

UCLA

Mester

Title

El triunfo del poder femenino desde el margen de un poema: Otra lectura del *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9z516265>

Journal

Mester, 20(2)

Author

Grossi, Verónica

Publication Date

1991

DOI

10.5070/M3202014146

Copyright Information

Copyright 1991 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

El triunfo del poder femenino desde el margen de un poema: Otra lectura del *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz

De manera que yo nunca he escrito cosa alguna por voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino un papelillo que llaman *El Sueño* (. . .)

(. . .) que ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con más claridad y sosiego las especies que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta . . .

—Sor Juana, *Respuesta a Sor Filotea*.

Al interpretar literalmente las palabras de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Respuesta a Sor Filotea*¹ se ha estudiado el *Primero Sueño*² como creación personal en la que la monja novo-hispana expresa y refleja sus conflictos filosófico-existenciales, su crisis final como mujer religiosa asediada por las censuras de su sociedad y por su propio sentimiento de culpa. El *Primero Sueño* sería entonces el poema que describe su lucha por el conocimiento y la derrota de esta lucha que termina en la renuncia, en el silencio, en el abandono de las letras y en la propia muerte. Para muchos críticos, el silencio (el abandono de las letras al final de su vida) se convierte en el centro semántico negativo que explica retrospectivamente el sentido de toda su escritura. Sin embargo, su obra no puede dividirse en literatura por encargo por un lado, y literatura personal por el otro (la

Respuesta a Sor Filotea y el Primero Sueño). La obra de Sor Juana es en su totalidad literatura convencional, que parte de una tradición literaria, pero para transformarse en creación original: en actuación (literaria a la vez que política) frente a una circunstancia concreta. Es decir, la “originalidad” artística de su escritura no reside en el grado de sinceridad de su expresión,³ sino en su capacidad recreadora y ultimadamente transgresora de la misma tradición (literaria y cultural). Esta capacidad innovadora se evidencia especialmente en la complejidad retórica y la concentración semántico-política que presentan dos de sus obras de madurez, la *Respuesta a Sor Filotea y el Primero Sueño*. Aun cuando desconocemos la datación exacta de las mismas, sabemos que fueron escritas entre 1690 y 1691 (Puccini 115). Tanto la proximidad temporal en que fueron escritas, como el particular tratamiento estilístico y temático que comparten, son prueba de la existencia de un profundo diálogo intertextual. En ambas, el tema de la problemática literaria, ya tratado en otros de sus escritos, cobra una inusitada cargazón política. A través de un intrincado juego retórico, Sor Juana intenta autorizar, legitimar simbólicamente tanto el establecimiento de su espacio literario, como su lucha por mantenerlo y fortalecerlo.⁴ La fama, la difusión pública que alcanza la voz de la monja (a través de la palabra escrita) cuestiona y amenaza con su creciente reputación y autoridad el orden de poder masculino, lo cual intensifica la censura y la persecución en contra de su vocación literaria.⁵ De esta manera, reconocer la existencia de un estrecho diálogo entre el *Primero Sueño* y la *Respuesta a Sor Filotea*, nos permite enriquecer, aclarar a la vez que intensificar, los significados de ambas obras.⁶

Como otras creaciones literarias de Sor Juana, el *Primero Sueño* es una construcción artística altamente elaborada que incluye referencias eruditas a la tradición literaria española y a las tradiciones culturales grecolatina, patrística, neoescolástica, neoplatónica y ocultista (Atanasio Kircher y su linterna mágica). Al igual que en la *Respuesta*, en el *Primero Sueño* encontramos alusiones metaliterarias: en la *Respuesta a Sor Filotea* Sor Juana cita al *Sueño*; en el *Primero Sueño* Sor Juana repite las alusiones políticas de la carta; ambas obras retratan o aluden al proceso creador, aun cuando en el *Primero Sueño* este retrato se convierta en un juego de espejos, multiplicador y relativizador. Si situamos al *Sueño* de Sor Juana dentro de un contexto histórico-social particular, la sociedad novo-hispana del siglo XVII, podemos apreciar no sólo su singularidad literaria, sino también su originalidad política. En el *Sueño*, el referente histórico sociopolítico concreto en el que se inserta la obra, cobra de igual modo significación, es decir, interviene como elemento semántico-literario que afecta el sentido, o los sentidos de la escritura. De igual manera que en la *Respuesta*, esta coyuntura socio-histórica determinada no es reproducida

en la obra, sino transformada, "literaturizada," trasladada al espacio renovador del poema. Desde el margen, desde el exilio de la celda conventual (y no desde el espacio doméstico-familiar típicamente femenino), Sor Juana construye el espacio de una escritura marginal donde se lleva a cabo el descentramiento de un orden socio-político y semántico-ontológico absoluto. La marginalización social de la escritora, subvertida, invertida en su re-presentación textual en el *Primero Sueño*, paradójicamente le permite a la monja actuar, participar imaginariamente del poder político. El *Sueño* retrata el proceso de la creación poética como una actividad hiperbólicamente transgresiva, como una batalla titánica e invencible que amenaza al orden reinante (al orden de la luz solar, de la realidad histórica):

la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva (7-9)

Desde un principio, el acto creador, el ascenso de la sombra, es asociado al silencio, al nuevo espacio de poder nocturno:

y en la quietud contenta
de imperio silencioso,
sumisas sólo voces consentía (19-21)

Harpócrates, la noche, silencioso;
a cuyo, aunque no duro,
si bien imperioso
precepto, todos fueron obedientes (76-79).

La escritura es un acto rebelde, arrogante, sacrílego, profanador, un atrevimiento desmesurado:

con el susurro hacer temiendo leve,
aunque poco, sacrílego ruido (83-84).⁸

La sombra nocturna, mental, imaginaria o verbal del poema asciende con una fuerza y poder sobrenaturales para irse apropiando del espacio universal. El móvil de este ascenso es la posesión de la luz de las estrellas (como una multiplicidad de centros semánticos) y la subversión del poder monolítico del orden socio-histórico o diurno. Al configurar y plantear dentro del poema la infinita posibilidad de creación de múltiples realidades a través del lenguaje, el *Sueño* se convierte en el nuevo centro apropiador y transformador de la realidad histórica. El descentramiento del orden socio-político llevado a cabo por la indefinición y pluralidad semántica de una escritura que lo traduce o textualiza, hace de este poema el verdadero

centro generador de múltiples verdades relativas que desmienten e invalidan la autenticidad de cualquier dogma. En el *Sueño* el verdadero centro no es la corona, el sol, sino el cerebro humano donde la fantasía transforma las imágenes sensoriales en nuevas creaciones luminosas. La fantasía es como un espejo (el del Faro de Alejandría) que copia y recrea; que construye nuevas creaciones artificiales, mentales, a partir de ideas y de imágenes (280-91). En este movimiento de creación interior, la fantasía crea, el alma lee. El águila, símbolo de realeza y de poder terrestre, no puede alcanzar la inconmensurable altura del alma, de la fantasía (de la sombra verbal del poema), que al desembarazarse de la corporal cadena, puede autocontemplarse, retratarse, escribir sobre sí misma, y percibir su propia capacidad, su fuerza:

La cual, en tanto, toda convertida
a su inmaterial ser y esencia bella,
aquella contemplaba,
participada de alto Ser, centella
que con similitud en sí gozaba (292-96)

Sin embargo, esta capacidad creadora no es apreciada, sino más bien marginada por las jerarquías del orden socio-histórico:

(. . .) ¡Oh, aunque repetida,
nunca bastante bien sabida
merced, pues ignorada
en lo poco apreciada
parece, o en lo mal correspondida! (699-703)

La linterna mágica es el retrato, la representación dentro del *Sueño*, del proceso creador. La composición de formas imaginarias, artificiosas, se lleva a cabo mediante la proyección transformadora (reflejo, copia de imágenes que se desdobl原因an al infinito) de figuras móviles, de sombras fugitivas, de palabras, en el espacio interior de la escritura. El cuerpo, la luminosa figura del poema y de sus palabras, se recorta en su contraste con el fondo informe y caótico, de la oscuridad (que es lo mismo que la luz ennegecedora del día), de la realidad circundante. La creación resultante es una realidad múltiple, descentralizada, que nuestra lectura moviliza:

Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras,
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz (. . .)
la sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,

cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado (873-85)

Como su restante obra literaria, el *Primero Sueño* presenta una multiplicidad de identidades que disgregan, desorganizan el concepto de un orden unitario, permanente y absoluto. De esta manera, la creación del *Sueño*, el retrato de la creación literaria dentro del poema, no significan renuncia o actitud de derrota sino actuación política, elección intencional de un espacio político-literario determinado. La ambiciosa búsqueda de la verdad absoluta por medio del lenguaje, hazaña suprema, mayor que la de cualquier proyecto humano, culmina con una doble revelación igualmente asombrosa, pavorosa, triunfante: por un lado, la imposibilidad humana de comprender, de compendiar, en una forma totalizadora, el conocimiento absoluto; por el otro, la infinita posibilidad de crear realidades relativas a través de la creación artística, de la escritura. Si dentro del poema el círculo de poder absoluto no puede alcanzarse, no puede ser visualizado, representado como realidad, el nuevo centro real es la fantasía, la escritura que asume su pluralidad ontológica. Como acto proteico, la escritura produce múltiples realidades parciales; como acto prometeico subvierte osadamente el valor absoluto del poder central terrestre y es por lo mismo castigado:

-contra el Sol, digo, cuerpo luminoso,
cuyos rayos castigo son fogoso,
que fuerzas desiguales
despreciando, castigan rayo a rayo
el confiado, antes atrevido
y ya llorado ensayo (460-65)

El acercamiento a la luz del poder, al sol, enceguece al entendimiento, que queda confundido con la impresión de su "inordinado caos" (550). La espantosa revelación de la incapacidad del lenguaje humano para alcanzar la verdad última confirma el valor de la creación artística, el valor de la visión relativa, en perspectiva, que proporciona la oscuridad. Desde la "mental orilla" (565), desde el margen o el espacio del poema, el violento castigo del sol contribuye al fortalecimiento de la imaginación. El mal aparente se convierte en remedio ("¡que así del mal el bien tal vez se saca!" [539]).

Las alusiones políticas se espesan⁹ en el núcleo simbólico del poema: la figura mitológica de Faetón. Su valiente osadía, al intentar alcanzar con su carro la luz (y el poder) del sol, es un acto glorioso, ejemplar. Su castigo es paradójicamente su triunfo. Su transgresión, su lucha, es alto impulso espiritual encomiable; el miedo a la autoridad, la ciega cobardía, son actitudes despreciables:

Otras—más esforzado—,
 demasiada acusaba cobardía
 el lauro antes ceder, que en la lid dura
 haber siquiera entrado;
 y al ejemplar osado
 (. . .)
 alto impulso, el espíritu encendía:
 donde el ánimo halla
 —más que el temor ejemplos de escarmiento—
 abiertas sendas al atrevimiento,
 que una vez trilladas, no hay castigo
 que intento baste a remover segundo (781-94)

La conciencia del peligro que implica la búsqueda de un espacio de poder femenino, acrecienta la ambición de triunfo. Ni la amenaza del castigo, ni las prohibiciones del orden imperante, ni la misma muerte, pueden destruir el fuerte impulso creador. La denuncia, la censura pública, permiten que el arrogante y atrevido acto subversivo se divulgue y así se convierta en memoria perdurable, en hazaña literaria eternamente gloriosa:

Ni el panteón profundo
 —cerúlea tumba a su infeliz ceniza—,
 ni el vengativo rayo fulminante
 mueve, por más que avisa,
 al ánimo arrogante
 que, el vivir despreciando, determina
su nombre eternizar en su ruina.
 Tipo es, antes, modelo:
 ejemplar pernicioso
 que alas engendra a repetido vuelo,
 del ánimo ambicioso
 que—del mismo terror haciendo halago
 que al valor lisonjea—,
las glorias deletrea
entre los caracteres del estrago.
 (796-810; el subrayado es mío)

En este atrevido consejo encontramos una solapada alusión a las críticas de los enemigos de la escritora, y muy probablemente a la censura pública de su labor literaria que contiene la carta del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, firmada con el seudónimo de Sor Filotea de la Cruz. Al igual que en su *Respuesta a Sor Filotea*, la escritora defiende combativamente su derecho de mantener y ensanchar su espacio de poder literario:

O el castigo jamás se publicara,
 porque nunca el delito se intentara:
 político silencio antes rompiera
 los autos del proceso
 –circunspecto estadista–;
 o en fingida ignorancia simulara
 o con secreta pena castigara
 el insolente exceso,
 sin que a popular vista
 el ejemplar nocivo propusiera:
 que del mayor delito la malicia
 peligra en la noticia,
 contagio dilatado trascendiendo;
 porque singular culpa sólo siendo,
 dejara más remota a lo ignorado
 su ejecución, que no a lo escarmentado (811–26).

El *Primero Sueño* es una silva de 975 versos. No sólo es renacentista su métrica, sino también el *locus classicus* del sueño que desarrollan con variaciones desde Boscán hasta Calderón (Sabat de Rivers, 1982: 283–84). Como ha estudiado la profesora Georgina Sabat de Rivers (1976) la monja utiliza y transforma toda esta tradición literaria sobre el sueño que se origina en la antigüedad clásica (con Cicerón, Séneca y Estacio) y que continúa como tópico durante el Siglo de Oro. El poema de Sor Juana no presenta una visión moderna cartesiana (la duda metódica), sino que se construye a partir de supuestos tradicionales neoescolásticos combinados con conceptos herméticos y neoplatónicos. Combina ciencia y poesía al incorporar ideas provenientes de la obra egiptológica de Kircher, *Oedipus Aegyptiacus* (Roma, 1653), como en su mención en el poema de la “linterna mágica,” aparato nuevo que proyectaba imágenes luminosas (Sabat de Rivers, 1982: 284).

Fue Calleja quien primeramente estableció la filiación gongorina del *Primero Sueño*, escrito en silva como las *Soledades* de Góngora. Sin embargo, es probable que el mismo epígrafe, “Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora,” sea el fruto de un añadido posterior, quizá del editor del poema (Sabat de Rivers, 1982: 283). Aun cuando se ha comprobado la presencia gongorina en el *Sueño* (Joiner Gates; Perelmuter Pérez; Sarre; Carilla), la supeditación del mismo al supuesto modelo es equivocada. Si estilísticamente también son de ascendencia gongorina sus cultismos sintácticos, el uso del ablativo, las diversas fórmulas estilísticas, la contraposición de términos, la simetría bilateral, la perífrasis, la alusión, el hipérbaton, la inversión, la metáfora, la hipérbole (Bellini 30), no podemos calificar la empresa

literaria de Sor Juana en este poema como labor de imitación o emulación de la obra poética del escritor cordobés. No es posible colocar al *Sueño* en una relación de dependencia e inferioridad frente a la norma gongorina o frente al patrón literario del barroco.¹⁰ Es decir, si por un lado la presencia gongorina en el *Sueño* no domina o determina su sentido, tampoco podemos explicarlo completamente a partir del esclarecimiento de sus otras influencias literarias. Su conformación no es el resultado de la combinación de las influencias estilísticas y conceptuales de escritores como Polo de Medina, Castillejo, Trillo y Figueroa, Salazar y Torres, Gracián, Lope, Quevedo, Góngora y Calderón. Al reducir el poema a una escritura que resulta de la continuación y finalización de la herencia barroca, desatendemos la aportación original de la escritora. Hacemos de Sor Juana una epígona del barroco y no una radical innovadora de la expresión literaria. La clasificación de la escritura de Sor Juana como “*écriture* barroca” (Sabat de Rivers, 1982: 279) la sitúa dentro de un movimiento artístico general cuya caracterización es harto problemática¹¹ y que incluye bajo su denominación a escritores tan dispares como Gracián, Quevedo, Góngora y Calderón (por más que críticos como Dámaso Alonso y Alexander Parker hayan identificado una misma esencia barroca entre el estilo “culterano” de Góngora y el estilo “conceptista” de Quevedo) que no conforman una unidad conceptual y estilística. Entonces, más que de una imitación literaria por parte de Sor Juana, podríamos hablar de la recreación, de la apropiación transformadora de otras escrituras (incluyendo a la de Góngora) y de otras realidades (el orden socio-político de su momento) que resultan en la configuración de una nueva escritura que no tiene precedentes. Sor Juana no continúa la tradición de la poesía barroca española. Más bien rompe con su trayectoria al transfigurar radicalmente el significado de los modos literarios. Es decir, su escritura revoluciona toda herencia, toda influencia literaria.¹² Estos modos literarios adquieren, dentro del espacio del poema, una concentración semántica multidimensional (que permite lecturas desde varios niveles). Las alusiones eruditas, mitológicas, bíblicas, ocultistas no son simplemente complejidad, dificultad estilística que oculta una forma sintética total, sino un profundo e infinito juego de enmascaramientos que paradójicamente revela, devela una concepción original del lenguaje y del mundo. Las figuras mitológicas (Nictimene, el árbol de Minerva, las tres doncellas tebanas, Ascálafo, Alcione y Acteón) son, como la sombra piramidal, símbolos políticos de la desobediencia desordenadora, de la ambición prometeica creadora que es castigada por las autoridades:

la avergonzada Nictimene acecha
de las sagradas puertas los resquicios,
(. . .)

y sacrílega llega a los lucientes
 faroles sacros de perenne llama (27-33)¹³

Los elementos plásticos del *Sueño* (la palabra en sí como cuerpo plástico visual y auditivo) son a su vez símbolos o conceptos que se remiten unos a otros para configurar el organismo mental y visual del poema. Dentro del poema, las imágenes de la pirámide, de la montaña, de la torre de Babel, de la linterna mágica, son retratos (plásticos) de la arquitectura total del poema:

Piramidal, funesta de la tierra
 nacida sombra, al Cielo encaminaba
 de vanos obeliscos punta altiva,
 escalar pretendiendo las Estrellas (1-4)

El poema como construcción mental y plástica no es forma artificial que reconcilia en su profundidad semántica los opuestos encontrados (*coincidentia oppositorum*) sino arquitectura verbal artificial que construye, que inventa sus múltiples identidades para desdoblarlas, desconstruirlas dentro del mismo espacio poemático. La poesía como ciencia, como conocimiento del mundo, retrata al proceso creador como construcción y búsqueda simultánea de forma, de sentido. El lenguaje se convierte en el espejo que retrata el acto prometeico de la creación poética y el proteico e infinito desdoblamiento de sus propias creaciones. El lenguaje se retrata a sí mismo como constructor de verdades relativas en una *mise-en-abyme* que paralelamente construye el espacio interior e imaginario del poema. La revelación de la capacidad multiplicadora, disgregadora del lenguaje va resultando en la construcción progresiva de la arquitectura del *Sueño*. El deseo de conocimiento de la verdad se torna en desmesura transgresora que no desemboca en revelación sorpresiva o *admiratio* sino en sentimiento de perplejidad frente a lo innominado; en pavor frente a la confirmación del infinito poder creador del lenguaje. La mirada del poema se enceguece con la luz del día, la luz de la realidad, se confunde con el ruido y el desorden del mundo exterior (que es frontera limitante, que delimita el espacio, la forma del poema) para desembocar en la mirada de su propio espacio interior, el aún más real espacio del poema, del lenguaje. El silencio es entonces signo elocuente, evocador de todo lo que es potencialmente nombrable, abarcable dentro del poema. El silencio significa la soledad, la armonía del espacio interior racional e imaginario. El silencio significa la posible y real plenitud poética. El claroscuro aparente del poema es desdibujado dentro del umbral, dentro de la frontera liminar del lenguaje. Frente al día, frente a la luz del sol con sus bélicos clarines, que con su bélica claridad ofusca la mirada, se erige el cuerpo del poema, la noche, el espacio liminar e indefinido del lenguaje. Las palabras del *Sueño* luchan

con dramático dinamismo por ensanchar las fronteras del poema. El proceso de la escritura poética se convierte en una guerra contra el poder del día, contra el poder de una realidad aparente. La escritura termina por apropiarse de la fuerza del círculo, del sol reinante, de la causa primera, de la verdad absoluta del día, para disgregar su centralidad semántica. El claroscuro, que opone al día frente a la noche, se desdibuja en el laberinto liberador del poema. La profanación desobediente, la transgresión nocturna del sueño de la creación (oscuridad aparente) conduce a la revelación del poder político del lenguaje poético. El proceso de la escritura del poema que conduce a esta revelación, culmina con la construcción de una arquitectura armónica y luminosa, el cuerpo visible del espacio interior y silencioso de la imaginación, el cuerpo del poema. La llegada del día (triunfo y luminosidad aparente) acontece en los márgenes finales del poema. El día que permite la delimitación de la forma del *Sueño* nocturno e imaginario, se presenta como la irrealidad confusa, desordenada e imperfecta que el lenguaje no acaba de nombrar, de configurar. El orden jerárquico de la realidad exterior del día, cuya cúspide es el rey, la iglesia o el sol (**y en donde a la mente se le asigna sexo**), es descentralizado, marginalizado dentro de la construcción verbal y mental del poema. El centro semántico absoluto del dogma político (del ruido de la Inquisición) se descompone en la pluralidad de significados del lenguaje poético del *Sueño*. La oscilación, la ambigüedad, la apertura relativa y la indefinición semántica del poema explicitan el fracaso de expresar, de corporeizar en palabras, la verdad divina, el dogma permanente y absoluto, y por otro lado explicitan también la infinita capacidad modeladora de la palabra de múltiples y móviles realidades parciales. La escritura del *Sueño* no describe la caída, el fracaso de la búsqueda del conocimiento absoluto que termina en una no-visión; sino el ascenso, el triunfo liberador, la confirmación de la permanente e inagotable posibilidad de la escritura de construir nuevos espacios poéticos, nuevas realidades.

La división temática del *Primero Sueño* por parte de la crítica ha sido diversa. El primer resumen del poema lo hace el Padre Calleja, biógrafo de Sor Juana, en su “aprobación” incluida en el volumen *Fama y obras póstumas* (Madrid, 1700):

Siendo de noche, me dormí. Soñé que de una vez quería comprehender todas las cosas de que el Universo se compone. No pude, ni aun divisas por sus categorías, ni aun solo un individuo. Desengañada, amaneció y desperté (f.15).

Jaime Labastida divide la estructura del *Sueño* en cinco secciones argumentales (51). La primera describe el avance del sueño que se apodera de todo; la segunda desarrolla una teoría acerca del sueño; la tercera y central, expresa la vivencia del sueño que se presenta como un afán de conoci-

miento; la cuarta muestra el tránsito del umbral del sueño; y la quinta finaliza con el nacimiento del día.

En su gran mayoría, los críticos se han dedicado a hacer exégesis de las alusiones eruditas del poema o análisis temático-filosóficos que intentan relacionar la vida o el pensamiento intelectual de la escritora con las oscuras figuraciones metafóricas del *Sueño*. Estos críticos no han señalado la existencia de estrechas interconexiones literarias entre la *Respuesta a Sor Filotea* (1691?) y el *Primero Sueño* (1690–91?), interconexiones que incluyen no sólo las multiplicadas referencias al proceso de la creación literaria (en este sentido la *Respuesta* es relación metafórica de este proceso y no sincera confesión autobiográfica) sino también la alusión a las implicaciones políticas de este proceso. Es decir, ambas obras retratan el orden socio-político e histórico que obstaculiza y censura la actividad literaria de una mujer. Pero a la vez, por medio de un enramado verbal ambiguo, móvil y polisémico, por medio de una sutil y complicada re-presentación textual de este orden real, logran al mismo tiempo tergiversar, trastocar los valores proclamados por este orden. Tanto la *Respuesta* como el *Primero Sueño* retratan el proceso de la escritura como un movimiento constructivo y progresivo de apropiación de un espacio político. Al final de la *Respuesta* el tono aparentemente apologético, las afirmaciones de inferioridad y de culpa de la narradora, conducen contrariamente a la orgullosa demostración de la superioridad intelectual y de la suprema capacidad literaria de la escritora. También en el *Sueño* la actividad profanadora, transgresora del sueño nocturno (que se desenvuelve en un espacio oscuro, silencioso y solitario aparentemente negativo) termina por revelar la construcción triunfante del poema, construcción cuya realidad, comprobada por nuestra lectura, confirma el positivo poder creador, realizador, de la palabra poética.

Verónica Grossi
University of Texas, Austin

NOTAS

1. La *Respuesta de la poetisa a la Muy Ilustre Sor Philotea de la Cruz* fue firmada en el Convento de San Jerónimo de México el 10 de marzo de 1691. Se publica primeramente en Madrid en *Fama y obras posthumas* . . . en 1700, y por segunda vez también en Madrid en 1714. En diciembre de 1690 el obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz, persona con quien Sor Juana mantenía una estrecha comunicación, escribe y publica en Puebla una carta bajo el seudónimo de "Sor Filotea" junto con la *Carta Atenagórica* de Sor Juana (que aparece con el título de *Crisis de un sermón* en el tomo segundo de su obra publicado en Sevilla en 1692). No sólo el obispo publica la *Carta Atenagórica* sin el previo conocimiento de Sor Juana, sino que en la carta de "Sor Filotea" ataca la fuerte inclinación de la monja por las letras "profanas." Como defensa ante este ataque, se presume que tres meses después (1691), Sor Juana escribe la *Respuesta a Sor Filotea* (Puccini).

2. *Primer Sueño, que así intitvó, y compvso La Madre Jvana Inés de la Crvz imitando a Góngora*, publicado en el Segundo Volumen de las *Obras de Soror Jvana Inés de la Crvz*, monja profesa en el monasterio del Señor San Gerónimo de la ciudad de México, dedicado por su misma avtora a D. Jvan de Orue y Arbieta Cavallero de la orden de Santiago. Año 1692. En Sevilla . . . (Joiner Gates 1044).

3. Con un acercamiento típicamente romántico los estudiosos de la obra de Sor Juana han intentado recrear la persona histórica a partir de sus escritos literarios. De esta manera han tratado de reducir a unidad vivencial, corporal, mortal, las múltiples identidades retóricas que su escritura construye. El artificio literario, el pleno sentido de literaturidad que su obra asume, es disminuido, desvalorizado a expresión sincera (a calco literal de un cuerpo mortal). Para hacer esto, los críticos se han basado predominantemente en la *Respuesta* y en el *Primer Sueño*, considerándolos como escritos confesionales, esencialmente autobiográficos. Partiendo de este "carácter autobiográfico," se ha interpretado su obra ya sea como directa expresión emocional, organizada por la trama continua de las vivencias de la autora; o como fría (si no frígida) expresión intelectual de una mujer que reprime, que niega su amorosa y sentimental "naturaleza" femenina. La escritura de Sor Juana es entonces para estos críticos una biografía, el retrato literario y literal de un cuerpo voluptuoso y oscuro como la naturaleza ("materia" silenciosa, contingente, frágil); de un cuerpo negado, silenciado por la violencia de su excesiva inteligencia. Es decir, su obra re-presenta un cuerpo o un silencio: un cuerpo silenciado, un silencio corporeizado en palabras.

4. La colocación ambigua e inestable del espacio literario de la escritora dentro de la estructura social, y frente a un público compuesto por la fracción dominante que dispone del poder económico y político, hizo de este espacio un acto transgresor, cercado, amenazado por un orden que no lo podía adaptar, integrar a su estructura. El proyecto literario de Sor Juana es inicialmente apoyado por la jerarquía cortesana al ser considerado producción literaria excepcional, que reforzaría con su prestigio, con su extraordinaria calidad, los valores y las aspiraciones de esta comunidad aristocrática. El mismo proyecto es posteriormente restringido, rechazado, censurado por la propia jerarquía política y religiosa (incluyendo al obispo poblano Manuel Fernández de Santa Cruz). La jerarquía lo ve entonces como amenazante creación autónoma, como expresión "diferente" (que además explicita su rareza, su otredad, su carácter marginal) que no puede ser integrada a las estructuras socio-literarias hegemónicas, ni apropiada por los valores simbólicos del orden político vigente. Sobre la relación de patronazgo como una institución fundamentada en la dependencia política y social así como en la desigualdad de estatuto jurídico entre patrón y escritor patrocinado, ver Beatriz Sarlo y Manuel Altamirano (67). Sobre la situación social de la mujer durante la época colonial, ver el ensayo de Asunción Lavrín "In Search of the Colonial Women."

5. La intensificación de la persecución política y literaria que vivió Sor Juana coincide con la agudización de la crisis socio-política y económica de la Nueva España (1686-1695) y con la escritura tanto de la *Respuesta* como del *Sueño*.

6. La intertextualidad entre estas dos obras es comprobada por el gran número de temas, planteamientos y alusiones políticas concretas que ambas comparten. En la *Respuesta* las reiteradas declaraciones de obediencia, de ignorancia, de humildad y hasta de culpa por parte de Sor Juana hacia su "superior" espiritual y supuestamente intelectual, hacia la autoridad del padre Manuel Fernández de Santa Cruz, son recursos retóricos con los que la escritora afirma el valor y la superioridad de su propio espacio literario. En esta carta la monja no expresa una actitud de derrota o de renuncia, sino una firme y ferviente afirmación de la autoridad de su escritura. En la parte final de la *Respuesta* (331-332) Sor Juana alude a la causa principal de la persecución y censura político-literaria que ha padecido: su ingreso en el espacio público masculino de la fama; de la escritura (y de su interpretación); del púlpito (al criticar en su *Carta Atenagórica* el sermón del predicador lusitano de fama internacional, el jesuita P. Antonio de Vieira). Así como la *Carta* expresa una justificación de la libertad intelectual y moral frente a los dogmas (Puccini 41), la *Respuesta* hace también referencia a la defensa de la libertad de disensión.

7. "gigante erguido intima al cielo guerra" (320).

8. "yo no quiero ruido con el Santo Oficio" (*Respuesta* 313; el subrayado es mío).

9. En el *Sueño* encontramos reiteradas alusiones al deber, al temor, a la humillación, al castigo, a la venganza, a la ambición, al atrevimiento, a la obediencia y a la desobediencia: "merecido castigo, aunque se excuse,/al que en pendencia ajena se introduce" (248-51);

“culpa si grave, merecida pena” (306); “que pena fue no escasa/del visual alado atrevimiento” (367-68); “Tanto no, del osado presupuesto,/revoco la intención, arrepentida” (454-55). Todos estos conceptos tienen una clara connotación política. La *Respuesta* a su vez incluye expresiones como: “amonestación” (312); “temor,” “violentada y forzada” (313); “sin que bastasen castigos ni reprensiones para estorbarlo” (315); “negra inclinación,” “estorbar y prohibir,” “áspides de emulaciones y persecuciones,” “me han mortificado y atormentado” (321); “es recibido como enemigo común, porque parece a algunos que usurpa los aplausos que ellos merecen . . . y así le persiguen” (322); “es un malhechor, un transgresor de la ley, un alborotador” (323); “¡Oh infeliz altura, expuesta a tantos riesgos! ¡Oh signo que te ponen por blanco de la envidia y por objeto de la contradicción! Cualquiera eminencia, ya sea de dignidad, ya de nobleza, ya de riqueza, ya de hermosura . . . pero la que con más rigor la experimenta es la del entendimiento” (323); y muchas otras más.

10. La escritura misma como potente y heroico acto transgresivo es el modelo que organiza al poema. Las citas gongorinas (que menciona Eunice Joiner Gates) son apropiadas, traducidas a la semántica plural y multiplicadora del *Sueño*. Es decir, el carácter de los recursos estilísticos gongorinos que ya mencionamos y que incluyen además el uso de figuras mitológicas, la plasticidad sensorial y visual del clarooscuro, y la complejidad conceptual reducida a complejidad lingüística (la “agudeza” poético-metafórica de que habla Alexander Parker) es predominantemente estético. La belleza o armonía de las formas aparentes es la norma poética que organiza a estos elementos. La escritura de Sor Juana amplifica e intensifica la semántica de estos recursos, con significaciones no sólo poéticas (plástico-estéticas) sino también filosóficas, religiosas, socio-históricas y políticas.

11. El concepto del barroco como constante histórica o como expresión cultural, política y literaria americana, española o europea que tiene lugar en un período histórico específico, ha sido un tema muy debatido por la crítica. Algunas de las teorizaciones más importantes se encuentran en los trabajos de Eugenio D’Ors, Heinrich Wölfflin, Pál Kelemen, Rene Wellek, Frank J. Warnke, Emilio Carilla, José Antonio Maravall, Alejo Carpentier, Severo Sarduy y José Lezama Lima.

12. La escritura de Sor Juana es estética a la vez que políticamente revolucionaria: el acto poético es un acto político que cuestiona y transforma al orden jerárquico socio-histórico y literario. La voz femenina marginada dentro de la periferia política y cultural de la colonia subvierte la supuesta superioridad literaria de las escrituras de la metrópoli. El ensanchamiento de las fronteras semánticas del lenguaje poético que lleva a cabo la monja no se da en ningún otro poeta de su tiempo (ni en los escritores de la época posterior). Al no cuestionar la centralidad del dogma político y religioso estos escritores perpetúan los valores jerárquicos masculinos. En Góngora, por ejemplo, la creación de un espacio mítico-pastoral armónico y estable, distanciado, divorciado de la realidad socio-histórica (del *negotium*), es un gesto nostálgico conservador que busca preservar al orden monárquico-señorial de las transformaciones sociales e históricas. Sobre el carácter conservador de la escritura barroca ver Maravall (1972;1980).

13. Muchas de las transgresiones de estas figuras mitológicas están íntimamente relacionadas con la escritura. La falta de Ascálofo, el “parlero ministro de Plutón” (54) (que lo convierte en buho), es el haber delatado a Proserpina. Las hijas de Minias, las tres doncellas tebanas, en lugar de acudir a los cultos de Baco, tejen y se entretienen narrando leyendas (39-42). Al igual que las demás figuras mitológicas del poema, su castigo significa una transformación a una entidad temible, espantosa, que paradójicamente supera la condena (al suscitar temor, la nueva forma adquiere poder). Baco convierte las telas (el tejido textual) de las tres doncellas en hiedras y pámpanos y a ellas las metamorfosea en murciélagos: “a la deidad de Baco inobedientes/-ya no historias contando diferentes,/en forma si afrentosa transformadas” (41-43).

OBRAS CITADAS

Alonso, Dámaso. *La lengua poética de Góngora*. Madrid: C.S.I.C., 1961.

_____. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1960.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

- Bellini, Giuseppe. *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*. Milano: Cisalpino, 1964.
- Carilla, Emilio. "Sor Juana: Ciencia y poesía (sobre el *Primero Sueño*)."
Revista de Filología Española XXXVI: 30-40 (julio-diciembre 1952).
- _____. *El barroco literario hispano*. Buenos Aires: Nova, 1969.
- _____. *El gongorismo en América*. Buenos Aires: I.C.L.A., 1946.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Textos*. Prólogo, selección y notas de Sergio Fernández. México: SEP/UNAM, 1982.
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, s.f.
- Joiner Gates, Eunice. "Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz." *PMLA* LIV:4 (diciembre 1939).
- Kelemen, Pál. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: Macmillan Co., 1951.
- Labastida, Jaime. *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México: Editorial Novaro, 1974.
- Lavrin, Asunción. "In Search of the Colonial Women in Mexico: The Seventeenth and Eighteenth Centuries." *Latin American Women: Historical Perspectives*. Ed. A. Lavrin. London: Greenwood Press, 1978.
- Lezama Lima, José. "La curiosidad barroca." *La expresión americana*. Madrid: Alianza, 1969.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 1980.
- _____. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.
- Parker, Alexander A. *Polyphemus and Galatea: A Study in the Interpretation of a Baroque Poem*. Austin: University of Texas Press, 1977.
- Perelmuter Pérez, Rosa. *Noche intelectual: La oscuridad idiomática en el "Primero Sueño"*. México: UNAM, 1982.
- Puccini, Dario. *Sor Juana Inés de la Cruz: Studio d'una personalità del barocco messicano*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Sabat de Rivers, Georgina. *El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: Tradiciones literarias y originalidad*. London: Tamesis Books, 1976.
- _____. "Sor Juana Inés de la Cruz." *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Coord. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1976.
- _____. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Sarre, Alicia. "Gongorismo y conceptismo en la poesía de Sor Juana." *Revista Iberoamericana* XVII:33 (julio 1951).
- Warnke, Frank J. *Versions of Baroque*. New Haven: Yale U P, 1972.
- Wellek, Rene. "The Concept of Baroque in Literary Scholarship." *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale U P, 1976.
- Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History*. New York: Dover, 1932.