



Georgina Sabat de Rivers

## **Tiempo, apariencia y parodia: el diálogo barroco y transgresor de Sor Juana**

**- I -**

Con los cambios que se producen en el paso del Renacimiento al Barroco, el hombre, aun cuando sigue creyendo en Dios, subraya su carácter autónomo. No se trata ya -las conmociones sociales, políticas y económicas no se lo permiten- de ocupar a la mente en elaborar medios altruistas de bienestar común; la preocupación por conocerse a sí mismo para poder sobrevivir, en una comunidad en crisis viene a reemplazar la importancia que le daban a la sociedad los hombres que vivieron en mejores días. «Comience por sí mismo el Discreto a saber sabiéndose» cita Maravall (1973, 4) de *El Discreto* de Gracián; y este «saber sabiéndose», este conocerse a sí mismo, implica la necesidad de una opción, constante que lo lleva a una movilidad continua.

El hombre del Barroco, continua diciéndonos Maravall, es un fieri, un hacerse, y no un factum, una cosa hecha; para él «toda realidad posee esa

condición de no estar hecha, de no haberse acabado» (1975, 345), la libertad de opción es casi el único modo que tiene de ejercer su libertad interna. De ahí podemos explicarnos su propensión hacia lo inacabado, lo bifurcado, lo que lo pone ante un dilema a resolver, lo difícil<sup>168</sup> —180→ como lo es decidirse por un camino abandonando los otros. Este ejercicio constante en la elección es lo que más contribuye a su tan admirada agilidad intelectual; le importa sobremanera aprovechar al máximo la experiencia para atender a sí propio y lograr su ubicación particular en una sociedad conflictiva de *Homo homini lupus*. Es para él vital, por tanto, estar pendiente de lo que sucede a su alrededor; le conviene asombrar a los demás -como lo hace el estado por medio de las fiestas y entradas triunfales- porque éste será un modo de darse seguridad a sí mismo a través del dominio de los otros. Recordemos el vasto significado de la palabra gracianesca clave «atento», la cual reviste otra forma del ser discreto ya que no importa el mero vivir sino el modo de vivir. Así nos lo dice Sor Juana, segura lectora de Gracián, en los siguientes versos:

No en lo diuturno del tiempo

la larga vida consiste;  
[...]

Quien vive. por vivir sólo,  
sin buscar más altos fines,  
de lo viviente se precia,  
de lo racional se exime,  
y aun de la vida no goza,

pues si bien llega a advertirse,  
el que vive lo que sabe  
sólo sabe lo que vive.  
[...]

Tres tiempos vive el que atento,  
cuerdo, lo presente rige,  
lo pretérito contempla  
y lo futuro predice<sup>169</sup>.

El concepto inserto en la palabra «atento» nos lleva a la importancia que la época le daba, como resultado de esa preocupación que se vuelca sobre uno mismo, a las múltiples visiones singularizadoras del ser humano junto a la aceptación de un abanico de posibilidades que representan diferentes puntos de vista y que se consideran todas válidas aun cuando sean contradictorias; es aquello que dice Gracián: «El ojo tiñe al mirar». Y es como el título de una comedia de Calderón: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* que menciona la Fénix Americana al final de una de sus loas como anuncio a su inmediata representación (IC, 200). Veamos otros versos de Sor Juana como ejemplo:

Todo el mundo es opiniones

de pareceres tan varios  
que lo que uno que es negro,  
el otro prueba que es blanco.  
[...]

Los dos filósofos griegos

bien esta verdad probaron:  
pues lo que en el uno risa,  
causaba en el otro llanto.  
[...]

Para todo se halla prueba

y razón en qué fundarlo;  
y no hay razón para nada,  
de haber razón para tanto

(Noguer, 347-48)

Del mundo de la realidad objetiva del Renacimiento que utilizaba la experiencia para establecer leyes generales se pasa, en el Barroco, a la realidad subjetiva que trata de emitir postulados de interés general en los cuales se enfatiza la particularidad de la propia experiencia aunque ésta no sea del todo fiable; dice la monta mexicana en la *Respuesta*: «vivo siempre tan

desconfiada de mí que ni en esto ni en otra cosa me fío de mi juicio» (Noguer, 791) de que hablamos la encontramos en un interesante y desgarrador soneto suyo sobre la esperanza en el que, aun tratándose de una virtud teologal, nos da una visión contraria a la que se esperaría —182→ de una mujer atada a una orden religiosa<sup>170</sup>. Esto se explica por el carácter barroco de la poesía de la monja que, al igual que muchos de sus contemporáneos incluyendo a Calderón, nos ofrece consejos de carácter práctico aun cuando para ello revistan el de negación ascética. Véase este otro soneto también sobre la esperanza:

Verde embeleso de la vida humana,  
  
loca esperanza, frenesí dorado,  
sueño de los despiertos intrincado,  
como de sueños, de tesoros vana;  
  
alma del mundo, senectud lozana,  
  
decrépito verdor imaginado;  
el hoy de los dichosos esperado  
y de los desdichados el mañana:  
  
sigan tu sombra en busca de tu día  
  
los que, con verdes vidrios por anteojos,  
todo lo ven pintado a su deseo;  
  
que yo, más cuerda en la fortuna mía,  
  
tengo en entrambas manos ambos ojos  
y solamente lo que toco veo

(Noguer, 630)

Repárese que Sor Juana nos da en este soneto la visión de aquellos tontos que se imaginan cosas y que «todo lo ven pintado a su deseo», para entonces individualizar la visión suya «más cuerda» sobre la «loca esperanza». Nos presenta este soneto, además, la utilización de dos sentidos, el de la vista y el del tacto, como modo de darse más seguridad ante el carácter aparential de las cosas que prevalecía en el Barroco, según comentaremos más adelante.

De lo dicho hasta aquí podemos sacar en consecuencia uno de los rasgos más relevantes que menciona Maravall con respecto a la época que tratamos: su carácter dinámico, proteico su mutabilidad. Este último rasgo mencionado, el que todo lo muda, nos lleva al de la transitoriedad y al de lo pasajero o inconstante, es decir, a todo aquello que nos trae a la mente el paso del tiempo. En la incapacidad por detenerlo, el hombre barroco, agudizando su fascinación por los mecanismos al inventar el reloj, llegó a ser capaz de medirlo, lo cual ya —183→ significaba un modo de dominarlo y, así, de igualarse al sol, a Dios. Veamos lo que dice la musa, del reloj, en una décima de una composición de homenaje que envió a «persona de autoridad», según nos informa el epígrafe que la precede:

Raro es del arte portento  
en que su poder más luce,  
que a breve espacio reduce  
el celestial movimiento,  
e imitando al sol, atento  
mide su veloz carrera,  
con que, si se considera,  
pudiera mi obligación  
remitirte mayor don,  
mas no de mejor esfera

(IC, 251)

La realidad barroca es difícil de aprehender: se desvanece, se complica, es un hacerse, es un proceso que recorre distintos aspectos sucesivos de la mutabilidad en el transcurrir del tiempo. Así sucede con el conocido soneto de la monja que dice:

Este, que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;  
éste, en quien la lisonja ha pretendido

excusar de los años los horrores,  
y venciendo del tiempo los rigores,  
triunfar de la vejez y del olvido:  
es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado,  
es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

(IC, 90)

La realidad ha dejado de ser unidimensional para convertirse en un mundo engañoso que debemos desentrañar a través de nuestra interpretación individual. Esto lo vemos también en los sonetos dedicados a la rosa (Noguer, 627-28, 633) ya que la —184→ «Señora doña Rosa» es «amago de la humana arquitectura» que con sus «afeites de carmín y grana» es, como la persona del retrato, sólo apariencia ya que le espera una muerte cercana; para lo que sí sirve es para enseñanza nuestra, para «magisterio purpúreo».

En cuanto al soneto del retrato, éste, como la rosa, nos da una visión singular y concreta de una serie de aspectos inestables y sucesivos; la imagen que en el retrato vemos es, pues, sólo apariencia. Esta idea aparental está reforzada por el uso doble de la palabra «engaño» y los «falsos silogismos de colores»; el retrato es «engaño colorido», «cauteloso engaño del sentido», porque la persona retratada tejó de ser la figura que se captó en ese momento para convertirse en otra y otra que siguió la misma suerte hasta llegar, sucesivamente, al deterioro final inexorable a donde la conduce el paso del tiempo: a ser «cadáver, polvo, sombra» y por fin, «nada»<sup>171</sup>.

Si «La apariencia es el modo de mostrársenos las cosas en la experiencia, lo que de ellas alcanzamos y conocemos» y si «conocer es descifrar el juego de las apariencias, "salvar las apariencias"» (Maravall 1973, 27), podemos

decir que Sor Juana «conoce» porque nos advierte de lo que le aguarda a la persona del retrato que, según el epígrafe, es ella misma<sup>172</sup>. La gente del Barroco, ya dijimos, se acostumbró a ver la realidad con muchas caras y lo que le importaba era acomodarse a esa realidad aparente. Notemos que en los ejemplos que hemos comentado, Sor Juana, sin dejar de ser barroca, nos pone ante la diferencia de apariencia, esencia e incluso realidad científica apuntando, hacia la época racionalista posterior.

Relacionado con el concepto de apariencia está el de la perspectiva. Recordemos los ejemplos que de ella hallamos en la *Respuesta a Sor Filotea*. El lugar desde donde miramos las —185→ cosas es importante en cuanto a que la distancia y la proximidad pueden servir de engaño para la vista. Esta, como en el caso de los versos finales del soneto sobre la esperanza que hemos visto («tengo en entrambas manos ambos ojos / y solamente lo que toco veo») no es suficiente para cerciorarnos de la realidad; por eso al sentido de la vista se añade el del tacto. La vista nos confunde, como nos cuenta Sor Juana en este pasaje de la *Respuesta*: «Paseábame algunas veces en el testero de un dormitorio nuestro (que es una pieza muy capaz) y estaba observando que siendo las líneas de sus dos lados paralelas y su techo a nivel, la vista fingía que sus líneas se inclinaban una a otra y que su techo estaba más bajo en lo distante que en lo próximo, de donde infería que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal. Y discurría si sería ésta la razón que obligó a los antiguos a dudar si el mundo era esférico o no. Porque, aunque lo parece, podía ser engaño de la vista, demostrando concavidades donde pudiera no haberlas»<sup>173</sup>.

Por último, en esta primera parte veamos las figuras de Faetón y de la Noche a las que Sor Juana les da tanta importancia en *El Sueño*. La circunstancialidad, la fortuna, la ocasión, la coyuntura, la acomodación son todas ideas barrocas unidas a la transitoriedad del tiempo. Entendemos así el gran interés que en esta época adquirieron los personajes que salen triunfadores (y de ahí el impulso que adquirió la biografía) o que salen derrotados en su inserción estratégica con la sociedad o el universo.

Entre los personajes del mundo antiguo, del mitológico o del renacentista que servían para ejemplificar, Sor Juana escogió —186→ en *El Sueño*, identificándose con ellos, a Faetón y a la Noche. El primero tiene en común con la monja la bastardía (Paz, 505): esto explica que de manera consciente o inconsciente lo escogiera para mostrar a través del fracaso de Faetón al no poder gobernar el carro de su padre el Sol, su propio fracaso cuando reconoce que no puede «manejar» correctamente las ciencias y las artes, es decir, que no puede llegar a la totalidad del saber a través de ninguno de los dos métodos de estudio que concebía la época: el intuitivo Platón y el metódico de las diez categorías de Aristóteles. Tienen en común Faetón y Sor Juana la misma básica inquietud, la ambición y arrogancia de probarse a sí mismos que son hijos dignos del mundo o del universo capaces de lograr grandes cosas. Basada en el ejemplo de Faetón, el castigo no la desanima en absoluto; recuérdese lo que dice:

Ni el panteón profundo

[...]

ni el vengativo rayo fulminante  
mueve, por más que avisa,  
al ánimo arrogante  
que, el vivir despreciando, determina  
su nombre eternizar en su ruina

(vv. 796-802)

Con la Noche, regida por la luna se identifica Sor Juan en su aspecto femenino de resistencia, de tenacidad. El afán repetitivo, el cejar en su empeño, aparece en los dos personajes, Faetón y la Noche, como personajes complementarios que son. Faetón, en vez de ser escarmiento, ejemplo para no ser seguido (que era como generalmente se presentaba en la literatura de la época) ha mostrado (la cursiva es mía):

abierta sendas al atrevimiento,

que una vez ya trilladas, no hay castigo  
que intento baste a remover *segundo*  
(*segunda* ambición, digo)  
[...]  
Tipo es, antes, modelo:  
ejemplar pernicioso  
que alas engendra a *repetido* vuelo  
del ánimo ambicioso

(vv. 792-94; 803-06)

—187→

La Noche también muestra este rasgo de repetición necesaria para cumplir con el ciclo inherente a su quehacer astronómico en los siguientes versos, cuando de ella nos dice la musa que:

en la mitad del globo que ha dejado  
el sol desamparada  
*segunda* vez rebelde determina  
mirarse coronada

(vv. 963-66)

Esta tenacidad de la Noche es paralela a la necesidad inherente a la personalidad de la monja por cumplir con su «inclinación» según llama en la *Respuesta* a la necesidad vital que siente por dedicarse al estudio, por cumplir con lo que llamaríamos hoy su destino.

La novedad de Sor Juana con respecto a estos dos personajes, Faetón y la Noche que, según hemos dicho ya con respecto a Faetón, se daban como modelos de la derrota y de lo sombrío, es que los hace vencedores basada en la validez del esfuerzo visto como meta y no como medio, porque lo que importa, dentro de nuestras limitaciones, no es alcanzar la victoria sino realizar

la batalla por obtenerla. La «Fénix Americana», aprovechando el resquicio de libertad que daba su época, da un paso adelante y elabora una visión nueva haciéndolos vencedores de la Fortuna porque como dice Maravall: «El Barroco, considerándose a sí mismo como el tiempo de los modernos, ventajoso sobre cualquier otro pasado, afirma su confianza en el presente y el porvenir» (1973, 13). Añadamos que estos dos personajes nos muestran la voluntad de renovación en la caducidad<sup>174</sup>; en la figura de Faetón y la Noche, la repetición es renovación continua que busca la conservación en la perpetuidad de la acción, que busca imprimir cierto orden dentro de la inseguridad convirtiendo en victoria el fracaso.

—188→

## - II -

Veamos ahora lo que nos dice Bajtin sobre la parodia, y lo que ha elaborado Severo Sarduy sobre el Barroco basándose, mayormente, en las teorías del primero. Dice Sarduy: «En la medida en que permite una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente al texto, otro texto, -otra obra que éste revela, descubre, deja descifrar-, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia» (175). Es decir, la parodia en cuanto diálogo, afrontamiento, mensaje doble, es un recurso que pertenece al Barroco. El crítico y novelista cubano puesto que utiliza ejemplos que provienen de la narrativa actual, se refiere al llamado Neo-barroco. Pero los rasgos que le adjudica a la parodia, y que mencionaremos enseguida, se hallan igualmente en el viejo Barroco de Indias que es el que estamos analizando en relación con la obra de Sor Juana. Son los siguientes: La intertextualidad, que incluye a la cita y a la reminiscencia; y la intratextualidad que se basa en los gramas fonéticos, los gramas sémicos y los sintagmáticos. Dice Bajtin que «to introduce a parodic and polemical element into the narration is to make it more multivoiced, more interruption-prone» (226 *cf.* 193-94) lo cual nos presenta Sarduy como «confusión y afrontamiento,... la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro» (175). Es decir, si parodia es poner un texto dentro o ante otro texto, entablar un diálogo problemático, debemos considerar

como composición paródica, recordando que no estamos tratando con prosa sino con poesía, el largo poema antipetrarquista de Sor Juana dedicado a «pintar» a Lisarda. Pero, antes, veamos un soneto burlesco de la monja. En él, así como en los otros cuatro sonetos burlescos que aparecen siempre juntos, según nos dice el epígrafe del primero (el que vamos a considerar), «se le dieron a la poetisa los consonantes forzados de que se componen, en un doméstico solaz». Estos consonantes forzados los constituyen las palabras finales de cada uno de los versos, o sea que constatamos así la intervención de un texto «obligado» que forzosamente se opone a otro; además, se nos indica que todo esto se hace por «juego» que es otro de los rasgos que marcan al Barroco (Sarduy, 182). Reparemos en que este juego carnavalizado, retórico, es también uno de los rasgos paródicos que señalan lo mismo Bajtin que Sarduy (127 y 175 respectivamente). Véase el soneto (la cursiva pertenece al texto):

—189→

Inés, cuando te riñen por *bellaca*,  
para disculpas no te falta *achaque*  
porque dices que traque y gire *barraque*,  
con que sabes muy bien tapar la *caca*.  
Si coges la parola, no hay *urraca*  
que así la gorja de mal año *saque*,  
y con tronidos, más que un *triquitraque*,  
a todo el mundo aturdes cual *matraca*.  
Ese bullicio todo lo *trabuca*,  
ese embeleso todo lo *embeleca*;  
mas aunque eres, Inés, tan mala *cuca*,  
sabe mi amor muy bien lo que se *peca* (=pesca),  
y así con tu afición no se *embabuca*,  
aunque eres zancarrón y yo de *Meca*

(Noguer, 634)

Se carnavalizan los códigos del amor cortés, porque es este un poema de decepción amorosa donde paródicamente se vuelve al envés la poesía sublimada de Petrarca por medio de la utilización del lenguaje de germanía y del pueblo bajo. El amante, que no se deja «embabucar», no esconde que se las está habiendo con una «mala cuca» que le hace bellaquerías, y que trata de taparlas con la gritería de la «parola» que utiliza en su defensa<sup>175</sup>.

En los ovillejos dedicados al retrato de Lisarda, se describe a una muchacha que «Veinte años de cumplir en mayo acaba» siguiendo un procedimiento de socavamiento de las reglas parecido al que acabamos de ver. Aquí, manteniendo la misma estructura, se trata de invertir los códigos que, de la tradición medieval, heredó el Barroco para los retratos poéticos<sup>176</sup>. La parodia la hallamos en la intertextualidad con la mención del mismo Garcilaso, al hacer burla de los textos «sacros» y el ritual de la poesía renacentista (*cf.* Bajtin, 127, la cursiva pertenece al texto):

—190→

Pues las estrellas, con sus rayos rojos,  
que aún no estaban cansadas de ser ojos,  
cuando eran celebradas:  
¡Oh dulces luces, por mi mal halladas,  
*dulces y alegres cuando Dios quería!*  
pues ya no os puede usar la musa mía  
sin que diga, severo, algún letrado  
que Garcilaso está muy maltratado  
y en lugar indecente

(Noguer, 672)

Este «mundo al revés» de los códigos señalados se presenta una y otra vez a lo largo de la composición; véanse los ejemplos siguientes donde describe el cabello, la frente, la boca:

Digo, pues, que el coral entre los sabios

se estaba con la grana aún en los labios;  
y las perlas, con nítidos orientes,  
andaban enseñándose a ser dientes;  
y alegaba la concha, no muy loca,  
que si ellas dientes son, ella es la boca:  
y así entonces, no hay duda,  
empezó la belleza a ser conchuda.

[...]

Por el cabello empiezo, esténse quedos,  
que hay aquí que pintar muchos enredos;

[...]

Tendrá, pues, la tal frente  
una caballería largamente,  
según está de limpia y despejada,  
y si temen por esto verla arada,

[...]

[La boca] Es, en efecto, de color tan fina  
que parece bocado de cecina;  
y no he dicho muy mal, pues de salada,  
dicen que se le ha puesto colorada

(Noguer, 673-79)

Los rasgos paródicos que nos presenta esta composición incluyen la burla de las figuras del lenguaje y de la rima:

¿Pues qué es ver las metáforas cansadas  
en que han dado las musas alcanzadas?

—191→

[...]

¿Ven? Pues esto de bodas es constante;  
que lo dije por solo el consonante;  
si alguno halla otra voz que más expresa,  
yo le doy mi poder y quíteme ésa

(Noguer, 673-74)

Hay también intertextualidad en el uso de voces y dichos comunes, y burla del motivo del magisterio de la rosa cuando dice:

Pásome a las mejillas,  
y aunque es su consonante *maravillas*,  
no las quiero yo hacer predicadores  
que digan: *Aprended de mí*, a las flores

(Noguer, 678)

Nótese la inversión y burla de valores: es la cara de la mujer, las mejillas, las que podrían (aunque la monja sólo lo sugiere al decir «no las quiero yo hacer predicadores») servir de maestras a las flores (la cursiva pertenece al texto).

Veamos, por último, con respecto a este poema, el uso de la reminiscencia de Jacinto Polo, según lo reconoce la misma Poeta:

¡Ay!, con toda la trampa,  
que una musa de la hampa,  
a quien ayuda tan propicio Apolo,  
se haya rozado con Jacinto Polo  
en aquel conceptillo desdichado,  
¡Y pensarán que es robo muy pensado!

(Noguer, 675)

En cuanto a la intertextualidad que caracteriza Sarduy con respecto a la parodia según mencionamos antes, veamos entre los muchos, dos ejemplos de la categoría de gramas fonéticos provenientes de composiciones en décimas (la cursiva pertenece al texto)<sup>177</sup>.

Una viuda desdichada  
por una *casa* pleitea,  
y basta que viuda sea,  
sin que sea descasada  
[...]

(Noguer, 601)

[...] Mas, sin embargo,  
pues el negocio no es largo,  
os suplico lo hagáis luego;  
y os encargo mucho el ruego,  
aunque no es ruego y encargo

(Noguer, 600)

Señala también Severo Sarduy, entre los rasgos que pertenecen al Barroco, los gramas sémicos. La definición que da es la siguiente: «El grama sémico es descifrable bajo la línea del texto, detrás del discurso, pero ni la lectura transgresiva de sus fonemas ni combinación alguna de sus marcas, de su cuerpo en la página, nos conducirán a él; el significado a que se refiere el discurso manifiesto no ha dejado ascender sus significantes a la superficie textual: *idiom* reprimido, frase mecánicamente recortada en el lenguaje oral y que quizá por ello no tiene acceso a la página...» (179). Es decir, es lo que se percibe en la lectura por medio de referencias que se dan en el texto pero que no se expresan claramente en él. Veamos el epigrama que Sor Juana escribió en defensa propia y ataque al mismo tiempo, en alguna ocasión en que se le echaría en cara el ser hija natural:

El no ser de padre honrado  
fuera defecto, a mi ver,

si como recibí el ser  
de él, se lo hubiera yo dado.

Más piadosa fue tu madre,

que hizo que a muchos sucedas:  
para que, entre tantos, puedas  
tomar el que más te cuadre

(MP, 230-31)

—193→

La mención velada de los muchos padres posibles llevan al lector a descifrar el insulto que subyace en el texto: «hijo de puta».

### - III -

Hasta ahora, los rasgos que hemos venido analizando en la obra de Sor Juana nos constatan el carácter barroco general de su obra. En lo que sigue, vamos a ver cuál fue la contribución de la monja, no ya al Barroco hispano sino específicamente al Barroco de Indias. Esta contribución: su tratamiento de los personajes del indio, del negro y de la mujer, no se limita a la introducción de tipos, lenguas y formas mundo americano, propone, a través de ellos, diferencias significativas relacionadas con el mundo social y político del Nuevo Mundo y la metrópolis.

Se ha señalado el carácter de literatura marginal de los villancicos (Bénassy, 86); añadamos que guardaban, por su carácter popular, rasgos acusados del mundo carnalizado. Por ello, servían como vehículo más libre de mensajes difíciles de enviar en textos considerados «serios». Sor Juana, quien no tenía a menos escribir juegos completos de villancicos para celebrar festividades religiosas en distintas catedrales mexicanas, también utilizó este género, además del envío del mensaje religioso, para expresar más o menos conscientemente su crítica contra situaciones sociales existentes en su época.

Esta visión, probablemente de raíces humanistas cristianas americanas<sup>178</sup> — 194→ revela el tratamiento de inferioridad que se daba a ciertos grupos: los de los negros, de los indios y de su propia persona al atacársela por ser mujer dedicada a la escritura. En los villancicos se establece un diálogo que nos transmite, sea de manera estridente o apagada, las voces de tensión entre el mundo europeo y el americano reflejando la lucha entre el centro de poder peninsular y la periferia colonial<sup>179</sup>, y la lucha de la Fénix porque se le reconociera el puesto de mujer intelectual en la sociedad de su tiempo. El resultado es un arte agresivo cuyas formas son paradójicas y antitéticas, un arte, en fin, barroco, barroco americano<sup>180</sup>. Los villancicos de la monja están escritos dentro del marco consagrado, es decir, siguen el esquema y las formas que les traspasó la tradición. Hay que señalar, sin embargo, que el tratamiento que se les da a los negros y al personaje más nuevo de los indios es más elevado y digno que el recibido a manos de los autores de los villancicos españoles. En los de Sor Juana escritos parcial o totalmente en nahuatl (como el de la Asunción, 1676, por ejemplo), la monja impone, forzándola, una lengua desconocida al auditorio peninsular que sólo hablaba castellano. Sólo los indios y los —195→ criollos presentes en la catedral quienes en su mayoría, como la misma Sor Juana, conocerían la lengua nahuatl (Rivers, 1983, 9-12), podrían seguir la letra, comprender el significado de lo que se iba cantando. Se diría que esta novedad sorjuanina se da como una compensación por lo que tenían que soportar los naturales mexicanos con el resto de los villancicos que se cantaban en castellano los cuales entenderían sólo a medias, y, sobre todo, en su vida diaria luchando con una cultura que les era ajena. En estos villancicos, composiciones en clave, se establece un diálogo transgresor entre la cultura del poderoso y la del sometido que lo relaciona con la parodia: «In antiquity, parody was inseparably linked to a carnival sense of the world. Parodying is the creation of a *decrowning double*; it is that same "world turned inside out". For this reason parody is ambivalent» (Bajtín, 127; la cursiva es suya)<sup>181</sup>. Veamos unas muestras para ejemplificar lo que decimos (la cursiva pertenece al texto; se da la traducción entre paréntesis):

Los Padres bendito

tiene o Redentor,  
*amo nic neltoca* (yo no lo creo)  
[...]  
*quimati no* Dios (lo sabe mi).  
[...]  
*Huel ni machlcahuac* (Yo soy muy serio),  
no soy hablador,  
*no teco qui mati* (mi señor lo sabe),  
que soy valentón.  
[...]  
También un *topil* (alguacil)  
del gobernador,  
*caipampa* tributo (por causa del)  
prenderte mandó  
Mas yo con un *cuahuil* (leño)  
un palo lo dio,  
—196→  
*ipam i sonteco* (en su cabeza)  
no se si morió.

(IC, 341-44)

Las palabras «mi Dios» y «mi señor» de las dos primeras estrofas establecen una relación directa del indio con Dios, en su propia lengua, por encima de los padres mercedarios poniendo en entredicho la autoridad de los representantes de la Iglesia. En las dos estrofas siguientes, el indio se opone al poder estatal despreciando las diligencias de un representante del gobernador y por tanto del poder establecido. Estas notas transgresoras aparecen así mismo en los villancicos donde hablan los negros, los cuales también formarían parte del público que se apretujaba en las naves. Véase este pasaje en el que se comienza hablando de los padres mercedarios quienes le ofrecen una fiesta a su fundador y redentor de cautivos, San Pedro Nolasco:

Eya dici que redimi,  
cosa palece encantala,  
pero yo que la oblaje vivo,  
y las Parre no mi saca.  
La otra noche con mi conga  
turo sin dormí pensaba,

que no quiele gente plieta,  
como eya so gente branca.  
Sola saca la pañole,  
pues, Dioso, ¡mila la trampa,  
que aunque neglo, gente somo,  
aunque nos dici cabaya!

(IC, 339-39)

El diálogo conflictivo de oposición a la autoridad dentro del marco de risa general, único modo posible de decir estas cosas, lo constituye la mención de los obrajes (los talleres) donde generalmente trabajaban los negros en condiciones detrimentales, la del rechazo por parte de los blancos padres mercedarios hacia los negros a causa de su color, la de «la trampa» que significaba que sólo se redimiera a los españoles y, por fin, la afirmación de ser ellos tan gente como los demás junto a la protesta contra el insulto de llamarlos «caballos»<sup>182</sup>. —197→ Sor Juana, la mujer letrada por excelencia de la sociedad en que vivía, presta su voz a estos personajes marginados identificándose con ellos demostrando conciencia de su situación conflictiva.

Prosigamos con el estudio de las tensiones que presenta este diálogo impugnador, ahora en defensa de su personalidad de mujer intelectual controvertida por las costumbres de la época. Veamos las notas «feministas»<sup>183</sup> que se encuentran en los villancicos dedicados a santa Catarina de Alejandría. Son la expresión más exaltada y rotunda de su defensa sobre la igualdad de los sexos y del derecho, mencionado antes, de la mujer a la intelectualidad<sup>184</sup>. Notemos, además, que estos villancicos se —198→ publicaron en 1691, después del asunto de las cartas; son prueba de que aun cuando Sor Juana tomó la decisión de retirarse del mundo de las letras, no por ello renunció a sus convicciones. En esos villancicos hace, desde el comienzo, una defensa que va en aumento a lo largo de las composiciones, de la personalidad femenina sabia e inteligente de la santa para extenderla a toda mujer en general e identificándose ella misma con la egipcia en particular.

Incluso justifica el suicidio de Cleopatra, otra «gitana» con quien hace un contrapunteo, basada en la prevención de la pérdida de la libertad, la honra o la fama, ya «que muerte más prolija / es ser esclava» o «porque más que la vida / el honor ama» (villancico III de Primero Nocturno). Santa Catarina la que «dizque supo mucho / aunque era mujer», es la figura que le sirve para reafirmar su fe en la mujer, es la voz que utiliza, briosa y jubilosamente, para proclamar en el ámbito de la catedral de Oaxaca (y de todo el mundo), y después de todo el escándalo promovido por su ataque a Vieira, lo que ya había dicho en la *Respuesta*. Entre los varios ejemplos, veamos los provocativos versos siguientes:

De una mujer se convencen  
todos los sabios de Egipto,  
para prueba de que el sexo  
no es esencia en lo entendido.  
¡Víctor, víctor!  
Prodigio fue, y aun milagro,  
pero no estuvo el prodigio  
en vencerlos, sino en que  
ellos se den por vencidos.  
¡Víctor, víctor!  
[...]  
Nunca de varón ilustre  
triunfo igual habemos visto,  
y es que quiso Dios en ella  
honrar al sexo femíneo.  
¡Víctor, víctor!

(MP, II, 171-72)

En las loas de *El cetro de José* y del *Divino Narciso* también hallamos muestras de esas imágenes contrastadoras entre el —199→ Viejo y el Nuevo Mundo que venimos señalando. Se presentan en una forma transigente que acusa el intento de establecer ciertas pautas de avenencia dentro de las

diferencias resolviéndose en lo que se ha llamado sincretismo religioso o cultural (Lafaye, 54-76). Dice Severo Sarduy (183): «así el barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado... pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue». Sor Juana, aun manteniendo el *status* de la autoridad del rey y de la Iglesia, nos ofrece la variedad dinámica, interactiva y socavadora de otras visiones singularizadoras. ¿Puede hallarse en estas loas algún rasgo paródico? Nos dice Bajtin (194): «*Parodistic discourse can be extremely diverse... one can also parody the very deepest principles governing another's discourse... But in all possible varieties of parodistic discourse the relationship between the author's and the other person's aspirations remains the same: these aspirations pull in different directions, in contrast to the unidirectional aspirations of stylization, narrated history, and analogous forms*».

En estas loas, que se escribieron para representarse en los palacios virreinales ante la corte constituida por españoles en su mayoría, y seguramente con la idea de que se presentaran en teatros de la Península<sup>185</sup>, Sor Juana pone a un público europeo ante los dilemas suscitados, en materias teológicas, por el descubrimiento de América y de religiones desconocidas<sup>186</sup>. La —200→ poeta exige que, por su mediación, se conozca el mundo americano precolombino; obliga a su público a apreciar otros valores que le son desconocidos forzando un diálogo que pone frente a frente a una cultura antigua y valiosa agredida por la fuerza y la violencia de otra. Dice la Idolatría, vestida de india, en la loa de *El cetro de José*:

No mientras viva mi rabia,  
Fe, conseguirás tu intento,  
que aunque (a pesar de mis ansias)  
privándome la corona,  
que por edades tan largas  
pacífica poseía,  
introdujiste tirana

tu dominio en mis imperios,  
predicando la cristiana  
ley, a cuyo fin te abrieron  
violenta senda las armas  
[...]

(MP, III, 192)<sup>187</sup>

En la loa del Divino Narciso desde el mismo comienzo, hace la apología del mundo antiguo:

Nobles mejicanos,  
cuya stirpe antigua,  
de las claras luces  
del sol se origina:  
[...]

(MP, III, 3)

—201→

Y pasa a explicar una antigua creencia religiosa de los aztecas como premonición del sacramento de la Eucaristía, como señal de que esas tribus tenían un misterioso conocimiento de las verdades de la fe cristianas. Contesta Occidente («indio galán» e identificado con el hemisferio americano) a la pregunta de Religión «¿Qué Dios es ése que adoras?»:

Es un Dios que fertiliza  
los campos que dan los frutos,  
a quien los cielos se inclinan,  
a quien la lluvia obedece  
y, en fin, es el que nos limpia  
los pecados, y después  
se hace manjar, que nos brinda.

Vemos, pues, que Sor Juana incluso dentro de un género alejado de controversias políticas como es el auto sacramental, se aprovecha de su condición de religiosa que escribe una pieza teatral que trata cuestiones de fe para hacer valer la visión americana de gentes de los mares de «*non plus ultra*» sacudiendo, en boca de sus indios, la legalidad de la autoridad divina y estatal.

Si esto hace en las loas que preceden a los autos sacramentales, con más razón vamos a encontrarlo en el género teatral profano. En la única comedia completa que escribió la monja: *Los empeños de una casa*, la cual se desarrolla en la ciudad de Toledo, mundo entrevisto solamente en la imaginación de Sor Juana, se sigue la estructura de la comedia de Lope introduciéndole algunas novedades que ponen en entredicho los cánones relacionados con el mundo masculino de este tipo de comedias de capa y espada. Las mujeres de esta comedia, Ana e incluso la criada Celia, además de Leonor, desarrollan actitudes y toman iniciativas que nos las presentan como mujeres de carácter fuerte que hacen valer su voluntad. Veamos unos versos del largo relato autobiográfico que pone Sor Juana en boca de Leonor para narrar, como lo hace en forma personal en la *Respuesta*, la historia de su estudioso afán:

Pero es preciso el informe  
que de mis sucesos hago  
[...]  
—202—  
para que entiendas la historia,  
presuponer asentado  
que mi discreción la causa  
fue principal de mi daño.  
Inclinéme a los estudios  
desde mis primeros años  
con tan ardientes desvelos,  
con tan ansiosos cuidados,  
que induje a tiempo breve  
fatigas de mucho espacio.  
Conmuté el tiempo, industriosa,

a lo intenso del trabajo,  
de modo que en breve  
tiempo era el admirable blanco  
de todas las atenciones,  
de tal modo, que llegaron  
a venerar como infuso  
lo que fue adquirido lauro.  
Era de mi patria toda  
el objeto venerado...

Desde el principio, la monja pone a su público (y al lector), frente a un personaje femenino de quien, como de ella misma: «su belleza e ingenio celebraban»; una mujer «discreta», letrada, que aunque poco frecuente, quizá no fuera tan excepcional en el mundo de su época<sup>188</sup>. El valor de Leonor no se basa en su hermosura y obediencia ni en el dinero; se basa en su talento y discreción. Por medio de este personaje la autora confronta y rechaza el concepto de la época que se burla de la «pobrecita / de Leonor, cuyo caudal / son cuatro bachillerías» (Noguer, 47). El hombre de quien está enamorada, don Carlos, y por el que rompe reglas establecidas, no retrata el tipo de caballero tradicional de la comedia; es ejemplo de cómo deben ser. No sólo tiene rostro en el que se unen el valor y la hermosura: se pone de relieve su elevado y sutil entendimiento, su carácter respetuoso y humilde. Es el hombre «atento» que, antes de actuar, analiza las situaciones; es:

—203→

En los desdenes sufrido,  
en los favores callado,  
en los peligros resuelto  
y prudente en los acasos.

Hay mucho de paródico en esta comedia; de hecho *Los empeños* es, como tal, una parodia de las comedias de enredo en las cuales todo sale a la medida del caballero ya que aquí son las mujeres quienes dirigen la acción.

La escena donde aparece el personaje de Castaño es pura carnavalización. En ella se nos presenta al gracioso de la comedia que es, a su vez, mulato del Nuevo Mundo que sirve en España de criado a don Carlos, en el acto de vestirse de mujer para no ser reconocido cuando, por necesidades de la trama, salga a la calle. Así como los dramaturgos masculinos vestían a la mujer de hombre para salir a vengar su honor, a Castaño lo viste Sor Juana de mujer para salvar su pellejo burlándose de este modo del sistema de honor peninsular. Con lenguaje y gestos atrevidos y afeminados (Rivers, 1971, 633-37) hace una mofa feroz contra la costumbre que admite que los «lindos», los hombres vanos de la época, se amartelen «a bulto» solamente guiados por las apariencias, y que galanteen «a salga lo que saliere». Se opone así a la práctica consuetudinaria de que la mujer sea un objeto subordinado a la caracterización de esos «hombres necios», expuesta a sus caprichos y prejuicios. Se hace también la crítica de los motivos que calificaban a la «dama»: «menudo el paso, derecha / la estatura, airoso el brío / inclinada la cabeza / un si es no es, al un lado...»<sup>189</sup>. Hay metateatro cuando Castaño se dirige al público y específicamente al virrey en el proceso de cambiarse de ropa, y cuando invoca a Calderón para que le sugiera una tretita que lo saque de apuros.

Como en el caso de los villancicos, Sor Juana se aprovecha de la condición de marginalidad de esta refrescante figura de criado disfrazado de mujer para innovar parodiando, social y literariamente, en muchos planos: un mulato americano trasladado a Toledo, corazón de España, les corrige la plana a los señores peninsulares proponiendo un nuevo estado de cosas superior, y esto lo hace utilizando diferentes caretas detrás de las —204→ cuales se oye la voz de una mujer del llamado Nuevo Mundo. Son muy varios los aspectos del distendido y disfrazado diálogo establecido entre Sor Juana, mujer intelectual, y la sociedad que la rodeaba que no quería reconocerle ese derecho; pero esta plática burlona llega más lejos, nos lleva al enfrentamiento entre dos mundos:

el centro de poder peninsular y la periferia pujante de la Colonia. El mundo barroco paródico continúa viviendo en la obra de Sor Juana «for the life of a genre consists in its constant rebirths and renewal in *original works*» ( Bajtin, 141; la cursiva pertenece al texto). Si del Barroco Peninsular conocía perfectamente sus conceptos, formas y organización, la originalísima contribución de la Décima Musa al Barroco de Indias estriba en la ruptura de esquemas que en su obra produjo la introducción del mundo americano y de la mujer.

—205→

## Obras citadas

Arenal, Electa, «Sor Juana Inés de la Cruz: Speaking the Mother Tongue», *University of Dayton Review (UDR*, en adelante esta obra aparecerá bajo estas iniciales), Spring 1983, vol. 16, N.º 2, 93-102.

Bakhtin, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minneapolis, Minnesota Press, 1984.

*Bénassy-Berling, Marie Cécile, Humanisme et Religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII siècle*, Paris, Editions Hispaniques, 1982.

Chang-Rodríguez, Raquel, «Mayorías y minorías en la formación de la cultura virreinal», *UDR*, Spring 1983, vol. 16, N.º 2, 23-34.

Ferré, Rosario, «El misterio de los retratos de Sor Juana», *Escritura*, X, 19-20, Caracas, enero-diciembre, 1985, 13-32.

Lafaye, Jacques, *Quetzalcoatl and Guadalupe. The Formation of Mexican Consciousness 1531-1813*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1974.

Luciani, Frederick, «*The Burllesque Sonnets of Sor Juana Inés de la Cruz*», *Hispanic Journal*, Fall 1986, vol. 8, N.º 1, 85-95.

Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975.

—, «Un esquema conceptual de la cultura barroca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Marzo 1973, N.º 273, 1-39.

Méndez Plancarte, Alfonso, editor, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, I, II, III, IV, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1951 a 1957. El Tomo IV se debe a Alberto G. Salceda.

Monguió, Luis, «Compañía para Sor Juana: Mujeres cultas en el virreinato del Perú», *UDR*, Spring 1983, vol. 16, N.º 2, 45-52.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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



**editorial del cardo**