imagen de Narciso. Cristo es el modelo; el creyente lo copia de la manera más exacta que puede. Esa copia se logra mediante un esfuerzo físico desigual: aspira a transformar el propio cuerpo y a hacer de la carne (no de los huesos, recuérdese) un material semejante al usado por los artistas cuando ejercen su oficio utilizando para hacerlo distintas materias primas. En los aspirantes a santos, la materia prima es el cuerpo. El cuerpo se conforma a modelos preestablecidos, aquellos que ha definido el arte postridentino, llamado también barroco.

Las monjas tienen un impedimento de entrada, su cuerpo es diferente al de Cristo; imitar su sufrimiento implica forzosamente un esfuerzo mayor que el de los varones; exige una revisión total de la corporeidad. En el discurso edificante femenino puede discernirse un método riguroso destinado a cancelar la diferencia sexual, hacer del cuerpo algo indiferente. La mujer que aspira a la edificación debe apoyarse en espejos de santidad. Cristo, por ser mortal, estaba, como los hombres, dividido, en una parte superior, espiritual, unida a la divinidad, pero igualmente tenía una parte inferior, sujeta a las asechanzas del demonio y, por tanto, a los pecados de la carne. María Inés de los Dolores, atada «al potro de tormento de su enfermedad» y reducida al espacio de su cama, de la que no podía moverse, es decir, al estar clavada como Cristo a una cruz, era capaz de resentir, como el Redentor, «dureza, sequedad, tinieblas y amarguras, sin que ella misma pudiese declarar, cómo se componían efectos tan encontrados, luz y tinieblas, suavidades y amarguras, gozos y desamparos» (f. 8v).

La única explicación posible puede encontrarse en un ejercicio diariamente practicado. Práctica constante, reiterada, y semejante a la de un artesano. La aplicación de la monja es singular y recibe por ello un premio. Durante toda la vida ha deseado ser como Jesús, su vida se ha dedicado íntegra a ese objetivo. Su largo padecer sólo termina cuando logra esculpir en su corporeidad la imagen acabada, prístina de la crucifixión.

Y según el juicio que hicieron las personas que la asistían, quiso el Señor en este día hacerla participante de los tormentos de su Pasión. Las cuerdas de todo punto se le estiraron y comenzó a padecer atrocísimos dolores en los pies, manos y costado;

y los de éste eran tan vehementes y tan vivos que la hacían toda estremecer. Y dispuso Dios que no entendiéndosele lo demás que decía por el impedimento de las llagas de la lengua y la garganta, le percibieron fácilmente lo que de estos dolores explicaba. Cuando se quejó de los pies, registrándoselos para darle con un poco de aceite de almendras algún alivio, se los hallaron con admiración uno sobre otro, en la misma forma que los tienen de ordinario las efigies de Jesús crucificado.

(Oviedo, ff. 17r y 18v).

La edificación del discurso y el canon de construcción

He explicado someramente cómo se produce la destrucción del cuerpo femenino para acoplarlo al de Cristo, en un intento por imitar con perfección corpórea su pasión. Existe sin embargo una forma de reconstruir el cuerpo, o de transformarlo en materia prima para construir un edificio verbal: una vez muerta la aspirante a la perfección, se convierte en modelo; lo aprovecha el sacerdote para erigirla como ejemplo en un sermón que, si, a su vez, es ejemplar, se imprime después de haber circulado en cuadernos de mano. Ese es el caso específico, pero no excepcional, del sermón que me ocupa y que he tomado como modelo, y cuyo machote fue utilizado por varios sacerdotes de la época, entre ellos, el padre Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana Inés de la Cruz, y del padre Oviedo, autor del sermón que analizo y de un escrito hagiográfico sobre su maestro.

Los discursos se yuxtaponen y se contaminan: la práctica, los métodos para alcanzar la perfección constituyen el tratado de la vida edificante narrada mediante innúmeras metáforas, profusión de alegorías e hipérboles, en fin, el clásico paradigma del lenguaje postridentino y la estricta organización de un canon de construcción.

El sermón mismo se edifica. A la teatralidad que la emisión del sermón barroco exige, es decir a la gestualización dramatizada que el sacerdote impone a su discurso, se añade la superposición literal de niveles que construyen una oficialidad y trazan un canon desde el momento mismo en que el texto se imprime. Una advertencia y varios permisos de impresión constituyen la obra negra. La advertencia es un curarse en salud del predicador, una piedra de toque, garantiza la solidez del futuro edificio asentada en un precepto que refuerza el discurso oficial de la Iglesia y el reiterado voto de obediencia al papa, característico de los jesuitas. Siguen dos páginas narrativas, los títulos del sermón, una exhibe el retrato de la monja cuya vida edificante ha disparado el discurso y la otra pormenoriza entre florituras los méritos del predicador y las cualidades de la muerta; especifica los nombres y títulos de los

mecenas que patrocinaron la impresión y dedica el texto a la comunidad de religiosas del convento de San Lorenzo, al tiempo que avisa a los lectores que se tienen ya las licencias pertinentes para imprimirlo. Siguen luego y, por fin, esos permisos, los del Santo Oficio, los del clero secular, los de superior gobierno, es decir, la licencia del virrey, y los cimientos se consolidan conveniente y finalmente con los permisos de la Compañía.

El ejercicio de las virtudes y la esencia del padecer

Al definirse los cimientos, puede edificarse en la escritura la vida ejemplar de Sor María Inés de los Dolores. Los textos reproducen como en espejo su propia literalidad y se duplican los niveles de metaforización. La vida de la monja se repite al imprimirse y su «continuo padecer» se reproduce literalmente: se logra este efecto gracias a la descripción que el autor de la dedicatoria, Andrés de San Miguel, hace del proceso mismo de impresión de un libro, y mediante un esquema de metaforización la compara con la vida ejemplar de la monja, semejante al papel que pasa «por las apreturas de la prensa y los tormentos del tórculo»²¹⁰.

Este método rigurosamente elaborado y codificado se usa universalmente. Sor Juana Inés de la Cruz no es una excepción, pero en ella la metaforización barroca llega a su máximo: utiliza el sentido concreto, arquitectónico, de edificación, entre otros textos en su famoso Neptuno alegórico donde reitera, mediante una doble descripción, en prosa y en verso, la arquitectura efímera del arco que se erigió en la Plaza de Catedral para recibir a los marqueses de la Laguna, virreyes de México. Aunque este texto de Sor Juana repite en la escritura una edificación literal, es importante tomarlo en cuenta dentro del contexto que analizo, ya que, bien lo sabemos, se produce un deslizamiento singular del lenguaje profano al lenguaje sagrado y viceversa. La literatura repite la realidad y al hacerlo la eterniza, como el sermón impreso retiene para la posteridad los momentos culminantes de la vida edificante. Se ha logrado un «doble exacto», el retrato escrito de las cosas construidas, un silogismo sin colores, si usamos en negativo la metáfora clásica de Sor Juana. La metaforización se antoja más evidente -en lo teológico- en la Carta atenagórica: los errores del padre Vieyra se ponen en evidencia utilizando un símil arquitectónico. Ambos textos remiten en abismo a un más allá, a una alegoría que intenta descifrar otras verdades, las divinas.

Volviendo a la construcción del texto, podría decirse enseguida que las intervenciones de los censores constituirían la fachada del sermón, los garigoleos del lenguaje imitarían las columnas salomónicas, los circunloquios y los revoloteos por la historia sagrada reproducirían los nichos con sus estatuas y las profusas decoraciones de las maravillosas portadas barrocas.

La materia prima: el estoicismo

La fortaleza con que la débil carne soporta la tortura se equipara a la de la piedra:

Mármol que le quisieron los males para olvidado sepulcro, y le arrebató la paciencia para triunfante arco. Piedra que grabando en ella el ciclo muchas enseñanzas nos muestra como las piedras de Mercurio el verdadero camino.

Exclama, maravillado y en el colmo de la hipérbole, el padre Andrés Montaña, autor de una aprobación, en su calidad de canónigo más antiguo de la catedral metropolitana de la ciudad de México; con este símil, la escritura nos remite obviamente a los distintos monumentos que con piedras se construyen: arcos, mausoleos, sepulcros, estelas; refuerza la capacidad admirable, duradera y diamantina de la mártir para soportar su cruz, su profundo estoicismo, además de subrayar la pertinencia de su nombre:

Dice Santo Tomás y lo confirman los textos civiles, que los nombres han de convenir a las propiedades. Que admirablemente le conviene a la Venerable Madre el renombre de Dolores. Cualquiera parte de su vida es un volumen de Dolores... No es la desgracia, dice San Agustín, padecer las desgracias, sino no estudiar en su dura escuela a merecer las dichas, y para conseguir esta utilísima sabiduría todos podemos tomar de este cuaderno la lección.

La última proyección metafórica de la piedra es la de ser la esencia misma del estoicismo. El terreno propicio donde puede construirse el cuerpo, para lo cual se nos han proporcionado los materiales. Me explico: la admirable paciencia con que la monja soporta sus dolores da cuenta de su martirio y nos representa mediante el símil de la piedra su entereza. Gracias a él hemos entrado en otro dominio plástico, el del cuerpo sujeto al padecer, reproducible, materia tratable que se puede alterar, dañar, pintar o esculpir. Se ha iniciado el cambio de escenario, hemos entrado al verdadero discurso edificante, el que inscribe y graba en el cuerpo del edificado, el otro cuerpo, el del Hijo de Dios.

La viva semejanza

Y ahora le toca a Oviedo ser el dueño del discurso: inicia el sermón con

una metáfora plástica y tradicional, la que pretende que hemos sido creados a imagen y semejanza de Dios:

Aquel gran Dios, que al formar al primer hombre, intentó copiar en él una perfecta imagen de sí mismo, al reformar con el pincel de su omnipotente mano al pacientísimo Job, tiró a sacar una semejanza muy viva de Jesús crucificado. Por eso llaman los intérpretes a Job figura de Cristo²¹¹.

La tradicional idea de la creación como una imagen repetida: la de la semejanza con el creador, se concreta aquí mediante una imagen plástica, la de la reproducción pictórica, «la copia que hace Dios de sí mismo» y la consiguiente producción de dobles, modelos para armar y representar. El retrato es un espejo donde se refleja un dios humanizado y sensible, cuyo cuerpo es doloroso:

Cristo, original admirable de esta copia [...] padeció no como quiera, sino como hombre Dios, y por eso padeció a maravilla, padeció milagrosamente, pues siendo Dios hombre, y por eso Bienaventurado, cada tormento que padecía era un portento, era un milagro. Y sólo pudiera padecer de milagro, y a maravilla quien era copia de original tan valiente. Cristo no consumó en un instante su pasión prodigiosa, sino que con tormentos añadidos a tormentos le hizo ejemplar de un maravilloso padecer. Y queriendo sacar en Job la copia de sí mismo, una y otra vez como artífice diligente y cuidadoso, con tantas nuevas pinceladas, ¡cuántos dolores de nuevo le añadía! sacó perfecto a maravilla la imagen del sufrimiento.

(Oviedo, f. 1).

Job es un modelo anterior a Cristo, lo prefigura; sus máximas cualidades son dos, soportar con gran paciencia su padecer y concentrar en su cuerpo todo el dolor. Su dolor es representable y la forma como se manifiesta constituye la historia de la edificación. La monja María de los Dolores será por consecuencia la tercera copia de la serie.

La vida edificante carece de densidad, está armada a base de momentos clave, figuras del relato, mediante los cuales se va haciendo el retrato; fuertes pinceladas captan la intensidad del parecido con su modelo. Cada momento crucial de la vida del mártir «excede la medida, el peso, la densidad» de la vida cotidiana y alcanza por ello lo admirable, se vuelve maravilla²¹². La hagiografía se inicia en el momento de la predestinación: Dios manda una señal cuando el biografiado es aún un niño, alrededor de los siete años, cuando «ya le raya la luz de la razón». En María Inés la señal es la ceguera, producto de una enfermedad y equivocación de los médicos, pero interpretada por Oviedo como «una disposición admirable de Dios», un signo de la predestinación. Se procede a levantar un catálogo de enfermedades, distribuidas a lo largo de su vida mortal. Una epilepsia a los 16 años, agravada por males nefríticos y enfermedades digestivas,

padecimientos propios de la mujer, amén de llagas, apostemas y alteraciones nerviosas. Cada una de las enfermedades va acendrando la copia de la divinidad y modela su retrato de acuerdo con otras copias divinas: su cuerpo es el teatro de los tormentos y reproduce varios esquemas de santificación, por ejemplo la de la parrilla de San Lorenzo. Las marcas que se inscriben en el cuerpo son las señas indelebles de la pasión. Cada enfermedad es el síntoma de un milagro: la epilepsia impulsa su cuerpo hacia adelante gracias a un agente sobrenatural, el cuerpo se tuerce y se arquea, imita los retorcimientos de Cristo en la Cruz, pero basta un trago de agua bendita para restablecer su equilibrio natural. Por disposición divina su cuerpo debilitado por el ayuno y los continuos dolores se fortalece: Las «saetas que el Señor le clavaba, cuya violencia le chupaba, le bebía todo el espíritu y la sangre», dan cuenta de la presencia de Job como modelo paternalista que le enseña a soportar el sufrimiento, y su presencia, un poco obscena, hay que confesarlo, es vista como nutrición: leche y sangre espiritual que la alimentan:

Esto es la grosura y substancia de la leche, y que con esa leche se alimentaba y nutría la sangre y espíritu de Job: como que las saetas con que el Señor le afligía fuesen maternos pechos, abundantes de leche que lo sustentaban... Pues si los tormentos con que Dios aflige a Job son veneno que mata, ¿cómo son pechos que vivifican? Si chupan y agotan la sangre y consiguientemente acaban con la vida, ¿cómo son leche substancial que la fomentan? Porque eso tienen por ser tormentos no naturales y ordinarios, sino admirables y maravillosos... Los tormentos naturales y ordinarios desflaquecen; los admirables y maravillosos dan más fuerzas...

(Oviedo, f. 6).

Su paciencia infinita es ejercitada con la oración y la meditación: «Su materia ordinaria era la Vida, Pasión y Muerte de nuestro Redentor, a la que se aplicaba con tal estudio que parece la traía estampada en su corazón» (Oviedo, f. 12). El exceso de males no la hace entonces menos fuerte sino que le da una admirable resistencia, la de la piedra, para soportar el sufrimiento. En su cuerpo se libran batallas campales, los demonios la asaltan desde dentro con visiones, pero su pureza se mantiene incólume, es una estatua de sí misma, a pesar de los movimientos espasmódicos a los que la somete la epilepsia: es más, podría decirse -si continuo en la línea que he venido proponiendo- que la vida edificante se ordena a manera de una galería de estampas o se graba en relieves enmarcados, y actúa como uno de esos predicadores nudos que rodean e iluminan al creyente, colocados en las puertas de la iglesia, o en sitios estratégicos del recinto sagrado. Sor María de los Dolores se petrifica en una estampa, la que representa cada vez mejor su afán por «conformarse más y mejor con su Esposo Jesús Crucificado» (Oviedo, f. 17). El cuerpo de la asceta, así marcado, se transforma en imagen viviente, paradójicamente casi estática, del Redentor:

La mano derecha no sólo se le cerró apretadísimamente, formando con

dos dedos la señal de la Cruz, sino que se le quebró por la muñeca, llegándole a juntar y pegar el puño cerrado de la mano con la canilla del brazo... y lo más prodigioso era que con dolores tan acerbos y terribles en todos los dos años y cuatro meses permaneció tan entera y cabal en el juicio y tan libre en la parte racional como si estuviera del todo sana y buena.

(F. 16).

Su pasión corporal y anímica es de tiempo completo: ha vivido para modelar su cuerpo en imagen y semejanza del Salvador pero ha trabajado para formar una sola figura, la que lo immortaliza clavado en la cruz. La gran distancia que existe entre ella y Cristo -parece insinuar el padre Oviedo- se acorta con su padecer y, sobre todo, con su vida, esfuerzo de perfección para imprimir una estampa, o para darle a su imagen la consistencia alucinante y sanguinolenta de un Cristo de caña. Cuando muere, Dios le concede un último milagro: una niña de cuatro años... decide morir para acompañarla en su tránsito hacia lo celestial. A los cuatro días «naturales», especifica Oviedo, la pequeña vuela hacia el cielo para sentarse junto con su madrina y el Salvador en los jardines del paraíso, convertidos los tres en una santísima y casi sacrílega trinidad. Oviedo advierte, sentencioso: «La esfera de un sermón», no permite abundar sobre datos específicos de la vida y sólo ha escogido algunos para la común edificación. De esta manera todos estamos incluidos en el edificio, formamos parte de la sacralidad instaurada en la predicación y ocupando un lugar dentro del recinto dedicado al Señor. La letra impresa sella la obra. El edificio entero, perfectamente concluido, está ante nosotros: el cuerpo mortificado de la monja ha sido la materia prima necesaria para construirlo.

8

El cuerpo monacal y sus vestiduras²¹³

Entre las obras publicadas en vida de don Carlos de Sigüenza y Góngora se encuentra su Paraíso occidental. Al escribir el libro, dice su autor: «No ha sido otro mi intento sino escribir historia», y agrega, al disculparse de su estilo poco florido, ya que «siendo mi asunto el escribir historia de mujeres para mujeres, claro está que hiciera muy mal en hacerlo así»²¹⁴. Nótese el matiz un tanto peyorativo de Sigüenza al hablar de lo femenino, cosa habitual en la época, sobre todo si se trata de un libro que está destinado a ser leído por un público en el que predomina el sexo

«débil». Este texto, nunca reeditado hasta ahora, sería, según su autor, un libro de historia, la historia de un convento femenino de la orden concepcionista de Jesús María, inaugurado en la ciudad de México en 1580, y escrito a petición de las propias monjas, a finales del siglo XVII. Pero por el tema que trata, un escrito de ese tipo no puede ser un mero libro de historia, es además y antes que nada un libro hagiográfico; narra la vida de las monjas más destacadas de ese convento y sus esfuerzos por alcanzar la santidad, estado que pretendía lograrse poniendo en marcha un método, un manual de táctica espiritual, mejor definido como una técnica ascética. Y es justamente de esa práctica, tal y como la manejaron dos de las monjas que vivieron en ese convento, Marina e Inés de la Cruz, de la que hablaré aquí.

El texto está dividido en tres partes: la primera relata la historia de la fundación del convento de Jesús María y sus peripecias, y dedica un fragmento importante de su exposición a narrar también los trabajos individuales e institucionales para fundar otro convento, el de San José, de carmelitas descalzas, cuyas fundadoras son justamente Inés de la Cruz y Mariana de la Encarnación, con el apoyo espiritual de Marina de la Cruz, a quienes el autor dedica el mayor número de páginas de la segunda y tercera partes de su obra, junto con la vida de otras religiosas.

Las dos hermanas que he escogido tienen puntos en común y algunas diferencias. Ambas son españolas pero han vivido casi toda su vida en la Nueva España; ambas aspiran a la santidad, el principal objetivo de una religiosa al entrar a un convento, como ya lo señalaba antes, y ambas manifiestan, como es lógico, una gran perseverancia en la consecución de su fin. Hasta allí la semejanza, en otros aspectos sus vidas son totalmente opuestas: Marina fue casada y viuda dos veces y cuando entra al convento, al principio de la quinta década de su vida, o hace con su única hija, una joven de 13 años, de gran belleza, muerta súbitamente de una enfermedad misteriosa. Inés escoge desde niña un modelo de santidad, el de la eremita y el de la mártir para convertirse más tarde en fundadora de convento -en franca imitación de Santa Teresa de Jesús-, y entra en el claustro cuando tiene 18 años. La vida de Marina es narrada por el autor del libro y la de Inés fue escrita por la propia monja y ha sido intercalada por Sigüenza como arte de su material narrativo, aunque suela hacer sobre la marcha observaciones y hasta correcciones. A pesar de las diferencias que las separan, y del distinto punto de vista de los dos textos -diferencias que por otra parte son dignas de estudiarse en otro momento con tensión-, cuando se define el modelo de santidad, los dos discursos comparten un mismo repertorio de imágenes, la misma concepción retórica y formas semejantes de puestas en escena. No es extraño, los márgenes de originalidad son muy estrechos, se procede siempre de acuerdo con una rigurosa organización predeterminada por escrito, y definida como un modelo a imitar, el de los ejercicios espirituales de San Ignacio y el camino de perfección de Santa Teresa, y las compilaciones tradicionales de hagiografía, los *Flos Sanctorum*.

Los modelos se constituyen como una preceptiva tanto en lo que se refiere al comportamiento corporal como al diálogo con Dios, esa comunión anímica que al final de su camino de perfección logran —205→ alcanzar los místicos y que los aspirantes a la santidad deben ineludiblemente recorrer

si pretenden llegar a su meta. En suma, la santidad es un entrenamiento; exactamente lo dice así San Ignacio de Loyola, el creador del método, en sus anotaciones para tomar alguna inteligencia en los ejercicios espirituales, como lo he repetido varias veces antes:

Por este nombre... se entiende todo método de examinar la conciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental y de otras espirituales operaciones... Porque así como el pasear, caminar y correr son ejercicios corporales, por la misma manera todo modo de preparar y disponer el ánima, para quitar de sí todas las afecciones desordenadas, y después de quitadas para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud del ánima se llaman ejercicios espirituales²¹⁵.

El ejercicio metódico de la santidad

Aunque se nace con predisposición a la santidad, para conseguirla ello no basta, es necesario practicar incesantemente un método a la vez obligatorio y abierto: un producto del libre albedrío que al reconocer los signos, las marcas divinas, definidas por acontecimientos vitales surgidos desde la infancia, y que integrada a un método conforma una técnica, organiza una práctica, y pone en marcha al aspirante deseoso de cubrir las etapas del camino de perfección.

Esa técnica encarnizada se inicia, como ya se dijo, con un trabajo corporal y un despliegue de signos teatralizados, mantenidos primero en secreto, y luego, publicitados. Desde niñas las dos monjas van montando un aparato escénico y definiendo el lugar de la representación. Marina, nacida en 1536, enseñada por su madre a practicar una religiosidad, se retira «al lugar más oculto de su pequeña casa (donde) gastaba grandes ratos en rezar el rosario de María Santísima» (p. 55a). A su vez, Inés, nacida en 1570, practica con fervor la soledad, se corta los cabellos y se descalza en la iglesia «y alargaba el vestido que nadie me viese, que en esto tuve gran recato» (p. 131b). Es decir, se produce un doble movimiento, uno de marginación (apartarse de los otros en lugares específicos y cuidadosamente escogidos, y luego enclaustrarse), y otro de socialización, publicitar la conducta del aspirante a la santidad, convertirlo en un modelo social, casi en reliquia pública.

Los signos se van acumulando para conformar un destino determinado por una conducta sistemática y ejercida desde la infancia para lograr la perfección y crear un catálogo de virtudes, propiciado por el esfuerzo constante y reiterado. Ese catálogo de virtudes perfecciona el espíritu, pero, como ya lo he reiterado, su consecución exige una práctica corporal. El modelo del trabajo de oración, dice Barthes, es aquí «mucho menos místico que retórico»²¹⁶. Y la retórica va siempre asociada a un ejercicio físico, reglamentado por escrito, es decir, una retórica corporal, en donde se delinean posturas claves, propiciatorias, por ejemplo, ponerse en pie, de rodillas, postrarse en el suelo, alzar los ojos al cielo, abrir

los brazos en cruz, caminar con los pies y los brazos atados, pasear, producir la oscuridad en el lugar donde se está o inundarlo de luz, etc. (EE, pp. 243-244), preceptos que cada aspirante a la santidad adecua a su propia personalidad para salirse de la norma, y siempre constreñido por ella tocar una nota original y refinar el modelo.

La espiritualidad es entonces también concreción. La meditación propuesta por Ignacio de Loyola contiene «una oración preparatoria, dos preámbulos, tres puntos principales y un coloquio» (p. 236). Y este ejercicio espiritual que aspira al diálogo («al coloquio») se apoya en una serie de posiciones corporales -ejercicios espirituales- y una composición de lugar («La composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar», p. 236). En el estado místico se produce la comunicación con Dios, «el coloquio», como lo llama Ignacio, y aunque ese estado sea justamente «la suspensión del discurso», según la expresión empleada por Santa Teresa²¹⁷, es decir la mudez, la pérdida del habla -y casi por inferencia la del cuerpo-, esa comunicación se logra sólo mediante una práctica ascética, cuyo escenario es de nuevo el cuerpo.

Los usos del cuerpo

Antes de establecer cualquier comunicación hay que preparar el espíritu para lograrla, y a ello tienden todos los manuales que se han escrito con ese objeto. Luego, para preparar el espíritu hay que domar el cuerpo, territorio del demonio; existen para lograrlo varios métodos, puestos en práctica con constancia ejemplar. Los flagelos, los cilicios, los ayunos, forman parte de las llamadas «adiciones» útiles para perfeccionarse en los ejercicios, propuestos por San Ignacio:

... castigar la carne, es a saber, dándole dolor sensible, el cual se da trayendo cilicios o sogas o barras de hierro sobre las carnes, flagelándose o llagándose, y otras maneras de asperezas.

(P. 244).

Este procedimiento produce a veces un deleite inusitado, como lo confiesa Inés de la Cruz:

(Cuando niña) hacía todo lo que podía de penitencias, aunque no era inclinada a mucho rigor, porque me quitaba la salud, y pasaba gran trabajo en andarme guardando no me vieses, para tener disciplina, me bajaba a las cuatro de la mañana a una caballeriza, y por no hacer ruido la tenía con sólo rocetas de abrojos, y experimenté lo que decían los mártires que no sentían los tormentos, pues con ser tales las disciplinas, y sobre llagas, no sólo no sentía dolor, sino antes una suavidad del cielo.

(Paraíso, p. 133a).

Durante su última enfermedad que hace morir a la madre Marina de la Cruz a los 60 años, sus compañeras la despojan en el hospital de los instrumentos de tortura, sus eternos compañeros, con los cuales se había «mortificado fieramente» el cuerpo:

Halláronla entonces no sólo ceñida desde la cintura al pecho con una cadena en extremo gruesa, sino lastimadas las piernas, los muslos y los brazos con coracinas de hierro y punzantes rayos, cuyas correas fue necesario se cortasen con tijeras y con cuchillos por estar ya cubierta de carne las ligaduras. «Creo el que más sentía su espíritu» le quitasen del cuerpo aquellos instrumentos de merecer, «que aun el mismo cuerpo», siendo así que se le arrancaban pedazos suyos entre los rayos y cadenas con vehemente dolor.

(Paraíso, 103b).

Es significativo que al describir Sigüenza esta escena, haga hincapié en el aspecto espiritual del dolor, a pesar de que la crudeza de la transcripción remita sobre todo al cuerpo, como en una de las citas de Ignacio antes mencionadas. La «fiera mortificación del cuerpo», según la expresión usada por Sigüenza para definir esta intensa y sangrienta práctica espiritual, produce no sólo la interlocución divina, ese coloquio con Dios preconizado por San Ignacio o la conversación que anhela tener San Juan de la Cruz con Él; esa práctica provoca también una serie de visiones, signos reveladores de una comunicación establecida con lo divino; comunicación mantenida con la condición de que la mortificación sea continua y su ejercicio adecuado permita la reiteración de las visitas y del consiguiente diálogo entre divinidad y ejercitante.

El repertorio de imágenes: las visiones

Al definirse el modelo de santidad, se comparte un mismo repertorio de imágenes con la misma articulación retórica y formas semejantes de puestas en escena y escenografías. Las visiones constituyen el ámbito más definitivo para verificar esta aseveración, delimitan un campo de metáforas y una iconografía imaginaria que también se fundamenta en los ejercicios de Ignacio de Loyola y se refuerza con la iconografía real, la que se encuentra en las iglesias, sacristías, conventos, domicilios particulares, etc., y se repite sistemáticamente en los sermones y el confesionario. Recuérdese que Ignacio siempre aconseja poner en marcha la

imaginación como apoyo de la meditación, por ello, cuando se refiere a la meditación del infierno, con el fin de combatir las asechanzas del demonio y evitar la condenación eterna, exige:

El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos.

El segundo punto oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra nuestro Señor y contra todos sus santos.

El tercero oler con el olfato humo, piedra, azufre, sentina y cosas pútridas.

El cuarto gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la conciencia.

El quinto tocar con el tacto, es a saber, como los fuegos tocan y abrasan las ánimas.

(P. 241).

La continua mortificación, el ejercicio inclemente del tormento corporal, favorece e intensifica las visiones o condiciona el tipo de sueños. Ellas constituyen un teatro portátil de la mente cuyas acciones y personajes provienen de un repertorio preestablecido, dominado por la poderosa figura del fundador de la Compañía de Jesús y de sus seguidores, los sacerdotes y padres espirituales de estas monjas. Es evidente que el inventario de imágenes que puede trazarse se modifica al influjo de la biografía personal de cada monja hagiografiada y además por el tipo de sus inclinaciones y su peculiar manera de asociación. En el caso de Marina de la Cruz los sueños y las visiones son casi siempre pasivos; su modo de trabajo para cumplir el camino de perfección o logro de la santidad se apoya en la humildad y el sacrificio, en el modelo de la abnegación, el que ofrece la otra mejilla a quien ataca, aunque como sucede en estos casos, esta pasividad recubre una agresividad advertida por las monjas que la atacan furiosamente cuando ella trata de ordenar y dirigir la conducta y los modos de oración de las otras habitantes del convento: como represalia la condenan a los trabajos más humillantes, inmundos y pesados; la calumnian al acusarla de incontinencia por haber sido dos veces casada, atribuyen la muerte de su hija a un justo castigo divino y gozan con ello, y es, en fin, el centro de todos los chismes del convento. Así se fortalece: su triunfo es mayor porque realza una de sus virtudes primordiales, la humildad.

Marina ve procesiones y asambleas divinas, conversa con la Virgen María, Santa Teresa, María Magdalena; esas sagradas figuras la visitan, le dan consejos, intervienen en los asuntos del convento, la corrigen, la aclaman, le ayudan a delinear su figura de vidente, de productora de profecías que pueden referirse a su propia muerte o a la de otras monjas o dignatarios de la vida colonial, o a catástrofes públicas como terremotos, inundaciones, fuegos, plagas y pestes. Privilegio del que también goza en ocasiones la madre Inés de la Cruz, y sólo concedido a quienes dedican su vida a las privaciones, regulada por la fiera mortificación. Un rasgo particular y específico de las visiones personales de Marina de la Cruz es

su relación concreta en vida y luego en espíritu con quien en México era conocido como el admirable anacoreta Gregorio López, o Siervo de Dios, candidato a la santidad en España y en el Vaticano, una de las grandes figuras de la devoción popular, y a quien ella había conocido personalmente durante su estancia en Zacatecas. Esta relación confirma el estereotipo visionario, pero también dibuja un dato histórico que como siempre en este contexto se contamina de hagiografía.

Marina de la Cruz no sólo ve a la madre de Dios, a sus santos y los candidatos a la beatificación, en muchas ocasiones dialoga con y contempla a Cristo, y recibe un alto premio, es acariciada y consolada por Él, y confirma su deseo al ver a su hija muerta colocada entre los serafines que animan la corte celestial. Este conjunto de sueños y visiones aquilata a las monjas así favorecidas durante su camino hacia la perfección: tiene carácter de presea, es la afirmación, la corroboración que muestra la predilección de Dios, su esposo, por ellas. Esa marca, esa predilección las señala, las aparta del resto del rebaño, muestra públicamente los designios del Señor, revela su presencia cuando manifiesta con señales la elección y la corrobora con el premio recibido, designado con el característico nombre de finezas. Al convertir la visión en un emblema, asegura el futuro de este ejercicio de la santidad, que en cierta medida acerca a las monjas -otorgándoles un remedo de la gloria que creen merecer- con la que es Virgen por antonomasia, la madre de Dios, cuya inmaculada concepción y sagrada fertilidad le concede la inmensa merced de ser intercesora entre los pecadores y Cristo.

Así, Inés y Marina tienen el poder de enderezar entuertos dentro de su convento, o de provocar castigos aun contra aquellos que aparecen como vicarios de Dios en la tierra, como lo demuestra la anécdota que vincula una acción de Inés de la Cruz con el mandatario fray García Guerra:

Cuando aquellos grandes temblores de tierra, diome el Señor a entender era por los toros que el Arzobispo-Virrey corría en Viernes (para colmo, Viernes santo). Era entonces prelada una religiosa de grande entendimiento y virtud llamada Ana de San Miguel y de quien hacía muchos aprecio aquel Príncipe; acerté a estar con ella la segunda vez que tembló y díjele: «Madre, pues lo tomará bien de Vuestra Reverencia, escríbale que él es ocasión de esos temblores». Rcspondiome: «¿Quién me mete a mí en esto?». Viendo que no quería, sentí una eficaz inspiración de escribirle, como lo hice, y dentro de un cuarto de hora le había enviado la carta por medio de nuestro Vicario, pero luego, al instante, cayó sobre mí tan gran desconsuelo y congoja que no me conocía pues no dándoseme antes nada de todo el infierno, ahora (no sé lo que fue, ni lo entendí), no podía tener resignación, ni entrar en razón y pasé la más terrible noche que puede ser. Persuadíame a que había hecho una grande locura y que había de venir el Arzobispo a ponerme en la cárcel y lo que más sentía era supiese la abadesa y monjas mi libertad, figurábaseme cada rato llamaban en la portería. Por la mañana di gracias a Dios que había amanecido con vida y el sólo alivio que aquella noche tuve fue pensar me llevaría Dios antes de amanecer, vino la luz de Dios y desaparecieron las tinieblas, supe no se levantó más el Arzobispo y quedé advertida en conocer las astucias de nuestro

enemigo.

(Paraíso, pp. 143b y 144a).

Muy significativo es este texto que he citado largamente por el interés que tiene. La inspiración -semejante en todo a una visión, pero sin representación- que tiene la madre Inés le viene de Cristo, podemos suponer, aunque ella lo disfrace hábilmente para no pecar de soberbia y ser castigada o para disfrazar ese orgullo. Orgullo que, por otra parte, se manifiesta claramente, al establecerse la relación que existe entre la muerte del arzobispo- virrey y la escritura de la carta, con lo que se demuestran el favor que Dios le ha hecho, al convertirla en depositaria de su venganza, en intermediaria del castigo a la transgresión, y como instrumento para castigar un pecado mortal. Es más, esta conexión entre dos acciones que producen una tercera, es decir, un sacrilegio -ir a los toros en viernes-, produce temblores de tierra y la carta de reproche de la monja ocasiona la muerte del virrey: ambos actos, uno natural, fenómeno metereológico y otro, volitivo, signos inequívocos de la voluntad de Dios y muestras terribles de su ira y del castigo que merecen los pecadores. Un espectáculo celebrado en día sagrado provoca la muerte del transgresor, gracias a la mano -en este caso literal, porque es ella quien escribe la carta- de Inés de la Cruz. De esta forma se prueban varias cosas. Primero, la ya muy reiterada comprobación de que Dios premia, señala, predestina; la segunda, que en poder eclesiástico y civil de la Nueva España puede ser puesto en entredicho por una simple monja, siempre y cuando ésta haya sido elegida y recompensada por Dios.

Reflejo de virtudes: las reliquias

Me parecen comprensibles estos mecanismos. Las monjas ocupan un lugar singular en la sociedad, son víctimas propiciatorias, «anhelan, asevera Sigüenza, consagrarse a la Divina Majestad en virginal holocausto» (p. 6a). Concentran en su cuerpo macerado los pecados del mundo, los asumen y limpian, y a su debido tiempo, si persisten en su vida mortificada y son vistas públicamente como santas aunque no se logre la canonización eclesiástica, es decir, institucional y burocrática, son a su vez convertidas en reliquias. Y las reliquias son necesarias, insiste Sigüenza, para consuelo de las monjas y para lograr acrecentar el número de fieles en la Iglesia (pp. 16a y b). Basta leer el relato que el autor del Paraíso occidental hace de la muerte de Marina de la Cruz para comprobarlo:

Como la fama de las excelentes virtudes de la Venerable Madre Marina de la Cruz, no cabiendo en la clausura del convento real de Jesús María, se había extendido por toda la ciudad de México con aprecios

grandes, no es ponderable el sentimiento y conmoción que causó en toda ella al saber su muerte. Acudieron al redoble de las campanas desde las más ínfimas, hasta las primeras y más preeminentes personas de la república, así para venerar el difunto cuerpo, como para solicitar por reliquia alguna pequeña prenda de su pobre ropa, teniéndose por dichoso el que lo conseguía, porque siendo sus alhajas en extremo pocas, ya se habían apoderado de ellas las religiosas con tanta diligencia que ni aun la piedra en que solía recostarse cuando dormía perdonó el cuidado. Combináronse espontáneamente para su entierro... los cabildos eclesiásticos y secular y las comunidades todas de religiosos, con el resto de los sujetos de primera clase, en cuyas voces no se le daba otro epíteto a la Venerable Madre sino el de santa. Concepto que comprobaban con la devoción con que le besaban los pies, y, conque todos los solicitaban, aunque fuesen hilachas de las mortajas, o por lo menos el tocar los rosarios a su cadáver yerto.

(P. 104b-105c).

Numerosos casos hay en la historia colonial de personajes a quienes la mentalidad popular transformó en santos, aunque no hubiesen sido canonizados por la institución eclesiástica. Uno de ellos es el ya mencionado Siervo de Dios, Gregorio López, de cuyos huesos, considerados como reliquias, y codiciados por los fundadores oficiales del convento de San José (Paraíso, p. 46b), entre los que se cuenta el arzobispo Pérez de la Serna, se hizo una donación al arzobispado con el producto de las limosnas aportadas por las reliquias al convento recién fundado. Otra figura fue, como ya lo vimos en la extensa cita arriba incluida, Marina de la Cruz²¹⁸. Es evidente que la sociedad novohispana estaba hambrienta de santidad, es decir, de víctimas propiciatorias capaces de sobrepasar la ruptura entre el lenguaje burocrático, el dogma y la encarnación de una fe. Los personajes señalados por una marca especial focalizan la expresión religiosa a través de gestos específicos absorbidos por el pueblo y, como puede comprobarse por la cita, dentro de éste pueden entrar sin distinción todas las clases sociales, incluyendo a las monjas. El convento opera como un mecanismo de sustitución: las religiosas, seres débiles, inocentes, practicantes de las virtudes teologales -caritativas, humildes y obedientes, castas y abnegadas- ejercen en su contra un suplicio corporal para ayudar a borrar los pecados del mundo. Cumplen el papel que en el contexto tradicional cumple la víctima ofrecida en un altar para apaciguar la violencia del dios, o para hacerle peticiones propiciatorias. Son vírgenes ofrecidas en holocausto, como en la antigüedad, semejantes a las víctimas sacrificiales inmoladas por un sacerdote durante una ceremonia ritual. Es más, su cuerpo mismo se transforma en un espacio sagrado, cuando al suplicarse se constituyen de manera simultánea en altar, víctimas y sacerdotes, es decir, concentran en su corporeidad todos los elementos del sacrificio y de la víctima propiciatoria²¹⁹. Imitan la vida de Cristo, en un momento específico, el

de la Pasión, reviven en su cuerpo el cuerpo atormentado del Salvador, marcan en su carne las heridas de las que mana la sangre. El suplicio es entonces un acto de adoración: se flagelan para imitar el sacrificio de Cristo flagelado por sus verdugos. En este sentido, la monja es a la vez la víctima y el verdugo, el medio visible del sacrificio. Y el sacrificio es la oferta de Dios de una víctima propiciatoria, signo o símbolo del ofrecimiento que la criatura hace de sí misma para reconocer la total dependencia en que se halla respecto de su creador²²⁰.

La vida de las religiosas es el reflejo de las virtudes cristianas.

Insisto, el convento que las alberga se convierte por extensión en un lugar sagrado, en donde viven mujeres castas cuyo oficio medular es liberar a los pecadores de sus pecados, y concentrar en sus cuerpos el castigo que debiera caer sobre los otros: ése es el sentido de su sacrificio.

El sacrificio lava la culpa de los que no han sido sacrificados. Para que este sacrificio sea reconocido y válido es necesario que se vuelva público. La actividad de las monjas cuando de niñas se apartan para actuar su predestinación y definir su destino -al principio solitario, marginal-, se vuelve social y objeto de culto compartido, cuando avanzan en el camino de perfección y construyen paso a paso su destino, el de santas.

Su ordinario modo de orar era estando en cruz y siendo en su oración tan perseverante bien se puede echar de ver lo que padecería su cuerpo con tan violenta postura. Bajaba muchas veces al refectorio cargando en algunas ocasiones una cruz en extremo pesada sobre sus flacos hombros; otras entraba disciplinándose las espaldas con rigor notable; otras andando con pies y manos como si fuese bestia, y arrastrando unas pesadas piedras que le lastimaban el cuerpo cuanto no es decible, y, como si todo esto fuese muy poco, con palabras muy ponderativas y con ardientes lágrimas se acusaba aún de sus más levísimos pensamientos. Cosas todas que compungiendo en lo más vivo del corazón aun a sus mayores émulas, las obligaban a que interrumpiendo la refección la acompañasen en las lágrimas, sollozos pasando desde allí al coro y originándose de uno y otro el que muchas mejorasen de vida y se olvidasen del mundo.

(Paraíso, 108a y b).

Teatralidad dentro del convento, ceremonia necesaria, representación viva del acto de contrición, condición sine qua non de la vida comunitaria, Inés de la Cruz advierte que «sentía mucho mortificarse en público, y por eso hacía grandes mortificaciones en el refectorio» (p. 145a). La colectivización de la penitencia permite trascender la clausura y aumentar la fama de santidad de una monja; con ello crecen las expectativas en toda la ciudad, como ya lo vimos en el caso de la muerte de Marina de la Cruz. La fama así adquirida convierte el acto mismo del suplicio en una operación de compraventa. Las monjas, chivos expiatorios de la comunidad, redimen con sus cuerpos y oraciones el libertinaje y los placeres a que se libran los demás, los pecados que cometen, sus actos de soberbia. Los

ricos pagan y ellas responden con sus oraciones intercediendo ante la virgen y, cuando han llegado a ser famosas, ante Dios²²¹. De este modo, lo terrenal es redimido a cuenta de lo celestial mediante las oraciones y los suplicios.

... los maitines se decían en un oratorio a las doce de la noche y entonces era el descanso y alivio de todas mis penas, porque así que entraba en él me parecía hallarme en el cielo y entre los coros de Ángeles... y mientras más largos eran los maitines más me alegraba; después de acabados, tenía disciplina...

(Paraíso, p. 139a).

El sacrificio de las monjas es reconocido universalmente; su impacto -primero en el convento, y luego en el siglo- provoca una reacción y organiza una didáctica del padecer, una estética del sufrimiento y una retórica textual.

Bibliografía

Ediciones de la obra de Sor Juana

Inundación castálida de la única poetisa, Musa Décima, Soror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el Monasterio de San Jerónimo en la Imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos fertiliza varios asuntos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración, Madrid, Juana García Infanzón, 1689.

Segundo tomo de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del señor San Jerónimo de la Ciudad de México, dedicado por la autora a don Juan de Orúe y Orbieto, Caballero de la Orden de Santiago, Sevilla, Tomás López de Haro, 1692.

Fama y Obras Póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el convento de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México, conságralas a la majestad católica de la Reina Nuestra Señora doña Mariana de Neoburg Baviera Palatina del Rhin, por mano de la Excelentísima Señora doña Juana de

Aragón y Cortés, duques de Monteleón y Terra Nova, marquesa del Valle de Oaxaca, el doctor don Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, Capellán de Honor de su majestad, Protonotario, Juez Apostólico por su Santidad, teólogo, Examinador de la Nunciatura de España, Prebendado de la Santa Iglesia Metropolitana de México, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1700.

Sor Juana Inés de la Cruz, Obras completas, 4 vols., México, FCE, Biblioteca Americana (edición de Alfonso Méndez Plancarte, tomos I, II y III; t. IV, edición de Alberto G. Salceda), t. I, *Lírica* —218→ personal, 1.^a reimp., 1976; t. II, *Villancicos y letras sacras*, 1.^a reimp., 1976; t. III, *Autos y loas*, 1.^a ed., 1955; t. IV. *Comedias, sainetes y prosa*, 1.^a reimp., 1976.

Obras selectas de Sor Juana Inés de la Cruz, prólogo, selección y notas de Georgina Sabat-Rivers y Elías L. Rivers, Madrid, Clásicos Noguer, 1976.

Florilegio de Sor Juana Inés de la Cruz, ed. y prólogo de Elías Trabulse, México, Promexa, 1979.

El sueño, de Méndez Plancarte, México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario), 1989.

Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación castálida*, ed., introducción y notas de Georgina Sabat-Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 1982.

Sor Juana Inés de la Cruz, Obras completas, ed. y prólogo de Francisco Monterde, México, Porrúa, 1989.

«La carta de sor Juana al padre Núñez (1682)», Antonio Alatorre, estudio, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXV, núm. 2, 1987, pp. 591-673, El Colegio de México, 1987.

La segunda Celestina (SJIC y Agustín y Salazar y Torres), ed. de Guillermo Schmidhuber, México, Vuelta, 1990.

El oráculo de los preguntones, atribuido a SJIC, editado y prologado por José Pascual Buxó, México, UNAM, El Equilibrista, 1991.

Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor: Autodefensa espiritual, edición y estudio de Aureliano Tapia Méndez, Monterrey, Ediciones al voleo El Troquel, 1993.

Enigmas ofrecidos a la casa del Placer, edición y estudio de Antonio Alatorre, México, El Colegio de México, 1994.

Textos antiguos

Álvarez Lugo de Usodemar, Pedro, *Ilustración al sueño de la décima Musa mexicana*, ed. por Andrés Sánchez Robayna, en *Para leer...*

Acosta, José de, *Historia natural y moral de las Indias*, México, FCE, 1979.

Ávila, Juan de, *Pureza emblemática discurrida en la profesión de la Madre María Ana de San Francisco, Religiosa de Santa Clara, Sermón que el 8 de diciembre, día de la Purísima Concepción de María, Señora Nuestra, presente el Santísimo Sacramento del Altar*, México, Impr. de doña María de Benavides, Vda. de Juan de Ribera, en el Empedradillo, 1686.

Belmont, Vicente, *Parecer, Maestro en Teología de la Orden de la Santísima*

Trinidad de redentores descalzos, examinador sinodal del arzobispado de Valencia y revisor de libros por el Santo Tribunal, precede a la edición de Valencia de 1709 de la Inundación castálida, modificada y aumentada.

Borda, Andrés de, *Práctica de confesores de monjas en que se explican los cuatro votos de Obediencia, Pobreza, Castidad y Clausura por modo de Diálogo*, México, Francisco de Riva Calderón, 1708.

Borges, Pedro de, *Sermón que predicó a la profesión de la madre María de la Encarnación, descalza del convento de la gloriosa Santa Teresa de Jesús de esta ciudad a 13 de diciembre de 1662*, Puebla de los Ángeles, Impr. de la Vda. de Juan Borja y Gandía, 1673.

Calderón de la Barca, Pedro, *En esta vida todo es verdad y todo mentira, obras completas*, t. II, dramas, ed., prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959.

Casas, Bartolomé de las, *Historia de las Indias*, México, FCE, 1976 (cuidado del texto Agustín Millares Carlo, estudio preliminar de Lewis Hanke).

Castillo Graxeda, José del, *Compendio de la vida y virtudes de la venerable Catarina de San Juan*, Bibliotheca Angelopolitana, Puebla, 1987. Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización, Madrid, 1864-1884, t. XXXIX.

Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, México, Porrúa, 1976.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, México, Turner, 1984.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Patria, 1983.

Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España*, México, Porrúa, 1967.

Fernández de Santa Cruz, Manuel, *Regla del glorioso Doctor de la Iglesia San Agustín, que han de guardar las religiosas del convento del Máximo doctor San Jerónimo de la Puebla de los Ángeles, y los demás que se fundaren del mismo instituto. Con las Ordenanzas y Construcciones [...] por el Ilustrísimo de Excelentísimo Señor Doctor don Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de la Puebla de los Ángeles... s. f.*

Gómez, José, *Vida de la venerable Madre Antonia de San Jacinto, monja profesada de velo negro, e hija del real y religiosísimo Convento de Santa Clara de Jesús de la Ciudad de Santiago de Querétaro*, México, herederos de la viuda de Bernardo Calderón, 1689.

Góngora y Argote, Luis de, *Obras completas*, edición Millé, Madrid, Aguilar, 1961.

Guijo, Gregorio de, *Diario*, 2 vols., México, Porrúa, 1953.

Hermes Trismegisto, *Tres tratados*, Buenos Aires, Aguilar, 1984, segunda reimpresión.

Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988 (primera edición, Baeza, 1575).

Ignacio de Loyola, *Obras*, Madrid, BAC, 1991.

López de Palacios Rubios, Juan, *De las Islas del Mar Océano*, México, FCE, 1954.

Lumbier, Raymundo, *Destierro de ignorancias, fragmento áureo, preciosísimo de la juiciosa erudición moral del doctísimo y religiosísimo Padre Maestro*

Fray... dalo a la estampa por orden y con mandato de su Ilustrísima el Señor Arzobispo en obsequio de las señoras religiosas, alivio de sus padres capellanes y consuelo de todos sus confesores, el padre Perfecto de la Purísima y su Ilustrísima conceden 40 días de indulgencia a cualquiera persona de los interesados en la materia por cada vez que leyere algún párrafo destes, conque todos siete montan doscientas y ochenta días de indulgencia, México, en la Imprenta de Joseph Guillén Carascoso, 1694. Mendieta, Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, México, Salvador Chávez Hayhoe, 1945.

Mendoza Ayala, Juan de, Sermón que en el templo de las señoras Religiosas de Santa Clara de esta ciudad de México predicó en la profesión de la Soror Juana Teresa de Cristo, día 30 de junio de 1686, México, Impr. de doña María de Benavides, Vda. de Juan de Ribera, 1686.

Molina, Tirso de, *Obras dramáticas completas*, ed. crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969, t. 1.

Núñez de Miranda, Antonio, Plática doctrinal que hizo el padre de la Compañía de Jesús; Rector del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, Calificador del Santo Oficio de la Inquisición; Prefecto de la Purísima. En la profesión de una señora religiosa del Convento de San Lorenzo, México, Imprenta de la viuda Calderón, 1679.

—, Distribución de las obras ordinarias y extraordinarias para hacerlas perfectamente, conforme al estado de las Señoras Religiosas, Instruida con Doce Máximas, México, viuda de Miguel Ribera Calderón, 1712.

—, Cartilla de la doctrina religiosa dispuesta por uno de la Compañía de Jesús para dos niñas hijas espirituales suyas, que se crían para —221→ monjas y desean serlo con toda perfección, México, viuda de Bernardo Calderón, 1672?

Ovid, *Metamorphoses*, Londres, Penguin, 1985. Trad., intr. y notas, Mary M. Innes.

Ovidio Nasón, Publio, *Las metamorfosis*, trad. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Espasa-Calpe, segunda edición, 1972.

—, *Metamorfosis*, t. I, Libros I-VII; t. II, libros IX-XIV. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1979. SEP, 1985, dos volúmenes.

Oviedo, Juan Antonio de, Vida exemplar, heroicas virtudes, y apostólicos ministerios de el Venerable Padre Antonio Núñez de Miranda, de la Compañía de Jesús, México, herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1702.

—, Los milagros de la cruz y maravillas del padecer. Sermón que en las solemnes honras que el día 26 de abril de 1728 le hicieron a la Venerable Madre Sor María Inés de los Dolores, México, José Bernardo de Hogal, 1728. Rodríguez Lupercio, Francisco, Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima Ciudad de México, en la suntuosa dedicación de su hermoso, magnífico y ya acabado Templo, México, 1668.

Robles, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1972, 3 vols.

Sánchez, Miguel, Sermón que predicó en las exequias fúnebres de la Madre Ana de la Presentación, Priora del Convento de San Laurencio de México, viernes 4 de julio de 1636 años, México, Impr. de Francisco Salbago, 1636.

Santa Cruz, Ignacio de, Sermón que predicó en la festividad de la

presentación de Nuestra Señora, el sábado 21 de noviembre de 1671 años en el convento religiosas del Señor San Lorenzo en esta corte, México, Impr. de Juan Ruiz, 1672.

Sigüenza y Góngora, Carlos de, Teatro de virtudes políticas. Alboroto y motín de los indios de México, México, UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 1986.

———, Paraíso occidental, plantado y cultivado por la liberal benéfica mano de los muy cathólicos y poderosos Reyes de España en su Magnífico Real Convento de Jesús María de México, México, Juan de Rivera, 1682.

Talavera, Hernando de, De vestir y de calzar en Escritores místicos españoles, Madrid, BAC, 1911, tomo I.

Santa Teresa de Ávila, Libro de las fundaciones, prólogo de José María de Aguado, Madrid, Espasa y Calpe, 1950.

———, Libro de la Vida, México, Reí, 1988.

Torquemada, Juan de, Monarquía indiana, México, UNAM, 1975-1983. 7 vols. (ed. preparada por el Seminario para el estudio de fuentes de tradición indígena, bajo la coordinación de Miguel León-Portilla).

Torres, Miguel de, Vida, obras y ejemplos del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor doctor Don Manuel Fernández de Santa Cruz, Puebla, 1716.

Velasco, Martín de, Arte de los sermones para saber hacerlos y predicarlos, México, 1728.

Zatrilla y Vico, Ioseph, Poema Heroico al merecido aplauso de Soror Juana Inés de la Cruz, Barcelona, 1696. Edición de Aureliano Tapia Méndez, Monterrey, ed. facsimilar, 1993.

Obras sobre Sor Juana y Bibliografía general

Abreu Gómez, Ermilo, en Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y Biblioteca, México, 1934.

Alatorre, Antonio, «Para leer la Fama y obras póstumas de Sor Juana Inés de la Cruz», en Nueva Revista de Filología Hispánica, núm. XXIX, México, 1980, pp. 428-508.

Alatorre, Antonio, «La carta de sor Juana al padre Núñez (1682)», en Nueva Revista de Filología Hispánica, tomo XXXV, núm. 2, 1987, pp. 591-673, El Colegio de México, 1987.

Alonso, Dámaso, Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1962.

Amezcuá, José y Serafín González, eds., Espectáculo, texto y fiesta, México, UAM, 1990.

Arenal, Electa y Schlau, Stacey, Untold Sisters Hispanic Nuns in their Own Works, trad. Amanda Powell, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.

Arroniz, Othón, Teatros y escenarios del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1976.

Barthes, Roland, Sade, Loyola, Fourier, Caracas, Monte Ávila, 1977.

———, El grano de la voz, México, Siglo XXI, 1983.

Bataille, Georges, Documents, París, Gallimard, 1968.

- Bataillon, Marcel, «Ensayo de explicación del auto sacramental» en Manuel Durán y Roberto González Echeverría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976.
- Baudot, Georges, *Utopía e Historia en México*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- Bellini, Giuseppe, *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, Milán, Cisalpino, 1964.
- , Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, intr. e note a cura di... Milán, Instituto Editoriale Cisalpino, 1953.
- Bénassy-Berling, Marie-Cécile, *Humanismo y religión en Sor Juana en la Nueva España*, México, Era, 3.^a reimp., 1989.
- Berchtold, Jacques, *Des rats et des ratières. Anamorphoses d'un champ métaphorique de Saint Augustin à Jean Racine*, Genève, Droz, 1992.
- Beverly, John, «Sobre Góngora y el gongorismo colonial» en *Revista Iberoamericana*, núm. 14-15, enero-junio, 1981, pp. 33-44.
- Blanco, José Joaquín, *La literatura en la Nueva España*, 2 vols. 1: *Conquista y Nuevo Mundo*; 2: *Esplendores y miserias de los criollos*, México, Cal y Arena, 1989.
- Boiastuau, Pierre, *Histoires prodigieuses*, París, 1561, citado por Georges Bataille, *Documents*, París, Gallimard, 1968.
- Bravo, María Dolores, «El arco triunfal novohispano como representación», en José Amezcua y Serafín González, eds., *Espectáculo op. cit.*, pp. 95-102.
- , «El cerco de la conciencia: Sor Juana, las Reglas y Constituciones de su Orden, dictada por el Obispo Fernández de Santa Cruz» en *Acciones textuales*, *Revista de Teoría y Análisis*, 2, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, pp. 51-58.
- , «Erotismo y represión en un texto del Padre Antonio Núñez de Miranda», en *Literatura Mexicana*, vol. 1, núm. 1, 1990, pp. 127-134.
- , *Teatro selecto de Sor Juana*, selección, introducción y notas, México, Conaculta, 1993.
- Bynum, Carolyne Walker, *Fragmentation and Redemption, Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Nueva York, Zone Books, 1991.
- , *Holy Fast, The religious Significance of food to Medieval Women*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, The University of California Press, 1987.
- Canguilhem, Georges, *Le normal et le pathologique*, París, Presses Universitaires de France, 1966.
- Cánovas, Rodrigo, «Úrsula Suárez (monja chilena, 1666-1749): La autobiografía como penitencia» *Separata*, Santiago, *Revista Chilena de Literatura*, s. f.
- Carilla, Emilio, «Sor Juana: Ciencia y Poesía (Sobre Primero Sueño)». *Revista de Filosofía Hispánica*, 36 (1952), 287-307. Reimpreso en *La literatura barroca en Hispanoamérica*, Madrid, Anaya, 1972.
- Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1985.
- , *La Fable Mystique*, París, Gallimard, 1987.
- , *Heterologies, Discourse on the Other, Theory and History of Literature*, Volume 17, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.
- Chávez, Ezequiel A., *Sor Juana Inés de la Cruz, Ensayo de psicología*, México, Porrúa, 1981.
- Chinchilla-Aguilar, Ernesto, «El Siglo XVII novohispano y la figura de Sor

- Juana Inés» en *University of Dayton Review*, vol. 16, núm. 2, Primavera, 1983.
- Díaz Plaja, Guillermo, *El espíritu del barroco*, Madrid, Grijalbo, 1983.
- Diccionario de mitología griega y romana, Barcelona, Paidós, 2.^a reimpresión, 1984.
- Douglas, Mary, *De la souillure*, París, Maspero, 1971.
- Durán, Manuel, «Hermetic traditions in Sor Juana's *Primero Sueño*» en *University of Dayton Review*, vol. 16, núm. 2, Primavera, 1983, pp. 107-113.
- Fernández, Sergio, *La copa derramada*, México, UNAM, 1986.
- , *El estiércol de Melibea*, México, UNAM, 1992.
- Fletcher, Angus, *Allegory, The Theory of a Symbolic Mode*, Londres, Cornell University Press, sexta edición, 1982.
- Flynn, Gerald, «The *Primero sueño* of Sor Juana Inés de la Cruz: a Revisión of the Criticism», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 25, 1965, pp. 355-359.
- Flores, Enrique, «La Musa de la hampa», *Revista de literatura mexicana*, 2.2, 1991.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1976.
- , *Historia de la sexualidad*, 1. *La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1977.
- Franco, Jean, *Plotting Women, Gender and Representation in Mexico*, Londres, Verso, 1989. Existe edición en español, *Las conspiradoras*, México, FCE, 1994.
- Frenk, Margit, «Lírica popular a lo divino», *Edad de Oro*, VIII, Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pp. 107-116.
- Gaos, José, «El sueño de un sueño», *Historia mexicana*, 10, 1960-61, pp. 54-71.
- García Pelayo, Manuel, *El reino de Dios, arquetipo político*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1959.
- Gates, Eunice Joiner, «Reminiscences of Gongora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz», *PMLA*, 54, 1939, pp. 1041-58.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, París, Grasset, 1975.
- Glantz, Margo, *Borrones y borradores*, *Ensayos sobre literatura colonial*, México, *El Equilibrista-UNAM*, 1992.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*, México, *El Colegio de México*, 1987.
- , *La educación popular de los jesuitas*, México, Universidad Iberoamericana, 1989.
- , coord., *Familias novohispanas. Siglo XVI al XIX*, México, *El Colegio de México*, 1991.
- González de Cossío, Francisco, *La imprenta en México (1524-1820)*. Cien ediciones a José Toribio Medina, México, 1947.
- Gritti, Jules, «Dos artes de lo verosímil: I. La casuística; II. El correo sentimental», en *Lo verosímil*, *Comunicaciones*, ed. Eliseo Verón, Buenos Aires, Ed. *Tiempo contemporáneo*, 1970.
- Hagstrum, Jean H., *The Sister Arts*, Chicago, Illinois, *The University of Chicago Press*, 1958.
- Hernández, Jorge E., *La soledad del silencio. Microhistoria del Santuario de Atotonilco*, México, FCE, 1991.

Herpoel, S., *Autobiografías por mandato; una escritura femenina en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Anthropos, 1993.

Iglesia, Ramón, *El hombre Colón y otros ensayos*, México, FCE, 1944.

Jankélévitch, Vladimir, *Lo puro y lo impuro*, Madrid, Taurus, 1990.

Kamen, Henry, *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Kristeva, Julia, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987.

Kurnitzky, Horst, *La escritura libidinal del dinero. Una contribución a la teoría de la femineidad*, México, Siglo XXI, 1978.

Kurtz, Barbara E., *The play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington, The Catholic University of America Press, 1991.

Lavrín, Asunción, comp., *Las mujeres latinoamericanas, perspectivas históricas*, México, FCE, Tierra firme, 1985.

—226→

—, «Unlike sor Juana, the Model Nun in the Religious Literature of colonial Mexico» en *University of Dayton Review*, vol. 16, núm. 2, Primavera, 1983.

Lázaro Carreter, Fernando, *Estilo barroco y personalidad barroca*, Madrid, Cátedra, 1984.

Leonard, Irving A., *La época barroca en el México colonial*, México, FCE, 10 reimp., 1976.

Lira, Andrés y Muro, Luis, «El siglo de la integración», en el tomo II de *la Historia General de México*, México, 1.^a ed., 1976.

López Cámara, Francisco, «El cartesianismo en Sor Juana y Sigüenza y Góngora», *Filosofía y Letras*, México, 39, 1950, pp. 107-131.

Ludmer, Josefina, «Tretas del débil» en *La sartén por el mango*, ed. de Patricia Elena González y Eliana Ortega, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 2.^a edición, 1985.

Mansour, Mónica, «Sor Juana ante el discurso paradójico: un ejemplo contemporáneo», en Sara Poot Herrera, ed., *Diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, México, El Colegio de México, 1994, pp. 367-379.

Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco*, Madrid, Ariel, 1980.

Mariscal, Beatriz, «El espectáculo teatral novohispano: los jesuitas», en José Amezcua y Serafín González, eds., *Espectáculo...*, op. cit.

Martínez López, Emilio, «S.J.I.L.C. en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos», *Revista de Literatura*, Madrid, XXXIII, núm. 65-66, enero-junio, 196 p., pp. 53-84.

Maza, Francisco de la, *Catarina de San Juan, Princesa de la India y visionaria de Pueblo*, México, Conaculta, 1990.

—, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia, biografías antiguas. La Fama de 1700. (Noticias de 1667 a 1892)*, México, UNAM, 1980.

—, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, FCE, 1985.

—, *El guadalupanismo mexicano*, México, FCE, 1981.

—, *Catarina de San Juan, Princesa de la India y visionaria de Puebla*, México, Conaculta, 1990.

Méndez Plancarte, Alfonso, ed., *Poetas novohispanos, 1521-1621*, México, UNAM, 1942.

- Merrim, Stephanie, ed., *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Detroit, Wayne University Press, 1991.
- Merrim, Stephanie, «Mores Geometricae: The "Womanscript" in the Theatre of Sor Juana Inés de la Cruz», en Stephanie Merrim, ed. *Feminist...*, 1991. —227→
- Moraña, Mabel, «Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIV, núm. 28, Lima, Segundo semestre de 1988, pp. 229-251.
- , «Para una relectura del barroco hispanoamericano: Problemas críticos e historiográficos», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29, Lima, Primer semestre de 1989.
- , «Orden dogmático y marginalidad en la Carta de Monterrey de Sor Juana Inés de la Cruz», *Hispanic Review*, University of Pennsylvania, vol. 58, Primavera, 1990, núm. 2.
- Muriel, Josefina, *Conventos de monjas en la Nueva España*, México, Editorial Santiago, 1946.
- , *Recogimientos de mujeres*, México, UNAM, 1974.
- , *Cultura femenina novohispana*, México, UNAM, 1982.
- Murphy, James J., *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, FCE, 1986.
- Myers, Kathleen A., «Sor Juana's respuesta: Rewriting the vitae», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIV, núm. 3, Primavera, 1990.
- , *Word from New Spain: the Spiritual Autobiography of Madre Maria de San Joseph (1656-1719)*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- Ortega, Julio y Forster, Merlin H., ed., *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, México, Oasis, 1986.
- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América*, México, FCE, 1986.
- Pagden, Anthony, *La caída del hombre natural*, Madrid, Alianza, 1988.
- Parker, Alexander A., *The allegorical Drama of Calderón*, Oxford, Dolphin Co., 1943. Existe edición en español, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Pascual Buxó, José, *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, FCE, 1984.
- , «El otro Sueño de Sor Juana», en *Revista de la Universidad de México*, diciembre, 1987, pp. 43-51.
- , *El enamorado de Sor Juana*, México, UNAM, 1994.
- Pastor, Beatriz, *El discurso narrativo de la conquista*, Habana, Casa de las Américas, 1983. Reeditado y corregido, apareció con el nombre de *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*, Hanover, Ediciones del Norte, 1988.
- Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz*, Luis Mario Schneider, ed., México, Promexa, 1979, p. 191.
- , *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 1990, (3.^a reimp.).
- Perelmuter Pérez, Rosa, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero Sueño*, México, UNAM, 1982.
- , «La situación enunciativa del Primero Sueño», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11, 1986, pp. 186-191.
- Pérez Martínez, Herón, *Estudios sorjuanianos*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988.

- Pfandl, Ludwig, Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México, su vida, su poesía, su psique, ed. y prólogo de Francisco de la Maza, trad. Juan Ortega y Medina, México, UNAM, 1963.
- Poletto, Christine, *Art et pouvoirs à l'âge baroque*, París, L'Harmattan, 1990.
- Poot Herrera, Sara, ed., *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz, México, El Colegio de México, 1993.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada* (Intr. de Mario Vargas Llosa, prólogo de Hugo Achúgar), Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- Ramírez Leiva, Edelmira, *Persuasión, violencia y deleite en un sermón barroco del siglo XVIII*, vol. 1, México, INBA-UAM, 1986.
- Ramos Medina, Manuel, *Imagen de santidad en un mundo profano*, México, Universidad Iberoamericana, 1990.
- y García Ayuardo, Clara, ed., *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano, I. Espiritualidad barroca colonial. Santos y demonios en América*, México, UIA, INAH, Condumex, 1993.
- Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1986 (segunda edición en español).
- , *Une poétesse américaine du XVII Siècle: Sor Juana Inés de la Cruz*, París, Centre de Documentation Universitaire, 1954.
- , «Reflexiones sobre El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz», México, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXX, núm. 4, diciembre de 1975, enero de 1976.
- Rivers, Elías L., «El ambiguo Sueño de Sor Juana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 189, 1965.
- , «Diglossia in New Spain» en *University of Dayton Review*, vol. 1, núm. 2, Primavera, 1983.
- Rojas Garcidueñas, José, *El teatro de la Nueva España en el siglo XVI*, México, Sepsetentas, 1973.
- 229→
- Rubial, Antonio, «Los santos milagrosos y malogrados de la Nueva España», en Clara García Ayuardo y Manuel Ramos Medina, eds., *Manifestaciones...* 1993.
- Rubio Mañé, José Ignacio, *El virreinato*, México, FCE, 4 vols., 1983.
- Ruiz de Velasco, Fides, ed., *Monjas coronadas*, México, Presidencia de la República, 1978.
- Sabat-Rivers, Georgina, *El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz, Tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis Books, 1977.
- , «Sor Juana: La tradición clásica del retrato poético», en Julio Ortega y Merlin H. Forster, eds., *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, México, Oasis, 1976, pp. 79-101.
- , «Ejercicios sobre la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana» en *Literatura Mexicana*, vol. 1, núm. 2, México, UNAM, 1990, pp. 349-371.
- , «A Feminist Re-reading of Sor Juana's Dream», en Stephanie Merrim, ed. *Feminist perspectives...* 1991.
- , *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*, Barcelona, PPU, 1992.
- , «Apología de América y del mundo en tres loas de Sor Juana»; aparecido

- en *Revista de Estudios Hispánicos*, San Juan, Puerto Rico, número dedicado al «Encuentro de culturas», coord. Mercedes López Baralt, 1992, pp. 267, 291.
- Scarry, Elaine, *The Body in Pain*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Sáinz Rodríguez, Pedro, *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 2.^a ed., 1984.
- Sánchez Lora, José L., *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- Sánchez Robayna, Andrés, *Para leer «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, FCE, 1991.
- Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, México-Buenos Aires, FCE, 1987.
- Soufas, Teresa Scott, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Londres, Columbia, University of Missouri Press, 1990.
- Schwaller, John Frederick, «La identidad sexual: familia y mentalidades a fines del siglo XVI», en Pilar Gonzalbo Aizpuru, coordinadora, *Familias novohispanas...*
- Schilling, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España*, México, Imprenta Universitaria, 1958.
- 230→
- Schons, Doroth, «Some Obscure Points of Sor Juana Inés de la Cruz», en Stephanie Merrim, ed., *Feminist perspectives...* 1991.
- Shelley, Kathleen y Rojo, Grínor, «El teatro hispanoamericano colonial», en *Historia de la literatura hispanoamericana*, I, Época colonial, Madrid, Cátedra, 1982.
- Sierra, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano*, edic. establecida y anotada por Edmundo O'Gorman, México, 1948 (t. XII de las Obras completas).
- Soldevilla, Fernando, *Compendio de literatura general y de historia de la literatura española*, París, Garnier, 5.^a ed., 1903.
- Spitzer, Leo, *Estilo y estructura en la literatura española*, Madrid, Grijalbo, 1980.
- Trabulse, Elías, *Prólogo a Florilegio de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Promexa, 1979.
- Valbuena Prat, Ángel, *prólogo a las Obras completas de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Aguilar, t. III, 1959.
- Villari et al., Rosario, *El hombre barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, 2 vols.
- Vosler, Karl, «La Décima Musa de México: Sor Juana Inés de la Cruz» en *Escritores y poetas de España*, Buenos Aires, 1947.
- Wardropper, Bruce, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1958.
- Warner, Marina, *Alone of All her Sex, The Myth and Cult of the Virgin Mary*, Picador Books, Londres, 1985.
- Xirau, Ramón, *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1967.
- Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.

Zavala, Huguette, «America inventada, Fiestas y espectáculos en Europa del siglo XVI al siglo XX», ensayo inédito.

Zavala, Silvio, Las instituciones jurídicas en la conquista de América, México, Porrúa, 1971.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

