



**Linda Egan**

**Diosas, demonios y debate :  
Las armas metafísicas de Sor Juana**

Índice

Prólogo

Sor Juana carnavalesca, maestra de la sátira menipea

Un ángel caído como abogado del diablo: la «demonología»  
de Sor Juana

Relativismo y revolución en el Hermenegildo de Sor Juana

Prólogo

...sólo sé que aquí me vine  
porque, si es que soy mujer,  
ninguno lo verifique.

Sor Juana Inés de la Cruz

La fama póstuma de sor Juana Inés de la Cruz ha crecido enormemente en la era posmoderna, espacio epistemológico que borra a propósito sus propias fronteras para multiplicar los discursos que puedan alojarse en su centro. Entre vertientes críticas que han abandonado su calidad de marginal en este espacio figura la crítica feminista, modalidad que ha echado raíces teóricas en muchos diversos campos de investigación. Una de sus ramas ha llegado a sostener, con mucha justicia, comentario contemporáneo sobre el discurso sorjuanino. Hacía falta que a la jerónima se le dejara de ver como monja de módica o mística corrección, o, desde una perspectiva contraria, como máquina de metáforas, monstruo de la estética barroca. La visión propiamente feminista de sor Juana, que tal vez se inaugura con el trabajo precoz de Dorothy Schons en 1926, ahora es debidamente más compleja, más sutil y mucho menos fija. Reconoce no sólo la importancia de la poeta en la historia literaria sino el origen específicamente engendrado («gendered») de la voz que escuchamos en sus romances, sus autos, sus ensayos.

Y sin embargo, habría que reconocer también, como lo hacen muchos críticos en lo que se está llamando ahora la era posfeminista, el peligro que conlleva cualquier intento de ver la obra de sor Juana sólo o incluso predominantemente como feminista. En el comienzo, bastaba que la Mujer hablara libre y públicamente para legitimar su presencia en el espacio público. Pero con el tiempo, el concepto -8- feminista de «la Mujer» ha llegado a reconocerse como otro discurso fundacionalista más que iba borrando diferencias importantes entre todo un mundo de mujeres: mujeres de color, mujeres del llamado Tercer Mundo, mujeres pobres, mujeres lesbianas, mujeres blancas, burguesas y heterosexuales. Se condenó el «esencialismo» de una crítica mayoritariamente escrita por éstas. Habría que mencionar al respecto la crítica reciente sobre sor Juana, que tiende a darle, sobre cualquier otra matización, una voz precozmente feminista. Es decir, una crítica que la ve como escritora más que escritor.

Creo que sor Juana respondería que no miráramos su cuerpo sino su alma. Agregaría, como lo hizo en muchas partes de su obra, que el alma no tiene sexo. Que el espíritu del ciudadano mexicano no debe tener sexo ni rango socioeconómico ni color. Que la imago Dei -Cristo mismo, si se quiere- no debe de pintarse exclusivamente como varón. Que la androginia implícita en la identificación entre Cristo e Iglesia en el dogma católica debe de respetarse y recordar. Que la Fe, la Justicia y la Libertad, aunque feminizadas por el idioma castellano, más bien pertenecen por derecho civil y moral a todos, hombres y mujeres, ricos y pobres, blancos, negros e indígenas. En este sentido, el sentimiento del epígrafe arriba es otra metáfora de la poetisa barroca: cubre su cuerpo de la tela voluminosa del hábito conventual para que su voz salga del monasterio a través del medio asexual del papel, y se distribuya alrededor del mundo occidental por medio de la impersonalidad de la página escrita o impresa, la colectividad del canto o la condición enmascarada del drama.

Dichas perspectivas (o deseos utópicos) no borran la feminidad innegable de la voz de sor Juana. Pero sí la sitúan para escucharse contra el

trasfondo de un espacio posmodernamente poblado de muchas manifestaciones de la psique sorjuanina. Éste es un espacio sin fronteras fijas que apenas «contiene» las múltiples contradicciones que componen a «nuestra» poetisa mexicana, quien se nos presenta simultáneamente como un ser profundamente espiritual, un prodigio de la estética barroca, una fémica belicosamente antimachista -9- y -entre otras muchas hipóstasis- «simplemente» un ser humano, humanista en el sentido más ideal del concepto, mujer sin que nadie lo verifique.

Si aceptamos el carácter multifario del escritor llamado sor Juana, y si reconocemos además el mérito universal y trascendente del mensaje que comunica con su voz polivalente, la veremos en la historia como uno de los grandes humanistas que siguen hablándonos del misterio de existir como persona en la tierra. Ahí la colocamos al lado de Aristóteles, Aquinas, Lull, Chaucer, Erasmo, Cervantes o Rabelais. Esto explica la segunda parte del título de esta colección de ensayos. Desde una u otra perspectiva crítica, los tres estudios convergen en su visión humanista de una sor Juana que pone su arte al servicio de la metafísica. O, si se prefiere, una sor Juana didáctica cuya obra aquí es un salón de clase, su postura narrativa o poética es la catedrática, sus lectores los discípulos. Dicta conferencia sobre la Iglesia, sobre la historia religiosa, política y social de España y su colonia, México, y sobre la condición puramente existencialista del ser humano.

En esta visión, cuando la condición de ser mujer parece ser (y muchas veces es) privilegiada, el texto y el contexto global nos permiten ver a la mujer como ser humano primero y luego, coincidentemente, como mujer. Precisamente por eso el tono de sor Juana se exalta a menudo, porque Iglesia, Estado y Hombre que quisieran ver a la mujer únicamente como fémica (es decir, ser inferior bajo su control) le roban su porción debida de humanidad y, por extensión cristiana, de divinidad legitimadora. El primer ensayo es un intento de destacar la «humanidad» de este escritor venerado del barroco. Ésta es una «Sor Juana carnavalesca» a lo Bajtín, ser mercurio que encarna la transformación perpetua, que aparece y desaparece como por magia en el escenario mundial de la literatura. Su espíritu, inestablemente «captado» por la palabra impresa, aquí se revela en sus orígenes populares, el ámbito festivo-oral de Amecameca, donde la niña Inés adquirió mot et parole, un modo dualista, espectacular y metafórico de ver y -10- representar la realidad. Mucho más tarde, desde su celda en el convento, sor Juana convirtió los elementos populistas de su discurso en armas metafísicas que empleaba para poner su mundo patriarcalista de cabeza y deslegitimar el carácter rígidamente masculino del cristianismo.

En el segundo ensayo «Un ángel caído como abogado del diablo», destaco cómo sor Juana desconstruye el discurso demonológico dominante y plantea otra visión más ambigua, finalmente andrógina, de lo que es «ser diablo». El trasfondo metafísico del análisis incluye investigación de formas alternativas del cristianismo, tales como el gnosticismo y el neoplatonismo hermético, y de la dicotomía no tan dicotómica en sor Juana entre ángeles y demonios. La imagen religiosa y humana que resulta, más que feminista, es pluralista, multi y unisexual, una visión que deja siempre abierto el «cuerpo cósmico» que habita el ser humano. Deja

abierta, en fin, una puerta lingüística por la que sor Juana pretendía pasar para liberarse de los hombres y las costumbres sociales que oprimían su espíritu.

A esta visión anti-hegemónica de la Iglesia se le agrega, en el tercer ensayo, su contraparte política, la opresión militar a servicio de la «única verdadera religión». En «Relativismo y (r)evolución en el Hermenegildo de sor Juana», el enfoque metafísico cae particularmente en la distinción entre el arrianismo, tipo de cristianismo finalmente declarado herético en España, y el catolicismo de línea central, aquí representado por el hombre visigodo, El mártir del Sacramento, San Hermenegildo, protagonista del auto sacramental analizado. Elegí este texto, el menos estudiado de los tres autos de sor Juana, en parte para aumentar, debidamente, su presencia en la obra total de la escritora, y en parte para demostrar una vez más la consistencia de la metafísica y de la técnica discursiva de la monja heterodoxa. Aquí, entre la loa que introduce al auto y el propio Hermenegildo, trazo correspondencias metafóricas que instauran una serie de reveses filosóficos; sistemáticamente, sor Juana nos recuerda elementos constitutivos del discurso dominante para luego -11- dismantelarlos e instalar elementos de un cristianismo social «reconstituido».

La oportunidad de presentar juntas estas tres variantes sobre una misma metafísica se la debo, con gratitud, a la generosidad de las mujeres del equipo de Biblioteca de Textos Universitarios (Equipo Independiente de Investigación y Edición) de Salta, Argentina. Al invitarme a reunir estos ensayos en forma de libro, las editoras exigieron una reflexión sintetizadora que ha extendido el camino que ando hacia una comprensión cada vez mayor y más insondable de la humanista sor Juana.

L. E.

University of California, Davis  
Noviembre de 1996.

-[12]- -[13]-

Sor Juana carnavalesca, maestra de la sátira menipea

-[14]- -15-

El último romance epistolar que sor Juana dirigió a sus públicos anula el elogio de sus admiradores al declarar, en efecto, que no es posible alabar lo desconocido. En realidad, sus lectores echan sus flores a una imagen que ellos mismos «concebisteis / a vuestro modo» (51: 109-110) que, «siendo vuestra, es bien digna / de vuestros mismos aplausos» (113-16)1. Y se explica:

No soy yo la que pensáis,  
sino es que allá me habéis dado  
otro sér 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.

(13-20)

Advertida de sor Juana que arriesgo echarme flores a mí misma si intento caracterizar sus escritos, me atrevo a decir que aquel último enunciado de la poeta ilustra perfectamente la conspiración del «yo/otro» que Bajtín ilumina en sus discursos sobre el discurso<sup>2</sup>. -16- Los marcadores heteroglóticos que señalan en el Romance 51 la polifonía (la heterodoxia ideológica)<sup>3</sup> expresan en el nivel más accesible la «falsa modestia» que cabría en el código retórico-cortesano. Con las expresiones formulaicas de este género discursivo sor Juana invita la protección de la corte virreinal que, cuando se retira, corta la palabra de la monja: se cree que sor Juana no terminó este último enunciado (Paz 245-59). El puesto siempre ambiguo que ella ocupaba en la sociedad virreinal nos manda agudizar el oído para percibir, citado entre «comillas entonacionales» (DI 68-83), el marcador ideológico en el romance; esta voz critica la sordera selecta de sus lectores<sup>4</sup>. Marcadores todavía más encubiertos dejan escuchar la risa ambivalente del carnaval: la monja se burla de sus lectores engañados, de sí misma y del propio juego cortesano que finalmente perdió.

Bajtín advierte que el «oído atento siempre adivina los ecos más lejanos de la percepción carnavalesca del mundo» (PPD 152); en sor Juana es relativamente fácil captar la polifonía que, junto con otros elementos carnavalescos, coloca su obra en el sistema de lenguaje e imágenes que Bajtín denomina «popular-festivo» (CP 177-249). Lo -17- que sigue es mi intento de «re-acentuar» la obra de sor Juana según estos criterios<sup>5</sup>. Atenderé siempre un principio fundamental de Bajtín al tener en cuenta «el papel activo del otro» (ECV 285), tanto el autoritario del estado como el sofocado de los marginados.

La postura marcadamente dialógica acentúa las antiguas raíces carnavalescas del barroco, del cual a sor Juana se le considera su máximo representante en América. Bajtín reitera que la fuerza heteroglótica que define la cosmovisión carnavalesca-popular es la dualidad, la antítesis, las parejas dobladas y los reverses, la perífrasis, las imágenes simbólicas y los emblemas, el oxímoron, el neologismo y los juegos de palabras. Junto con el andrógino (otro tipo de oxímoron), el universalismo y la apertura (en cuanto incompleto o inacabado), la polifonía es el elemento constitutivo del género serio-cómico llamado la sátira menipea<sup>6</sup>.

La crítica no se ha detenido sobre el popularismo de sor Juana<sup>7</sup>. En -18- cambio se ha fijado en ciertos rasgos aberrantes o paradójicos: lo

anticuado de sus conocimientos y su pensamiento<sup>8</sup>; los «triviales» juegos de palabras indignos de su talento; su entrada en el terreno de la sátira quevedesca, con sus celebrados sonetos y epigramas burlescos<sup>9</sup>; su auto-identificación como andrógino u hombre; y la clara evidencia de su heterodoxia, la cual es más notable cuando la religiosa deja entrever que su lenguaje jeroglífico ha elevado a la Virgen María, alias la Diosa Isis y sus numerosas personas, hasta tal punto que muchas veces supera a Dios. Resulta, por supuesto, que estas «aberraciones» son precisamente los heraldos que proclaman su carnavalización. Sin embargo, ante la diversidad sorjuanescas, que claramente incluye cierta «bajeza» popular, la crítica ha preferido esforzarse por simplificar a la monja: o es mística, se dice, o hermética o feminista o incluso casi psicopática<sup>10</sup>.

La clasificación que ofrezco aquí, si hace falta cualquier etiqueta, es la de «carnavalesca», porque ésta abarca flexiblemente las dimensiones múltiples del carácter de sor Juana, que es a final de cuentas, como Georgina Sabat-Rivers observa, «una personalidad esquiva a análisis reductores» (367). Una de las grandes contribuciones de Bajtín a la crítica contemporánea es habernos dado un idioma para describir sistemáticamente la ambigüedad dialógica que para el momento actual es ya un aspecto canónico del discurso posmodernista.

Oriento mis comentarios sobre la carnavalización de la monja alrededor del antiguo género serio-cómico que se llama la sátira -19- menipea. Esta forma, o más bien fiesta de formas, es tan mercuria y poderosa que puede colonizar aún cuando el autor no la invite. Creo que sor Juana llevaba adelante la antigua tradición carnavalesca por los dos motivos, a veces con propósito polémico y otras veces respondiendo a los impulsos inconscientes de su experiencia vital. Comento a continuación elementos de la sátira menipea que se destacan en sor Juana.

1- La postura del género que estructuraliza su obra es ante todo dialógica: manifiesta su polifonía en la heteroglosia constante y más o menos encubierta, y a veces en el bilingüismo, o tal vez por una mezcla macarrónica de dos idiomas. La ensaladilla de sor Juana en la que un «bárbaro» Bachiller dialoga «brotando latín» con un «traductor» que balbucea disparates en castellano (241: 41) es uno de numerosos textos suyos escritos en otra lengua, dos lenguas o combinaciones híbridas. El tipo de dialogismo más típico en sor Juana, sin embargo, es el entrecomillar paródico que llamamos la intertextualidad. Ella armaba su obra entera a base de los reflejos, ecos, imágenes previas y reverberaciones de la palabra del Otro otreada. Muchas veces, la Otra es ella misma.

El efecto de los contrastes agudos, combinaciones oximorónicas, méssalliances y reveses de la menipea es problematizar la percepción -o descentralizar la opinión convencional- a base de la desfamiliarización. Sor Juana ha despistado a muchos lectores con su yuxtaposición chocante de Narciso y Cristo, y no dejan de desconcertar, y entretener, las ocasiones cuando la Virgen abandona la postura de la dulce Madre para travestirse y andar de una Quixota «deshacedora de tuertos» (222: 10) o salir a conquistar mundos como Julia César Augusta (233: 16, énfasis mío).

2- La imagen de una Virgen María hombre se relaciona con uno de los temas más descentralizadores de la menipea: el andrógino. En la literatura

carnavalizada del paganismo y del cristianismo primitivo, o gnóstico, así como en la del neoplatonismo renacentista, cunden referencias a seres divinos de género dual o indistinto, o bien a la figura de una mujer rigurosamente virgen, como la María de sor -20- Juana o la propia escritora<sup>11</sup>.

La crítica se ha detenido sobre los versos donde la monja enfatiza lo andrógino de su cuerpo y alma<sup>12</sup>. También se ha notado cómo la poeta aparece en sus textos disfrazada de hombre -el autobiografismo es también un rasgo de la menipea- ya como un teólogo en la loa al auto San Hermenegildo, ya como un escritorillo bufón en el segundo sainete de la comedia Los empeños de una casa. Participa en el mismo tropo la pareja andrógina de Leonor, heroína autobiográfica de Empeños, y el gracioso Castaño, que en un momento se disfraza con la ropa de Leonor y adopta los marcadores del sexo femenino en su discurso (388: 330-54). El chiste dialógico que resulta es: Leonor es sor Juana es hombre fingido es nadie a quien se le pueda afirmar, en frase de sor Juana, «Aqueste es gato» (214:22).

Es un chiste que repite muchas veces. En un momento se identifica con un Apolo bisexual vagamente feminizado con el doble oficio de Cocinera-Cocinero (23: 90, 123). En dos otras ocasiones, con el personaje autobiográfico de Beatriz en La segunda Celestina y al montar en una loa un debate bélico entre Venus y unas guerreras, sor Juana aprovecha la leyenda de las profundamente ambivalentes Amazonas, las mujeres militares que al mismo tiempo atraían y repelían las propuestas amorosas del hombre y quienes vivían en cuevas o islas misteriosas parecidas al inframundo -o al convento<sup>13</sup>-. En toda su obra sigue presentándose y trastrocándose el -21- polifónico tropo andrógino.

Cuando esta imagen toca en lo divino, la monja entra en el territorio herético que tanto preocupa a su editor Méndez Plancarte. Sobre todo en sus villancicos, loas y autos, sor Juana ofrece una imagen de la divinidad «grotesca», tergiversada y transgresora ante la palabra y visión eclesiásticas. La imagen carnavalesca y neoplatónica del cuerpo cósmico-grotesco hecho centro del universo<sup>14</sup> la ayuda a elevar a la diosa antigua Isis hasta el trono de María y desde allí alzar a María hasta el ápice de la pirámide cristiana<sup>15</sup>.

-22-

La imagen del cuerpo martirizado de santa Catarina, para mencionar sólo un caso, es una especie de doble cuerpo dialógico que, por boca de lo «inferior» material corporal, desdice la Palabra indiscutible del estado. Coincido con los que ven en el juego de villancicos a Catarina un pedido casi rabioso por la vindicación de las mujeres sabias, pero estos textos feministas piden verse además como enunciados satírico-carnavalescos. Las coplas que describen el martirio de la santa convierten su cuerpo, torturado y hecho grotesco en la «Rueda / [que] hace... / de la Cruz la figura soberana» (315: 41-43), en imagen del «cuerpo cósmico» de la menipea y la visión neoplatónica. El lenguaje de estos villancicos, por sí mismo y por su diálogo con otras partes de la obra sorjuanina, sugiere una identificación entre Isis, María, Catarina, Cristo y sí misma: el conjunto «siendo / de Dios el jeroglífico infinito» (46-47): centro del cosmos e imagen autónomo de lo divino.

Este Dios polifónico forma parte del «realismo grotesco» que Bajtín asocia con la «risa popular» y constituye un argumento gráfico que debate con un idioma diametralmente opuesto a la palabra escrita del estado. Lo «inferior material del cuerpo» en efecto dicta conferencias sobre lo positivo de lo que la élite degrada. El complejo de estas imágenes «degradadas» habla de un mundo volteado patas arriba o al revés, tironea para abajo los valores ideales y abstractos para resucitar lo que en ellos está siempre recuperable. Es la visión utópica de «la muerte que ríe y engendra la vida» (CP 26).

En este contexto, el lenguaje que describe la muerte de Catarina rebaja la imagen enaltecida de la Cruz católica (emblema de Cristo) y la convierte en oxímoron: ahora es una «Rueda» de «ángulos rectos». Agonizando dentro de esta «cruz grotesca», Catarina, «en -23- vez de topar muerte, halló el aliento» del «verano eterno» (41-52): su cuerpo deformado, en vez de rendir homenaje a la Ley del Padre, transforma la propia concepción de lo divino, porque aquella cruz «degradada» es el emblema antiguo de la diosa Isis. Ante este espectáculo rebelde el pueblo grita, «¡Víctor, Víctor Catarina.../ ¡Víctor, Víctor, Víctor!» (317: 1-8)16.

La imagen que renueva degradando funciona también en sentido contrario -desde la postura inferior (típicamente, el infierno)-. Allí se practican ritos para empujar hacia arriba los valores «bajos» despreciados por la élite. El centro de mesa festiva en este inframundo simbólico es la coronación de la diosa pagana, consignada al mundo bajo tierra en los textos clásicos y convertida en Eva demoníaca por la tradición juego-cristiana17. Para Bajtín, el duplo movimiento del «destronamiento-coronación» es la manifestación más audible del pueblo que se ríe del usurpador de su poder.

3- Como tropo central de la menipea, esta «risa» es ambivalente. Y en efecto, vemos que la comicidad, más o menos abundante en sor Juana, no es siempre obvia y casi siempre conlleva la crítica sigilosa. Su risa compleja participa en la percepción popular de una realidad «grotesca» o hiperbolizada, caracterizada por la fusión de la alabanza y la injuria. Este titubeo ontológico y epistemológico refleja la vitalidad destructiva-renovadora de la naturaleza.

Fijémonos, por ejemplo, en el chistosísimo retrato de Lisarda. El ovillejo es un «blasón» (imagen a la vez aduladora y abusiva) que, al desmembrar el cuerpo lo deja «abierto» y «cósmico» para que -24- dialogue vitalmente con el mundo18. La escritora, aquí convertida en pintorcilla por el diablo -tendría que ser precisamente una obra diabólica-, adopta la postura del idiota sabio que invita a sus censores (la voz oficial) a observar y tomar apuntes mientras ella comenta paródicamente qué difícil es dar con imágenes que los petrarquistas («los mayores» autoritarios) ya no hayan pensado (214: 44). Lejos de ser simplemente el «juego literario... cansado» que Paz ve en él (403), este texto es un tour de force dialógico que opone la creación genuina a la imitación servil, y la autonomía femenina a la opresión masculina.

Al hacerlo, parodia perfectamente el cuerpo grotesco popular, ofreciendo desde la perspectiva culta y autorizada un retrato de «naturaleza muerta»: la imagen de una mujer descuartizada y deformada bajo la mirada cosificadora. Desde la óptica contraria, esta belleza sorjuanina

finalmente se esquivo de la visión que la convirtiera en emblema y declara su independencia con un gesto impaciente -«un arrojar el pelo por un lado, / como que la congoja por copado» (383-84). Al terminarse el retrato, Lisarda surge integral, natural y espontánea, cual Venus del mar, ante los galanes de la plaza pública<sup>19</sup>.

4- El retrato de Lisarda pone en primer plano a un personaje privilegiado de la menipea, el Tonto Sabio que adopta un aspecto estúpido para encubrir la aguda inteligencia que dispara contra del -25- discurso del poder. Son incontables las veces que sor Juana se pone la máscara de este payaso carnavalesco (DI 158-67, 403) para expresar el punto de vista subversivo. Es la perspectiva del «fuereño», el que Paz ve en la sor Juana «intrusa y... extraña» que sin embargo exige, por su inteligencia, la admiración pública (221, 240, 353-55), y el que Bajtín describe como el extraño consciente de que vive a solas con su verdad (PPD 212-13).

La Respuesta ofrece un terreno tétrico para hurgar en la semiótica de este tipo de idiotéz ilustrada<sup>20</sup>. En otras partes sor Juana es capaz de llevar el disimulo de la «chica tonta» hasta un extremo chistosamente festivo. En un momento caracteriza a su persona escritora literalmente como un ser carnavalesco que atrae a los curiosos como monstruo exhibido por «los saltimbancos» de la feria (49: 177-88). Tras varias máscaras la escritora sale como alguien que espanta ratones (11: 9-12), adormece a la gente (15: 21-24), chirría como grillo (46: 77-80), zumba como mosquito (38: 209-212), o se come las uñas al darse palmadas en la frente porque no puede dar con un «símil competente» (214: 245-47).

5- El inverso del Tonto Sabio es el Payaso Trágico. Cuando el antihéroe desdoblado de la menipea explora cuestiones morales o psicológicas se presenta como una subjetividad angustiosamente dividida. Nuestra escritora diversa de sí adopta esta actitud cuando, «acá a mis solas me pienso» (30: 58), se queja de que «en dos partes dividida / tengo el alma en confusión» (99: 21-22), que «mis discursos / parece que son ajenos» (27: 19-20), que es «festiva y llorosa a un tiempo» (39: 46).

6- La subjetividad dupla expone la menipea a una extraordinaria libertad para fantasear. Su inventiva típicamente toma la forma de un viaje, aventura o sueño que sirve para probar una idea filosófica observada desde un punto de vista extraño -como por ejemplo el punto de vista del alma en aquel fantástico viaje filosófico -26- llamado Primero sueño.

7- El punto de vista desgarrado y alucinado sitúa la menipea en el «umbral», en la frontera entre cosmovisiones o estados vitales. El espacio ontológico del género serio-cómico permite al sujeto pasar fácilmente o adelante o atrás. Cito de nuevo el Primero sueño; aquel viaje cósmico va desde el borde de la muerte en vida que es el sueño hasta los puntos límites entre el infierno y el cielo, el paganismo y el cristianismo, y acaba sin acabarse en el instante entre sueño y conciencia, noche y día. Es la ilustración neta de la postura liminal, vacilante y transitoria del género carnavalesco.

8- Es natural que un género tan informe y vital rechace cualquier regla de unidad. La menipea es más menipea cuando más se hibridiza. Cuando introduce un texto no-literario dentro de un género artístico, extiende las posibilidades de la creación lingüística. Si consideramos los romances, redondillas, décimas, homenajes, billetes, sonetos y demás

poemas epistolares de sor Juana como las «cartas familiares» que, en su fondo, lo son, apreciamos el poder de la menipea de literaturizar al carnavalizar<sup>21</sup>.

9- Su preferencia por el género epistolar aporta un fuerte elemento autobiográfico, otro elemento de la menipea. En la Respuesta, donde el «yo» de sor Juana aflora brillantemente, se enfrenta agresivamente al Otro que quisiera otrearla. Las anécdotas que ilustran su camino hacia la cumbre del conocimiento autónomo se construyen a base de altibajos serio-cómicos: si en un momento se presenta como niña sabia que se castiga privándose del queso si no aprende sus lecciones, en otro se presenta como Minerva paródica que arrastra a su rival Aristóteles dentro de la cocina «cósmica» (CP 166) para dictarle conferencia sobre la filosofía del huevo frito. El vaivén entre lo personal-popular y lo ajeno-culto en éste y otros textos de la monja dramatiza su universalismo.

10- Un subgénero de la menipea es el diálogo socrático, y un subgénero de éste es el debate serio-cómico, forma popular-festiva -27- que pone a dialogar a fuerzas y fenómenos, generalmente alegorizados, que representan «los dos polos del devenir, del comienzo y fin de la metamorfosis» (CP 392). Los disputadores debaten en un foro público para ponerse de acuerdo sobre «cuestiones límites» tales como, en el caso de una loa de sor Juana (383), si el Sol (símbolo de Cristo) quema al dar luz.

Virtualmente todas las loas de sor Juana, la mayoría de sus villancicos y gran parte de su lírica se construyen a base de este antiguo género dialógico. Es natural que lo haga si recordamos que sus loas y villancicos se escenificaron ante y entre el público, en un medio oral. En el caso de los villancicos, el escenario debía ejemplificar perfectamente la plaza festiva que describe Bajtín, un espacio libre en donde las barreras sociales se desmoronan y el arte y la vida -los actores y los espectadores- se inmiscuyen. La descripción que nos da José Joaquín Blanco nos ayuda a imaginar el cuadro: al lado de los palcos de la aristocracia en la catedral, dice, «brincaban, gritaban y bailaban» los fieles, y todos, gente culta y popular por igual, embebían las cancioncillas exquisitas de sor Juana en un ambiente redolente del olor de la muchedumbre «reacia al baño» y en donde «proliferaban las pulgas» y «pululaban perros, gatos y ratones» (2: 138).

¿Quién podría sorprenderse, entonces, de que en sus preciosas obritas sacras sor Juana se aprovechara de otro género serio-cómico, el risus natalis o risa navideña (DI 78), en la que prolifera el lenguaje popular (que en sor Juana incluye insólitas representaciones del habla náhuatl, negra y ranchera) y payasadas de golpe y porrazo (como cuando el mago Simón archienemigo del bien «estrellose como un huevo» ([xlvii: 30])? No faltan tampoco bromas vulgares como la sifilítica sobre un San Pedro Nolasco que, «como era buen Francés, / del mal francés... curaba» (240: 46-47), o la que cuenta con superrealismo grotesco la entrada de María en el inframundo de Belén (285)<sup>22</sup>.

-28-

11- Aprovechando el espacio «libre» de la «catedral-plaza», sor Juana inserta en sus villancicos todavía otra forma menipea: el cri de Paris, una especie de propaganda que alaba -en cuartetos rimados- ciertas mercancías (CP 163-74). Son numerosísimas las veces que sor Juana comienza

un villancico gritando a los villanos que «vengan, vengan, vengan» a presenciar una competición, típicamente entre Cristo y María (217: 1-7), o que «¡Oigan, miren, atiendan / lo que se canta» (230: 1-2) en la plaza. En un cuarteto asonantado precioso presenta un cuadro del Cielo convertido en pueblo, por cuyas calles vocifera un pregonero: «¡Plaza, plaza, que sube [María] vibrando rayos!» Los villanos etéreos acuden al espectáculo entre una algarabía de voces: «¿Cómo? ¿Qué?» a lo que el publicista de María tiene que gritar para imponer orden: «¡Aparten digo, y háganle campo!» Esta María que entra en el zócalo celestial es la estrella vendible y pugnaz que va a liquidar toda la competición de la feria cósmica: «¡Abate allá, que viene, y a puntillazos / le sabrá al Sol y Luna romper los cascós!» (256: 1-4), La malévola posdata dialógica, claro, advierte con voz encubierta que el pregonero siervo que proclama la supremacía de María tendría que ser el propio Dios.

En otra canción, sor Juana aprovecha la convención carnavalesca que suspende las reglas oficiales y las divisiones clasistas durante funciones festivas para usurpar la autoridad de los eclesiásticos<sup>23</sup>. Con un típico gesto de «destronamiento-coronación», es ella quien tironea a los oficiales por el brazo para obligar su participación en la alabanza de la Virgen:

-29-

Pues la Iglesia, señores,  
canta a María,  
de fuerza ha de cantarle  
la Letanía.  
¡Oigan, óiganla todos con alegría,  
que es de la Iglesia, aunque parece mía!

(268: 1-6)

12- El espectáculo público se relaciona con otro género que Bajtín considera el punto cero de la menipea: el «realismo rabelesiano» (CP 393) o el aspecto periodístico del género serio-cómico. Éste alimenta su lado cómico con «los acentos ideológicos más actuales» que absorbe de la realidad histórica (PPD 167). Sor Juana dice, medio-mintiendo, que todos sus escritos menos el Sueño los hizo por encargo (405: 471). Es cierto que una gran cantidad de su obra la hizo reaccionando a sucesos de la vida actual novohispana. Por esta puerta le entra mucho elemento cronístico, y oportunidades de voltearles la tortilla a los gobernadores.

Por los consejos que sor Juana les da a sus poderosos protectores se reconoce la misma ideología progresiva que Bajtín asocia con la menipea: se destacan su pedido por la libertad del esclavo Samuel (125: 11-20) y su recomendación al pequeño José de la Cerda que algún día sea un líder justo y pacífico (25: 181-88). Más polémicas aún son su crítica del clasismo y el militarismo en la persona de Teseo, de la comedia Amor es más laberinto (396: 477-522), y sus microhistorias de la conquista, la del Neptuno

alegórico (385) y las brillantemente respondonas que re-acentúan, en las loas a El divino Narciso y El cetro de José, toda la cuestión colonial. El carácter fundamentalmente periodístico del Neptuno alegórico hizo que esta bienvenida formulaica para el nuevo virrey en 1680 se leyera con cuidado y así llamara la atención de su confesor a su contenido herético. En este texto sumamente polifónico, el tema carnavalesco de la metamorfosis que sor Juana pone en el primer plano de su auto Narciso se asoma sigilosamente dentro de un discurso supuestamente dirigido al elogio del virrey. Por medio de -30- una sucesión de deslizamientos semióticos, la alabanza del marqués se va transformando en un sermón dictado en clave sobre la supremacía de Isis y María. Al mismo tiempo, esta voz subversiva se reviste de la voz llana y transparente del ciudadano libre que pide un gobierno justo y eficaz. Sor Juana siembra su texto con recomendaciones varias veces reiteradas: que el virrey termine el drenaje del lago que rodea la capital (400: 378, 388, 405) y la construcción de la catedral (393). La impresión en conjunto de estas voces incompatibles probablemente constituye el momento cuando se engendró la consternación eclesiástica ante el enunciado literario de sor Juana, consternación que sobre los años llegaría a convertirse en odio<sup>24</sup>. Desde una óptica más amplia, la obra entera de la sor Juana «cronista» representa la reacción a un cuadro geopolítico y socio-religioso que la inclinaría naturalmente a valerse de recursos populares. La monoglosia militante y las profundas divisiones étnicas, económicas y lingüísticas de la Nueva España le dan a la literatura barroca una afinidad inherente por la crítica medio encubierta del género serio-cómico. En el caso particular de sor Juana, ella conllevaba, cuando llegó a la corte desde Amecameca, las voces y actitudes carnavalescas que absorbiera en su pueblo -31- natal<sup>25</sup>.

De cierta manera, todo el virreinato era una especie de territorio folclórico que parodiaba el elitismo de la padre corte en España. Hasta muy entrado el siglo XVIII, la colonia «neomedieval» (Paz 338) de sor Juana era una anomalía cultural doblemente problematizada, por el curioso sitio liminal de la cultura española, al mismo tiempo dentro y fuera de Europa, y segundo por la fragilidad de la «monovisión» ideológica impuesta por una pequeña minoría forastera, hispanoparlante y católica sobre una muchedumbre autóctona, polilingüística y todavía pagana.

Dentro de este cuadro complejo, era natural que la vida festiva de la plaza pública se trasladara, en parte, al mundo conventual que sor Juana habitaba<sup>26</sup>. Éste era un microcosmos de la colonia, con sus tres clases de mujeres -monjas criollas, criadas mestizas y esclavas indias- todas dominadas por la voluntad machista de la Iglesia y la corte. En la «plaza» de este mundo, sor Juana era la reina dupla del festival del chocolate y de la tertulia literaria<sup>27</sup>. Pero su status privilegiado era precario; siempre lo tironeaban para abajo la -32- en enemistad de los que se preparaban para destronar a la reina de las letras novohispanas y consignarla al infierno de la auto-flagelación que siguió sus notorios «votos de sangre»<sup>28</sup>.

El peculiar cronotopo biográfico de sor Juana dialoga en todo momento con la persona estética de su obra. Leer el enunciado desdoblado que resulta es ir sacando muñecas rusas de un espacio que siempre se comprime hacia

dentro, desde su lugar en el imperio español a través de las concavidades donde la seguimos descubriendo: en la sociedad novohispana, la corte, el convento, su celda, su soledad, su imaginación, sus palabras. De éstas -imágenes de imágenes- hemos ido construyendo a su autora «a nuestro modo». Aunque esta persona permanezca siempre inacabada y entrecomillada, agradecidos estamos todos por el espectáculo verbal que ella nos presentó para que nos hiciéramos interlocutores y colaboradores en su arte.

-[33]-

Un ángel caído como abogado del diablo: la «demonología» de Sor Juana

-[34]- -35- ... un poco apartado del gran cu estaba una torrecilla que también era casa de ídolos, o puro infierno... E asimismo estaban unos bultos de diablos y cuerpos de sierpes junto a la puerta... Allí cerca estaban otros grandes aposentos a manera de monasterio, adonde estaban recogidas muchas hijas de vecinos mexicanos, como monjas... y allí estaban dos bultos de ídolos de mujeres...

(Bernal Díaz 263-64)

Es la soberbia del demonio tan grande y tan porfiada, que... en todo cuanto puede hurtar y apropiar a sí lo que sólo al altísimo Dios es debido, no cesa de hacerlo en las ciegas naciones del mundo, a quien no ha esclarecido aún la luz y resplandor del santo Evangelio.

(Acosta 311)

El desnudo femenino representaba algo de tal modo demoníaco y fascinador que no debía nunca mostrarse y ese oscuro objeto del deseo era la encarnación misma del pecado.

(Benítez 193)

Religión: Occidente poderoso, / América bella y rica, / que vivís tan miserables / entre las riquezas mismas: / dejad el culto profano / a que el Demonio os incita...

Occidente: ¿Qué Dios, qué error, qué torpeza, / o qué castigos me intimas? / Que no entiendo tus razones / ni aun por remotas noticias, / ni quién eres tú, que osado / a tanto empeño te animas / como impedir que mi gente / en -36- debidos cultos... [celebre] al gran Dios de las Semillas...

(367: 100-105, 156-165)

(Sor Juana, por boca de la América pre-católica).

Desde la concepción del cristianismo, secta engendrada de disidentes judaicos y amamantada por los exorcismos antidemoníacos de Jesús (Welbrun 269-82; Eitrem 1-11; Pagels, Satan 80-111)<sup>29</sup>, los católicos dogmáticos atribuyeron toda heterodoxia a la obra incesante del demonio. El Satanás del Viejo Testamento hebreo es un ángel, hipóstasis de Dios, mandado para obstaculizar las acciones humanas y salvaguardar al hombre de su propia ignorancia. Sólo en el Nuevo Testamento aparece un Satanás irremediamente enemigo de Dios y de las legiones de ángeles que defienden la luz contra las tinieblas. Desde el nacimiento del discurso demonológico en la Biblia, los soldados de Cristo en la tierra vinieron a idear la existencia humana como una batalla cósmica entre espíritus malignos y benignos. En su fundamento, es una cosmovisión pagana: la sustitución cristiana de espíritus de Dios por el panteón politeísta (Eitrem 19).

No sorprende que las crónicas de Indias rebosen de discursos demonológicos, pero hacia mediados y finales del siglo XVII, al acercarse el Siglo de la Razón, la demonología católica debía decaerse. Sin embargo, el estímulo de la Contrarreforma la alimentaba. En el momento en que escribía sor Juana Inés de la Cruz, los diablos poblaban casi toda imaginación mientras la magia y la hechicería formaban una nueva cultura popular en la Nueva España (Arenal y Schlau 33). Sin embargo, la monja erudita, siempre individual, «era ajena a ese mundo» endiablado:

-37- No le hablaban Cristo, ni el diablo, ni siquiera un ángel o una muy frecuente ánima del purgatorio. No vaticinaba el futuro, carecía de doble vista, nunca asistió a un milagro. Ni Dios ni Luzbel se valieron nunca de ella.

(Benítez 66)

Lejos de participar en la cosmovisión reinante, sor Juana desarrolla a lo largo de su obra una especie de parodia de la demonología. Ni ve al diablo, la Serpiente del Mal, como lo ven los eclesiásticos y monjas colegas, ni maneja los elementos que atañen a la demonología según debía como Esposa de Cristo. Las paradojas del patriarcado, la virginidad y la androginia son conceptos que matizan su lenguaje angélico-diabólico; le sirven para rebajar al discurso dominante y forcejear una apertura en la mentalidad hermética de la Nueva España. En el proceso, ella redefine lo femenino, tanto el secular como el divino, y se sitúa a sí misma como modelo de la mujer a la que se le ha exorcizado lo demoníaco y agregado una profunda humanización.

Existe una proliferación sorprendente de ángeles y diablos en sor Juana. Los ángeles son «Inteligencias» divinas (21: 112) y humanas (55: 17-20), de naturaleza andrógina (49bis: 135-6), de aspecto hermoso (222: 23), de rango aristocrático (224: 4), que en realidad son manifestaciones del propio Dios (368: 563-6). Pasan su tiempo cantando en coros (220: 53), consolando y protegiendo a seres humanos (234: 35-6), o bien alabando a la

Virgen María y los santos (242: 1-10) y, en general, intercediendo para minimizar los estragos del diablo. Estas facetas angélicas son bien tradicionales (Cixous 482-87; Davidson; Godwin, Heidt 2-18). También lo era prestarles calidad de ángel a los humanos, sobre todo a las mujeres y los infantes. Sor Juana insiste en varios textos, por ejemplo, que la virreina María Luisa es como los Ángeles de la Jerarquía (18: 9-16, 21-4), que ella sabe más música que un ángel (21: 109), que junto con la Duquesa de Aveyro actúa como ángel (37: 167-8), que los ángeles dominan el imperio novohispano en -38- nombre de María Luisa (379: 161-2). Por su parte, el hijito de la virreina es pimpollo (querubín) (25: 138). Innumerables villancicos a la ascensión o concepción de la Virgen la presentan atendida, alabada, transportada y seguida de miles de ángeles. En los villancicos el diablo también aparece más o menos en su rol popular, el perenne malvado al que la Virgen desbarata. Sin embargo, tan hecho por la tradición es el diablo de sus canciones populares que no tiene personalidad ni rol, aparte de dar realce a la pureza y valentía de una María tan caudillo como angélica. Este diablo existe para recibir puntapiés en la cabeza, de acuerdo con la visión folklórica del Ángel Caído. Sólo que aquí es más María que Cristo quien batalla en el lugar de Dios contra el Príncipe de las Tinieblas.

El diablo de los villancicos, en pocas palabras, no es el enfoque de su discurso; es un personaje menor que sirve primordialmente para contribuir a la divinización de María, de acuerdo con el aire carnavalesco que permea estas piezas sacras. La María de los villancicos de sor Juana nace en Mesopotamia, tierra del rito del rey-hijo sacrificado tras las bodas con su madre, y llega a la maduración en el siglo XII, cuando la plebe la adoraba como comadre todopoderosa, no como la virgencita inalcanzable que vino a ser después, bien momificada en su vitrina de cristal. Como Madre Dios de la tierra, la María de sor Juana le da de patadas al demonio mientras le gana a su hijo.

Cuando el diablo se aleja del carnaval eclesiástico, adquiere una sustancia ideológica que sirve más abiertamente los intereses de sor Juana. Ahora el diablo está bien individualizado, y pierde gran parte de su caracterización cristiana. La «Sierpe bajo el pie» se viste de una ambigüedad que Méndez Plancarte tal vez pensara herética, y que yo veo como la influencia de sus conocimientos heterodoxos. Muchos han comentado el hermetismo, neoplatonismo, gnosticismo y «egiptomanía» (Paz 236) en el discurso sorjuanino (Egan, Pascual Buxó, Paz, Trábulse). En realidad, hablar de todas estas filosofías o cosmovisiones es hablar de una sola; el gnosticismo. Desde esta -39- perspectiva, el cristianismo es una «transformación morfodinámica de un solo arquetipo, dentro del mismo sistema» (Coulano 18). El diablo de sor Juana cae en el lado intelectual y radicalmente provisional de una línea teológica que va del gnosticismo «herético-pagano» hasta la ortodoxia más dogmática del catolicismo. Para apreciar la heterodoxia de la «demonología» de sor Juana, conviene visitar la base formativa del cristianismo. La gnóstica es, por definición, demasiado compleja para repetir aquí lo que se detalla en muchas otras partes (por ejemplo, Coulano; Filoramo; Finegan; Pagels, Gnostic; Welburn). Las características que más distinguen al gnosticismo y al hermetismo neoplatónico del cristianismo<sup>30</sup> incluyen:

1- Una actitud rebelde y, al final de cuentas, idealista respecto del discurso bíblico, sobre todo el libro de Génesis, el cual los varios grupos gnósticos (siglos I a VII) se proponen analizar, comentar y revisar;

2- Un dualismo más profundo que la dualidad cuerpo-alma del cristianismo; la antítesis gnóstica plantea la existencia de dos creadores, un Dios esencialmente andrógino y trascendental más un Demiurgo que sirve sólo de herramienta divina (el «endemoniado» Yahvé del Viejo Testamento) para «ensuciarse» creando lo material. Cuando se forma el mundo, la luz divina se fragmenta; el objetivo espiritual de la existencia mundana es ir recogiendo los pedazos de luz para reconformar la pureza del estado pre-Creación, deshacerse, del Demiurgo y reunirse con el verdadero Dios;

3- La inclusión del principio femenino divino en un acto de co-creación, así como la tolerancia para las mujeres profetas, predicadoras y sabias;

4- Una deidad femenino-andrógina, como la Virgen sorjuanesca, que se llama Sophia y es expulsada de la Pleroma (lugar de la perfección divina) por querer conocer a Dios, o mejor, simplemente -40- por querer, por desear, acto que acusa impermisiblemente a Dios -la Pleroma de no ser completos en sí y por lo tanto más allá de cualquier anhelo-. El pensamiento primordial de Dios no abarca el deseo. Como el de Sophia introduce algo que contamina la Pleroma, esta hipóstasis endemoniada tiene que vivir fuera de Dios.

Pero ella es quien, finalmente, resulta más redentora que Cristo, porque como hipóstasis divina que antedata el nacimiento del Verbo, sólo a través de Sophia puede cada ser humano llegar a reunirse con la Divinidad, separándose de su cuerpo y volviéndose pura alma (Filoramo 63). De su manifestación como la mitad femenina de Dios -la pareja es una sicigia andrógina (Witherington III 190)- provienen Cristo y el Espíritu Santo (Sophia) como un solo Mal necesario y salvífico. Para que la humanidad vuelva a su estado prístino de androginia -el ideal psíquico (Cook 18; Weiburn 4647)-, Cristo tiene que fundirse con Sophia (71)31. O, como dice sor Juana, «Para que Dios tenga digno Alcázar, / razón es que María al Cielo suba: / pues si el Solio de Dios le falta al Cielo, / no tendrá complemento su estrechura» (308: 13-6).

5- Un enfoque sobre el intelecto individual y autónomo, y la importancia fundamental del uso de la razón sin mediación de un sacerdote para captar el secreto del cosmos; por un proceso de «auto-redención», cada humano aspira alcanzar, mediante un «trance gnóstico» o sueño, la gnosis, el conocimiento de todo en el universo, el conocimiento de la Divinidad misma. Es por eso, como señala José Joaquín Blanco (76), que no hay Cristo en el Primero sueño de sor Juana. Sólo existe el ideal que ella, habiendo dejado atrás el cuerpo para convertirse en pura alma, desea alcanzar. Su espíritu en el Sueño «a la Causa Primera siempre aspira / céntrico punto donde recta tira / la línea, si ya no circunferencia, / que -41- contiene, infinita, toda esencia» (216: 408-11)32.

Muchas, si no todas, de estas tendencias abundan en sor Juana: el intelectualismo obsesivo -«sólo intento / poner bellezas en mi entendimiento»- (146: 2-3); el rechazo del control del sacerdote<sup>33</sup>, la insistencia en el libre albedrío en cuestiones espirituales<sup>34</sup>, el -42- anhelo, expresado en el Primero sueño, de conocerlo todo y poder absorber

el Secreto del universo; defensas de los derechos humanos de la mujer; una veneración tan vehemente a la Virgen María que a ésta la convierte en deidad autónoma mientras la tiñe de paganismo neoplatónico (Isis, et al)<sup>35</sup> y gnosticismo (Sophia, la Sabiduría, la Luz y el Espíritu Santo); el hincapié que sor Juana hace en su virginidad y, más que en la castidad, en la andrógina que «reduce» a la monja a pura alma, negando que «el sexo / de la inteligencia [sea] parte» (1: 101: 29-32). Sor Juana insiste que se metió monja «porque, si es que soy mujer, / ninguno lo verifique» (1: 138: 95-96)<sup>36</sup>.

En este marco gnóstico-Hermético cabe el diablo (re)creado por la monja. Primero, no es ni el demonio comúnmente figurado como masculino ni la serpiente o la emblemática Eva. Es andrógino, la serpiente circular (ouraboros) de origen egipcio, que se come la cola y que en la filosofía gnóstico-hermética simboliza un proceso cósmico de androgenización así como de la renovación eterna (Weil 75). Al alabar al caballero que dotó su entrada en el convento, sor Juana compara su sabiduría a la de la serpiente:

... en una Culebra el año  
-43-  
figuraban los Egipcios,  
que, unidos los dos extremos,  
junta el fin con el principio;  
Y... las Sagradas Letras  
en sus sagrados escritos  
nos dicen que es la Serpiente  
de la prudencia el archivo...

(46: 101-8)

La alusión a la Serpiente sapiente es un malicioso comentario exegético: la «Sierpe» de sor Juana no lleva traza de desobediencia, sino que se presenta colmada de conocimientos y, como era, en tiempos paganos, el cuerpo personificado del Árbol del Conocimiento y de la Vida (Stone 175, 213-16), el «diablo» del Génesis sorjuanino es la propia sabiduría de Dios. En la Biblia, el archivo de la sabiduría es la Sabiduría, o Sophia. Allí la Diosa es la co-creadora del mundo, con Dios, concepto gnóstico de la Divinidad que los escritores que establecieron el canon bíblico no extirparon (quién sabe si por descuido) al apartar los muchos textos heréticos. Total, en un poema de ocasión dedicado al reconocimiento de un bien financiero, sor Juana sugiere que Dios el Padre más Sophia la Serpiente Sabia conforman una sola deidad andrógina. En otro texto de asunto religioso, el auto sacramental El cetro de José, sor Juana cuestiona atrevidamente la identidad del Satanás canónico. El protagonista del auto es Lucero el diablo, a quien la escritora le da el privilegio de profetizar el nacimiento del Redentor. Este Lucero es un ser

sobrenatural polifacético a lo paganognóstico: aparece con sus hipóstasis Inteligencia, Ciencia, Envidia y Conjetura, todos atributos humanos que la Iglesia condena en sus feligreses. El nombre Lucero, claro, es una versión mal encubierta de Luzbel, y también de Venus (Davidson 176). Sor Juana provoca a su lector ortodoxo, recordándole que el nombre Satanás no le pertenece a Luzbel, y más, que Venus es otro nombre para Isis -y para María, la «Estrella Matutina» y la «Aurora» de muchísimos poemas suyos.

-44-

(Des)cubierta como un ser divino femenino en su fondo, este Lucero se queja de que Dios le dio al hombre esperanzas de remediar su ignorancia (Cristo) mientras que a él, el diablo «eternamente condenado» por poseer una inteligencia angélica, «en mis prisiones, / leyó definitiva, en mi delito, / sentencia de prescito» (372: 72-4). El diablo protesta que

[La Sierpe (Demonio)] distintas cosas simboliza:  
pues la Filosofía, allá en su ciencia,  
por símbolo lo da de la inocencia;  
y por de libertad, el más temido  
jeroglífico ha sido  
en Egipto; y también, de la victoria,  
es en otras naciones. ¡Oh memoria!  
¡Cuánto me aflige el ver mi Inteligencia  
la libertad, victoria e inocencia  
en él [el Demonio] significada!

(372: 205-14)

Podría ser la voz de la Gran Madre Diosa, quejándose de que el Dios hebreo se empeñara en convertirla en fuente de todo el mal. El jesuita Méndez Plancarte no sabe de dónde sacara sor Juana tal interpretación de la «Sierpe bajo el pie» (ver 3: 612, nota37), pero sí se fija en el audaz trastruqueo que sor Juana le ha dado al dogma. Y de veras, no podemos más que admirar a este Lucero, de personalidad compleja y lleno de curiosidad por entender las señas de que nacerá un Salvador. Al lector poco le importa la historia de Cristo aquí; importa mucho más la relación entre el Cristo venidero y el ser angelical injustamente calificado de enemigo. Es más, el Enemigo aquí es inerte, un observador pasivo y marginado que no obstaculiza nada. Es víctima de la historia.

Fiel a su meta de desestabilizar la Narrativa Canónica, sor -45- Juana aprovecha otra oportunidad en el Cetro para señalar las antiguas raíces andróginas del Dios ya vuelto todo masculino. Cuando aparece Profecía, nos damos cuenta de que la autora podría haber elegido alegorizar al Espíritu Santo, figura masculina que tradicionalmente anuncia sucesos cristológicos, pero sor Juana prefiere realzar la identidad gnóstico-hermética de esta manifestación de la Divinidad: la Sophia de la trinidad Padre-Madre-Hijo. En otras partes de su obra, María ocupa este

sitio en la Trinidad<sup>38</sup>.

La feminidad encubierta del diablo-diosa del Cetro se presenta abiertamente en El Divino Narciso, donde el nombre Eco conlleva varias sugerencias jeroglíficas. El diablo-mujer aparece en un espacio bucólico reminiscente del Jardín Primordial y allí en un momento Eco tienta al personaje Narciso-Cristo, valiéndose de las tretas del débil, porque «¿quién duda que sea / más fuerte [la tentación], si en forma / de una mujer tienta?» (368: 688-90). Si pensamos en Eco como manifestación de Eva, la mujer endiablada, observamos luego cómo sor Juana sutilmente redacta el discurso demonológico de las «Letras Sagradas, que... infaman» (1426) a Eva/Eco y a toda mujer después.

Como el Lucero del Cetro; Eco es impotente; las amenazas que porfía se disipan rápidamente en los ríos de lágrimas que vierte por su amor no consumido; Eco termina cediendo la Palabra a Narciso, repitiendo después y sólo a medias exactamente lo que dice el hombre deseado que la margina. No obstante la postura inferior del diablo respecto al Dios hombre del auto, el discurso recalca una especie de igualdad entre Eco y Narciso. Los dos poseen una «Beldad divina» (203) y una «Naturaleza / Angélica» (382-3), facetas las dos del ideal andrógino tanto gnóstico como neoplatónico -o posmodernista.

-46-

La imagen final del auto revela a Narciso sumergiéndose en «la fuente sellada» de las aguas puras de la María de la Inmaculada Concepción, y recuerda la simbiosis autoengendradora del rito antiquísimo de la fertilidad, en el que el hijo-esposo de la reina diosa muere sacrificado cada año, para resucitarse en la primavera. Como todo el auto está basado en la relación metafórica entre un mundo pagano y el cristiano, no sorprende que en otro texto sagrado, la Loa de la Concepción, sor Juana aluda abiertamente a aquel nexos estrecho entre un pasado andrógino-pagano y un presente del todo masculinizado. En una estrofa evoca la escena del sacrificio del dios a la diosa Venus de antaño -«Bello, religioso Adonis, / en Abril florido y tierno, / las primicias de sus años / sacrifica a Vuestro Templo»- y en otras próximas se refiere a «su Nobilísima Madre», la «casta, discreta Matrona» María (373: 360-72), la «bella Aurora» (373: 396), madre diosa del rey-hijo que muere sacrificado en la Cruz.

¿A qué venía la monja con su retórica anti-demonológica? A un fin que se podría denominar gnóstico, o cristiano en el sentido más original y puro de su concepción: el de quitarle al Dios cristiano su género exclusivamente masculino, y de sugerir con poca inocencia que en verdad, la postura patriarcal es la demoníaca, porque le arrebató a la mujer su humanidad después de robarle su debida divinidad. De acuerdo con el signo que más que cualquier otro define al gnosticismo cristiano, el afán de fortalecer la fe ejerciendo el intelecto, sor Juana peca por pensar racionalmente sobre los artículos del dogma católico<sup>39</sup>. Sus antepasados protocristianos, que vivían un momento de profunda crisis en la historia de la conciencia humana, empleaban la fuerza de sus «inquietos cerebros» para reflexionar sobre la naturaleza del Dios cristiano (Filoramo 4).

Practicaban un ascetismo riguroso para purificar la inteligencia que debía llevarlos al conocimiento perfecto y la reunión con la Fuente Divina. En su momento, sor Juana intuía, como Elaine Pagels hoy, que el

-47-

lenguaje endemoniado impacta profundamente en la manera que se conforma una cultura y se arma la subjetividad. Según Pagels, Satanás es «un reflejo de cómo nos percibimos a nosotros y a los que llamamos 'otros'... Satanás define negativamente lo que pensamos ser humano» (Satán XVIII). Sor Juana despliega su estrategia anti-discursiva más eficaz al hacer hincapié en su propio doble carácter de ángel caído y diablo que no lo es. El admirador peruano que dedica un romance a la poeta «ángel, hombre y mujer / organizado individuo» (49bis: 35-6) anticipa la autodesignación de sor Juana como ángel erístico que el mundo persigue y sacrifica por su inteligencia angélica. La gente que la rodea insiste en «aborrecer al que se señala porque deslucе a otros», le escribe al obispo de Puebla. «Así sucede y así sucedió siempre» (405: 453). Se refiere al escarnio de Cristo, aquí una hipóstasis transparente de sor Juana, a quien los fariseos atacaron sólo

porque la sagrada cabeza de Cristo y aquel divino cerebro eran depósito de la sabiduría; y [porque] cerebro sabio en el mundo no basta que esté escarnecido, ha de estar también lastimado y maltratado; cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que de espinas.

(405: 455)

La próxima oración deja claro que esta larga defensa de la inteligencia divina de Cristo es, en realidad, defensa de su propio pensamiento: «¿Cuál guirnalda espera la sabiduría humana si ve la que obtuvo la divina?» (640-41). En esta Respuesta a sor Filotea de la Cruz (seudónimo del obispo de Puebla), sor Juana explica autobiográficamente los motivos por haber opuesto su inteligencia a la del jesuita Vieyra, en la Carta atenagórica. La guirnalda de «Minerva, hija del primer Júpiter y maestra de toda la sabiduría de -48- Atenas» (404: 461), metonímicamente deviene la corona de espinas de Cristo. Me acusan de herejía sólo porque no oculto mi inteligencia, dice sor Juana. ¿Por qué he de callarme yo? «En la Iglesia primitiva [la gnóstica] se ponían las mujeres a enseñar las doctrinas unas o tras en los templos» (405: 465). ¿Por qué no puedo yo también hacer teología?

Si el crimen está en la Carta Atenagórica, ¿fue aquélla más que referir sencillamente mi sentir?... ¿Llevar una opinión contraria de Vieyra fue en mi 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?... Si es, como dice el censor, herética, ¿por qué no la de lata?... Si está bárbara..., ríase... Yo no digo que me aplauda, pues como yo fui libre para disentir de Vieyra, lo será cualquiera para disentir de mi dictamen.

(405: 468-9)

El retrato de un ser de inteligencia angélica transformado en mujer diablo está clarísimo en la Respuesta. En un momento anterior, cuando estaba de un ánimo más jocosos, sor Juana se atreve a anticipar las acusaciones demonológicas de los eclesiásticos, parodiando el discurso patriarcal en un ovillejo genial que supuestamente rinde un retrato de la mujer llamada Lisarda. En este texto, el acto de crear está puesto cómicamente en primer plano, porque la pintora-escritora quiere recordar a su público que toda imagen de la mujer en el patriarcado es man-made -y más, que la caracterización que los hombres le pegan a la mujer es diabólica.

En el poema, sor Juana ocupa el sitio tradicionalmente reservado para el hombre, el del actor-creador, actuando sobre el cuerpo-objeto de la mujer. Su persona pseudomasculina se condena confesando que «el diablo me ha metido en ser pintora» (214: 11) mientras su objeto-mujer Lisarda «dará... al diablo la pintura / y me dirá que -49- sólo algún demonio / levantara tan falso testimonio» (210-2).

El retrato hecho según las reglas petrarquistas es realmente monstruoso; en cambio, la imagen que resulta hacia el final del poema, retrato hecho del juicio autónomo de sor Juana, es del todo natural, de una mujer independiente de la mirada masculina. La «pintora» sabe que ha violado la «regla» artística, pero «qué importara / que no la quebrantara? / ... / pues no es la Ley de Dios la que quebranto» (387-90). Desafiante, sor Juana trastea el discurso dominante para insistir que no existe demonio tal como la Biblia y los eclesiásticos lo definen, ni es Dios la figura monolíticamente masculina de la teología católica, ni ocupa la mujer el sitio infernal al que este «Dios» la manda.

La suma de su discurso sobre ángeles y demonios enuncia un sermón insistente en contra de los «hombres necios» que acusan a la mujer sin razón, cuando es el hombre quien reúne en sí «diablo, carne y mundo» (92: 68). En sor Juana, tales reveses tienden a secularizar el discurso religioso; el verdadero conflicto está entre hombre y mujer, y entre las dos mitades del alma individual. El diablo en realidad habita cada ser humano.

Las vírgenes amazónicas en su obra -la Leonor de Los empeños de una casa, la Beatriz de La segunda Celestina, la Virgen María<sup>40</sup> y la propia escritora- son reflejos de sor Juana Inés de la Cruz, mujer angélico-demoníaca injustamente perseguida para que renuncie la «obra del demonio», el ejercicio de su intelecto y autonomía espiritual. El maldito silencio que por fin la obligaron a guardar sigue hablando elocuentemente del Cielo que sor Juana buscaba y del Infierno que encontró porque se atrevió a comer del árbol del conocimiento.

Relativismo y (r)evolución en el Hermenegildo de Sor Juana

It is the rigid dogma that destroys truth; and,

please notice, my emphasis is not on the dogma but on the rigidity.

When men say of any question, a "This is all there is to be known or said of the subject; investigation ends here", that is death.

ALFRED NORTH WHITEHEAD, Dialogues of Alfred North Whitehead.

Christianity has need of thought that it may come to the  
consciousness of its real self.

ALBERT SCHWEITZER, Out Of My Life and Thought.

La crítica ha solido rasgarse la cabeza ante el segundo de los tres autos de sor Juana, El mártir del Sacramento, San Hermenegildo<sup>41</sup>. Tomando su asunto de un momento oscuro en la historia temprana de España -una rebelión católica del siglo VI -54- contra el gobierno e iglesia arrianos de la España visigoda-, el Hermenegildo ha inspirado curiosidad e indiferencia, si no disgusto, entre estudiosos que lo despiden tras una breve mención obligatoria<sup>42</sup>. Cuando primero leí las obras completas de sor Juana en 1991, ignoraba yo que el Hermenegildo era un texto que podía hacer a un lado. Lo leí con una sensibilidad recién violada por el lenguaje del posmodernismo, la desconstrucción y la semiótica: es decir, con desconfianza. Si el Hermenegildo parece afirmar la virtud católica ante un arrianismo reinante, pensaba, a lo mejor no lo es.

Mi lectura del auto está guiada por la loa que lo precede. En esta fantasía breve sor Juana sugiere insistentemente que el desenlace del dramita ocurrirá en el auto después (369: 83-97, 160-5, 288-322). Como el más sabio de tres estudiantes de teología que debaten si la fineza más grande de Cristo fue su muerte sacrificial o su presencia divina en la eucaristía<sup>43</sup>, una sor Juana disfrazada del masculino Estudiante 3 informa a los otros dos que proporcionará su opinión -55- en «un Auto... / alegórico-historial» (369: 299-301) que se le ha pedido escribir. Advierte, sin embargo, que el significado de su opinión puede esconderse en

los más ocultos secretos  
de la Magia natural,  
... que con mis ciencias puedo  
fingir...  
Y cuando aquesto no pueda,  
demos que el entendimiento  
con alegóricos entes  
hace visibles objetos.

(174-86)

Para su primer conjuro, la maga sor Juana hace que Hércules salga estrepitosamente para declarar que el borde occidental de Europa marca el fin del mundo. Luego hace visible a Colón, quien por supuesto desmiente a Hércules. Debemos imaginar que estas apariciones emblemáticas prefiguran el agenda desmitificador del auto. Ninguno de los dos textos debe leerse como autónomo; loa y auto conforman un solo enunciado. En el espacio dialógico entre loa y auto, nosotros los lectores ahora nos hacemos el «Estudiante 3» -56- para decidir si la fineza mayor de sor Juana en el auto es haber honrado la fundación de la monarquía castellana, o haber entrado en un foro estratégico para predicar herejía y subversión. No podemos olvidarnos de que, a pesar de que el auto jamás se representó en escenario, se dirigió a un público cortesano en Madrid<sup>44</sup>.

Sobre la precisión histórica del auto<sup>45</sup>, Méndez Plancarte no ofrece crítica (volumen 3: lxxviii-lxxx). De acuerdo con la historia impresa, sor Juana nos presenta los hechos principales sobre la guerra civil entre el rey Leovigildo y su primogénito y heredero, conflicto que terminó con la decapitación de Hermenegildo y su beatificación subsecuente. En la España que iba a ser católica, el hijo converso se había rebelado contra la herejía de un padre-rey arriano que tiránicamente imponía una teología que cuestionaba la divinidad de Cristo.

Sobre este punto, abreviaré severamente lo que explica Melquíades Andrés Martínez en su historia monumental de la teología española. En breve, la doctrina católica trinitaria sostiene que Cristo no perdió su divinidad cuando se encarnó como hombre<sup>46</sup>. El credo monoteísta arriano sostenía, sin embargo, que sólo la persona de Dios era Dios, la imagen de Cristo habiendo perdido su divinidad cuando se vistió de carne. Por separar lo que los católicos -57- creen «unido indisolublemente» -la divinidad de Cristo y su humanidad-, los herejes arrianos asaltaron la integridad de la Trinidad (Martínez 1: 61-7). El arrianismo se parece mucho al credo libre-pensador planteado por el español Prisciliano en el siglo IV (fue decapitado por su herejía) y, en el siglo XIII, al de Raimundo Llull, quien se adelantó a los pensadores del siglo XVIII (y a sor Juana) al insistir que la fe está muy bien en sí, pero que siempre da mejores resultados cuando es acompañada de la razón. Esta línea de pensamiento teológico estaba destinada a irrumpir en los famosos debates del Renacimiento y del Barroco sobre la libertad de la fe (Martínez 615), los *De Auxiliis* que animan el argumento entre los tres estudiantes de la loa del Mártir del Sacramento. El debate extenso sobre la índole del dios cristiano de España se plasmó simultáneamente en un interés bien generalizado en las ciencias ocultas, el hermetismo y prácticas netamente heréticas; todo lo cual reforzaba la intransigencia de la teocracia española y su brazo militar, la Inquisición (Martínez 1: 454-711).

Con todo esto en mente, no es difícil cotejar la heterodoxia que sor Juana encubrió con su lenguaje emblemático, y la línea de pensamiento religioso y político que en España siempre respaldaba el «partido opositor» perseguido. Disfrazada de un estudiante de teología en la loa y después en figura del personaje histórico Hermenegildo, sor Juana desacredita el credo patriarcal. Aquí, la divinidad y la humanidad se enmascaran como entidades relativas que suspenden las fuerzas dualistas de la vida (la masculina y la femenina) en una ecuación de sí-y-no, de

ni-esto-ni-lo-otro-sino-ambos. En sor Juana, esta tensión se manifiesta con más frecuencia en imágenes del andrógino y una defensa agresiva de la divinidad de la Virgen María<sup>47</sup>.

-58-

Examinaré cuatro temas presentados en la loa y replanteados en el auto, temas que reflejan la cosmovisión andrógicamente abierta de sor Juana.

1- El primero es el mensaje sedicioso que sor Juana dirige directamente a los ejecutores monárquicos del dogma sagrado y secular en la Nueva España. Afirma ella que la religión y la autoridad mundana que la consagra están siempre sujetas al cuestionamiento y reinterpretación. En la loa, la visión metateatral del ataque colombino sobre la percepción eurocéntrica de Hércules (369: 195-286) abre las fronteras genéricas y ontológicas para admitir otras verdades, algunas de éstas centradas en la periferia del Viejo Mundo<sup>48</sup>. Ante la corte militante de la Contrarreforma, sor Juana se mostró bien sutil al convertir al católico devoto Hermenegildo en traidor, y para colmo hacer que los Cielos lo coronaran por su «pecado». Lo «correcto» y lo «incorrecto» se vuelven oscuros aquí, precisamente tal como sor Juana prefiere su dogma.

Los aspectos «mágicos» de la loa hallan eco en el auto mediante figuras alegóricas que representan la intangible dimensión moral. La Fantasía le permite a Leovigildo observar su propia conciencia (370: 887-932) y la Fama hace desfilar una línea de reyes visigodos muertos (933-1088). Entretanto, Hermenegildo es acosado de dos parejas de Virtudes, la Verdad y la Justicia, y la Misericordia y la Paz. Con la Fe como una especie de Estudiante 3 para mediar, sucede un tipo de mini-guerra que refleja la contienda civil del argumento principal. En este campo de batalla psíquica, las dos -59- parejas de Virtudes luchan por poseer el alma de Hermenegildo.

Mientras éste grita, «¡Válgame el Cielo! ¿Qué haré?» (649), presenciamos su guerra interna entre «diferentes Virtudes, / [que] en dos mitades el alma / me dividen» (300-2). Es éste un dilema psíquico planteado muy similarmente en numerosas otras partes de la obra sorjuanina<sup>49</sup>. El Hermenegildo martirizado -máscara transparente para la monja- lamenta que las virtudes Justicia y Verdad, que lidian contra Paz y Misericordia, «... en mí / una guerra civil traban» (302-4), en la que «batallan / Virtudes contra Virtudes» (328-9) por motivo de un conflicto al parecer no solucionable entre «mi Padre y mi Religión» (349).

El sacerdote Leandro le aconseja, pero es su esposa Irgunda quien lleva la voz cantante. Fue ella quien primero había persuadido a su mando de que aceptara su religión; ahora Irgunda le pone el ejemplo sacrificial para defenderla. Cuando Hermenegildo quisiera rendirse para proteger a su esposa e hijo de represalias, Irgunda rechaza el papel tradicional de la mujer como posesión pasiva del hombre, y se planta con autonomía amazónica: «si han de ser por Dios, / el ánimo prevenido / en defensa de la Fe / tengo al fuego y al cuchillo» (741-4). El tema del sacrificio de corazón, jamás muy lejos de la imaginación literaria mexicana, echa la batalla por el lado de la Verdad y la Justicia. Hermenegildo lamenta, «el corazón sacrifico -60- / en mi Hijo y en mi Esposa» (790-1), pero, para seguir el ejemplo de Cristo, decide seguir rebelde: «¡Todo es de Dios, nada es mío! / ¡Cúmplase Su voluntad!» (846-7). En este momento

recordamos la pregunta planteada en la loa: ¿es la voluntad de morir este Hermenegildo-Cristo la mayor de las finezas de Dios, o lo es su retorno después en el sacramento?

Justamente antes de descubrir la respuesta, vemos que Hermenegildo, mal aconsejado de su hermano menor, había estado a punto de rendirse, con la esperanza de que Leovigildo se ablandara. Aquí sor Juana recalca un punto central cuando Leovigildo, en lugar de perdonar a su hijo, lo encarcela y, más adelante, ordena su ejecución. Claramente, como representante en la tierra del poder celestial, el rey no tolerará que exista heterodoxia en la línea de sucesión. La beatificación subsecuente de Hermenegildo pugna emblemáticamente con el empleo cínico de la religión para avalar la tiranía secular. De haber podido presenciar el auto, los monarcas de España tal vez vieran sólo lo que querían entender, un drama que exaltaba el poder y el derecho de la teocracia católica. Pero asimismo podrían haber percibido la sutil psicología-al-revés de sor Juana, y comprendido que la monja los hubiera llamado ante un tribunal inquisitorial. Esto se hace más claro en la escena eucarística entre Hermenegildo y el sacerdote arriano, Apostasía, quien apoya la voluntad dictatorial de Leovigildo con celo sanguinario. Apostasía se ha acercado al hijo encarcelado para ofrecerle el sacramento como arma secreta. Pero el mártir rebelde se niega a entrar en el juego. Es aconsejado dentro de su conciencia por la Fe, quien le advierte que el veneno herético puede disfrazarse de comida (177-8). Dos alusiones breves a la diferencia entre el arrianismo y el catolicismo subrayan el hecho de que la teología en sí es una alegoría más en este texto. Apostasía dice:

Yo no arguyo, Hermenegildo,  
ahora puntos diversos,  
en que tus dogmas y míos  
-61-  
difieren en los Misterios,  
como aquel de si es el Hijo  
igual a su Padre Eterno,  
que ése es punto muy distante.  
Solamente a lo que vengo  
es a que, pues convenimos  
ambos en que el Sacramento  
de la Eucaristía es  
de Cristo la Sangre y Cuerpo...  
... en Comunión,  
[...]  
la recibas de mi mano,  
pues sólo por este medio  
a la gracia de tu Padre  
reconciliarte prometo.

(1815-32)

A lo que Hermenegildo reacciona violentamente:

Víbora ingrata, que rompes  
de la Iglesia el blando seno,  
lastimando con tus dogmas  
todo su Místico Cuerpo:  
tampoco yo responderte  
quiero a todos los Misterios,  
sino sólo al que propones  
y yo recibir no quiero  
de ti, pues no puede ser  
verdadero Sacramento.

(1835-44)

La respuesta sorprende a dos sacerdotes. Apostasía farfulla que, como es un cristiano bautizado que cree en los Evangelios y el misterio sacramental, sí es autorizado a ofrecer la comunión.

-62-

Méndez Plancarte, por su parte, en una nota apasionada que se extiende a cuatro páginas (volumen 3: 593-6), atribuye a la pluma veloz de sor Juana su comisión sin querer de un «error grave» en la teología. Finalmente se toma la gran molestia de refundir este diálogo crítico para limpiar de error la escritura de su querida sor Juana.

Se quisiera admirar la integridad del amor que Méndez Plancarte le tiene a la monja, pero las racionalizaciones que sor Juana le mete en boca de Apostasía son pruebas suficientes de que, como Irgunda, la monja no tenía necesidad de protección del patriarca. Que los teólogos debatan puntos etéreos de dogma aquí; sor Juana prefiere ir directamente al grano.

Demuestra que entendía la distinción básica entre los dogmas, y que en todo caso no escribía para lucir sutilezas teológicas. En este par de textos, sor Juana se sube por encima de los detalles finalmente irrelevantes para asentar su tesis sobre grandes principios, siendo el primero de ellos que la tiranía del pensamiento es ilegítima, ya sea en el gobierno o en la religión, y con cualquier nombre que se le dé.

2- Una premisa segunda, relacionada con la primera, ataca la violencia como arma de persuasión. En el nivel literal, Leovigildo y Hermenegildo han armado una lucha fratricida, aparentemente para defender sus respectivas creencias religiosas, pero en efecto vemos que la batalla opone voluntad personal a voluntad personal. Hermenegildo se subleva menos para defender el catolicismo que para afirmar su derecho a escoger en qué creer, mientras la religión arriana de Leovigildo es un simple pretexto para defender su autoridad monárquica. Ésta es una historia sobre el poder, y sobre el corazón corrupto de una religión -cualquier religión-

utilizada como cachiporra para obligar el conformismo.

En el nivel alegórico, sor Juana enmascara una crítica del régimen que en su momento subyugaba a México tras la letanía, pronunciada por la Fama, de las «glorias» de los predecesores del rey Leovigildo. El desfile de los muertos sirve para reforzar la oposición de Leovigildo a la deserción de su hijo, pero la lección es -63- maliciosa, porque, uno tras otro, los monarcas tempranos de España se presentan como tiranos crueles o incompetentes.

Una sor Juana sigilosamente satírica refina este mensaje pacifista con un ataque de dos partes sobre el machismo. Como el Estudiante 3 de la loa, cuando los otros dos alzan los puños para «argüir» sobre el amor cristiano (369: 18-82), ella les recuerda que «ésta no es cuestión de voces / sino lid de los conceptos; / y siendo juez la razón, / que será vencedor, pienso, / el que más sutil arguya, / no el que gritare más recio» (23-8). Tener el brazo fuerte, agrega ella, no es lo mismo que tener el cerebro fuerte (59-63).

En el auto, sor Juana critica la violencia en general. Por medio de un rebajamiento paródico de las cuatro Virtudes, las demuestra en un momento dispuestas a armarse para defender su interés en la decisión que tome Hermenegildo. Una Verdad belicosa amenaza a Paz y Misericordia, avisando que si no quieren conceder la razón, «con este acero sabré / cobrarla» (370: 1268-9). Sin embargo, tras algún tiempo, las Virtudes deciden en contra de una ofensiva militar, punto que sor Juana quiere enfatizar: No vayamos a volver irrelevante la cuestión religiosa asesinándonos.

3- En lugar de eso, dice, razonemos. La supremacía de la autonomía intelectual y la facultad autocrítica constituyen un tercer tema. En la loa, los disputantes están dispuestos a dejar que un Otro «venerado» piense en su lugar, pero el Estudiante 3 se niega a aceptar la prerrogativa pasiva de la tradición. No deben ustedes abandonar sus argumentos, dice, «sólo por el obsequio / de mi atención, ... / cediendo a la autoridad, / no a la razón, el derecho» (369: 90-4). El Estudiante 3 pregunta, en cambio, «si queréis comprometeros / en lo que yo sentenciare» (168-9) en el auto. Los dos libremente asienten, pero incluso con este acuerdo, lo que aceptan será su propia interpretación del drama.

Vemos una prueba negativa de la virtud de la elección libre cuando Leovigildo, por medio de su emisario Geserico, le pregunta a Hermenegildo si señalará su aceptación de la autoridad del rey volviendo al lado arriano (345-644). Hermenegildo se lo niega, y -64- Leovigildo se muestra demasiado inflexible para aceptar el disentimiento. Cuando luego permite que Apostasía mate a Hermenegildo, pierde a su hijo, su heredero y, finalmente, el linaje entero de su descendencia real.

4- Los tres puntos ideológicos anteriores abogan el cuarto: la tolerancia para opiniones no-conformistas. En la loa, sor Juana abiertamente cita la filosofía cuasi-cristiana del neoplatonismo hermético y sus aspectos heréticos y paganos: la magia natural y la Cábala. Éstos específicamente privilegian la divinidad femenina y además la igualdad de la mujer en el culto religioso<sup>50</sup>. La monja toma la precaución prudente, desde luego, de asegurar a su público más adelante, respecto de las apariciones fantásticas de Hércules y Colón, que no eran, en realidad, magia, sino «sólo... ingenio» (322). No obstante, ha revelado que sus intereses por

tales filosofías sospechosas la desvelan.

En el auto, así como en otras partes de su obra, sor Juana plantea en la mente del lector una visión de Dios como concepto ambiguo e inestable. De esta forma socava la identidad tradicionalmente monolítica de esta divinidad por privilegiar el discurso heterodoxo del hermetismo, que le pone a Dios una serie de nombres sin género, tales como «Artífice Divino» y «Eterno Solio». El Dios de sor Juana es un ser bisexual y provisional. Hermenegildo representa la mitad masculina de la divinidad católica, pero sus poderes no valen nada, hemos visto, sin la sabiduría y coraje de Irgunda. La autoridad de lo divino femenino se manifiesta asimismo en el importante oficio de la Fe, tipo de «Estudiante 3» que arbitra la batalla de las Virtudes y las conduce con firmeza hacia el compromiso. Aconsejado de estas figuras femeninas, Hermenegildo finalmente abraza pacíficamente la noción del sacrificio personal como la manera más misericordiosa de asegurar que prevalecen la Verdad y la Justicia. No obstante la corrección ofrecida por Méndez -65- Plancarte, Hermenegildo, Irgunda y sor Juana, todos prefieren definirse un concepto personal de la religión y defenderlo con constancia en nombre del bien colectivo de España.

El mártir del Sacramento, San Hermenegildo queda abierto a otras interpretaciones, por supuesto. He aquí el regalo más precozmente moderno de éste y la gran parte de los textos que sor Juana nos dejó para contemplar. Su obra plantea verdades de significados inestables sobre la religión, perspectiva (r)evolucionaria en el México del siglo XVII que, mientras dejaba las obras mismas como textos inacabados, servía en su momento el anhelo de sor Juana de reformar el Estado y su herramienta, la Iglesia.

El mensaje más amplio del Hermenegildo se extiende mucho más allá de su momento y lugar en la historia hasta entrar en el territorio global que, desde los años 60, ha constituido el espacio sin fronteras del posmoderno, con todo y su multitud de dogmas descentralizados y recintos violados. Observar cómo sor Juana se acerca a temas arcaicos con métodos no convencionales, para penetrar las fronteras tradicionales entre filosofía, geografía, teología, género, forma literaria y tiempo histórico, es finalmente aceptar un texto como el Hermenegildo como emblema de la mentalidad moderna, autocrítica, tal como Octavio Paz la define: un «ácido» cuyos «mecanismos de desconstrucción» abrazan al objeto que niega en una relación de amor-odio que

no afirma nada permanente ni se funda en ningún principio: la negación de todos los principios, el cambio perpetuo, es su principio.

(Limo 22)

Algunos, examinando sistemáticamente la modernidad precoz del pensamiento de sor Juana, la ven como precursora del escape revolucionario de la prisión del dogma religioso que tuvo lugar en el siglo XVIII<sup>51</sup>.

Igualmente, podríamos verla como prerromántica -66- buscando liberarse de los límites patriarcales y políticos incluso del Siglo de las Luces,

como lo hace Victoria Urbano en su estudio de la autobiografía de sor Juana<sup>52</sup>. Aceptando a una sor Juana tanto racionalista como romántica, también podríamos hablar de una sor Juana «posmoderna», si compartimos con Fredric Jameson un concepto de ambos, el modernismo y el posmodernismo, como «meras etapas orgánicas» dentro de la «continuidad profunda del Romanticismo mismo, desde fines del siglo XVII en adelante» (423, traducción mía).

Es acaso barroco subrayar una conexión entre los tratados poéticos sobre la teología de una monja del siglo XVII, y el eclecticismo de la posmodernidad de hoy. Pero, mientras los racionalistas y románticos del México de los siglos XVIII y XIX sí persiguieron más abiertamente que lo pudo sor Juana la libertad del pensamiento y elección política, aquéllos eran todavía notablemente antifeministas y racistas. El discurso que los escritores mexicanos de hoy dirigen en contra del autoritarismo en gobierno y religión es, además de crítico, claramente feminista y hasta andrógino, democrático. Veo las preocupaciones de sor Juana más cercanas a las de los autores poscoloniales. Con un poco de imaginación, podríamos evocar el nombre de sor Juana en un índice posmoderno de desenmascaradores de la ideología patriarcal, por ahí entre Carlos Fuentes y Elena Poniatowska.

-67-

#### Obras citadas

- ACOSTA, Padre José de. Historia natural y moral de las Indias. Ed. José Alcina Franch. Crónicas de América 34. Madrid: Historia 16, 1987.
- ALATORRE, Antonio. «La Carta de sor Juana al padre Núñez (1682)». Nueva Revista de la Filología Hispánica 2 (1987): 591-673.
- . «Sor Juana y los hombres». Estudios 7 (1986): 7-27.
- ARENAL, Electa. «Sor Juana Inés de la Cruz: Speaking the Mother Tongue». University of Dayton Review 16 (1983): 93-105.
- . «Where Woman Is Creator of the Wor(l)d. Or, Sor Juana's Discourses on Method», Merrim 124-41.
- , y Stacey SCHLAU. «Thin Lines, Bedeviled Words: Monastic and Inquisitional Texts by Colonial Mexican Women». Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers. Ed. Lou Charon-Deutsch. Madrid: Castalia, 1992. 31-44.
- ARROYO, Anita. Razón y pasión de Sor Juana. 2.<sup>a</sup> ed. «Sepan cuantos... » 195. México: Porrúa, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin: U. of Texas P., 1981.
- . La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1987. (Versión en inglés: Rabelais and His World. Trad. Hélène Iswolsky.

- Bloomington: Indiana U. P. 1984).
- . Problemas de la poética de Dostoievski. Trad. Tatiana Bubnova. Breviarios del Fondo de Cultura Económica 417. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- . Estética de la creación verbal. Trad. Tatiana Bubnova. 4.<sup>a</sup> ed. México: Siglo Veintiuno, 1990.
- BENASSY-BERLING, Marié-Cécile. Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- BENÍTEZ, Fernando. Los demonios en el convento: sexo y religión en la -68- Nueva España. México: Era, 1985.
- BLANCO, José Joaquín. La literatura en la Nueva España. Vol. 2, Esplendores y miserias de los criollos. México: Cal y Arena, 1989. 2 vols.
- BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Vols. 1-2. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, 1989. 3 vols.
- BRODA, Johanna; CARRASCO, David y MATOS MOCTEZUMA, Eduardo. The Great Temple of Tenochtitlan: Center and Periphery in the Aztec World. Berkeley: U. of California P., 1987.
- CARROLL, Michael, P. The Cult of the Virgin Mary: Psychological Origins. Princeton, NJ: Princeton U. P., 1986.
- CRÁVEZ, Ezequiel A. Sor Juana Inés de la Cruz: su vida y su obra. Barcelona: Araluce, 1931.
- COOK, Ellen Piel. Psychological Androgyny. New York: Pergamon Press, 1985.
- COULIANO, Ioan P. The Tree of Gnosis: Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism. Trad. H. S. Wiesner y el autor (1990). New York: Harper San Francisco, 1992.
- DAVIS, Robert Con, y Ronald SCHLEIFER, eds. Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies. New York: Longman, 1989.
- DE LA CRUZ, Juana Inés, Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz. Eds. Alfonso Méndez Plancarte (vols. 1-3) y Alberto G. Salceda (vol. 4). México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1955, 1957, 4 vols.
- y Agustín DE SALAZAR Y TORRES. La segunda Celestina: una comedia perdida de sor Juana. Ed. Guillermo Schmidhuber, con Olga Manlla Peña Dona. México: Vuelta, 1990.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. México: Alianza, 1991.
- EGAN, Linda. «Donde Dios todavía es mujer: sor Juana y la teología feminista». Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a sor Juana Inés de la Cruz. Ed. Sara Poot Herrera. México: El Colegio de México, 1993. 327-40.
- 69-
- EISLER, Riane. The Chalice and the Blade: Our History, Our Future. San Francisco: Harper & Row, 1987.
- EITREM, S. «Some Notes on the Demonology in the New Testament». Symbolae Osloenses Fasc. Supplet. XII, Osloae: Typis Expressit A. W. Brogger, 1950. 1-60.
- FIROLAMO, Giovanni. A History of Gnosticism. Trad. Anthony Alcock. Oxford, Eng.: Basil Blackwell, 1990.
- FRANCO, Jean. «Sor Juana Explores Space». Plotting Women: Gender and Representation in Mexico. New York: Columbia U. P., 1989. 23-54.

- GERTEL, Zunilda. «Poética e ideología en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz». *Sor Juana Inés de la Cruz: Selected Studies*. Ed. Luis Cortest. Asunción, New York, Buenos Aires: Colección de Estudios Humanísticos y Sociales, 1989. 15-31.
- GODWIN, Malcolm. *Angels: An Endangered Species*. New York: Simon and Schuster, 1990.
- HARRIS, Wendell V. «Bakhtinian Double Voicing in Dickens and Eliot». *ELH* 57 (1990): 445-58.
- ISAACSON, José. «Borges y la cábala, o el escritor frente a la palabra». *Borges*. Argentina: Fundación Banco de Boston, 1987.
- JAMESON, Fredric, «The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodern Debate». *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. Eds. Robert Con Davis y Ronald Schleifer, 2.<sup>a</sup> ed. New York y London: Longman, 1989. 418-27.
- KERRIGAN, Anthony, ed.. «Introducción». *Ficciones de Jorge Luis Borges*. New York: Grove Press, 1962, 9-11.
- KRISTEVA, Julia. «Stabat Mater», *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*, Eds. Robert Con Davis y Ronald Schleifer. New York: Longman, 1989. 186-203.
- LAVRÍN, Asunción. «Unlike sor Juana? The Model Nun in the Religious Literature of Colonial Mexico», *Merrim* 61-85.
- LUDMER, Josefina. «Tretas del débil». *La sartén por el mango*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. México: Huracán, 1985. 47-54.
- 70-
- MARTÍNEZ, Melquíades Andrés, et al., eds. *Historia de la teología española*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario Suárez, 1983. 1987. 2 vols.
- MERRIM, Stephanie, ed. *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State U. P., 1991.
- MONSIVAIS, Carlos. *Entrada libre: crónicas de la sociedad que se organiza*. México: Era. 1987.
- PAGELS, Elaine. *Adam, Eve, and the Serpent*. New York: Vintage Books, 1989.
- . *The Gnostic Gospels*. New York: Vintage Books, 1995.
- . *The Origin of Satan*. New York: Random House, 1995.
- PAGLIA, Camille, *Sexual personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books, 1991.
- PASCUAL BUXÓ, José. «Sor Juana egipciana (Aspectos neoplatónicos de El sueño)». *Mester* 18.2 (1989): 1-17.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. 3.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- . *Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 3.<sup>a</sup> ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PÉREZ, María E. *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: Elisco Torres and Sons, 1975.
- PEANDL, Ludwig. *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México: su vida, su poesía, su psique*. Ed. Francisco de la Maza. México: Instituto de Investigaciones Estéticas: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.
- RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunuchs for the Kingdom of Heaven: women, sexuality and the Catholic Church*. Trad. Peter Heinegg. New York: Penguin Books,

- 1991.
- REUTHER, Rosemary Radford. *Sexism and God-Talk: Toward a Feminist Theology*. Boston: Beacon Press, 1988.
- REYNA, María del Carmen. *El convento de San Jerónimo: vida conventual y finanzas*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.
- SABAT, Georgina. «Apología de América y del mundo azteca en -71- tres loas de Sor Juana». *Revista de Estudios Hispánicos*. Coord. Mercedes López Baralt. Puerto Rico: U. de Puerto Rico, 1991. 267-91.
- . «Ejercicios de la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de sor Juana», *Literatura Mexicana* 1 (1990): 349-71.
- SCHONS, Dorothy. «Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz». *Merrim* 38-60,
- STONE, Merlin. *When God Was a Woman*, New York: Dial Press, 1976.
- TAVARD, George H. *Juana Inés de la Cruz and the Theology of Beauty. The First Mexican Theology*. Notre Dame: U. of Notre Dame P., 1991.
- TRABULSE, Elías. *Ciencia y religión en el siglo XVII*. México: El Colegio de México, 1974.
- URBANO, Victoria. *Sor Juana Inés de la Cruz: amor, poesía, soledumbre*, Ed. Adelaida López de Martínez. Potomac, MD: Scripta Humanística, 1990.
- WARNER, Marina. *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York: Alfred A. Knopf, 1976.
- WEIL, Kari. *Androgyny and the Denial of Difference*. Charlottesville, VA: U.P. of Virginia, 1992.
- WELBURN, Andrew. *The Beginnings of Christianity. Essene Mystery, Gnostic Revelation and the Christian Vision*, Edinburgh, Scotland: Floris Books, 1991.
- WITHERINGTON III, Ben. *Women in the Earliest Churches*. New York: Cambridge U.P., 1988.
- YATS, Frances A. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago; London: U. of Chicago P., 1964. Midway reprint 1979.

---

[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](http://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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

