

## LAS VUELTAS DE SOR JUANA

Mariana Calderón de  
Puelles

Universidad Nacional de Cuyo  
mcalderondepuelles@yahoo.com.ar

### **Abstract**

*El trabajo es parte de una investigación más amplia de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz a partir de un procedimiento propio de la poeta que consiste en invertir el sentido establecido de ciertos mitos y símbolos tradicionales para mostrarlos de una manera diferente, extraña u oscura. Esto revela la inmersión de Sor Juana en un camino alternativo y moderno de la búsqueda del conocimiento.*

Palabras clave: Sor Juana - mito - inversión - tradición - Modernidad.

### **Nuevo acercamiento a Sor Juana**

Abordar la obra de Sor Juana supone enfrentarse a una ingente y variadísima bibliografía. La discusión entre los críticos se basa en lo que dijo o no dijo y por qué razones. Y esto es así porque nunca se termina de saber qué dijo o quiso decir.

Suponemos, pues, que, a pesar de su sólida formación religiosa y filosófica, el acercamiento de Sor Juana a modos "alternativos", ya modernos, sobre todo en su noción del conocimiento, hacen que muchos de sus escritos se vuelvan oscuros, sorprendentes, extraños, difíciles.

No pretendemos hallar la clave de su código, tarea utópica por demás, sino

mostrarla a través de lo que, desde hace algún tiempo y después de reiteradas lecturas, consideramos su drama intelectual.

### **Otra vuelta de tuerca**

La novela de Henry James, *Otra vuelta de tuerca* (1898), sustenta la idea de que las cosas pueden ser vistas de un modo diferente del común y, por tanto, interpretadas de manera opuesta. Tal vez Sor Juana realice un procedimiento similar pero no con los sucesos que se dan en la dimensión temporal, sino con las figuras, mitos, símbolos que perviven en la tradición. Darle una vuelta de tuerca a las cosas que suceden ante nuestros ojos es, si se quiere, entrenar, enriquecer nuestra percepción. Pero cambiar el rumbo de interpretación de las figuras de una cultura supone un cambio, no tanto en la percepción, o en esta por consecuencia, sino en los modos de conocer, de creer, de aceptar la realidad creada y la cultura establecida.

El uso invertido que hace Sor Juana del *Cantar de los Cantares* en la lira 211, relacionado con la figura de Fabio en sus otras liras, es una vuelta de tuerca a la tradición bíblica, lo que constituye un asunto de mayor importancia.

La utilización de la figura de Narciso para referirse a Cristo no es un mero juego de ingenio; es un juego, puede ser, pero bastante extraño, si se atiende a la interpretación clásica del mito del

enamorado de sí mismo. La identificación del nuevo virrey con Neptuno, resulta de tal audacia que, a no ser por la dialéctica desplegada por la poeta para convencer a la autoridad entrante de los beneficios de tal comparación, hubiera terminado con su carrera literaria. Pero donde más se concentra este "extraño" procedimiento y donde más se advierte la relación del mismo con un conocimiento alternativo es, sin lugar a dudas, en *El Sueño*.

### **Misterioso Fabio**

No podemos saber quién es Fabio: ese es el problema. Y no lo podemos saber sencillamente porque Juana de Asbaje no quiere que lo sepamos. Como no sabemos quién es Fabio solo podemos hablar de las figuras que, en el poema, lo representan. Intentemos con la lira 211: *Amado dueño mío*. Si se tratara de una monja corriente pensaríamos que Fabio es Cristo; como se trata de Sor Juana, podemos pensar que es un hombre común, un enamorado terrenal que nada tiene que ver con los sentimientos de Sor Juana. Sin embargo, la poeta desautoriza cualquier interpretación y nos lanza a un mar de dudas. Comencemos por las primeras estrofas:

*"Amado dueño mío,  
Escucha un rato mis cansadas quejas,  
Pues del viento las fío,  
Que breve las conduzca a tus orejas,  
Si no se desvanece el triste acento*

*Como mis esperanzas en el viento*<sup>1</sup>.

La relación de estos versos con el capítulo III del *Cantar de los Cantares* y, por lo tanto, con el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, es evidente.

Como ya es sabido, el sentido alegórico de este libro ha sido interpretado por los exégetas como el diálogo entre Cristo y la Iglesia o entre Cristo y el alma<sup>2</sup>. El hecho de que la esposa no lo encuentre durante la noche ha sido interpretado como aquella "noche oscura" en la que o la Iglesia, por un período de tiempo se siente sola mientras Cristo duerme, o el alma pierde el consuelo de la presencia de Cristo. La esposa sale, pues, a buscarlo, y solo lo halla cuando se aparta del mundo: "Apenas me había apartado de ellos, encontré al que ama mi alma".

El *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz es una creación poética que se asienta sobre la tradición del *Cantar*, pero es, además, su comentario más profundo y acertado. La Canción I "¿Adónde te escondiste, Amado, y me dejaste con gemido?", se presenta a la memoria del lector en cuanto lee la Lira 211.

---

1 *Sor Juana Inés de la Cruz*. Roma, Bulzoni Editore, 1997. Edición al cuidado de Luis Sáinz de Medrano. En adelante, citaré por esta edición.

2 Se puede leer el excelente y erudito comentario de Monseñor Straubinger en su edición de la Biblia de 1948.

La tradición que, a manera de intertexto, se presenta al lector de la Lira, determina el sentido verdadero de la alegoría del Amado ausente. Sin embargo, el lector atento sufre un primer traspié cuando se encuentra con este verso: "en él verás [en el campo]...ejemplos de mis males y mis bienes". En efecto, en la tradición mística la amada busca al Amado entre las criaturas porque, hechas por Él, indican, como símbolos, algo de la naturaleza divina. De tal manera, la esposa del *Cántico* dirá: "¡Oh bosques y espesuras/ plantadas por la mano del Amado!"; y el comentario del místico al respecto: "El alma mucho se mueve al amor de su Amado Dios por la consideración de las criaturas, viendo que son cosas que por su propia mano fueron hechas". Pues bien, el amado de Sor Juana, en posición opuesta al Amado de la tradición, deberá hacer el esfuerzo de buscarla (conocerla, entenderla) a través de las criaturas. El lector comprenderá que este amado no es Cristo, a pesar de las fuentes que supuso entraban en función. Así el arroyo hablará, con risas, al amado del sufrimiento de la amada. La tórtola en la rama imitará su esperanza y su llanto. La flor y la peña serán figura de su fragilidad y su firmeza. Pero el arroyo, la flor, la tórtola y la peña, son símbolos colmados de significado en la poesía de amor a lo divino.

El proceso que han sufrido estos símbolos, tan propios de la tradición mística, es de "secularización", en el

sentido de vaciamiento de sus contenidos sagrados. Cualquier lector contemporáneo alegrará que un poeta puede hacer con las figuras y símbolos lo que le plazca. Por supuesto, esto es una manera de pensar muy propia de la poesía desde el Romanticismo. Pero Sor Juana es una monja de la Nueva España del siglo XVII y si hace lo que quiere con los símbolos que poseen una decantada tradición mística es, en el mejor de los casos, una actitud audaz y rebelde.

La pasión de los celos de la amada confirma la idea del amante terrenal. Si bien Sor Juana ha hecho alusión a los celos en su poema sacro "Amante dulce de mi alma", en este último la aplicación metafórica no abre paso a ninguna duda con respecto a la sacralidad del Amado. Caso terminado, no se trata de Cristo. Detengámonos, sin embargo, en las últimas estrofas:

*"Mas ¿cuándo, ¡ay gloria mía!,  
Mereceré gozar tu luz serena?  
¿Cuándo llegará el día  
que ponga dulce fin a tanta pena?  
¿Cuándo veré tus ojos, dulce encanto,  
y de los míos quitarás el llanto?  
¿Cuándo tu voz sonora  
herirá mis oídos, delicada,  
y el alma que te adora,  
de inundación de gozos anegada,  
a recibirte con amante prisa  
saldrá a los ojos desatada en risa?  
¿Cuándo tu luz hermosa  
revestirá de gloria mis sentidos?"*

*¿Y cuándo yo, dichosa,  
mis suspiros daré por bien perdidos,  
teniendo en poco el precio de mi  
llanto,  
que tanto ha de penar quien goza  
tanto?  
¿Cuándo de tu apacible  
rostro alegre veré el semblante  
afable,  
y aquel bien indecible  
a toda humana pluma inexplicable,  
que mal se ceñirá a lo definido  
lo que no cabe en todo lo sentido?  
Ven, pues, mi prenda amada:  
Que ya fallece mi cansada vida  
De esta ausencia pesada;  
Ven, pues: que mientras tarda tu  
venida,  
Aunque me cueste su verdor enojos,  
Regaré mi esperanza con mis ojos".*

El problema vuelve a surgir cuando comienzan a aparecer los epítetos aplicados al amante humano: luz serena, dulce encanto, voz sonora, luz hermosa, apacible rostro, bien indecible a toda pluma inexplicable, lo que no cabe en todo lo sentido. Sin duda que muchas de estas expresiones exceden los epítetos de la poesía bucólica y se conectan, necesariamente, con las fuentes bíblicas otra vez.

En el caso de que se trate de un poema de amor divino, el procedimiento de inversión de la relación simbólica entre el Amado y las cosas, por el cual el Amado

debe buscarla a ella en las cosas, resulta enfrentado a la tradición, aquello que hemos dado en llamar "otra vuelta de tuerca". La siguiente afirmación de Selena Millares muestra que muchos de sus recursos suponían una revuelta con la tradición, más propia de nuestra contemporaneidad.

*"Entre la era barroca y la edad contemporánea, la poesía de Juana de Asbaje transita siglos oscuros que opacan su presencia hasta desembocar en la paradoja de reconocerse en el espejo de hoy. Su insólita actualidad hace que, con independencia de homenajes y centenarios, los poetas de nuestro siglo vuelvan la mirada hacia la fascinación de una escritura que, con el decurso del tiempo, lejos de verse erosionada, se vivifica"* (1997:79).

Sin lugar a dudas, el uso que la musa mexicana hace de las fuentes no siempre sigue la misma receta. Millares habla de una "fecunda metamorfosis de los modelos" (1997:92); nosotros vamos mucho más lejos. Más que transformar, Sor Juana, algunas veces, invierte sentidos ya consagrados.

### **Primero sueño**

Las fuentes literarias que están en la base de la recreación del sueño son

muchas y variadas. Se suele citar *El Sueño de Escipión*, de Cicerón; *Hercules furens*, de Séneca; el *Somnus*, de Estacio, etc. Pero el sueño de Sor Juana no solo es una aventura del conocimiento sino, y aquí su sello particular, un oscuro movimiento de la facultad intelectual en el misterioso mundo de la noche. En el estilo, voluntariamente oscuro, puede encontrarse el modo del Barroco gongorino, aunque la oscuridad del poema tiene causas más hondas.

La imagen simbólica que representa la fase del dormir es la de la pirámide. La funesta pirámide se alza desde la tierra dejando todo en sombra y sueño. En el sistema geocéntrico de Sor Juana la sombra nace desde abajo, a medida que el sol se oculta. Pero, además, la pirámide es un símbolo hermético, que en las tradiciones paganas, la egipcia por ejemplo, funciona como forma que eleva, desde la tierra, el cuerpo muerto, en la base cuadrada, hacia el infinito, simbolizado por el punto del vértice.

Así pues, liberada la fantasía de su corporeidad, el alma "goza" de una experiencia distinta, porque ve imágenes que la fantasía asocia. Compara la mirada con los reflejos que entre sus espejos realizaba el faro de Alejandría, copiando todos los objetos posibles. Así la fantasía mostraba al alma criaturas sublunares y también criaturas solamente intelectuales (¿ángeles?). El alma, convertida en esencia, desmaterializada,

podía considerar la cantidad inmensa de la Esfera.

A partir del verso 300 comienza la visión. Ya hemos visto que el alma goza de su estado inmaterial. Esa alma es facultad intelectual pura, su finalidad es el conocimiento de la realidad que se le presenta; la fantasía, facultad del alma que produce las imágenes, al hallarse liberada del cuerpo, las combina de maneras diferentes. Por lo tanto, la visión no es de objetividad científica.

La imagen simbólica de la segunda parte es la Esfera o, en su condensación, el punto. En efecto, el alma debe observar la cantidad de la Esfera, el movimiento de los cuerpos celestes. En este mundo astronómico, se alude a Atlante, a las pirámides egipcias, a la torre de Babel: los monumentos de la ciencia humana, representaciones del mundo y su ambición. Mirados todos desde arriba, se puede percibir el alto vuelo que el alma ha tomado. Entre los versos 400 y 411, se precisa el significado de las pirámides como símbolos de la ascensión del alma a estadios superiores. Sin embargo, todo invento humano, comparado con la pirámide mental en la que el alma de repente se miró y se encontró como en esfera, es decir en perfección, puede tenerse en nada. El alma suspensa, gozosa, ufana, tendió su vista por todo lo creado (v.430 y ss.) pero, al ver tanta grandeza de objetos, retrocedió cobarde (v.453). A partir de este retroceso comienza, en la segunda parte, otra serie de vanos

intentos ilustrados con ejemplos originales.

El primer ejemplo aludido es el de Ícaro. En efecto, lejos de ser propuesto como mal ejemplo de temeridad e imprudencia, lo es del temor, por el cual se dejó vencer. En ningún momento la poeta ha dicho que el alma no pudo comprender, sino que se atemorizó. Pero, además, así como la vista se enceguece después de ver demasiada luz, así la inteligencia quedó a tuestas, sin saber por dónde seguir, como si se encontrara frente a un caos primero (v.550 y ss.).

Se propone entonces conocer, por las diez categorías y de grado en grado, ya que no existe posibilidad de conocer con un acto intuitivo todo lo creado. Tiene la intención, pero fracasa: no puede conocer ni lo más sencillo. A partir de los versos 705 comienza una oscura reflexión acerca de la dificultad de conocer en relación con la capacidad y la audacia. Como si lo que guiara al alma en el sueño fuera una velada tentación ante la cual él se acobarda. Se pregunta el lector ¿y si el alma no hubiera retrocedido, qué hubiera visto? Como ejemplo de temeridad, la poeta ofrece el caso de Faetón. Él es el modelo del que no retrocede, el audaz a pesar de todo. La interpretación del mito es más transgresora que la de Ícaro, porque Faetonte es el modelo de la desobediencia y aquí es propuesto como ejemplo de osadía.

¿Cuál es la naturaleza de ese conocimiento? De hecho, se trata de una experiencia inmaterial, es decir, en estado formal puro, de allí que la única manera de concebirlo sea en el sueño.

Detengámonos, pues, en esta especie de conocimiento del alma despegada de su cuerpo. La evidencia muestra que el hombre solo puede conocer con su cuerpo y su alma, en tanto que eso es el hombre: cuerpo y alma. La separación de uno con respecto de la otra supone la muerte. ¿Qué puede hacer el alma cuando el cuerpo ha muerto? Nadie puede dar una respuesta de ello ni desde la experiencia ni desde la ciencia. En todo caso las respuestas se fundan en revelaciones sobrenaturales.

Por otro lado, debemos descartar cualquier relación de dicha experiencia con la contemplación propia de la experiencia mística. En esta, el místico, solo por acción de la Gracia Divina es elevado a la visión de las cosas sobrenaturales, pero nunca por esfuerzo personal.

La experiencia descrita por la poeta es de otra naturaleza. El pensamiento gnóstico concibe la posibilidad de conocer las realidades sobrenaturales de manera directa, como si se las observara. A esta facultad le llaman la "intuición intelectual"<sup>3</sup> y solo lo logran los iniciados en ciertos estados especiales.

---

<sup>3</sup> Puede seguirse para esto la obra de René Guénon, especialmente *La métaphysique orientale* (1939).

¿Algo de esto puede haber tenido en su mente la Madre Juana? Otro aspecto en el que debemos reparar es el uso de símbolos geométricos que en los siglos XVI y XVII se usaban para interpretar o explicar el orden del universo, desde Dios, las jerarquías angélicas, el mundo animal, vegetal y mineral, el hombre como centro, los infiernos y los ángeles caídos. Sistemas de interpretación de triángulos o pirámides, una especie de ciencia moderna y gnóstica.

### ***Divino Narciso***

Muy acertada ha sido la elección por parte de Lipowestky del mito de Narciso como representante del hombre posmoderno. Encerrado en sí mismo, incapaz de conectarse con quien lo ama, ignorante de su verdadero yo, es finalmente devorado y destruido por el vacío de su propio espejo.

De todas las figuras que Juana de Asbaje pudo haber elegido tomó, sin duda, la más bizarra. Porque hacer de Narciso un Cristo exige forzar el mito y darle una interpretación desconcertante. Cristo ama en su imagen a su Padre y Creador, pues son uno, y por ello se contemplan. Pero en el mito, Narciso no sabe quién es aquel que está en el espejo de agua, simplemente se enamora de ÉL. La búsqueda de una versión ultra original puede haber dado origen al *Divino Narciso*, pero es una muestra más de "otra vuelta de tuerca". En la obra de Sor Juana, Narciso es Cristo y

efectivamente quiere hacer comprender a las creaturas que todo consuelo está en la contemplación de su belleza, pero entonces, debemos hacer un esfuerzo doblado para olvidarnos del Narciso pagano.

### **Respuesta a Sor Filotea**

Caso por demás original es el de esta carta, versión moderna de la *Confessio agustiniana*, ejemplo controversial del *ars dictaminis*, memoria sin arrepentimientos y acusación impertinente. Vayamos por partes y aclaremos los juicios precedentes.

Las razones históricas que explican la aparición de la carta son bien conocidas. La interpretación de las mismas ha desencadenado fervientes disputas. Sor Juana elige, para responder, un tipo literario de larga tradición: la *confessio*. En la fuente patrística se presenta necesariamente en primera persona con la finalidad de mostrar la vida tal como fue con la sincera confesión de las faltas cometidas y la demostración de la acción sobrenatural de la Gracia Divina que elevó la naturaleza caída hasta la santidad como obra de la Misericordia. Así, el que se confiesa mostrará su pecado, su conversión, su ascesis y, probablemente, su vida mística.

Versada en esta larga tradición, cualquier licencia que Sor Juana se tome la libertad de usar respecto de las fuentes no se trata de un hecho fortuito.

El caso es que en la *confessio*, Sor Juana no confiesa sino que acusa.

Por otro lado, las directivas del *ars dictaminis*, también de larga tradición, se presentan con un toque de ironía: la creación de un interlocutor cuyo nombre significa "la que ama a Dios", recurso no original aunque sí desconcertante por lo irónico, sobre quien se descarga la acusación de la respuesta, porque Sor Filotea representa a un grupo, no a una persona, que ha lanzado sobre la poeta un manto de sospecha.

En tercer lugar, cuesta admitir una memoria de un cristiano sincero que no se arrepiente de nada. Pero más le cuesta al lector acostumbrado a leer las memorias de santos y clérigos. Diríamos que la actitud se desvía, notablemente, del patrón, de la costumbre.

Por último, a la falta de arrepentimiento se agrega la severidad de la acusación. Debemos aclarar que si bien la retórica cristiana, sobre todo en su versión apologética, fue magistral en la acusación contra errores, vicios, malas costumbres y herejías, la acusación del particular por razones de orgullo o amor propio siempre ha sido desaconsejada.

Estas razones nos llevan a concluir que en la *Respuesta...* esta actitud de revuelta contra los modelos tradicionales es en donde se ve más clara y evidente y la que más argumento ha dado, más allá de las imposturas ideológicas, a la crítica feminista.

**La Carta Atenagórica**

Es en este escrito donde Sor Juana se revela teóloga y emprende, con prolija crítica, la desautorización, no solo de las opiniones del obispo Vieyra, sino de los padres y doctores de la Iglesia. Conocedora de todos los argumentos, se lanza, sin hesitación, a una propuesta más que extraña: la mayor fineza de Cristo es lo que no hizo por los hombres, pudiendo hacerlo. ¿Favor negativo?

Muy acertado resulta el artículo de Margo Glantz (1999) en el que se resalta la grandeza de Sor Juana a partir del estudio de los pormenores que acompañaron a este discurso. Claro que la grandeza de la poeta no la medimos en función de sus conclusiones teológicas, que nos parecen erradas, sino en su carácter y capacidad de enfrentamiento. En efecto, la *Carta Atenagórica* propone como mayor muestra del amor de Cristo lo que no es. Resulta incomprensible que tal aseveración no haya producido el encono del Santo Oficio. El estudio de Elías Trabulse (1995) sobre la misma carta arroja como conclusión que hubo un juicio instituido por el obispo Aguiar y Seijas que probablemente la llevó a su silenciamiento final, pero nunca hubo un proceso inquisitorial.

"Lo que Cristo no hizo" puede interpretarse como un giro gongorino, poco apropiado en un escrito teológico, pero cuyo significado estriba en que pudiendo Cristo salvarnos sin nuestra cooperación,

prefirió dejarnos operar con libre albedrío. Para Octavio Paz, esta idea se acercaría a la proposición del Padre Molina, también jesuita, de que la causa primera de la salvación era el libre albedrío y sobre él la Gracia Divina. Molinista o no, Sor Juana también contestaba una de las tesis de Lutero acerca de la predestinación.

Con respecto al silencio de Sor Juana, en el que pasó sus últimos años, las opiniones están muy enfrentadas. Por un lado, se encuentran aquellos que sostienen la idea de la conspiración contra la monja desde los sectores eclesiásticos, posición bien representada por Octavio Paz (1983). Por otro lado, están aquellos que ven en su último silencio su verdadera conversión, idea sostenida por Marie Cécil Bénassy (1983: 159-177).

### **Conclusiones**

¿Qué privilegios tuvo Juana de Asbaje, gracias a los cuales evitó mayores "ruidos con el Santo Oficio"? Octavio Paz asegura que "la impunidad de Sor Juana se debió a la protección del palacio y a la ambigüedad misma de su situación: al mismo tiempo que escribía villancicos para la catedral y loas para el palacio, componía sonetos y lirás de amor" (1983:369).

En general, la crítica ha buceado mucho sobre las relaciones entre la poeta y su entorno social. Su relación con las

autoridades de la Iglesia, con los virreyes, con sus compañeras de convento. La Sor Juana de Octavio Paz se abre paso en un clima prácticamente hostil, entre autoridades eclesiásticas fanáticas y autoritarias y monjas casi enajenadas. Ambiente recreado a partir de la pluma hábil y la imaginación acalorada del poeta, no de la prudencia del historiador objetivo.

Sin embargo, el procedimiento que hemos descrito, coloca a nuestra décima musa en la línea de la Modernidad filosófica y científica en una sociedad y una cultura en que esto no era común. Si su silencio final se debió a una entrega total a su vida religiosa, no lo podemos asegurar. De lo que nos dejó escrito, podemos discutir; de lo que calló, solo guardamos sospechas.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- Bénassy, M. C. (1983). "La conversión de Sor Juana".  
En *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM. pp. 159-177.
- Glantz, M. (1999) "Sor Juana Inés de la Cruz ¿Cómo se mide la grandeza de una mujer? ". En *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Editado por Bosse, M., Potthast, B. y Stoll, A . Kassel: Edition Reichenberger. Vol. 2
- Guénon, R. (1939) *La métaphysique orientale*. París: Les Editions Traditionnelles.
- Millares, S. (1997) "La lírica de Sor Juana y el alma barroca" En *Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición al cuidado de Luis Sáinz de Medrano. Roma: Bulzoni Editore.

## Las vueltas de Sor Juana

Paz, O. (1983) *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe*. 3ª edición. México: Fondo de Cultura Económica.

Trabulsee, E. (1995) "Estudio introductorio" a la *Carta Atenagórica*. Edición facsímile de la de 1690. México, Condumex.