

La lírica de sor Juana y el alma barroca

Entre la era barroca y la edad contemporánea la poesía de Juana de Asbaje transita siglos oscuros que opacan su presencia hasta desembocar en la paradoja de reconocerse en el espejo de las letras actuales. Su insólita actualidad hace que, con independencia de homenajes y centenarios, los poetas de nuestro siglo vuelvan la mirada hacia la fascinación de una escritura que con el decurso del tiempo, lejos de verse erosionada, se vivifica. De nuevo, en esa imagen que se manifiesta como una de las más afines a su verso y a su personalidad, espejea desde los umbrales de nuestro siglo, con la osadía, el entusiasmo o la fe que signan la permanencia de su palabra. Y cabría preguntarse el porqué de esa ósmosis asombrosa capaz de obviar la distancia de siglos, la causa de su modernidad o la diferencia de la tonalidad barroca de una hija de su época que, en su genio singular, se siente como adelantada de vertientes específicas de la poesía de hoy. La respuesta quizás esté en la vocación barroquizante de la identidad americana, ya presente en su sustrato indígena y que en un juego de reflejos retorna una y otra vez a la maravilla y el abigarramiento ornamental en que contempla su propia naturaleza, exuberante y fastuosa; así ocurrirá sucesivamente en tres momentos esenciales de su historia literaria: modernismo, vanguardia y neobarroco. Ya desde el primero como en su homólogo parnasiano, se recupera la expansión de los signos y la belleza escultórica del verso; no en vano Darío rinde reiterados homenajes a Góngora y su «alma de oro»¹, al poeta cordobés que se instituyó en máximo paradigma del barroco colonial, como testimonia, además de la obra de Juana Inés de la Cruz, la de Bernardo de Balbuena, Hernando Domínguez Camargo o Pedro de Oña, entre muchas otras voces². Y es precisamente un poeta postmodernista, Amado Nervo, quien en los albores del siglo XX inaugura ese despertar de la obra de nuestra autora con el libro que, bajo

¹ «Trébol», Cantos de vida y esperanza (1905).

² V. Grandeza mexicana (1604) de Bernardo de Balbuena; Poema heroico de San Ignacio de Loyola (1666) —e.g. V, 139-140, las suntuosas octavas basadas en el cromatismo del rojo referido a las llagas de Cristo— de Hernando Domínguez Camargo, considerado el principal discípulo de Góngora, editado parcialmente por Gerardo Diego (1927), que lo rescata del destierro al que lo condena Menéndez Pelayo, quien lo consideraba aborto del gongorismo; Arauco Domado (1596) —e.g. La célebre escena del baño de Caupolicán y Fresia en el canto V, octavas 25-41— y el Vasaurro (1635 editado en 1941) de Pedro de Oña.

³ Amado Nervo, Juana de Asbaje, Madrid Imprenta Hernández, 1910; en *el la aproximación biográfica incluirá una decidida defensa de su valía y originalidad*

⁴ Dámaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1960: 548.

⁵ Oliverio Girondo, Membretes, Obras completas, Buenos Aires, Losada pág. 146.

⁶ Gerardo Diego, «Segundo sueño». Boletín de la Real Academia Española, enero-abril, 1952: 49-53; Pedro Salinas, En busca de Juana de Asbaje (1940), Obras completas, vol. III, Madrid, Taurus, 1983. Alfonso Reyes [1958: 235] recuerda que Gerardo Diego escoge como gongoristas simbólicos en América a sor Juana, Domínguez Camargo y Rubén Darío. Asimismo, Dario Puccini recuerda que Reyes Ruiz «proponía un accostamento tra la musa concettista di Sor Juana e la musa intellettualistica che sta al fondo della «poesia pura» degli anni '20 e '30, in Spagna». (Sor Juana Inés de la Cruz. Studio d'una personalit 'a del Barocco messicano, Roma, Edizioni dell'Ateneo. 1967: 174.

⁷ José Lezama Lima, «La curiosidad barroca», Obras completas, México, Aguilar, 1977, vol. II: 316.

⁸ V. Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, Barcelona, Seix Barral, 1989 (1982, 1ª ed.): 471 y ss.

el título *Juana de Asbaje*, le dedica en 1910³. Pero es la sugestiva nocturnidad integrada en el claroscuro barroco, así como su formalismo convulso, lo que cautiva, junto a los visionarios del simbolismo francés, a la vanguardia y a la que se ha dado en llamar poesía pura. Ya Dámaso Alonso ha confirmado que «corresponde a esta escuela simbolista la gloria auténtica de haber iniciado (...) el gusto por Góngora»⁴, y de ellos lo heredan los modernistas, en tanto que el vanguardista Oliverio Girondo afirmaba en la revista *Martín Fierro*, a mediados de los veinte, que «el barroco necesitó cruzar el Atlántico en busca del trópico y de la selva para adquirir la ingenuidad candorosa y llena de fasto que ostenta en América»⁵, y es bien conocida la devoción por el gongorismo de esas dos generaciones —el 27 español y los *contemporáneos* mexicanos— que funden la vanguardia con el neotradicionalismo. En ambos casos se vuelve, además, la mirada a la poetisa novohispana pero muy especialmente en el segundo, ya en el conceptismo de los sonetos de Jorge Cuesta, ya en los homenajes poéticos al *Sueño* por Bernardo Ortiz de Montellano, ya en la edición y estudio de los *Sonetos* y las *Endechas* por Xavier Villaurrutia, hechos que se inscriben en la vocación por la modernidad de su modo barroco, causa de que se le dedique un número de la revista que los agrupa.

Todo ello interviene a su vez en la formulación de ese modo singular constituido por el neobarroco, síntesis de la hipertrofia de la forma que acusa el movimiento original, unido al anhelo de absoluto y a la exploración del inconsciente que quebranta las sólidas estructuras lógicas del sustrato gongorino. Y es en este espacio donde retorna Juana Inés de la Cruz con toda su fuerza, como adelantada, desde su obra cumbre —*el Sueño*—, de las nuevas inquietudes, que se articulan en un sintomático hermetismo y en el tema moderno del viaje inmóvil. Sobre el primer aspecto, conviene recordar las palabras de José Lezama Lima, artífice de esa escuela, quien objeta a la maestría gongorina su escándalo de luz, que sacrifica el misterio de los objetos, y le opone, en «La curiosidad barroca», la nocturnidad de Juana de Asbaje, esa individualidad que ella negó desde la humildad y que Lezama defiende por su modernidad para vincularla con *Muerte sin fin* de Gorostiza: «El sueño y la muerte, alcanzándose por ese conocimiento poético la misma vivencia del conocimiento mágico»⁷. Estas declaraciones enlazan, a su vez, con la segunda concomitancia anotada: la presencia del tema modernizado del viaje inmóvil que vertebra la obra cumbre de los dos poetas mencionados: *Muerte sin fin* y *Primero Sueño*. Ya en un romance dedicado al arzobispo de México para pedirle el sacramento de la confirmación tras una enfermedad que le hace ver el rostro de la muerte, sor Juana recurre a ese motivo clásico del viaje espiritual —sueño de anátesis⁸— al tras-mundo, que ofrece paradigmas tan célebres como el capítulo VI de la *Enei-*

da virgiliana, la *Divina Comedia* de Dante o, más cerca, los *Sueños* de Quevedo. Sin embargo, la distancia del *Sueño* con sus antecedentes es radical, pues no se trata del diálogo de dos mundos sino de ese viaje inmóvil de conocimiento que después consagra Mallarmé con *Un coup de dés*; es el viaje del vidente, desde la inmanencia, que halla en la poesía hispánica, a partir de la vanguardia, modelos tan notables como *Altaçor* de Huidobro, *Sobre los ángeles* de Alberti, *Tentativa del hombre infinito* y *Residencia en la Tierra* de Neruda o la trilogía de los «contemporáneos» —*Muerte sin fin* de Gorostiza, *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia, *Sindbad el varado* de Gilberto Owen— y otras muchas formulaciones que llegan a momentos recientes, como *La mano desasida* (1964) de Martín Adán o la *Anagnórisis* (1967) de Tomás Segovia. En sus «Notas sobre poesía» define Gorostiza este motivo como «la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, crucificado en su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de estos caminos es la poesía. Gracias a ella, podemos crear sin hacer; permanecer en casa y, sin embargo, viajar»⁹. La afinidad de estas palabras con el *Sueño* habla por sí sola.

Pero no termina aquí la fecunda andadura de nuestra autora por la poesía actual; además de su fuerte presencia en el modernismo y el vanguardismo con sus derivaciones neotradicionalistas, las inquietudes cercanas a su verso se evidencian en otras tres líneas nutridas por su presencia a partir de su inclusión en la marginalidad: femenina, racial o social. El hecho de que en 1994 la poetisa cubana Marylin Bobes escriba un soneto que bajo el lema «Introducción a la manera de Sor Juana»¹⁰ fusiona los motivos del barroco con los de la feminidad, es sintomático y se inscribe en una línea frecuentada; en los sesenta, otra cubana, Belkis Cuza Malé, le dedicaba el poema «Mujer brava que casó con Dios», donde privilegiaba¹¹ la vertiente biográfica de su rebeldía, y muchísimo antes las poetisas Gabriela Mistral, Dulce María Loynaz o Sara de Ibáñez¹² le dedicaban sendos estudios, en tanto que se intuye su presencia en los alegatos feministas de Alfonsina Storni, o la cercanía de las célebres redondillas —«Hombres necios que acusáis...»[92]¹³— con sus versos «Tú me quieres blanca...». Pero hay mucho más, porque el mestizaje de los versos de sor Juana, especialmente de los integrados en su vertiente dramática o ese híbrido configurado por los villancicos, testimonia una dignificación de razas y clases marginales, con la inclusión del habla indígena y negra, lo que se ha visto justamente como precedente de la poesía afroantillana, que tiene su epicentro en la vanguardia. con sus jitanjáforas, vitalismo y humorismo festivo, pero sobre todo la dignificación de esa etnia desde una perspectiva solidaria dominada por la ternura y que en ningún caso frecuenta las actitudes burlescas que ocupan a otros poetas de la época¹⁴.

⁹ José Gorostiza, «Notas sobre la poesía», *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964: 11-12.

¹⁰ «Poesía Latinoamericana Actual», Zurgat, junio, 1994: 68

¹¹ León de la Hoz, *La poesía de las dos orillas*. Cuba (1959-1993), Madrid, Prodhufi, 1994: 125.

¹² Gabriela Mistral, *Semblanza de Sor Juana*, México, *Lecturas para Mujeres*, 1924; Dulce María Loynaz, *Poetisas de América*, La Habana, *Academia Nacional de Artes y Letras*, 1951; Sara de Ibáñez, «Tránsito de sor Juana Inés de la Cruz», *Cuadernos Americanos*, México, 1952, n. 1.

¹³ Todas las citas de sor Juana Inés de la Cruz corresponden a la edición de sus *Obras completas de Porrúa* (México, 1992, 8ª ed.), que reproduce el texto establecido por Alfonso Méndez Plancarte para el Fondo de Cultura Económica (1951-57).

¹⁴ Son buenos ejemplos las composiciones 224, 232, 214, 258, 274. Cf., el escarnio de la raza en la «Boda de negros» de Quevedo.

Esa afinidad con lo musical es muy significativa y tampoco acaba ahí, como prueba, ya en el final de este breve viaje de reconocimiento, la «Milonga de Sor Juana» que el poeta argentino Daniel Giribaldi le ofrenda en 1964¹⁵, y donde actualiza el conceptualismo cancioneril que ella tanto frecuenta. Las conclusiones de este itinerario conducen al interrogante inicial: el hecho de que un letargo —relativo— de siglos desemboque en esta prodigiosa actualidad, indica que Juana de Asbaje, al calor de su siglo, articula una poética que, sin renunciar a sus raíces, construye un espacio original que establece su diferencia, lo que puede verse a partir de una triple reformulación: de los tópicos literarios, de los códigos escriturales y de los modos de la enunciación.

Ciertamente, los rasgos que habitualmente vertebran el sentir barroco pueden reconocerse en una poesía que insiste en la imitación de la autoridad de los modelos consagrados, las consabidas *recreatio* y *aemulatio*. Síntomas de época son la crisis espiritual y el desequilibrio expresivo, la búsqueda del extrañamiento y la maravilla, la polarización de los extremos que colisionan con violencia: lo humano y lo divino, el sueño y la realidad, la ilusión y el desengaño, la vida y la muerte, lo aristocrático y lo vulgar. Imperan la anfibología y el fingimiento, y todo se traduce en un juego con la muerte, un baile de máscaras que encubren la verdad de la condición humana. La lírica personal de Juana de Asbaje se bifurca en dos ámbitos esenciales, el cortesano y el intelectual —pues desarrolla los temas sacros en los villancicos— y en ambos, pero muy especialmente en el primero, se moverá en esa alteridad engañosa, explicada doblemente: por el concepto barroco de la vida como representación y por el deseo expreso de no querer «ruidos» con el Santo Oficio. De ahí la oblicuidad, la indirección semántica y también la escasa productividad de las disquisiciones sobre la verdad de su sentir íntimo. Espejos, reflejos o ecos pueblan la poesía de la época y muy especialmente la de sor Juana. Los retratos serán un motivo dilecto: son la apariencia, la escena engañadora, lenguaje cifrado, ya por los silogismos gongorinos, ya por la complejidad del concepto. Son máscaras que esconden su arcano, y aquí juega un papel esencial la peculiaridad biográfica de una enamorada del saber que en su doble condición de mujer y de religiosa esconde unas inquietudes que su época condena. De este modo, si la función del fingimiento barroco se desplaza entre los extremos de disfrazar las realidades o arrojar al lector al vacío del abismo, en nuestro caso la apariencia de los espejos es llave del secreto, coraza o escudo que protege la libertad de pensar o sentir. Por otra parte, la ficción permite a la fantasía liberada interpretar, en ese gran teatro del mundo, papeles negados por sus condicionamientos vitales, el de amante o viuda, y los códigos tradicionales aportarán un lenguaje, el

¹⁵ Daniel Giribaldi, Bien deute y a la guarda, Buenos Aires, Torres Agüero, 1985.

del amor cortés o el *planctus*, para ofrecer esas fantasías que trasladan vivencias ajenas asumidas por la imaginación creadora. En este sentido, sobresale la maestría de un célebre soneto:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo. [165]

Es recurrente la presencia de ese fantasma, vestigio vano de la realidad o sombra inasible en ese mundo barroco de simulación y rigores, de esa zozobra tantálica atraída por el fulgor del amor y las letras, negados igualmente; pero queda el poder del intelecto como valiosa arma, ya en los versos finales: «poco importa burlar brazos y pecho/ si te labra prisión mi fantasía».

Abundarán también los tópicos de época, la dialéctica entre el ser y el parecer, entre el permanecer y el pasar. Sin embargo, sorprende una vez más la formulación de la dualidad configurada por la muerte y la belleza, que en los cánones clásicos halla en la rosa su motivo más frecuentado, y en el horaciano *carpe diem* el tópico dilecto. Juana Inés de la Cruz ofrece del mismo varias versiones diferentes —de nuevo juego de espejos y apuesta por la polifonía— que componen una interesante trilogía: el tópico reiterado, transcendido y parodiado, las tres vertientes en que se suele desenvolver el genio creador de nuestra autora y que hallan aquí un caso paradigmático. Con un origen lejano que parece remontarse al *collige virgo rosas* atribuido a Ausonio, la fugacidad del tiempo representada en el tópico de la rosa, halla muy especial acogida en la era barroca. Sor Juana retorna a él en sonetos de riguroso clasicismo, con la perfección habitual de su maestría versificadora. La rosa es motivo para la reflexión moral hacia la vanidad humana —«viviendo engañas y muriendo enseñas» [147]— o para el impulso vitalista que desea obviar la muerte anteponiéndole el goce vital a ultranza: «pues no podrá la muerte de mañana/ quitarte lo que hubieres hoy gozado» [148]. Sin embargo, resemantiza el lugar común convencional y en otras composiciones sustituye su mensaje. Esto quedará patente en los villancicos dedicados a la muerte heroica de Santa Catarina, presentada desde una paradójica eternidad: es «una rosa que vive/ cortada, más», y mucho más abrupto es el símil nuevo que a partir del mismo motivo establece en el romance 47 (y también en el soneto 199) donde se celebra a un joven que acaba de doctorarse, y con el imperativo incluido en paradigmas como el de Garcilaso —«coged de vuestra alegre primavera/ el dulce fruto» (soneto xxiii)¹⁶— o Góngora —«goza cuello, cabello, labio y frente»¹⁷, veremos cómo se subvierte la significación

¹⁶ Garcilaso de la Vega, Poesía castellana completa, Madrid, Cátedra, 1979: 193.

¹⁷ E. Rivers, Poesía lírica del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1984: 212.

original; se hace primar el saber sobre el tiempo o la belleza, lo intelectual sobre lo sensual, en una nueva formulación: «gózate excepción del tiempo». A la precariedad de la belleza y de la vida se opone el saber, la fortaleza del pensamiento, única belleza capaz de retar a la temporalidad y permanecer invulnerable. Finalmente, el soneto 158 se instala en la tercera vía anotada para configurar una jocosa parodia de esos modelos, y si bien la actitud no es ajena a la época, el grado de su frecuencia, asimilada a la autorreflexividad y a las meditaciones metaliterarias, sí señalará la modernidad de la poetisa mexicana, que asume una actitud crítica constante hacia los dogmas heredados. En el mencionado soneto se escarnea el lugar sagrado y, tras una ingeniosa articulación de los motivos convencionales, se concluye:

y advierta vuesarced, señora Rosa,
que le escribo, no más, este soneto
porque todo poeta aquí se roza.

De todas estas aproximaciones puede inducirse un cambio de rumbo dentro de las coordenadas de la época. Juana de Asbaje altera el concepto agónico de la existencia que obsede a su tiempo y lo relativiza para incorporar como primeras las inquietudes intelectuales: «Si es para vivir tan poco, / ¿de qué sirve saber tanto?» [2]. En general, no responde al arquetipo dominante: la pasión por las letras y la fe en el saber desplazan esa desazón, y las ocasiones en que se acerca a motivos que aportan regularmente una excusa para abordar ese tema axial del tiempo —la rosa o el reloj— elude de un modo franco ese vértigo del abismo y, aunque le dedica algunas composiciones morales, magníficas en su arquitectura formal, ofrece un ángulo distante. Es el caso del notable soneto a la esperanza, acusada por su engaño a la condición humana, y donde se atiende a la inmediatez en un sorprendente y arriesgado racionalismo, especialmente por provenir de una religiosa:

...yo, más cuerda en la fortuna mía,
tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo. [152]

De este modo, se observa que el tema central del momento creador en que se integra su obra, la muerte, se desenfoca y se desplaza, o simplemente se convierte en parte de ese juego de ficciones que nutre toda su poesía regida por los códigos del amor cortés, que compone un porcentaje muy elevado de su lírica personal y que ha sido fruto de tantos comentarios, precisamente, de nuevo, por su diferencia, a través de dos vías: la reescritura y la carnavalización.

El hecho de que una religiosa del siglo XVII dedique poemas de amor ferviente a una mujer, sea Leonor Carreto, marquesa de Mancera, o sea María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna y también virreina —respectivamente Laura y Lysi en sus versos— ha sorprendido a no pocos y ha hecho verter ríos de tinta. Sin embargo, con independencia del verdadero sentir de nuestra autora, lo cierto es que se limita a adoptar los códigos del amor cortés, de extensa y fructífera andadura desde las propuestas de Catulo o Propercio, a través de los modos provenzales, *stilnovisti* y petrarquescos, hasta su prolífica y retorizada proyección en las postrimerías del medievo y en los siglos de oro. Si el lenguaje del erotismo, desde el bíblico *Cantar de los Cantares*, aporta códigos posibles a la escritura de San Juan de la Cruz, y si el mundo de los mitos grecolatinos o los motivos caballerescos devienen *corpus* de símbolos y signos que cifran un pensamiento que se lee como ortodoxo —y puede aquí recordarse que en sus poemas sacros Sor Juana presenta a la Virgen María con códigos caballerescos o míticos que la vinculan a los valores de las diosas grecolatinas—, entonces no ha de sorprender el apasionado erotismo de su poesía cortesana, que, por demás, tal vez debería ser mayor objeto de atención que la mera anécdota curiosa subyacente, ya que no deja de ser novedosa su configuración.

En los códigos del amor cortés, el modelo feudal convierte al amante en vasallo de su dama, a la vez señora y diosa, de modo que ese sentimiento se transmuta en nueva religión, *mester de gineolatría* en los términos de Pedro Salinas¹⁸. La pasión del amante halla su goce en el sacrificio y no en la posesión del objeto amado, y de ahí su tono quejumbroso y la cristalización formal: un conceptualismo muy característico que se manifiesta en retruécanos, oxímoros e imágenes antitéticas fundamentados en arquetipos. La dama es modelo de *donna angelicata*, y la pureza es el signo de esa relación atormentada, excusa para el juego poético. El culto mariano y el ovidiano *Ars amandi*, tan difundido en la Edad Media, se unifican en esa nueva religión del amor personalizada en la mujer como ideal. Juana de Asbaje resemantiza esos códigos para articular su poesía de amistad cortesana y de ahí ese resultado que a tantos ha desconcertado; el conde de la Granja dedica elogios a su poesía pero al tiempo ironiza sobre la supuesta androginia de esos versos que llama *hermafroditos* [49 bis], y el editor de sus poemas siente la necesidad de justificar cómo «ardor tan puro», «sin deseo de indecencias», esa apasionada actitud hacia la virreina. Sin embargo, ella se limita a visitar esas disquisiciones sobre todas las variantes del sentir amoroso —celos, desdén, pasión o platonismo—, materia para el ejercicio retórico y la representación dramática de la palabra, que en su devaneo entretiene y opaca,

¹⁸ V. Pedro Salinas, Jorge Manrique o tradición y originalidad, Barcelona, Seix Barral, 1974.

con la ilusión de lo atemporal, los problemas que laten en el otro lado del espejo. La naturaleza ficticia de ese juego se continúa en composiciones dedicadas indistintamente a Alcino, Anarda o Fabio, esto es, a personajes de un teatro imaginario que componen una fantasía sustitutoria de las experiencias que las condiciones de vida le niegan. Los tópicos correspondientes al género se reiteran con ingeniosas variantes, siempre en el marco de la emulación constituida en espíritu de época. El dominio de los contrarios, desde aquel *odi et amo* que Catulo immortaliza, se presenta en un conceptualismo tópico:

Tú eres Reina, y yo tu hechura;
tú Deidad, yo quien te adora;
tú eres dueño, yo tu esclava;
tú eres mi luz, yo tu sombra.

Reina y dueño son el ambiguo receptor de estos versos, en una desconcertante ambigüedad que es simple juego retórico a partir de ese motivo clásico por el que nuestra autora siente predilección: el retrato. Junto con ecos y reflejos, representaciones y fingimientos, es una de las manifestaciones que dominan su poesía, y halla uno de sus mejores emblemas en el soneto célebre que comienza con la hipérbasis «Este que ves, engaño colorido...» [145]. Su insistencia en los códigos de época y la presencia gongorina de su verso final no impide la afirmación de la individualidad, que llega aún más lejos en su verdad descarnada: «es cadáver, es polvo, es sombra, es nada»¹⁹. El retrato como engaño, máscara de la temporalidad, en la más neta tradición barroca. Pero también barroca es la versión paródica de las verdades eternas, el humorismo como arma de defensa, en los ovillejos que Juana de Asbaje dedica al retrato de una belleza arquétipica —al modo de Jacinto Polo según reza la nota del editor— que exaspera hasta el límite la carnavalización del modelo. En una actitud frecuente en la época pero significativa en nuestro caso, la autora, en ese síntoma de modernidad que sitúa a la obra dentro de la obra, como ya hicieran Cervantes o Velázquez, ofrece el propio proceso creador en su desarrollo y desde la crítica. La queja inicial —«¡Oh siglo desdichado y desvalido/ en que todo lo hallamos ya servido!»— introduce el escarnio de los tópicos que incluye la parodia de unos versos de Garcilaso, concretamente del soneto x:

Pues las Estrellas, con sus rayos rojos,
que aun no estaban cansadas de ser ojos
cuando eran celebradas.
(Oh, dulces luces, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería),
ya no las puede usar la musa mía.. [214]

¹⁹ Méndez Plancarte (1951: 518-9) observa derivaciones del original gongorino —«en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»— en el hispano-lusitano Francisco Manuel Melo y posteriormente en «nuestro D. Fco. Ruiz de León»; en «El alquimista» (El otro, el mismo, 1964), Borges reformula ese verso célebre: «En polvo, en nadie, en nada y en olvido.»

El juego carnavalesco incluye una invitación al lector para que participe en el proceso creador:

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

Entre los dos extremos de lo sacro y lo paródico, una gama amplia de versiones testimonia ese gusto por el retrato, que halla su continuidad en el protagonismo de los espejos: son la pureza diáfana y la belleza, pero también la coraza que esconde o protege el enigma, el misterio vital o poético. Su correlato en el simbolismo mítico está en la figura de Narciso, de relevante presencia en su verso si consideramos que no abunda en los códigos mitológicos. Se distancia de las *Metamorfosis* ovidianas así como de las versiones barrocas para acercarse a la modernidad, al *Narcisse* de Valéry o al de Lezama, admirador de ambos antecedentes, que recoge la misma herencia en su primera obra, *Muerte de Narciso* (1937), cuyo protagonista enamorado de la belleza —la poesía— sucumbe imantado por su fatal atracción; en el caso de Valéry, igualmente, representa esa hipnosis inasible de la poesía pura, agua mágica que es objeto del anhelo del poeta y de su frustración: *Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines*²¹. Ésa será la idea imperante en Sor Juana, en quien la belleza se identifica también con el placer intelectual; sus espejos innumerables insisten en los mismos aspectos: la pureza, el autoconocimiento o el enigma, y su indefinición esquiva halla también un correlato en los ecos o reflejos que invaden su escritura. Se insistirá además en la luna del espejo, movimiento inverso en la lectura del mito que representa a Diana, diosa de la soledad, la castidad o el coraje: también es la autorreflexividad y la meditación, la ocultación y la apariencia, la dura belleza y la pureza del cristal, la sugerencia, el espacio de lo ignoto que invita a un viaje prodigioso, o el fingimiento, el eco como distorsión de la voz. En una de sus letras para cantar, subvierte incluso la personalidad de los integrantes de la célebre metamorfosis en una significativa autoalusión:

Hirió blandamente el aire
con su dulce voz Narcisa,
y él le repitió los ecos
por bocas de las heridas. [8]

La luna del espejo, a menudo, establece un puente con el astro que rige la otra gran referencia mítica de los versos de sor Juana y se llena de sol ante la imagen de la belleza en distintas ocasiones, o se transmuta en

²⁰ En Garcilaso, Prendas.
²¹ Paul Valéry, *Poésies, Paris, Gallimard, 1976, pág. 16.*

esfera celeste para conectar con un mito paralelo, también interpretado de un modo peculiar: el de Faetón, el hijo del Sol que quiere llevar durante un día el carro de Apolo para confirmar su filiación y fracasa en su aventura, como se recoge a su vez en el *Sueño*, mientras en el romance 19 la amante es «despojo de la llama por tocar el lucimiento». Las posibles lecturas psicoanalíticas de ambos mitos, que hallan claves en el narcisismo o la bastardía para semejantes alusiones, parecen poco afines a la poderosa personalidad de Juana de Asbaje, «poetisa de excitaciones intelectuales» como la definiera Alfonso Reyes²²; lo que podría acercarse más a su naturaleza es una interpretación positiva: Faetón es un rebelde que, lejos de arredrarse ante las condiciones adversas, les antepone una voluntad casi sobrehumana. Hay un paralelismo en ambos mitos: la osadía, la apuesta por la aventura imposible, el entusiasmo ante ese sueño intuido como inalcanzable pero anhelado con furia. Faetón, como Icaro, fracasa, pero el interés está en el viaje no en la meta, de ahí la reincidencia que se recoge en el *Sueño*; Octavio Paz en *Las peras del olmo* afirmará, contra los que observan una actitud de renuncia, que la poetisa «hace victoria de su derrota, canto de su silencio»²³.

Arribamos finalmente al tercer ámbito de nuestro análisis: a la reformulación de tópicos y códigos se sumará la de los modos canónicos de la enunciación. Si el motor primero de la estética barroca es ese ansia por la maravilla, por el asombro, la violencia de los tropos y el desequilibrio, el impacto de la exasperación de las fronteras expresivas encontrará en ella un territorio propicio. Juana de Asbaje no fue inmune a ese gusto de época —si bien no lo extremó— y articuló notables composiciones a partir de esa desmesura que halla un modelo de inexcusable referencia en Góngora, cuyo magisterio reconoce en más de una ocasión y se deja traslucir con nitidez en su verso, pero de nuevo actúa en ella el impulso de la emulación que aporta configuraciones personales reacias al mimetismo servil; por otra parte, no ha de olvidarse que su genealogía poética es de muy diversa procedencia e incluye también a los renacentistas. El culteranismo tuvo hondo arraigo en el ámbito novohispano y Juana de Asbaje no había de escapar a su embrujo y a la hipnosis de su palabra alucinada por la luz y la imaginación. Sin embargo, la belleza primera es un valor del intelecto, de modo que encontraremos algo que también adelanta actitudes modernas, en especial simbolistas: la sensualización del concepto, los sentidos que cifran el pensamiento inefable. Y de ahí otro rasgo peculiar: la naturaleza del cromatismo. Es bien sabido que Góngora amplía el espectro de metáforas petrarquistas del esplendor suntuoso con un extremado preciosismo —zafiros, rubíes, topacios...— en su singular sistema simbólico para la belleza, que incluye también, desde la misma tradición, la

²² Alfonso Reyes, 1958: 242.

²³ Octavio Paz, *Las peras del olmo*.

fusión de contrarios —rojo y blanco— para la adición de matices: la piel de Galatea es «púrpura nevada, nieve rosa». Juana Inés de la Cruz recurre a esos tópicos muy frecuentemente, en especial a la tradición de los retratos, para unificar la sensual luminosidad gongorina con los valores del saber en su visión de la condesa de Paredes:

*Cátedras del Abril, tus mejillas,
clásicas dan a mayo, estudiosas:
métodos a jazmines nevados
fórmula rubicunda a las rosas. [61]*

Por otra parte, también nos sorprende con sinestesias que unifican cromatismo y concepto, como en un soneto ya aludido:

*Verde embeleso de la vida humana
loca Esperanza, frenesí dorado...*

O reescribe las metáforas tradicionales y conjuga nuevos colores para el rostro de la mujer: María tiene «en Cielo de nieve, Soles de zafir», en una versión impresionista de tonalidad distinta, que funde el azul y el blanco; destaca, por otra parte, este último como color dilecto en esa tendencia a la medida clásica que contribuye a su espejeante alteridad. Las figuras de pensamiento abundarán al calor de su época, como en esos singulares oxímoros: «Oyeme con los ojos (...) pues me quejo muda» [211], así como la complejidad del sintagma, que se resuelve en la vocación latinizante de los numerosos quiasmos y retruécanos («poner riquezas en mi pensamiento/ que no mi pensamiento en las riquezas» [146])— o en configuraciones netamente gongorinas —«Tan bella, sobre canora» [8]; «Sáficos no sonoros las cantan» [62]; «tan regia ascendencia esclarecida/ si siempre verde rama» [215]— que hallan su expresión más característica en la violencia de la hipérbasis que se conjuga con lo hiperbólico:

*Lámparas, tus dos ojos, Febeas
súbitos resplandores arrojan:
pólvora que, a !as almas que llega
Tórridas, abrasadas transforma. [61]*

A los numerosos cultismos introducidos por Góngora —*luciente, joven, canoro, esfera...*— añade otros, así como la creación de neologismos, actitud que tiene en Quevedo a un maestro; en sus versos, *faetonizar* o *icarizar* [43], *efenizar* o *salamandrar* [48], son vocablos para metamorfosis posibles. Pero hay además aspectos que señalan su singularidad, especialmente esa llaneza que anula la polaridad entre lo aristocrático y lo vulgar, tan frecuente en su tiempo, así como la autorreflexividad, donde lo metaliterario

es fórmula poética; los signos de la escritura son «lágrimas negras de mi pluma triste» [189] en el luto por la muerte de Laura; el fénix «hace de cuna y tumba / *diptongo* tan admirable» [48]; y en el retrato a una dama se juega con la coincidencia del vocablo *pie* para la parte del cuerpo y del verso, de modo que los octosílabos del poema derivan hacia un jocosos *pie* quebrado:

...tiene Fili; en oro engasta
pie tan breve, que no gasta
ni un pie [132]

La crítica literaria se incluye también en los versos, como en el mencionado *ovillejo* que cuestiona la validez de las metáforas que el uso ha invalidado, o en el poema [50], donde se elogian las características del romance y su «altiva humildad», para dignificar las coplas populares y su prodigiosa musicalidad y valor estético. Por otra parte, el humor será también nota distintiva, no sólo en las parodias comentadas, sino asimismo como expresión de ingenio:

Mío os llamo, tan sin riesgo,
que al eco de repetirlo,
tengo ya de los ratones
el Convento todo limpio [11]

La misma inquietud creadora se extiende al dominio de la métrica: no en vano Tomás Navarro, al describir las estructuras versales de este período, le da un papel protagonista en la tetralogía que compone su inquieta e ingeniosa curiosidad con Cervantes, Lope y Góngora²⁴, al tiempo que destaca numerosas composiciones suyas, como un romance con triple rima en el último verso de cada cuarteta («Las que arrojas hojas rojas»). Efectivamente, la poetisa novohispana va a proyectar su ingenio para extremar lo lúdico en numerosas composiciones, como demuestran, por ejemplo, su laberinto endecasílabo [63], escrito para que la condesa de Galve felicite al virrey en su cumpleaños y que admite tres lecturas, o los sonetos que a partir de rimas cacofónicas propuestas ofrecen enredos amorosos con tono divertido y jocosos, y un dominio de los registros vulgares del lenguaje que no tiene nada que envidiar a Quevedo:

Dime si es bien que el otro a ti te *estafe*
y, cuando por tu amor echo yo el *bofe*,
te vayas tú con ese mequetrefe...

²⁴ Tomás Navarro, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Nueva York, Las Américas, 1966: 287.

En conjunto su don para la versificación se constata por igual en las composiciones de encargo y las nacidas de la verdadera inspiración, en las

que recogen motivaciones nuevas y en las que asedian a la tradición. Es el caso del notable soneto dedicado a la historia de Píramo y Tisbe, que reproduce en sus aliteraciones el ritmo funeral y solemne de la tragedia. Por ser un lugar común bien conocido la autora no se detiene en la fábula y tan sólo la sugiere en versos que ese eco tan presente en sus estrofas repite para la eternidad.

El doble viaje hasta aquí realizado a través de los versos de Juana de Asbaje y de su pervivencia en la escritura de nuestro siglo nos devuelve una vez más al interrogante inicial para ofrecernos algunas respuestas o claves posibles. Su modalidad barroca se nutre de la pasión agónica que signa su tiempo, pero sólo en la luna de ese espejo encubridor del secreto equilibrio que atempera con la razón su sentir convulso. Así, la originalidad que le niegan quienes consideran mimética su escritura, como Pedro Salinas²⁵, se ve restituida con el paso del tiempo, testimonio de la valía y modernidad de su verso, que Alfonso Reyes²⁶, Dario Puccini²⁷, Octavio Paz y tantos otros han reivindicado, al igual que, más recientemente, las lúcidas declaraciones de Sánchez Robayna: «Tal vez no haya mayor originalidad que la de aquella obra que nos obliga a releer la tradición. Ningún poema como *Primero Sueño* ha influido tanto sobre las *Soledades*»²⁸.

Efectivamente, escritura de la diferencia desde la fecunda metamorfosis de los modelos y canto de cisne de un barroco crepuscular que prefigura poéticas futuras, la poesía de Juana de Asbaje con su genio y rebeldía. su mestizaje y apertura, así como esa claridad que los modos de su época no llegan a encubrir prevalece por su modernidad que a partir de sus versos «porque va borrando el agua/ lo que va dictando el fuego» —afirma el poeta cubano Roberto Fernández Retamar en el poema que le dedica:

Nada ha borrado el agua, Juana, de lo que fue dictando el fuego.
Han pasado los años y los siglos, y por aquí están todavía tus ojos
(...) Y ponemos el ramo de nuestro estupor
Ante la pirámide solar y lunar de tu alma
Como un homenaje a la niña que podía dialogar con los ancianos
de ayer y de mañana.

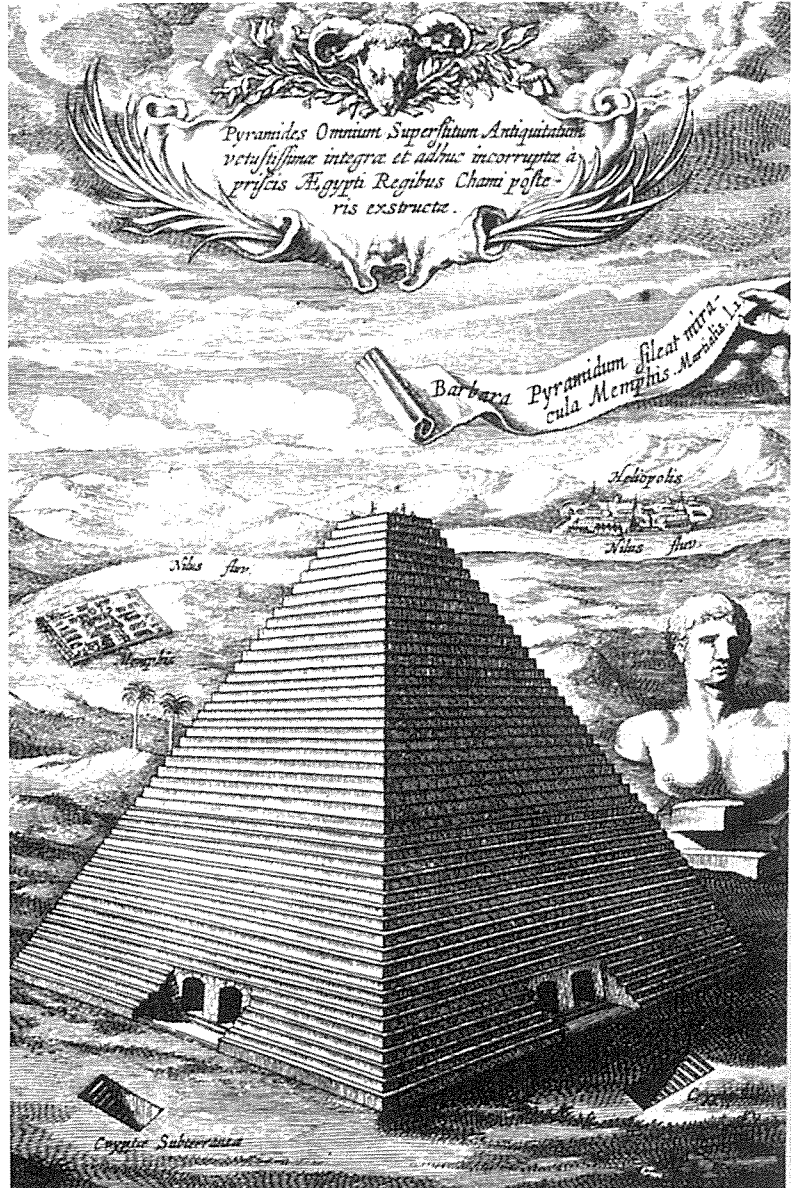
Selena Millares

²⁵ «Ni su estilo poético, ni su concepción de lo poético aspiran a originalidad alguna (...) Sor Juana ni trae ni profundiza ninguna concepción o lenguaje poético. Su don está en el acento de gracia femenina, en las delicadezas de matiz que añade a concepciones poéticas descubiertas por otros» (1940), 1983: 148.

²⁶ «Sorprende encontrar en esta mujer una originalidad que trasciende más allá de las modas con que se ha vestido. Sorprende este universo de religión y amor mundano, de ciencia y sentimiento (...) y hasta una clarísima conciencia de las realidades sociales: América ante el mundo, la esencia de lo mexicano, el contraste del criollo y el peninsular, la incorporación del indio, la libertad del negro, la misión de la mujer, la reforma de la educación...», en *Letras de la Nueva España, México*, FCE, 1948.

²⁷ «L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz (poesia, prosa, teatro) si presenta, dunque, come un raffinato e pur tenace prodotto di serra, nutrito di linfe e succhi sotterranei, quasi un prezioso e inusitato trapianto in extremis di poetiche in via di lento dissolvimento o di lunga metamorfosi», 1967: 89.

²⁸ Andrés Sánchez Robayna, Para leer el «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz, México, FCE, 1991: 200.



Pirâmide de Cheops, A.
Kircher: Turris Babel