

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

SOR JUANA INES DE LA CRUZ O LA CONSTRUCCIÓN DE UN ÍCONO NACIONAL

(CIRCA 1870-1970)

A DISSERTATION SUBMITTED TO
THE FACULTY OF THE DIVISION OF THE HUMANITIES
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

BY

HILDA CRISTINA LARRAZABAL CÁRDENAS

CHICAGO, ILLINOIS

JUNE 2021

A Rebeca Hernández Larrazabal, Ricardo Hernández Delval,
Ramón Martínez y Martha Lilia Tenorio, con gratitud.

No soy yo la que pensáis,
sino es que allá me habéis dado
otro ser 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.
Sor Juana, “Las inimitables plumas”

Cada época, pues, le ha aplicado los reactivos de que
dispone. Todos en ella han puesto sus manos; para
quitarle, más que para añadirle.
Salvador Novo, “¡Pasa Juana al diván!”

Que se hable de sor Juana en conferencias y
simposios y que se estampen su imagen en los billetes
es su aura popular, pero siendo sor Juana lo que es,
todo esto es inofensivo porque ella lo aguanta y lo
seguirá aguantando sin duda.
Antonio Alatorre, “Memorias de un filólogo sin
corbata”

Todos los sorjuanistas discrepan en algo. Discrepan
entre ellos. Discrepan ...
Y también en casi todo lo demás,
de lo cual es posible deducir
que la tarea primordial de los sorjuanistas
es la de discrepar de lo que dicen otros sorjuanistas.
Luis Felipe Fabre, “Sor Juana y otros monstruos”

Sor Juana Inés de la Cruz o la construcción de un ícono nacional (circa 1870-1970)

<i>Agradecimientos</i>	<i>vii</i>
<i>Abstract</i>	<i>x</i>
<i>Introducción</i>	<i>1</i>
<i>Capítulo I. Sor Juana en la velada literaria de 1874</i>	<i>18</i>
La Velada del Liceo Hidalgo (1874)	25
Sor Juana, monja	30
El componente religioso en la tradición literaria	31
El desafío del arquetipo femenino	41
Sor Juana, poeta	45
La defensa de la educación femenina	47
Modelo de autoría femenina	50
Ejemplo de mujer emancipada	54
Sor Juana, novohispana	56
La tradición nacionalista	58
La tradición sincretista	60
Conclusiones	64
<i>Capítulo II. Sor Juana en el IV Centenario del Descubrimiento de América</i>	<i>66</i>
El problema del archivo novohispano	67
Sor Juana en la historiografía literaria y las antologías	72
<i>Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días</i> (1885) de Francisco Pimentel	76

La <i>Antología de poesía hispanoamericana</i> de Menéndez Pelayo y la “Reseña histórica de la poesía mexicana” de José María Vigil en la <i>Antología de poetas mexicanos</i>	85
Conclusiones	100
<i>Capítulo III. Juana de Asbaje de Amado Nervo</i>	107
<i>Juana de Asbaje</i> y el Centenario de la Independencia	107
Amado Nervo y el modernismo mexicano	113
Revaloración del quehacer literario propio	117
Del gongorismo y la relación con España	123
De los conventos y de la religiosidad	129
La mujer en la esfera pública	139
El campo cultural a partir del surgimiento del periodista	142
La depuración retórica de Amado Nervo	146
Conclusiones	149
<i>Capítulo IV. Sor Juana en la obra de tres “Contemporáneos”: Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo</i>	153
Jorge Cuesta: sor Juana, la tradición de la herejía y la rebeldía espiritual	166
Xavier Villaurrutia: sor Juana en la tradición poética de la ruptura	176
Salvador Novo: sor Juana en un arco histórico	183
Conclusiones	216
<i>Conclusiones</i>	221

Obras citadas 243

Agradecimientos

A Mauricio Tenorio, a quien admiro profundamente, agradezco el rigor con el que leyó mi tesis.

A Miguel Martínez, por sus atentas observaciones. A Laura Gandolfi, quien me acompañó desde el primer momento. A Christopher Domínguez-Michael, por todas las horas que compartimos en Chicago hablando de literatura.

A Jeffrey Colman y María Gutiérrez, mis compañeros de Romance Languages, por sus sonrisas siempre contagiosas. Mi estancia en Chicago no hubiera sido la misma sin el cariño con el que Inés Escobar me acogió en su casa y compartió su mesa conmigo. Agradezco a Marco Torres, Jorge Campos, Roberto Gerhard, Eilat Maoz y Marcel Anduiza, quienes llenaron mis días con su cálida presencia. Juntos pasamos un invierno largo y frío.

Agradezco a mis colegas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en especial a Víctor Barrera Enderle. De la misma manera, agradezco a mis colegas del Tecnológico de Monterrey: Emma Freeman, Paloma Vargas, Eva Rivas y, especialmente, a Tere Mijares, quien me ha apoyado incondicionalmente desde que era una alumna universitaria con problemas para la semántica. Agradezco también a Luz América Viveros, Paola Encarnación, Rafael Acosta, Mariana Rosseti y Roberto Kaput. Agradezco a mis estudiantes con quienes he comentado múltiples secciones de la tesis, en especial a Luis Fernando Bañuelos.

Iván Aguirre y Gustavo Valdez me han acompañado desde mis años universitarios. No me queda más que agradecerles por haber ido a cuidarme a Chicago cuando lo del diagnóstico. Gracias.

Agradezco a Andrea Pérez, por compartir conmigo su amor a la literatura y los avatares de la maternidad.

A Elisa Zambrano, Elma Cantú, Ely Garza, Lucía de los Santos y Karen González, por las décadas de amistad y por todo su apoyo en estos años.

A Zyanya Dóniz, quien leyó detenidamente múltiples versiones de la tesis, agradezco su compañía en este último año de encierro.

A Raúl Verduzco y Laura Pedraza, quienes nos abrieron las puertas de su casa. Raúl ha sido mi interlocutor desde que regresé a Monterrey y mi gran amigo.

Martín González, mi gratitud por todos estos años que hemos sostenido nuestra amistad con llamadas telefónicas y visitas esporádicas. Agradezco su claridad intelectual, su entusiasmo que no claudica y sus acertados juicios.

A la memoria de Ramón Martínez. Con la tesis, mi deuda queda saldada. A la memoria de mis abuelos Hilda y Rodolfo, quienes confiaban en mí. Me gusta pensar que mi abuela, la primera persona que puso un libro en mis manos, estaría tan orgullosa de mí como yo estoy de ella.

A Martha Lilia Tenorio, en quien he encontrado a mi mentora. La admiración que le tengo no cabe en estas páginas. Su honestidad, su pasión intelectual y su rigor académico solamente se comparan con su inmensa generosidad.

Agradezco a mi familia. A Humberto Hernández e Imelda Delval, por todo su cariño. A mis padres, Eleonora y Fernando, quienes me alentaron e impulsaron mis sueños. Les agradezco el cariño con el que siempre me acompañan. A mis hermanas, Eleonora y Alejandra, mis mejores amigas. Agradezco a mi familia por todas las veces que han cuidado a Rebeca. Sin su ayuda, no hubiera terminado el doctorado.

Finalmente, quiero agradecer a Ricardo Hernández y Rebeca Hernández. Agradezco a Ricardo por ser mi compañero de vida, mi mayor sostén. Gracias Rica, por todas las pláticas en nuestra mesa del jardín donde me ayudaste a desenmarañar mis argumentos, recordar a mis abuelos o a

soñar con esta vida que estamos creando. Y a Rebe, mi hija hermosa, espero que estés orgullosa de mí. Tú eres mi mayor logro. Gracias por tu sonrisa, por tus pasos y por permitirme verte crecer. Eres mi ejemplo de fortaleza. Ahora sí, mi niña, *libre soy*.

Abstract

“Sor Juana Inés de la Cruz o la construcción de un ícono nacional (*circa* 1870-1970)” se centra en cuatro momentos paradigmáticos en los que se reconfigura el acercamiento crítico a la obra y figura de la monja: del desdén y ninguneo por parte de los liberales decimonónicos, hasta su presencia indudable como ícono nacional. Los argumentos con los que cada escritor se aproxima a la poeta dan cuenta de la lectura de sor Juana, así como de los distintos temas en pugna en el campo cultural mexicano. El presente estudio reflexiona acerca de lo que se entiende como literatura en cada época y sobre la conformación de los criterios de valor literario. Es decir, al examinar lo que los agentes del campo cultural escriben acerca de sor Juana y, sobre todo, los criterios con que juzgan su figura y su obra, se analiza cómo se institucionaliza la lectura de la monja. Esto permite atestiguar que, en unas cuantas décadas, criterios erigidos como universales (por ejemplo, el antigongorismo de los siglos XVIII y XIX) rápidamente caen en desuso. Finalmente, la investigación aporta al vasto universo de los estudios sorjuaninos al trazar un arco histórico en el que se enfatizan los momentos cruciales en su edificación como ícono nacional y de su obra como parte de la tradición literaria.

El eje central del primer capítulo es la velada que organizan en 1874 los miembros del Liceo Hidalgo, la asociación literaria más importante de la segunda mitad del siglo XIX, para celebrar a sor Juana. Esta primera conmemoración de la monja en el México independiente atestigua distintos acercamientos en los que cuestiones como su género, su condición de religiosa y su nacionalidad se convierten en motivos de desacuerdo. El segundo capítulo estudia cómo sor Juana es presentada como parte de una historia literaria, a través de dos casos de análisis. Se estudia, por un lado, la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la*

conquista hasta nuestros días, de Francisco Pimentel, primera historia literaria en México. Por otro, se comparan la *Antología de poesía mexicana* y la *Antología de poesía hispanoamericana* de Menéndez Pelayo, ambas publicadas en conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América que muestran distintas apropiaciones de sor Juana. El tercer capítulo se centra en un texto fundamental en la construcción de la figura de la monja como ícono nacional: *Juana de Asbaje* de Amado Nervo, aportación del autor a los festejos del Centenario de la Independencia de México. Dicho texto se presenta como el espejo en el que el autor juzga su propia creación poética. Finalmente, el cuarto capítulo estudia la manera en que Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo se apropian de la monja y la integran de lleno en el imaginario nacional como figura icónica y como poeta digna de admiración. Estos cuatro momentos, que abarcan un siglo, resultan paradigmáticos para reconstruir la recepción de sor Juana y lo que en cada periodo se considera como valor literario.

Introducción

En marzo de 2016, Netflix en colaboración con Canal Once, lanza la serie *Juana Inés*, inspirada vagamente en la vida de la poeta. No es, por mucho, novedad; aunque sí lo es el formato que la presenta para el consumo estilo *binge watch*. Ésta es la representación más reciente de una serie de producciones cinematográficas que tiene a sor Juana como protagonista, entre las que destaca *Yo, la peor de todas*, dirigida por María Luisa Bemberg. Desde el surgimiento de la industria audiovisual en México, se ha recurrido a la vida de la monja como fuente de entretenimiento. Así, por ejemplo, en 1935, cuando “los productores seguían buscando los géneros y temas que les dieran alguna seguridad económica” (García Riera 163), se estrena *Sor Juana Inés de la Cruz*.¹ En la película, Juana Inés es representada por Andrea Palma, quien un año antes se convierte en estrella por su papel protagónico en *La mujer del puerto*. Resulta significativo que la incipiente industria crea que una historia que tiene como tema la vida de Juana Inés sea la respuesta para consolidar una audiencia.

La monja también es materia para adaptaciones teatrales bastante peculiares. Por ejemplo, José Rosas Moreno presenta *Sor Juana Inés de la Cruz, drama en tres actos y en verso*, obra de teatro que se estrena el 5 de octubre de 1876, en el Teatro Principal de México (Alatorre, *Sor Juana II* 342). La comedia de enredos trata sobre sor Juana y sus amores. El desenlace es la respuesta al motivo que la lleva a convertirse en religiosa: ingresó al convento porque estaba

¹ La película sobre la vida de Juana Inés fue dirigida por Ramón de la Peña, codirigida por Armando Vargas de la Maza y producida por *La Mexicana, Elaboradora de Películas*, bajo la supervisión de Armando Vargas, quien además desarrolló el argumento y los diálogos con la adaptación de Ramón Peón (García Riera 177). Codificada desde el género de capa y espada, la proyección trata de reconstruir la vida de la monja antes de su ingreso al convento tras un desengaño amoroso. De manera forzada incluye fragmentos de la *Respuesta* y algunas composiciones poéticas de la monja, no siempre recitadas por ella.

enamorada del virrey. Como amiga de su esposa, no tenía otra opción. La obra está repleta de anacronismos derivados del desconocimiento de la vida de la monja,² como se menciona en la reseña de la puesta en escena:

De la vida de sor Juana se sabe poco o casi nada. Se sabe únicamente que floreció en tiempo del virrey marqués de Mancera, que fue dama de la virreina, que ambos la quisieron mucho, y que fue después monja en el convento de San Jerónimo. Con tan escasas noticias, tenía el poeta vastísimo campo para conjeturar los motivos que la impulsaron a encerrarse en el claustro. (ctd. en Alatorre, *Sor Juana II* 410)

No menos peculiar resulta el “Striptease de sor Juana”, puesta en escena en la que Jesusa Rodríguez recita el *Primero sueño* en su totalidad, mientras se despoja de su vestuario y luego se lo vuelve a poner.

También abundan obras literarias que tienen a sor Juana como protagonista. *Yo, la peor*, de Mónica Lavín, muestra que, además de que la vida de la monja da bastante material novelístico, también puede convertirse en *best-seller*, pues, en 2009, estuvo en “el primer lugar de ventas

² Según Dorothy Schons, la obra fue: “favorablemente acogida y repetida, a pesar del hecho que el autor cometió un cómico anacronismo, presentando al virrey de una época de la vida de sor Juana como esposo de una virreina que perteneció a otra época y a otro individuo. Este hecho demuestra cuán poco se sabía en lo general de la gran monja de San Jerónimo” (ctd. en Alatorre *Sor Juana* 403). La obra se toma libertades historiográficas: Juana Inés ingresa a la corte como dama de compañía de Leonor de Carreto, marquesa de Mancera, casada con Antonio Álvarez de Toledo y Salazar, marqués de Mancera. Además, Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, el conde de Paredes y marqués de la Laguna, estaba casado con María Luisa Manrique, condesa de Paredes. Así, el personaje “conde de Mancera”, que aparece en la obra de teatro, no es, en realidad, conde, sino marqués; su esposa María Luisa, condesa de Paredes, es Leonor de Carreto, marquesa de Mancera. El hijo de los virreyes al que hace alusión la virreina no puede ser de los virreyes Mancera, que concordaría temporalmente con el ingreso de Juana en la corte, pues ellos tuvieron únicamente una hija. Finalmente, el padre de sor Juana aparece activamente para salvar la honra de su hija. Ese padre nunca apareció en la vida real. La seguridad con la que se relata su papel activo muestra que se ignoraba el origen de sor Juana como hija natural.

durante este mes de julio entre los libros de ficción más vendidos en México” (Aguilar “Por qué *Yo la Peor*”). Y si la reconstrucción de Lavín no le agrada al lector, un año después, en 2010, Kyra Galván publica *Los indecibles pecados de sor Juana*, obra en la que la monja tiene no uno, sino dos hijos de padres distintos. Su fecundidad, arguye la narradora, puede tener serias repercusiones en la sociedad mexicana: “la figura de sor Juana era casi mítica en México, y aunque nadie se atreviera a decir que había sido una santa ni nada por el estilo, de hacerse público algo así sería capaz de destruirla, como figura ejemplar, a pesar del tiempo transcurrido” (Galván 65). El texto establece que la versión oficial que se ha construido en torno a la vida de la monja requiere de su castidad como virtud ejemplar. Sor Juana y la Virgen de Guadalupe son dos figuras importantes en la “iconografía femenina de su patria” (Galván 69). La monja “era de las pocas mujeres en la historia nacional que detentaba poder por sí misma” (69-70). Según la narradora, “destruir” la santidad de la monja puede hacer que toda su fama colapse.

Además de ser el objeto a partir del cual se crean ficciones, la monja es ícono nacional. Su figura tiene valor: desde 1985, de alguna manera u otra, aparece en los billetes y las monedas mexicanas.³ En una búsqueda rápida es posible comprobar que, de los 32 estados de la República Mexicana, todos cuentan con al menos un centro educativo (desde telesecundarias, jardines de niños, universidades privadas) que tiene en su título el nombre de la monja. Tan popular es que incluso, en Querétaro, existe el “Sor Juana Fashion College” y, en Yucatán, el “Colegio Asbaje” y el “Colegio Sor Juana”. Además, en el 2018, en las Librerías El Péndulo, era posible encontrar muñecas de la monja, con su hábito y, en todo el país, botellas de agua, marca Bonafont, con su

³ Sor Juana aparece en el billete de \$1,000 pesos, en 1985; en la moneda de \$1,000 pesos, en 1988; en el billete de \$200 pesos, en 1994; y en el billete de \$100 pesos, en 2020 (Estrada 2).

imagen (bastante modificada). Es más, su natalicio, el 12 de noviembre, es celebrado como El Día del Libro, en México.

Con esta plétora de ejemplos es posible asumir que la monja no es únicamente una efeméride en el santoral laico mexicano. Pero, ¿cómo es que una monja, poeta, virreinal, gongorista y barroca tiene la capacidad de significar tanto y tan distinto? ¿Cómo es que la misma monja aparece en el mural del barrio Pilsen, en Chicago, que celebra a los íconos mexicanos (entre los que aparecen cantantes populares recientes como Joan Sebastian en su caballo y Ramón Ayala con su acordeón), pero también es motivo de férreas discusiones entre académicos, al grado de afirmar que existe una comunidad de “sorjuanistas”? ¿Qué tiene la monja que permite cuestionar, incluso, la división entre la alta cultura y la cultura popular? ¿Desde cuándo pertenece al imaginario mexicano? La presente investigación busca contestar dichos interrogantes por medio de un trazado de la recepción de la vida y obra de la monja desde el ninguneo al que es sometida por los letrados hasta su restitución como parte de un canon nacional, en cuatro momentos claves: en la República Restaurada, en el Porfiriato, en la antesala de la Revolución y en el México posrevolucionario.

En gran medida, parte de la consolidación de sor Juana como parte del canon nacional resulta en la publicación de sus obras completas a cargo de Alfonso Méndez Plancarte, como parte de la Colección Biblioteca Americana del Fondo de Cultura Económica. Los primeros tres tomos — *Lírica personal* (1951), *Villancicos y letras sacras* (1952) y *Autos y loas* (1955) —son editados por Méndez Plancarte, pero tras su muerte en 1955, el último volumen, titulado *Comedias, sainetes y prosa* (1957), es concluido por Alberto G. Salceda. Para situar la importancia de la publicación de las *Obras completas*, así como del proceso en el que la monja se reincorpora al imaginario nacional, es necesario hacer un trazado de las ediciones de sor Juana

y la manera en que su obra desaparece del panorama editorial en el siglo XVIII hasta su regreso a mediados del siglo XX.

Durante la vida de la monja, se imprimieron dos volúmenes compilatorios y uno póstumo: “el primero, la *Inundación castálida*, se publicó en 1689 a cargo de Juan Camacho Gayna; el *Segundo volumen*, que vio la luz en 1692, se imprimió por petición del dedicatario del mismo, Juan de Orúe y Arbieta; y el tercero, titulado *Fama y obras pósthumas*, del año 1700, salió gracias a los esfuerzos de Juan Ignacio de Castorena” (Pérez 238). Martha Lilia Tenorio, al comentar sobre las reediciones de los tres tomos, señala que, “el primero, con el título de *Poemas* (cambio que hizo seguramente sor Juana; quizá no le gustó eso de ‘inundación en aguas de Castalia’, la fuente de las musas), se reeditó, de 1690 a 1723, ocho veces. El segundo con el título de *Segundo tomo* o de *Obras poéticas*, de 1693 a 1725, se reimprimió tres veces” (“Prólogo. Para leer a sor Juana” 18). Según Antonio Alatorre, la poeta deja de ser leída durante el siglo XVIII, pues “hacia 1750 ya no era fácil encontrar en una librería las obras de la monja ... No había ya demanda, pues los gustos estaban cambiando” (“Redondillas” 50). Cuestiones como su genio permiten que perviva su nombre, pero el desdén por el gongorismo y la función pragmática de construcción nacional que se le asigna a la literatura en el siglo XIX hacen que su poesía caiga en el olvido.

Pedro Henríquez Ureña escribe que al comenzar el siglo XVIII: “domina la opinión de que cuanto tenga relación con Góngora es malo y extravagante; como a sor Juana se le consideraba su discípula quedaba olvidada y condenada por el culteranismo gongorino” (“Sor Juana Inés de la Cruz” 60). Apunta a dos excepciones en cuanto a la revaloración del gongorismo en México: Ignacio Ramírez y José María Vigil. Henríquez Ureña sobredimensiona la pertinencia de los escritos de Ramírez, pues en realidad, el Nigromante impugna a quienes creían que la monja

debía pertenecer a una tradición propiamente mexicana. La imposibilidad de acceder a sus publicaciones demuestra que “[l]a falta de acceso a las obras escritas se empieza a convertir en sonada excusa de su desconocimiento” (Perelmuter, “De la excepcionalidad” 99). Henríquez Ureña señala que durante el siglo XIX se hicieron tres ediciones, pero no de sus obras completas: la biografía de Juan de León Mera (Ecuador); los trabajos de Antonio Elías de Molins (España) y los de la casa Donnamette (Francia); califica la primera edición como “buena”, la segunda como “escandalosa por sus erratas” y la tercera como “mediana”. A esto le suma el trabajo de Juan María Gutiérrez, *Sor Juana Inés de la Cruz. Escritora americana, siglo XVII*, la *Antología de poetas hispanoamericanos* de Menéndez Pelayo, y la inclusión de una comedia de sor Juana en la *Biblioteca de autores españoles* (“Sor Juana Inés de la Cruz” 60-61). Martha Lilia Tenorio agrega un grupo de escritores a los que llama “agudos”, pues a pesar de que la estética sorjuanina estaba en desuso, la defienden. Además de los mencionados por Henríquez Ureña añade a don Santos Pina y Guasquet, por su “Discurso”, y a Nemesio García Naranjo, por su “Biografía de sor Juana Inés de la Cruz” (“A propósito” 518-521). Además, destacan los trabajos de Karl Vossler, el romanista más influyente de la primera mitad del siglo XX. Después de su fascinación con Dante y Lope, Vossler descubre a sor Juana por medio de la recomendación de Alfonso Reyes, quien le presenta *Primero sueño* (Groote 384). En 1934, publica la conferencia *Die zehnte Muse von Mexico* y, posteriormente, publica su traducción de *Primero sueño*, en 1941, con el título *Die Welt in Traum*. La persistencia de ediciones sorjuaninas y estudios críticos fuera de México —con algunas excepciones— hace más notoria la ausencia de ediciones nacionales durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX. Esta situación da cuenta de la imbricación entre los proyectos nacionales y la recepción de la monja, y de qué manera este fenómeno discordante impide una lectura como la que se realiza fuera de los confines del Estado.

El itinerario editorial de sus obras se encuentra en la encrucijada del momento entre razones artísticas: el rechazo al gongorismo por cuestiones estéticas como resultado del Neoclasicismo, primero, y del Romanticismo, después; y políticas: la relación de la monja con los virreyes, que los letrados creen que muestra la sumisión novohispana ante el dominio español.

Tres casos particulares muestran el atropellado acceso a la documentación en torno a las publicaciones novohispanas que, de cierta manera, dificulta el conocimiento de la obra sorjuanina. Por un lado, Francisco Pimentel, en su *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México: desde la Conquista hasta nuestros días*, comenta que ésta es el resultado de las consultas a la biblioteca de su cuñado, el bibliógrafo Joaquín García Icazbalceta (*Historia* 5); motivo por el cual puede continuar sus labores y pasar de la escritura de *Biografía y crítica de los principales escritores mexicanos*, proyecto inicial mucho menos ambicioso, a la publicación de la *Historia* (5). Por otro lado, en la *Antología de poetas mexicanos*, José María Vigil retoma a Icazbalceta para argumentar que la falta de estudios novohispanos se debe a la destrucción de los archivos físicos por cuestiones materiales —destrucción por incendios o polillas—, económicas —venta de papel— y administrativas como la falta de preservación (11-12). En este archivo no es de extrañarse que algunas composiciones de sor Juana se hayan perdido; por ejemplo, según Henríquez Ureña, las *Súmulas*, tratados de lógica, y *Tratado de música* (“Sor Juana Inés de la Cruz” 63). Por último, Amado Nervo, en *Juana de Asbaje*, incluye, a manera de Apéndice, la “Vida de la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa del convento de San Jerónimo de la Ciudad Imperial de México” del padre Calleja, introducida por una nota que dice: “Copiada por el autor del manuscrito existente en la Real Biblioteca de Madrid” (*Juana* 179). En estos tres casos observamos la dificultad que implica el acceso al material y la carencia de ediciones que faciliten la difusión de lo escrito por sor Juana.

Sor Juana y su obra han sido estudiados, sin embargo no existe un panorama completo de su recepción en los siglos XIX y XX que explique cómo se convirtió en un ícono nacional.

Dalmacio Rodríguez Hernández sugiere la necesidad de un estudio sistemático e histórico sobre la recepción de sor Juana. Existen investigaciones parciales acerca del tema; por ejemplo, Perelmuter,⁴ “De la excepcionalidad a la impostura: sor Juana Inés de la Cruz ante la crítica (1700-1950)”, y Alejandro Rivas, “Sor Juana en la República Restaurada”; o estudios sobre la recepción en varios países, como el de Carmen Moral Valcárcel, “Sor Juana en España”, o “Sor Juana Inés de la Cruz en Europa” de Marie Cécile Bénassy-Berling; o de momentos específicos, como el trabajo de Sergio López Mena, “Sor Juana ante Sigüenza, Altamirano y Rosas Moreno: del ataque a la reivindicación”. Aunque son de gran utilidad al momento de explicar a sor Juana como ícono nacional, ninguno de ellos estudia el proceso mismo. Conuerdo con Rodríguez en la parcialidad de los estudios y lo acotado de sus perspectivas (387). El autor cree que la monja “se ha convertido en una figura representativa de numerosos grupos sociales, y forma parte indiscutible, por lo menos en lo que se refiere a México, de la nómina de personajes consagrados de la historia y de la cultura” (Rodríguez 390). La presencia de sor Juana en diversos entornos “nos corrobora la necesidad de estudiar la recepción sorjuanina con perspectivas más amplias, aun cuando ya no sea tan propio medir el fenómeno bajo criterios de ‘lectura’, sino de consumo” (391). El presente estudio sigue esta aproximación y su principal interés es cómo cada

⁴ El Department of Romance Studies, de la University of North Carolina at Chapel Hill, anuncia que Rosa Perelmuter “is forging ahead with her research agenda, which includes ... *La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz: Un centenario de opiniones críticas (1910-2010)*, a collection of essays by ten international scholars who describe the reception of Sor Juana’s works by decade, headed by her introduction” (<http://romancestudies.unc.edu/faculty/rosa-perelmuter/>). No es posible encontrar una versión del estudio.

generación se apropia de la monja para explicar qué entienden por valor literario, tradición, papel de la mujer en el espacio público, etc.

Rodríguez propone estudiar la recepción de sor Juana desde la institución literaria y el repertorio, concepto tomado de Even-Zohar: el conjunto de reglas y materiales que tienen que ver con la confección del símbolo y el uso derivado del mismo (ctd. en Rodríguez 391). Como consecuencia de la presencia de sor Juana en el imaginario cultural, Rodríguez argumenta que “los trabajos de recepción, en sentido amplio, deberán explicar por qué sor Juana se ha convertido en una figura representativa en diversos ámbitos, y en qué ha contribuido en la formación de identidades culturales” (395 – 396). Por lo tanto, plantea que los estudios deben incluir aspectos extratemporáneos y extraliterarios. Al analizar la construcción de sor Juana como ícono, es urgente pues “su estudio e inclusión en la historia de la literatura abre un amplio panorama a la crítica, aunque también implica nuevos instrumentos metodológicos y una mayor interdisciplinariedad con otras ramas del saber” (396).

Si bien el trabajo de Rodríguez exhorta a investigar la construcción de sor Juana como fenómeno en el campo cultural, existen algunos antecedentes en el estudio de ella como ícono nacional. Uno de los principales es *Sor Juana a través de los siglos (1668 – 1910)*, de Antonio Alatorre, en el que dice: “es fascinante ver lo que las sucesivas generaciones encontraron en ella, con qué ojos la leyeron, qué imagen se hicieron de ella” (8). La recopilación inicia con la *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta notabilísima ciudad de México en la sumptuosa dedicación de su hermoso, magnífico y ya acabado templo, celebrada jueves 22 de diciembre de 1667 años*, que abre con un soneto de sor Juana, a quien el autor, Diego de Ribera menciona como “doña Juana Ynés de Asuage” y la llama “glorioso honor del Mexicano Museo” cuando ella tenía apenas 19 años (*Sor Juana* 17). La recopilación concluye con *Juana de Asbaje*,

corte que Alatorre justifica al considerar a Nervo “casi anuncio de lo que cuarenta años después había de hacer Méndez Plancarte” (14). Al reunir esta gran cantidad de testimonios, *Sor Juana a través de los siglos (1668 – 1910)* abre las posibilidades de un estudio de la interpretación del material presentado por Alatorre y de la recepción posterior. Como explica Alatorre: la “recopilación de textos constituye una *historia*: la historia de la fama de sor Juana, contada por sus propios actores” (*Sor Juana* 12).

Además del trabajo de Alatorre, Alberto Pérez-Amador presenta un recuento bibliográfico enfocado en el siglo XX, *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*. Al reconocer la importancia y proliferación de la bibliografía en torno a la monja, Pérez-Amador juzga que, “considerando el estado de las investigaciones y los incidentes mencionados, se ha vuelto desiderata imperante una bibliografía general que permita sistematizar informaciones, actualizar datos y considerar los resultados obtenidos en muy diferentes geografías” (9). El texto registra, sin comentarlas o editarlas, 2592 entradas bibliográficas divididas en las siguientes categorías: obras de sor Juana Inés de la Cruz, obras atribuidas, traducciones, la representación de sor Juana en las artes y otros medios, coloquios, congresos y recopilación de artículos, y estudios. Aunque sea un trabajo meramente bibliográfico, la recopilación de Pérez-Amador es una aportación fundamental a los estudios sorjuaninos.

Numerosos artículos tratan la recepción sorjuanina ante la crítica. Verónica Grossi propone que, al analizar a sor Juana, se debe establecer un diálogo entre la obra y el contexto de la crítica para evitar anacronismos. Arguye que la obra sorjuanina ha sido interpretada “acorde con un populismo romántico, un (proto)nacionalismo liberal o revolucionario, una modernidad emancipatoria, así como un multiculturalismo posmoderno” (60). Grossi no está muy lejana de Rosa Perelmuter y su estudio de la recepción de sor Juana a partir de su excepcionalidad como mujer escritora y los deseos

que sus críticos proyectan en ella. Perelmuter menciona los lugares comunes de la crítica: la reducida biblioteca o el desconocimiento de la obra, que se traduce en inexactitudes biográficas; la presentación de ella a partir de su rareza de mujer escritora; y la apelación sentimental de los críticos, que dicen enamorarse de ella o que la colocan ficcionalmente en su presente (“De la excepcionalidad” 93-127). Grossi y Perelmuter deducen que cada generación impone su propia ideología al interpretar a sor Juana. Más que criticar las lecturas históricas acerca de la monja y su obra, el presente estudio consiste en entender cómo es que cada generación la juzga, por qué lo hace, cuáles son sus criterios y, finalmente, lo que esto dice acerca de la institucionalización de la monja en el canon literario.

La constante aparición de sor Juana en aspectos extraliterarios y en la ficción muestra que es un ícono mexicano. Diana Janeth Rubio estudia a sor Juana como un mito a partir de lo que delimita como “sistema de lectura”, o crítica literaria, y el sistema de interpretación, que se compone de las recreaciones ficticias (23). El trabajo rastrea los elementos biográficos en una serie de ficciones contemporáneas y propone que éstos conforman una serie de mitemas: la prodigiosidad en la infancia, la envidia que causa durante su estancia en la corte, la decisión de ingresar al claustro por un desengaño amoroso o por convicción, lo complicado de la vida conventual, el constante asedio por las autoridades eclesiásticas, la escritura como rebeldía, el cuestionamiento del género al manifestar sus deseos de vestir con ropa masculina para asistir a la universidad, el lesbianismo, la muerte como sacrificio, la posterior beatificación en la narrativa y la anacronía al imaginarla en el presente (151). Es importante entender los lugares comunes en los que cae la crítica, pero la división entre un sistema crítico y uno ficcional no necesariamente empata con la manera en que se construye la iconicidad de sor Juana durante los siglos XIX y XX. Ésta es mucho más porosa; por ejemplo, en casos como *Juana de Asbaje* de Amado Nervo,

no existen límites claros entre los hechos, lo ficcional, lo apropiado, lo adjudicado y lo inventado. Más que rastrear cuáles son las categorías que la crítica replica, me interesa comprender cómo es que se forman, a qué criterios estéticos y políticos obedecen y cómo cambian conforme se modifica lo que cada generación entiende por valor literario.

Finalmente, Oswaldo Estrada estudia cómo se representa a sor Juana en las novelas del siglo XXI. Explica que es un ícono, pues su figura tiene la “capacity to convey a relatively fixed meaning or value to a community that knows how to read their signs and symbols in situations that include veneration, admiration, and other complex emotional response” (2). Dada la situación de sor Juana como símbolo de identidad nacional fácilmente apropiado por la alta cultura y la cultura popular (3), las novelas en que la monja es protagonista comparten elementos: la fijación en su apariencia física, la vida sexual dentro del convento, los caminos feministas que abre, la representación de ella en la cocina y la recuperación de un manuscrito perdido que explica su vida secreta (61-99). Como en el caso de Rubio, propongo que las categorías que marca Estrada responden al auge de las aproximaciones feministas y de los estudios de género en la interpretación de la vida y obra de sor Juana. Es decir, a partir del siglo XIX inicia el proceso paulatino de restitución de sor Juana, fuertemente marcado por la pugna por apropiarse de la monja, para hacerla ejemplo paradigmático de lo que debe incluirse o excluirse en el discurso acerca de la nación. Lo que se observa al comparar el estudio de Rubio y de Estrada es que, desde finales del siglo XX y principios del siglo XXI, la monja es tomada como ícono feminista y existe un creciente interés por su vida sexual.

El presente trabajo establece un diálogo con estudios en los que, aunque traten de un personaje diferente, denotan una aproximación similar.⁵ El ejemplo más cercano es el de Rebeca Villalobos Álvarez, quien estudia la construcción del culto a Benito Juárez entre 1872 y 1976, a partir de la categoría de héroe, pues “ésta visibiliza los vínculos entre política, estética y retórica” (15). En el caso de Juárez, pero también podría extenderse a la monja, su figura presenta un potencial retórico, por “la capacidad de todas estas representaciones para transformar conceptos en principio abstractos o ideales (la libertad, la soberanía o la legalidad) en atributos del héroe cuya fuerza persuasiva los torna aprehensibles y ejemplares” (19). En el caso de la monja, además de que al comentar acerca de ella existe un intento de hacerla legible para el público en cuestión, en el ejercicio retórico se observa cómo los intelectuales toman posturas en temas como la incorporación del pasado novohispano en el México independiente, el sitio asignado para el credo en la esfera pública y privada, la relación entre el letrado o intelectual y el Estado, la delimitación de lo que tiene valor literario y, finalmente, la autoría femenina.

Para interpretar la construcción de sor Juana como ícono cultural y para evaluar su potencial retórico, parto del concepto de campo cultural que propone Pierre Bourdieu: “un sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos situaciones en posiciones diversas, como un sistema de posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas” (10). En estas pugnas, los intelectuales buscan definir, primero, si la monja debe pertenecer a la tradición literaria mexicana que se gesta durante el México independiente; después, en el México

⁵ Villalobos Álvarez menciona algunos ejemplos: Merrill D. Peterson, *Lincoln in American Memory*; de Elías Pino Iturrieta, *El divino Bolívar. Ensayo sobre una religión republicana*; Sergio Luzzato, *The Body of Il Duce: Mussolini's Corpse and the Fortune of Italy*; y, de Samuel Brunk, *La trayectoria póstuma de Emiliano Zapata*. (252). Agrego: de Brenda R. Silver, *Virginia Wolf Icon. Woman in Culture and Society*; de Wayne Koestenbaum, *Jackie Under My Skin. Interpreting an Icon*; de S. Paige Baty, *American Monroe. The Making of a Body Politic*; y, de Oswaldo Estrada, *Trouble Memories. Iconic Mexican Women and the Traps of Representation*.

posrevolucionario, cómo debe integrarse. En ambos casos se disputan la legitimidad cultural (10). Para Bourdieu, “interrogarse sobre la génesis del sentido público, es preguntarse quién juzga y quién consagra” (25). A la luz de esta propuesta, este estudio no pondera si la obra de la monja tiene o no valor literario, o si quienes la estudian cometen equivocaciones históricas o interpretativas, sino más bien explica qué criterios la juzgan y qué es lo que cada generación considera como digno de valor literario. A través del estudio de cómo se discute acerca de ella y su obra se puede entender lo que la monja ha llegado a ser hoy en día. Actualmente, sor Juana es una figura mediática y de consumo, pero es necesario analizar cómo y por qué se convirtió en un ícono tan socorrido. No es un estudio de la recepción de sor Juana siguiendo su influjo en los distintos poetas mexicanos, sino más bien de la manera en que su figura se convierte en mito nacional de manera paulatina, y su obra se institucionaliza como parte del canon nacional.

Este estudio se centra en cuatro momentos paradigmáticos —cada uno estudiado en un capítulo independiente— en los que se reconfigura el acercamiento a la monja. Los argumentos con los que cada escritor se aproxima a la poeta dan cuenta no únicamente de la lectura de sor Juana, sino de los distintos temas en pugna en el campo cultural mexicano. Es importante desnaturalizar su estatus de ícono y, más bien, estudiar los factores que posibilitan este hecho. El eje central del primer capítulo es la velada que organizan los miembros del Liceo Hidalgo, la asociación literaria más importante de la segunda mitad del siglo XIX, en 1874, para celebrar a sor Juana. Este fue el primer homenaje a la monja en el México independiente. Los miembros de la asociación se distinguían por la pluralidad de proyectos políticos y literarios, pero también por la apertura al diálogo. La velada atestigua distintos acercamientos a sor Juana en los que cuestiones como su género, su estado religioso y su nacionalidad se convierten en motivos de desacuerdo. Cada participante argumenta, a partir de su particular lectura de la obra y la vida de

la monja, su propio proyecto en el que factores como las leyes de Reforma y de Exclaustración informan su valoración. Si bien los distintos poemas y discursos leídos durante la velada concuerdan en que sor Juana puede codificarse como “genio”, la interpretación que hace cada participante da cuenta de un campo cultural en proceso de autonomizarse.

El segundo capítulo estudia la manera en que sor Juana es presentada como parte de una historia literaria a través de dos casos: la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días*, de Francisco Pimentel, y las antologías que se publican en conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América. La *Historia crítica* es la primera historia literaria mexicana y marca la manera en que la generación finisecular explica a la monja. A su vez, a raíz del IV Centenario del descubrimiento de América, la Real Academia de la Lengua Española comisiona a Marcelino Menéndez Pelayo la elaboración de una antología de poesía americana y se le pide a cada delegación correspondiente que envíe su selección. La Academia Mexicana encomienda a José María Roa Bárcena y a Casimiro del Collado la elección de los autores, y encarga a José María Vigil el estudio introductorio, que titula “Reseña de poesía mexicana”. Menéndez Pelayo desestima la recopilación mexicana en la *Antología de poesía hispanoamericana*. Como respuesta, los mexicanos publican el trabajo enviado con el título *Antología de poesía mexicana*. Para ambos casos, se analiza la manera en que sor Juana es integrada a narrativas históricas en las que se trazan distintas genealogías para determinar si con sor Juana empieza la literatura mexicana o si pertenece a la tradición española. En las historias y antologías, la monja pasa de ser una excepción a metonimia del pasado novohispano, por lo que su exclusión o inclusión denota proyectos ideológicos que buscan legitimarse.

A diferencia de los capítulos anteriores, el tercer capítulo se centra únicamente en un texto fundamental en la construcción de la monja como ícono nacional: *Juana de Asbaje* de Amado Nervo, aportación del autor a los festejos del Centenario de la Independencia de México. La obra, que unos meses antes presenta como conferencia en el Ateneo de Madrid, se analiza desde dos vertientes. Por un lado, el texto plantea una serie de revaloraciones propiciadas por el modernismo, entre las que se encuentran: la del catolicismo a través del misticismo que Nervo ve en sor Juana, el sitio que se le asigna al escritor ante el surgimiento del periodista, así como el lugar de la mujer en la sociedad según el naciente discurso feminista. Por otro lado, la obra se presenta como el espejo en el que el autor juzga su propia creación poética. El texto de Nervo consolida la imagen de sor Juana y su valoración positiva en la antesala del siglo. La biografía muestra el potencial de la monja para detonar reflexiones poéticas. Con esto, ya no únicamente se aprecia a Juana Inés por representar a la Nueva España en la construcción de la nación mexicana, sino que se restituye su validez a partir de su poesía.

El último capítulo estudia la manera en que Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo se apropian de la monja y la integran de lleno en el imaginario nacional como figura icónica y como poeta digna de admiración. En el México posrevolucionario, sobre todo a raíz de *Juana de Asbaje*, la monja figura como parte de la nómina de escritores nacionales; Cuesta y Villaurrutia reflexionan sobre su sitio en la tradición poética. Lo que está en juego no es si debe o no participar, sino lo que su inclusión significa en determinados proyectos estéticos y políticos. Salvador Novo, dada su larga carrera literaria, escribe acerca de la monja en diferentes décadas. En el seguimiento de sus distintas apropiaciones se puede observar cómo la obra de la monja pasa de ser motivo para un poema dirigido a la cultura popular, a la consagración de su figura como parte fundamental de la iconografía nacional.

El presente estudio, de manera general, pretende ser una reflexión acerca de lo que se entiende como literatura en cada época y sobre la conformación de los criterios de valor literario, elemento siempre contingentes a la circunstancia histórica. Es decir, al examinar lo que los agentes del campo cultural escriben acerca de sor Juana y, sobre todo, los criterios con que la juzgan a ella y a su obra, se puede estudiar cómo se institucionaliza la lectura de la monja. Esto permite atestiguar cómo en unas cuantas décadas criterios erigidos como universales (por ejemplo, el antigongorismo de los siglos XVIII y XIX) rápidamente caen en desuso. Finalmente, la investigación pretende también ser una pequeña aportación al vasto universo de los estudios sorjuaninos. Novo afirma que, “[c]ada época, pues, le ha aplicado los reactivos de que dispone. Todos en ella han puesto sus manos; para quitarle, más que para añadirle” (*Las locas* 117). Añadiría que, cada generación, redescubre a sor Juana y se la apropia a su conveniencia.

Capítulo I. Sor Juana en la velada literaria de 1874

La convivencia entre liberales y conservadores durante la República Restaurada atestigua la pluralidad de ideas de nación que converge en la esfera pública. Aunque el discurso oficial gira en torno a la reconciliación, reinan las disputas simbólicas sobre la construcción del imaginario.¹ En ocasiones, los debates se convierten en guerras interpretativas que ponen en entredicho el proyecto conciliatorio y muestran sus fisuras. Una figura histórica que suscita este tipo de disputas es sor Juana Inés de la Cruz, en la que confluyen personajes múltiples. Por un lado, se trata de una figura femenina que se discute desde una esfera pública constituida en su mayoría por hombres. Por otro, es un personaje eclesiástico que no encaja completamente con el proceso de secularización que en esta época vive una nación que trata de implementar las Leyes Juárez, Lerdo e Iglesias.² Además, es preciso recordar que la monja pertenece al pasado virreinal y el liberalismo mexicano busca romper de manera tajante con España, por lo que una figura

¹ El concepto enfatiza “el carácter construido de la realidad social, es decir, que toda comunidad de sujetos actúa en función de instituciones que son creadas por ellos mismos y tienen la capacidad de determinar la praxis de las personas ... De tal manera, la noción de imaginario acentúa que no existen dinámicas naturales en una sociedad. Los sujetos imaginan necesidades y luego luchan por su institucionalización, tratándose de dos momentos que representan la constante transformación histórica del orden social” (Moreno y Rovira 4).

² Estas son: “La Ley de Administración y Justicia y Orgánica de los Tribunales de la Nación del Distrito y Territorios (Ley Juárez), 23 de noviembre de 1855; Ley de Desamortización de Fincas Rústicas y Urbanas Propiedad de las Corporaciones Civiles y Religiosas (Ley Lerdo), 25 de junio de 1865; y Ley de Observaciones Parroquiales (Ley Iglesias), 11 de abril de 1857” (Zepeda 94). Fueron las “primeras Leyes de Reforma que intentaban reducir el poder de las corporaciones y librar a los individuos de su influencia ... especialmente las Leyes Juárez e Iglesias restringían la jurisdicción de la Iglesia y el ejército en asunto civiles, mientras que la Ley Lerdo establecía la venta de propiedades de manos muertas. Esta última medida tenía por objetivo no sólo socavar el poder de la Iglesia, sino también acabar con el régimen indígena de propiedad comunal, en creencia de que el acceso a la propiedad individual haría de los indígenas ciudadanos completos” (Zepeda 94-95).

relacionada con la autoridad virreinal desestabiliza la narrativa histórica que el México republicano pretende construir. Por lo tanto, Juana Inés es presentada como un personaje que crea una multiplicidad de fricciones con los procesos secularizadores, anticoloniales y androcéntricos que caracterizan al México decimonónico. Aun así, la monja es seleccionada por los participantes del Liceo Hidalgo, la asociación literaria más importante del periodo, para discutir, a través de ella, sus proyectos para la nueva nación mexicana. ¿Por qué elegir a sor Juana como el eje central de una celebración de carácter público? ¿Qué tipo de discursos sobre la nación y la literatura permite desplegar el personaje virreinal? ¿En qué medida la figura de sor Juana es legible —o ilegible— para el México republicano?

Para comprender lo controvertido de la decisión de celebrar públicamente a sor Juana es necesario detenernos en el contexto histórico de la conmemoración. La República Restaurada, encabezada por Benito Juárez en la presidencia, comienza con el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo —el 19 de junio de 1867 en el Cerro de las Campanas—, evento que marca tanto el final del Segundo Imperio en México como el de la guerra civil entre liberales y conservadores que inició en 1855. Esto trae consigo una etapa en que los liberales buscan la reconciliación entre ambos bandos para fortalecer al Estado en el territorio mexicano y ante la comunidad internacional. La reconfiguración estatal exige un necesario proceso de olvido y, con este objetivo, en octubre de 1870, el Congreso de la Unión emite una Ley de Amnistía a los

colaboradores del Segundo Imperio.³ Como creía Ernest Renan: “la esencia de una nación es que todos los individuos tengan muchas cosas en común, y también que todos hayan olvidado muchas cosas” (57). Los mexicanos, si quieren consolidar el proyecto nacional que encabeza Juárez, tienen forzosamente que dejar atrás rencores pasados.

Ignacio Manuel Altamirano, letrado liberal que había luchado junto a Juárez, atiende el llamado de reconciliación. Pensaba que la unidad podría lograrse si vencedores y vencidos se unían en proyectos encaminados al desarrollo de una literatura nacional. Mientras el Congreso de la Unión promueve un indulto como intento de unidad desde un marco jurídico, Altamirano considera que la conciliación debe tener su correlato a nivel literario, por lo que trabaja para lograrlo por medio de diversos proyectos como las veladas literarias y la publicación de *El Renacimiento: periódico literario*.⁴ En el primer caso, para Altamirano, después de décadas de guerras internas, la instauración de la república liberal es el inicio de una era marcada por la fraternidad. En 1867, los comienzos de la nueva República coinciden con la organización de una

³ Al respecto de la Ley de Amnistía: “Antes de que se cumpliera un mes de la victoria de los liberales en 1867, Juárez propuso que se extendiera a los clérigos el derecho a votar y que se hicieran distinciones de grado al castigar a quienes hubieran colaborado con los franceses o con Maximiliano. Sus propuestas fueron debatidas, pero finalmente se aprobó una amplia ley de amnistía” (Hale 24). El Art. 1 de la Ley establece que: “se concede amnistía a todos los individuos que, hasta el 19 del mes de septiembre próximo pasado, hayan sido culpables de infidencia a la patria, de sedición, conspiración y demás delitos del orden político; así como a los militares que hasta la misma fecha hayan cometido el de deserción” (Juárez 1).

⁴ La visión de la cultura como un proyecto de nación que se observa en los textos de Altamirano tiene cierto paralelismo con la propuesta de Matthew Arnold, en *Cultura y anarquía* (1869). Dice éste: “la cultura sugiere la idea del *Estado*. No encontramos base para un poder estatal firme en nuestras identidades ordinarias; la cultura lo sugiere con lo *mejor que hay en nosotros*” (133). También es posible encontrar en las reflexiones de Altamirano que la cultura es el eje rector que permite contener la anarquía, y que no depende de una clase social, sino de un proyecto estatal organizado. Sin embargo, será hasta el Ateneo de la Juventud que la propuesta de Arnold cobre vigor en México, pues será retomada por Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña (Legrás, “El Ateneo” 49-52).

serie de veladas literarias a su cargo.⁵ Altamirano cree que, “todos, a su retorno, vienen a abrir una página literaria en los anales de México” (*Veladas literarias* 5).⁶ La invocación al *todos* refleja la pluralidad con la que Altamirano se acerca a los intelectuales al dejar atrás las facciones políticas e invitarlos abiertamente a participar en sus veladas, incluso a quienes colaboraron con Maximiliano, como es el caso del conservador Francisco Pimentel, conde de las Heras. En el segundo caso, la apertura de Altamirano, poco característica incluso en el presente, se extiende a otro proyecto: la revista *El Renacimiento*. El tono inaugural de la publicación periódica coincide con las intenciones de las *Veladas*: “Muy felices seríamos si lográramos por este medio apagar completamente los rencores que dividen todavía por desgracia a los hijos de la madre común” (6).

La reinstauración del Liceo Hidalgo es el proyecto más ambicioso de Altamirano, pues los años en los que la asociación se mantuvo activa son de vital importancia para la (re)constitución de la esfera pública y, muy particularmente, para el establecimiento de sor Juana como figura icónica de las letras mexicanas. Después del asombro inicial que causa la propuesta de unidad

⁵ Las veladas son publicadas posteriormente por la Imprenta de F. Díaz de León y S. White bajo el nombre *Veladas Literarias, colección de poesía leída por sus autores en una reunión de poetas mexicanos*. La transcripción impresa de las veladas inicia con un “prólogo anónimo, probablemente de Altamirano” (Perales Ojeda 73), que sostiene que los poemas reunidos “son los primeros acordes de la lira mexicana, modulados bajo la oliva de la paz. De regreso al hogar, después de las batallas, hay una fiesta de familia, en que los poetas se estrechan como hermanos y ensayan de nuevo sus cantos favoritos” (*Veladas literarias* 5). El intento de Altamirano por crear unidad nacional se extiende a la imprenta como medio de difusión cultural.

⁶ Para una revisión detallada de las fechas de las veladas, de las casas en las que tuvieron lugar y de los autores que publicaron en *Veladas literarias*, es posible consultar a Perales Ojeda (72-80). La autora plantea que la primera ronda de veladas concluye por el “derroche de lujo de las últimas reuniones, cosa que no iba de acuerdo con la pobreza de la nación y con la triste situación de las clases inferiores que padecían de miseria y luto por sus seres desaparecidos en la lucha” (76). La versión concuerda con la de Bleznick: “Altamirano has been watching the state of the affairs for some time and towards the middle of 1868, cognizant of the destructive powers of the non-productive luxury, managed to effectuate the termination of the *veladas* which costs on occasions up to 1,000 pesos an evening, an enormous sum for that epoch” (347).

(Martínez, *La expresión* 48), se restablece la asociación literaria que había sido creada el 30 de junio de 1850 y suspendida tan solo un año después a causa de la inestabilidad política (Perales Ojeda 90). A instancia de Altamirano, el Liceo vuelve a constituirse como centro cultural en 1870 y reúne a las figuras más destacadas (Perales Ojeda 124). En 1889, con la partida de Altamirano a Italia, empieza la decadencia del Liceo. No obstante, aunque termina por extinguirse casi dos décadas después de su reanudación, la asociación es un parteaguas en las discusiones en torno a la figura de sor Juana.

A pesar de la fama de la poeta durante el virreinato, para mediados del siglo XVIII su obra había caído en el olvido editorial. *Inundación castálida* había dejado de publicarse desde 1725,⁷ pero tanto ésta como su vida siguen suscitando discusión durante los siglos XVIII y XIX. Para el último tercio del siglo XIX, sor Juana es una figura mayormente codificada por su “genio”,⁸ pero descartada como modelo literario. En el contexto del siglo, la mayoría de quienes opinan acerca

⁷ La obra de sor Juana deja de ser editada en 1725 (Alatorre, “Las redondillas” 50). Aun así, el poema de mayor difusión es “Redondillas a los hombres necios”, que circula de manera oral hasta su primera reaparición en *La Quijotita y su prima* (1818) de José Joaquín Fernández de Lizardi. Después se publica en: *Floresta de antiguas rimas castellanas* (1821—1825) de Böhl de Faber en Hamburgo—Leipzig; en *El Mosaico Mexicano* (1837); traducción al catalán por Pau Estorch y Siqués para su libro *El tamboriner de Fluviá* (1851), después de leerlas en *Semanario Pintoresco* de España; *Ecos del alma* de Eduardo Asquerino; *El Parnaso mexicano* (1855) de José Joaquín Pesado; la *Biblioteca de Autores Españoles* de Adolfo de Castro; *La mujer* (1861) de Severo Catalino impreso en Madrid; *Historia de Antequera* (1862) de Trinidad de Rojas; *Biografía y crítica de los principales poetas mexicanos* (1869) de Francisco Pimentel; en la *Biografía de sor Juana Inés de la Cruz, poetisa mejicana del siglo XVII, y juicio crítico de sus obras* de Juan León Mera; en un folleto publicado, al parecer, en Nueva York, que reseña el libro de León Mera (Alatorre, “Las redondillas” 45— 60).

⁸ Guillermo Prieto escribe: “No obstante el mérito que se reconoce generalmente en sor Juana, su fecundidad extraordinaria y su erudición verdaderamente maravillosa en México y en aquellos tiempos, sus poesías pertenecen desgraciadamente a la mala época que dio su nombre a Góngora ... Ciertamente es que pueden citarse algunas de sus composiciones con orgullo ... cierto es que el defecto de que adolecen sus obras es de su época; pero también es cierto que sor Juana, si bien puede presentar con orgullo su prodigioso ingenio, no debía ofrecerse jamás como modelo” (354). López Mena comparte el argumento: los liberales pasan del ataque de su obra a la reivindicación de su genio.

de ella se refieren particularmente a su vida y, solo en ocasiones, a su obra. Por ejemplo, Altamirano tiene una postura contradictoria ante ella. Él aconseja a una “poetisa” que escriba obras patrióticas, pues “aquí en México, señorita, todavía no nos hemos atrevido *todos* a dar el grito de Dolores en *todas* las materias” (“Carta a una poetisa” 247). Termina sus consejos con un comentario sobre la monja:

Pero antes que todo, hay que dejar el discreteo y la palabrería inútil. Por eso no seré yo quien recomiende a usted a nuestra sor Juana Inés de la Cruz, nuestra Décima Musa, a quien es necesario dejar quietecita en el fondo de su sepulcro y entre los pergaminos de sus libros, sin estudiarla más que para admirar de paso la rareza de su talento y para lamentar que hubiera nacido en los tiempos del culteranismo y de la Inquisición y de la teología escolástica. Los retruécanos, el alambicamiento, los juegos pueriles de un ingenio monástico y las ideas falsas sobre todo, hasta sobre las necesidades físicas, pudieron hacer del estilo de sor Juana el fruto doloroso de un talento mártir, pero no alcanzaron a hacer de él un modelo. (250)

Altamirano muestra una triple oposición: a la estética literaria (el culteranismo), al aparato de control ideológico de la Nueva España (la Inquisición) y al paradigma epistemológico (la teología escolástica).⁹ Así, sor Juana, a pesar de su “talento”, es presentada como una figura que

⁹ González-Stephan dice que la oposición de los liberales al gongorismo es política: “El modelo liberal hizo una cerrada oposición al gongorismo, reproduciendo en este sentido las mismas posiciones que el Neoclasicismo; asoció el gongorismo con el ‘mal’ que ‘procedía de la metrópoli’, es decir, la imitación servil de la ‘decadencia’ literaria española, arte ‘oscuro y ridículo’, ‘enigmático y antiestético’, ‘verdadera caricatura’, ‘extra—vagante’, ‘epidemia literaria’, homologable ‘a las condiciones de la época y de la sociedad en que floreció’: *gongorismo* era prácticamente sinónimo de *colonialismo*” (270). En el siglo XIX, el gongorismo se relaciona directamente con la dominación del pensamiento europeo en la Nueva España. Esta idea cambia en el siglo XX, a partir de la revaloración del barroco americano hecha por escritores como Lezama Lima, Pedro Henríquez Ureña y Alejo Carpentier; de la generación del 27 en España y de las aportaciones de Alfonso Reyes, Amado Nervo y Rubén Darío.

reúne una serie de elementos que entra en conflicto con la postura liberal de Altamirano marcada por la oposición al pasado virreinal. De acuerdo con él, sor Juana tiene talento, pero detenerse a admirar a una monja novohispana puede poner en entredicho su idea de nación liberal y republicana. A pesar de ello, al llamarla “nuestra Décima Musa”, hace de su figura una parte conflictiva de un pasado en común. La descarta como poeta (no se leía, su obra era inaccesible) y la convierte en el significante perfecto sobre el que se pueden proyectar distintas ideas de nación. A pesar del desdén de la imitación gongorina, que Altamirano llama el “culteranismo” de la monja, su cualidad de genio la hace digna de mención, a pesar de que la obra de la monja no coincida estéticamente con su proyecto nacionalista. Se conocía tan poco la obra de la monja y su biografía se reducía a un puñado de anécdotas (no todas ciertas), que quienes la comentaban elaboraban interpretaciones que muy poco tenían que ver con la veracidad histórica o con la lectura de su obra.

Si bien sor Juana en este momento es conocida como genio creador por un grupo muy heterogéneo de escritores, también representa la posibilidad de proponer proyectos (incluso conflictivos entre sí) sobre el pasado, el presente y el futuro de las letras mexicanas. La ambigüedad en torno a la figura de la monja permite reapropiaciones polisémicas entre los letrados que, con su inclusión o exclusión, trazan genealogías. Como significante disputado — pues se concuerda en su genio, pero se desconocen su vida y su obra— la poeta se cuelga en los intersticios que dejan las fisuras del imaginario nacional. La guerra interpretativa sobre sor Juana llega a su apogeo el 12 de noviembre de 1874, cuando el Liceo Hidalgo organiza una velada literaria que tiene la distinción de ser la primera celebración en su honor en el México

independiente.¹⁰ Ese día, *El Monitor Republicano* anuncia la celebración: “Aniversario. Esta noche es el natalicio de sor Juana Inés de la Cruz, y con ese motivo el Liceo Hidalgo dará una velada literaria” (“Gacetilla” 4).

La Velada del Liceo Hidalgo (1874)

Durante 1874, los integrantes del Liceo Hidalgo se reúnen “todos los lunes a las ocho de la noche en el edificio de la ex Universidad. [Además,] cada tres meses se organizaba una velada literaria en honor de una personalidad de las letras” (Perales Ojeda 125).¹¹ Ese año, el presidente de la directiva es el conservador Francisco Pimentel, letrado que colabora con el Imperio de Maximiliano y que publica una biografía de sor Juana en *La Constitución Social*.¹² Bajo su presidencia surge la posibilidad de conmemorar a la monja novohispana. El 4 de agosto de 1874,

¹⁰ Los miembros del Liceo muestran cierta inconformidad con la elección de sor Juana como tema de la celebración. En “La última sesión del Liceo Hidalgo”, del periódico *La Iberia*, del día 29 de enero de 1873, se señala que se había conversado sobre la monja y santa Teresa en una sesión presidida por Ignacio Manuel Altamirano, pero no se menciona el contenido de la discusión (Alatorre, *Sor Juana* 273). Es posible que Altamirano no estuviera convencido de conmemorar a la monja, como después lo menciona Wright en el recuento de la velada.

¹¹ El año de la velada es también el del establecimiento del reglamento interno del Liceo Hidalgo: “El 12 de febrero de 1874 se designó una comisión, integrada por Francisco Pimentel y Jorge Hammeken y Mexía, para que formulase un reglamento que precisara la organización de El Liceo Hidalgo, cuya finalidad debía ser el adelanto de la bella literatura y de las ciencias morales en México. Las personas inscritas como socios serían de tres clases: honorarios, activos y corresponsales. Para ser aceptado como socio se requería que, después de ser postulado por tres miembros de la sociedad, se presentara una composición. El reglamento de las sesiones ordenaba que una persona, durante la sesión, sólo podía hablar dos veces en pro y otras tantas en contra sobre el asunto tratado. En la última sesión de cada mes señalábase un tema que se discutiría en las reuniones del mes siguiente. Dos veces por año se hacía una convocatoria a certámenes literarios. El Liceo proyectó además la publicación de una biblioteca de autores vivos y muertos, y solicitó al efecto una subvención del gobierno. Tan plausible proyecto no pudo realizarse por causas desconocidas” (Perales Ojeda 124).

¹² Pimentel “complementa su estudio biográfico con un análisis de la obra sorjuanina en su *Historia crítica de la literatura y las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días* (1885), que reedita en 1890 con el título menos ambicioso de *Historia crítica de la poesía en México* (1890)” (Alatorre, *Sor Juana* 139).

el periódico católico el *Siglo Diez y Nueve* anuncia la resolución de consagrar una velada, con “el debido lucimiento” (“Gacetilla” 4), en honor a sor Juana. La decisión genera discusión y, el 7 de septiembre de 1874, el escritor liberal, Francisco Sosa, cuestiona que sor Juana sea incluida como parte de la gloria nacional, así como la pertinencia de considerar a los autores novohispanos en la nómina de escritores nacionales (Clark de Lara 93). La pugna se extiende hasta el 19 de octubre, pues incluso la celebración misma es motivo de disputa (Clark de Lara 93-94). En estos debates, la figura de la monja se vuelve una metonimia, pues termina por representar la totalidad de la literatura virreinal.

Laureana Wright, editora de la revista femenina *Violetas de Anáhuac*, relata los acontecimientos previos a la velada en la que participa. La autora narra cómo el liberal José María Vigil hace la moción para celebrarla, pero que “tan mal conocidos eran generalmente los méritos de aquella extraordinaria monja, que, [era] juzgada comúnmente casi como una vulgaridad mística, o cuando mucho como una mediana poetisa” (ctd. en Alatorre, *Sor Juana* 682). La víspera de la velada no está exenta de preocupaciones y se celebra entre asistentes que temen que en “la noche de la velada, los maestros Ramírez y Altamirano, liberales exaltados, promoviesen una discusión contra los oradores que debían tomar la palabra” (ctd. en Alatorre, *Sor Juana* 683). Los miedos de Wright resultaron infundados, pues los liberales mencionados no se presentaron al evento. Ignacio Ramírez, el Nigromante, a pesar de su ausencia, responde al discurso del conservador José de Jesús Cuevas, quien participa en la velada.

A juzgar por el testimonio de Wright, el evento sirvió para difundir la obra de la monja, así como para reforzar su caracterización como genio. La autora cree que, gracias a la velada, sor Juana se “dio a conocer tal como era y en todo lo que valía aquella gloria nacional” (ctd. en Alatorre, *Sor Juana* 682-683). El evento resulta en “la apoteosis de la inmortalidad que la era

moderna levantó a la gran mujer de la era virreinal” (ctd. en Alatorre 683). Además, cree que los que participaron en la velada “han emitido opiniones más imparciales y justicieras, las que sin género de duda serán las bases del pedestal imperecedero de su gloria” (ctd. en Alatorre, *Sor Juana* 683). La celebración discurre sin interrupciones ni tensiones políticas excesivas, por lo que es posible repensar la figura de la monja novohispana. Además de la reproducción de algunas lecturas en la prensa, Ediciones el Porvenir publica los textos de la velada como *Composiciones leídas en la velada literaria que consagró el Liceo Hidalgo a la memoria de sor Juana Inés de la Cruz la noche del 12 de noviembre de 1874, aniversario del natalicio de la ilustre poetisa*.

Composiciones incluye un texto laudatorio seguido de tres poemas y tres discursos. La participación inaugural es la de Wright, quien, preocupada por la emancipación femenina,¹³ muestra la tensión que vivió la monja al encontrarse atrapada en un discurso que relega a la mujer. En *Violetas de Anáhuac. Periódico literario. Redactado por señoras*,¹⁴ escribe sobre la representación política de la mujer, el acceso a la educación, el ingreso en profesiones asalariadas y el sufragio universal (Zavala 53). Wright menciona que su generación debe rendirle

¹³ Wright es parte de la “Época Dorada” para la poesía escrita por mujeres y su participación en la prensa, que inicia en 1870 con la publicación, en Yucatán, de *La Siempreviva* por Gertrudis Tenorio Zavala, Rita Cetina Gutiérrez y Dolores Correa, y termina en 1910 con la Revolución Mexicana (Granillo y Hernández 135-142). Para un recuento detallado de la participación femenina en la prensa, véase *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)* de Leticia Romero Chumacero. En la sección titulada “Una taza, un collar y un diente de sor Juana. Una coda sobre la popularidad”, hace un recuento de las publicaciones de 1870 a 1890 en las que participaron mujeres (127-128). Para lo ocurrido entre 1880 y 1890, elabora una lista cronológica de los momentos más destacados en relación con la mujer y la prensa (129-131).

¹⁴ La revista apareció de 1887 a 1889. Los primeros números llevaban el nombre de *Las hijas de Anáhuac*, pero, a partir del 12 de enero, éste cambió a *Violetas de Anáhuac*, pues ya existía una publicación con el mismo nombre. Laureana Wright fue directora desde su inicio hasta enero de 1889, cuando fue sustituida por Mateana Murguía de Aveleyra.

homenaje a sor Juana (*Composiciones* 3-8). La segunda participante de la velada es Josefina Pérez que, al igual que Laureana Wright, es un personaje poco mencionado en los estudios actuales, pero en su tiempo gozó de amplia popularidad. Pérez recita su poema “Una flor. A la memoria de sor Juana Inés de la Cruz” con el que celebra a la monja por sus versos dedicados a la mujer. El yo-lírico muestra su gratitud y celebra su fama transatlántica. El tercer participante es José Rosas Moreno, apasionado lector de la monja que, además de participar en la velada, escribe una obra de teatro titulada *Sor Juana en tres actos* (1876). En “A la memoria de la insigne poetisa sor Juana Inés de la Cruz”, hace un homenaje al genio de la monja. El último poema de la noche es de Aurelio Horta, liberal y defensor a ultranza de la secularización, quien cree que la monja toma los hábitos por un desengaño amoroso, aunque nunca pronuncia el nombre de quien la lleva a tantas desgracias.

Tras recitar los poemas, tres oradores presentan argumentos contradictorios en su acercamiento a la figura de sor Juana. El primero de ellos, el liberal Francisco Sosa, excusa a la monja de lo que él considera graves errores: su estado religioso y el gongorismo en su obra. El siguiente discurso es de José María Vigil, quien preparará, en 1893, la *Antología de poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* para la Exposición de Chicago. En la velada, el liberal presenta la vida de sor Juana a partir del positivismo y, a diferencia de los demás participantes, es el único que discute someramente algunos de sus versos. La velada cierra con el discurso de José de Jesús Cuevas, único conservador. En su aportación, la monja encabeza un parnaso mexicano católico que tiene a la fe como elemento que aglutina la tradición.

Los oradores no siguieron una línea política común. En primer plano, se observa una confrontación entre los proyectos liberales y conservadores. Sin embargo, los liberales al comentar cuestiones puntuales acerca de sor Juana, también muestran fisuras dentro de su

discurso. En segundo plano, sobresale una serie de conflictos que permite precisar las inclinaciones políticas de los participantes; por ejemplo, al comentar sobre el estado religioso de sor Juana, toman una postura en torno a la secularización. Además, articulan la relación entre género y escritura a partir de nociones de familia de corte liberal, paradigma que tiene como propósito que la mujer se eduque para, posteriormente, transmitir valores cívicos a sus hijos. Por último, al incluirla o descartarla como parte de una tradición, trazan una genealogía en la que lidian con el pasado novohispano. La noción de sor Juana como genio sirve para articular espacios comunes entre liberales y conservadores, pero al presentarla como monja, poeta y novohispana se confrontan proyectos políticos opuestos en torno a la escritora.

Aunque la recepción de sor Juana durante la República Restaurada ha recibido poca atención crítica,¹⁵ su estudio permite analizar la confrontación entre distintos proyectos de nación al momento de comentar sobre ella y cómo esta se refleja en cuestiones como la secularización y la religión, el género y la escritura, el misticismo, la estética y la tradición literaria. Además, en la velada se observa la necesidad de establecer los orígenes nacionales en la manera de caracterizar a sor Juana como mexicana. Este matiz es sustancial, pues decir que es mexicana es hacer de su nacimiento sinónimo de identidad, además de presuponer la constitución de la nación antes de su emancipación de España. La velada literaria, además de dar cuenta de la guerra interpretativa por los símbolos y la genealogía en la República Restaurada, es un primer referente del proceso de la construcción del significante sor Juana como parte del imaginario de la nación mexicana. La monja escribe: “y diversa de mí misma/ entre vuestras plumas ando/ no como soy,

¹⁵ Puntualmente, el tema ha sido discutido en tres estudios: “Sor Juana ante Sigüenza, Altamirano y Rosas Moreno: del ataque a la reivindicación” de Sergio López Mena; “Sor Juana en la República Restaurada” de Alejandro Rivas. Ambos estudian la recepción de sor Juana durante el periodo; y “Hacia una historia del Liceo Hidalgo y la construcción de la literatura mexicana” de Belem Clark, que se concentra en la velada de 1874.

sino como/ quisisteis imaginarlo” (OC, I 158). Así, cada participante de la velada imagina y construye una sor Juana acorde con sus propios proyectos de nación.

Sor Juana, monja

Para el año de la velada, las órdenes religiosas femeninas estaban vetadas en México. El proceso inicia en 1859 con la prohibición de las órdenes masculinas y del ingreso de nuevas novicias. La Ley de Nacionalización de Bienes Eclesiásticos (1859) entra en vigor y, dada la reducción de propiedades de la Iglesia, en 1861 comienza la etapa de “refundición” que dicta que la propiedad de los edificios no utilizados en su totalidad sea transferida a la nación y que las novicias se reubiquen en los espacios restantes. Dos años más tarde, en 1863, se prohíben las órdenes religiosas femeninas en un proceso que se conoce como “exclaustración” (Speckman 27-29). Con la llegada de Sebastián Lerdo de Tejada a la presidencia se reafirman las Leyes de Reforma y, por acciones como la expulsión de los jesuitas no nacionales y de las Hermanas de la Caridad, se vuelve a poner la relación de Iglesia-Estado en el centro del debate público (Staples 60-69). En ese momento, ambas instituciones se encuentran en tensión; señalar en las veladas el estado religioso de sor Juana da cuenta de los matices interpretativos en torno a la secularización.

Alejandro Rivas Velázquez plantea que, en 1868, la publicación de *La Sociedad Católica* marca el final de la colaboración intelectual entre conservadores y liberales (372). Sin embargo, la pluralidad de ideas en pugna y la tolerancia a ellas durante la velada muestra que no ha cesado la tregua que extiende Altamirano. Los oradores, aunque en su mayoría liberales, no comparten una postura homogénea. En primer lugar, responden a la secularización de diversas maneras y manifiestan múltiples posturas sobre el proceso constitucional y su relación con una tradición literaria. Esta confrontación se observa específicamente en el texto de José de Jesús Cuevas,

único conservador en la velada, y quien busca restablecer una tradición literaria católica; en la réplica que le hace Ignacio Ramírez, refuta y se mofa de la postura del conservador. En segundo lugar, a pesar de los desacuerdos, Laureana Wright, Aurelio Horta y Francisco Sosa recurren a la representación del claustro como sepulcro para explicar la vida de la monja a partir de parámetros anacrónicos, con los que tratan de justificar las acciones de la poeta a un público decimonónico. Por último, la decisión misma de ingresar a la orden religiosa es motivo de disputa, pues Rosas Moreno y Aurelio Horta la atribuyen a un desengaño amoroso, mientras que Francisco Sosa la entiende como una desviación del arquetipo femenino. En estos tres casos —el componente religioso en la tradición literaria, la representación del convento como sepulcro y el desafío al arquetipo femenino— al comentar la figura de sor Juana su postura es un asunto político.

El componente religioso en la tradición literaria

En 1874, las Leyes de Reforma y de Exclaustración separan a la Iglesia de los asuntos estatales, pero ¿qué lugar se le asigna a la fe en la esfera pública? Para el momento de la velada, con el arribo de Lerdo de Tejada al poder, las Leyes de Reforma son elevadas a carácter constitucional, y el presidente busca que se respeten a nivel nacional (Staples 50-51). Sin embargo, en la velada se puede observar que la secularización no necesariamente conlleva la pérdida de la fe. Pero, excluida la Iglesia de funciones estatales, ¿qué nos dicen sobre la secularización las opiniones de los participantes de la velada acerca de la decisión de sor Juana de tomar los hábitos?

Un caso en el que se aprecian las diferencias en cómo se piensa el secularismo es el desacuerdo entre José de Jesús Cuevas e Ignacio Ramírez, en el que es posible observar que la

figura de sor Juana —su poesía ni siquiera se comenta de manera directa, solamente se alude a su existencia— suscita una guerra interpretativa por el lugar de la religión en la tradición literaria. Para el primero, el catolicismo es el elemento que cohesiona a la nación, por lo que habla de la monja como la madre de la poesía. Para el segundo, sor Juana no es referente literario nacional. El Nigromante, al ser ministro de Instrucción Pública, sustituyó la enseñanza del cristianismo en los programas educativos por clases de moral. Un año después de la velada, en 1875, reafirma su postura al buscar y lograr que se prohíba la enseñanza religiosa en las escuelas de todos los niveles administrativos (Staples 96). Ramírez, activo en el plano político, hace patente una serie de denuncias que sobrepasan las cuestiones estéticas.

En la velada, José de Jesús Cuevas representa a sor Juana como bastión católico contra la secularización que, en su opinión, amenaza tanto el orden político como la literatura. Para fundamentar su concepción de la tradición nacional construye un Parnaso mexicano encabezado por tres escritores:

Nezahualcóyotl, Carpio y sor Juana en el cielo de nuestra literatura se ven como formando un solo grupo, y como si sor Juana le diera la mano al poeta gentil coronado con diadema de rey y al anciano poeta coronado de inspiración y canas la otra; pero sor Juana está siempre más alto y como asentando los pies sobre una nube. (*Composiciones* 99)

Nezahualcóyotl es un poeta prehispánico que se integra a la tradición católica de la misma manera que las obras grecolatinas. En su poesía, se anticipa la inspiración divina: “parece que alguna vez llegaron a sus oídos los sublimes trenos de Jeremías” (*Composiciones* 92-93). En el cielo lo acompañan Manuel Carpio (1791-1860), poeta reconocido por su fuerte influencia católica, y sor Juana. Cuevas organiza una noción de tradición a partir de la monja, a la que fija

en el centro y en una posición más elevada. Así, la trinidad de poetas sirve de ejemplo para las futuras generaciones.

La figura se convierte en una estampa religiosa. Cuevas escribe que la monja es “la madre de toda nuestra bella literatura” (*Composiciones* 98). La maternidad que le asigna rompe la fijación con la falta de reproducción biológica de la monja, asunto que los liberales consideran un desvío de la función natural de la mujer. Cuevas, al hacer de Juana Inés madre de la poesía, le concede el rol de fundadora de la tradición. Sin embargo, aunque menciona que es “nuestra primera poetisa lírica, cómica y dramática” (*Composiciones* 98), su discurso excluye toda referencia directa a su obra. Para él, la poesía es una extensión de su figura:

La verdadera poesía del ser humano es la expansión de su propia alma. Sor Juana es más amable y más amada porque su alma es más grande, más bella y más pura ... La poesía de sor Juana es la más alta de nuestra poesía, porque su vida con un poco de más altura en su vuelo, hubiera rozado las nubes y se hubiera deslizado entre los ángeles.

(*Composiciones* 99-100)

Su papel como madre de la tradición se justifica a partir de los efectos que tiene en los lectores. La recepción de su poesía acerca a la santidad: “se deja nuestra alma arrebatada por algunas de sus poesías religiosas, se siente uno como transportado en espíritu mientras llega la muerte, habitar en una nube de blanco y ópalo que al caer la tarde se torna en nuestro horizonte” (*Composiciones* 96). Es tan fuerte el influjo que asigna Cuevas a la poesía de la monja, que tiene el poder de redimir a los poetas actuales y hacerlos restituir la escritura de inclinación católica. Termina su discurso con la siguiente imagen: la monja-madre mira desde el cielo en el que reina sobre su hija, la poesía. Aliviada, ella exclama: “¡Bendito sea el Señor! ¡Te salvaste al fin, hija mía!” (*Composiciones* 103).

La lectura de Cuevas tiene varias implicaciones. En primer lugar, el trazado de un Parnaso mexicano encumbrado por sor Juana muestra una genealogía literaria que tiene como tema central el catolicismo. Incluso llega a decir que de la religión “nacieron las letras que hoy tenemos y que luchan en este momento por tomar su forma propia verdaderamente nacional y característica” (*Composiciones* 94). Si bien la secularización dicta una separación entre la institución religiosa y las funciones estatales, para Cuevas esto no necesariamente implica que el proceso tenga que consolidarse en esferas no gubernamentales. En segundo lugar, al construir a la monja como la madre de la poesía crea una continuidad por medio de una metáfora de la (re)producción de valores católicos en el imaginario nacional. La poesía de su época se reencontrará con su origen al voltear la mirada a su verdadera madre: “...y llenos de precipicios sin fondos, pero cansada de esterilidad e impotencia, y alumbrada de desengaños, se acordará al fin de su origen y su madre, y se tornará de lleno al verdadero camino para marchar sobre él, triunfante y feliz” (*Composiciones* 103). Para el autor, la esterilidad de la poesía contemporánea se revierte por una mujer que no tuvo hijos, pero a la que le asigna la función como matriarca de toda una tradición.

Por último, Cuevas refuta indirectamente las Leyes de Exclaustración cuando habla acerca de quienes critican la decisión de Juana Inés de tomar los hábitos. El autor la defiende y se pregunta si “¿es acaso malo anticiparse al cielo?... ¿es un crimen o una estupidez querer ser bienaventurado desde la tierra?” (*Composiciones* 102). Cuevas cree que el ingreso al convento es una manera válida de profesar la fe católica y que, de hecho, la literatura de inspiración religiosa es la “verdaderamente nacional y característica” (*Composiciones* 94), por lo que su acto puede ser entendido como una manera de acercarse al cielo y de ejercer esa “verdad”. La religión está en el centro de la tradición literaria que construye Cuevas, pues es el elemento que la cohesiona:

“la idea religiosa que por su propia naturaleza es inmortal, siempre antigua y siempre nueva, será el eslabón que ate con su propia historia a nuestra literatura transformada” (*Composiciones* 94).

La religión, como idea atemporal, vincula el pasado precolombino con el presente de México como nación emancipada.

Ignacio Ramírez no acude a la velada, pero eso no impide que refute los argumentos de Cuevas. A los pocos días, el 28 de noviembre, el Nigromante impugna el discurso en una carta pública dirigida al conservador en la que sustenta que la religión no cohesiona la tradición y que pensarla así no es legítimo, ni conveniente. Escribe que los poetas que señala Cuevas son meros imitadores de modelos y que lo que alaba de sor Juana es su amor humano y su piedad, pero “si estos elementos bastasen para formar una poetisa, en la Sociedad Católica descubriríamos más de nueve musas mexicanas” (ctd. en Alatorre, *Sor Juana* 330-331). Para Ramírez ninguno de los tres poetas (Nezahualcóyotl, sor Juana y Carpio) debe estar en la cumbre de la poesía mexicana: “Ha probado usted, en resumen, que pudieran agregarse al calendario tres santos, pero no que México pueda enorgullecerse de tener tres poetas. Ha confundido usted dos cuestiones diversas, la de la estética y la del misticismo” (ctd. en Alatorre, *Sor Juana* 331). La escisión que hace entre estética y misticismo muestra su intento por desprender la creación literaria de la religión y pugnar por la autonomía del campo literario.

Ramírez entiende la religión de una manera similar a Max Weber, quien planteó a principios del siglo XX que la creación artística previa a la modernidad se consideraba como “receptáculo de efectos mágicos” (100-101), pero que en la modernidad el arte se desprende de estos supuestos para consolidarse como un universo autónomo (100- 101). En contra de lo que establece Cuevas, la vida de sor Juana no es mérito suficiente para incluirla como parte de un canon nacional. Esta postura se repite a lo largo de sus escritos, pues constantemente propone la

historia literaria, no como un catálogo de escritores, sino como una herramienta crítica que permite entender el espíritu de las personas que la producen (Barrera Enderle 162). De esta manera, la tradición que busca el liberal se afianza en una muy prematura consideración de la autonomía del campo literario: para él, ni la genialidad de la monja, y mucho menos su vida católica, son justificación para incluirla como parte de un legado nacional.

El autor no arremete únicamente contra sor Juana, sino que descarta buena parte del pasado literario. Con una frase como “NUESTROS TESOROS SON UNA POBREZA” (ctd. en Alatorre, *Sor Juana* 331) —en mayúsculas— resalta la urgencia de los actuales escritores por resarcir la carencia. Ramírez propone una solución similar a la de Prieto y Altamirano: regresar la mirada a México. El territorio nacional y su naturaleza deben ser la fuente de inspiración, no los modelos impostados como los que le atribuye a sor Juana. Para fundar una tradición que no termina por gestarse, es necesario apreciar lo propio: “No despreciemos los modelos, pero, sobre todos los sistemas, estudiemos la realidad de las cosas. ¿Dónde encontraremos la superioridad si no es en la naturaleza?” (ctd. en Alatorre, *Sor Juana* 331). La naturaleza que exalta el Nigromante excluye la poesía de la monja.

El valor literario se conforma de manera distinta en ambos textos. Por un lado, Cuevas busca la belleza y el orden religioso como sustentos. La supuesta ejemplaridad de la vida de sor Juana es motivo suficiente para incorporarla en una tradición que supone atemporal. Por otro lado, Ramírez recomienda la narración de lo propiamente mexicano, que aún no acaba de gestarse, pero que es parte fundamental en la búsqueda de la emancipación cultural. El Nigromante apela al Romanticismo, ese momento en la historia literaria en que se cambia la noción de belleza entendida como un orden trascendental a una en la que destaca lo “característico” y lo “interesante” (Calinescu 55). Su llamado a escribir acerca de la naturaleza,

como lo hace la literatura romántica, es un intento de fijar la aparente fugacidad para confirmar un futuro (Calinescu 55). En ambos casos, sus juicios estéticos se encuentran fuertemente influidos por sus ideas políticas.

La velada es síntoma de la creciente autonomía del campo literario. La cronología de la autonomía del campo literario mexicano es una cuestión en debate; hay quienes ubican su establecimiento en el siglo XIX, y otros a comienzos del siglo XX. Para Ignacio Sánchez Prado, la literatura nacional nace justo en el momento de la promulgación de la Constitución de 1917, pues cree que es un parteaguas en la instauración de las instituciones necesarias para que se construya un campo (universidades, premios, autonomía económica de los escritores, etc) (*Naciones* 15-32). En contraposición, Víctor Barrera Enderle argumenta que si bien la construcción de la literatura como campo autónomo ha sido un proceso abrupto e interrumpido por las urgencias políticas del México independiente, desde la publicación de las revistas del escritor cubano José María Heredia —*El Iris: periódico crítico y literario* de 1829, *La miscelánea* de 1829-1832 y *Minerva* de 1834—, podemos atestiguar una voluntad crítica y el surgimiento de las bases de la autonomía del campo (158-170). La discusión sobre sor Juana permite observar ese esfuerzo por consagrar el valor literario más allá de la noción de genio al buscar parámetros críticos en sus acercamientos literarios; sin embargo, será hasta finales del siglo XIX que los escritos de la monja serán sometidos a un proceso de institucionalización en la historia literaria y la conformación de antologías nacionales.

La representación del convento como sepulcro

El anticlericalismo del Nigromante reproduce los mandatos constitucionales relativos a las órdenes religiosas. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos estatales, “se habían vuelto a establecer

unas veintidós comunidades con doscientas moradoras en México, en Tacubaya y en la Villa de Guadalupe” (Staples 74). Dada la permanencia de las órdenes clandestinas, en 1869 se interpone una queja en la Cámara de Diputados, que aunque fue inmediatamente desechada, abre el debate al público (Staples 70). La prensa liberal veía en las comunidades religiosas un freno al progreso y a la modernización nacional, por lo que dice escribir “en nombre de esas desdichadas (esas infelices mujeres, jóvenes muchas de ellas, que gimen hoy en las prisiones del claustro)” (ctd. en Staples 72). La equiparación del claustro con la prisión es un tema en constante discusión. Los oradores de la velada se unen a la discusión en torno a las órdenes religiosas usando a sor Juana como pretexto.

Laureana Wright, Aurelio Horta y Francisco Sosa presentan el claustro como sepulcro al que va a morir prematuramente Juana Inés, comentario político en el que utilizan la vida de la monja para tomar una postura liberal. Si el “genio” de la monja es el elemento en común que permite la celebración de su vida, su ingreso al claustro es la justificación de sus limitaciones estéticas. En el primer discurso de la velada, Laureana Wright establece relación directa entre la profesión de fe y la muerte en vida:

Esa vida que se parece a la muerte, porque pasa enterrada bajo la bóveda de piedra, sin más perspectiva que el altar, sin más contacto que el hábito, sin más aspiraciones que el sepulcro. Debe sofocarse el corazón y marchitarse la inteligencia, por falta de aire y de ilusión. Empero, Juana Inés, dotada desde la infancia de un corazón sensible y de una inteligencia clara y natural, pudo conservar intactos uno y otra en medio del cruel asceticismo [*sic*] y de la atmósfera de tedio y de tristeza que se respira ahí.

(*Composiciones 3*)

El ambiente del convento oprime y limita el desarrollo de sor Juana, a pesar de que su genio le permite conservar intactos sus sentimientos e inteligencia. No es suficiente el empeño de la monja, el convento termina por marchitarla, a esa “flor cultivada en el estudio, [que] languideció cuando le faltaron los rayos del sol que la habían animado siempre” (*Composiciones 6*).

Codificada como una flor, el convento-sepulcro termina por matarla lenta y prematuramente. En este espacio de tristeza, la poesía devuelve un poco de vida a la monja, quien cree que la virtud se encuentra en una institución que le pide que flagele su cuerpo (*Composiciones 4*). Sin embargo, la escritura no es suficiente para evitar que sor Juana, “el ángel bueno de sus compañeras de prisión” (*Composiciones 7*), se aparte de “la religión de asesinato” (*Composiciones 7*). Aferrada al convento, muere. En esta interpretación, Wright dirige sus quejas a las órdenes religiosas como espacios de muerte en los que ni la naturaleza tiene posibilidad de prosperar. La muerte de sor Juana reafirma su postura: el claustro es, a la vez, prisión y sepulcro.

Para el liberal Aurelio Horta, el convento es también un espacio de represión marcado por la muerte. Aunque el poeta rechaza la vida monástica, celebra a la monja por medio de un lenguaje religioso que muestra que entre los liberales de la velada no hay homogeneidad de juicios. En el poema, “Sor Juana Inés de la Cruz”, la monja pasa de la corte al convento:

Claustro a donde no llegaban
ni los destellos siquiera
del astro de la mañana,
pudo buscar un sepulcro
el corazón de sor Juana
que sentía pequeño el mundo
para encerrar toda su alma. (*Composiciones 21*)

Por segunda ocasión en la velada, se construye la figura de sor Juana por medio de su alejamiento del mundo exterior y su reclusión en el espacio sepulcral del claustro. Algunos versos después, el poema muestra que la secularización del Estado y la desaprobación de las órdenes femeninas no necesariamente implican rechazo a la religión católica como dogma de fe. Concluye con la presentación de la poeta como mujer sublime coronada por ser mártir, genio, ángel y santa (*Composiciones* 22). Horta lamenta su ingreso, pero la celebra a partir del discurso religioso. La promulgación de las Leyes de Reforma no elimina del todo el uso del lenguaje fervoroso.

Francisco Sosa también relaciona el convento con la muerte prematura de sor Juana. Para Wright, sor Juana es una flor marchita; para el liberal, ave enjaulada:

En el claustro sombrío iban a marchitarse las rosas de sus mejillas; allí iban a apagarse los latidos de su corazón ardiente ... ¡Ah! Esa ave canora no debía haber sido encerrada en estrecha prisión, sino dejar que libre elevase sus trinos en medio de la espléndida naturaleza. (*Composiciones* 26)

Para Sosa el claustro es un espacio con cargas semánticas negativas. El texto opone la naturaleza a la libertad; el claustro, a la prisión. Estas dicotomías explican por qué, al dejar la corte, sor Juana tuvo que “reducirse a un claustro donde solo viven las sombras, donde se pretende encadenar el pensamiento como se ha encarcelado el cuerpo” (*Composiciones* 26-27). Sosa prosigue con el pensamiento binario: “el alma de sor Juana había conocido la luz que es el amor, y se encontraba hundida en las tinieblas del claustro” (*Composiciones* 34). Las dicotomías refuerzan las connotaciones negativas con las que se interpreta la toma de hábitos.

El desafío del arquetipo femenino

De su crítica al convento, Francisco Sosa desprende otra desviación de la naturaleza: la monja, al renunciar a formar una familia, rompe con el arquetipo femenino idealizado por los decimonónicos. Aunque en la época de sor Juana el concepto de nación mexicana como lo entiende el autor no existía, éste la juzga anacrónicamente a partir de criterios del siglo XIX. La mujer al negarse a ser el Ángel del Hogar se convierte en monstruo (Gilbert y Gubar 12). Para los discursos modernizadores del siglo XIX, las mujeres cumplen un papel determinante para alcanzar la modernidad. Los liberales creen que la mujer, “by exercising her civilized force within the home, her power also extended outward from the home” (Skinner 75). A nivel discursivo, ellas son quienes deben transmitir los valores cívicos para consolidar la modernización (Skinner 12). Relegadas al espacio doméstico y separadas de la esfera pública, sobre todo de la función política, el hogar es una continuación de la nación, con lo que se refuerza la importancia de las mujeres en el mantenimiento de la patria (Skinner 75). A Francisco Sosa, la negación del matrimonio de sor Juana (que explica en la *Respuesta*)¹⁶ le resulta inaceptable.

¹⁶ Sor Juana da la siguiente explicación: “Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran la de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros. Esto me hizo vacilar algo en la determinación, hasta que alumbrándome personas doctas de que era tentación, la vencí con el favor divino y tomé el estado que tan indignamente tengo. Pensé yo que huía de mí misma, pero ¡miserable de mí! trájeme a mí conmigo y traje mi mayor enemigo en esta inclinación, que no sé determinar si por prenda o castigo me dio el Cielo, pues de agapagarse o embarazarse con tanto ejercicio que la religión tiene, reventaba como pólvora, y se verificaba en mí el *privatio est causa appetitus*” (OC, IV 446-447).

Sosa también recurre a la metáfora del claustro como sepulcro, pero a diferencia de los demás participantes, considera la muerte de la monja el resultado natural de la ruptura inicial con las expectativas femeninas. Al entrar al convento, la poeta comienza una batalla entre sus anhelos amorosos, la vida religiosa y las expectativas sociales marcadas por una serie de renunciaciones, pues ella tuvo que “plegar sus alas y renunciar al infinito gozo que habría experimentado teniendo el vuelo libre y majestuoso por las limitadas regiones de la ciencia” (*Composiciones* 25). La abnegación la lleva a recluírse en el claustro sepulcral. Sor Juana sabía que, como resultado de su decisión, iba a “entablar una lucha de la que tal vez no podría salir vencedora. Y en efecto no salió” (*Composiciones* 29). El resultado es devastador y Sosa lo afirma:

Más me inspira la madre honrada y cariñosa que arrulla suavemente al hijo de su amor,
que la monja tétrica y sombría que compadece desde su celda solitaria a los que vivimos
cumpliendo con las leyes santas de la naturaleza. (*Composiciones* 39)

Se erige la reproducción como la labor principal de la mujer, en ella está el sustento de la patria (Skinner 12). Bajo esta premisa, la principal fuente de satisfacción personal femenina es el “amor maternal”, por lo que sor Juana, al negarse a la reproducción, contraría las leyes de la naturaleza. Para el autor, lo más grave es que la monja estaba consciente del error que cometía, pues “no pudo habersele ocultado que la mujer fue formada para llenar en la tierra la misión bien distinta a la vida estéril del claustro” (*Composiciones* 28). A la infecundidad de la monja se opone la imagen de la mujer maternal y fecunda, codificada por los liberales, entre ellos Sosa, como su misión principal.

Según Sosa, el arquetipo del que se desvía sor Juana es el del Ángel del Hogar, ideal que exalta el sacrificio personal y la modestia al actuar como las mayores virtudes femeninas. Para el

liberalismo decimonónico, esta figura tiene una nueva formulación, no una cuestión de honra, como lo había sido anteriormente, sino un asunto de progreso nacional y de formación de sujetos del estado (Skinner 74; Zavala 34). Supuestamente la mujer, como Ángel del Hogar, reina en su casa y desde ahí puede ejercer una superioridad moral sobre su familia en pro de la patria (Skinner 74). El arquetipo es un mecanismo de control sobre los sujetos femeninos al limitarlos al espacio doméstico.¹⁷ En el caso de la monja, la decisión de anteponer sus intereses personales es motivo de acusación: no se sacrifica por una familia, sino que se coloca a sí misma antes que los intereses de una patria que no existía en tiempos de sor Juana. Esta contrariedad resulta en un padecimiento: Sosa piensa que la monja pudo ser una histérica, enfermedad que surge en “aquellas personas que se apartan de las leyes de la naturaleza a que debe estar sujeto el cuerpo humano” (*Composiciones* 28). Al alejarse de la finalidad natural, su esterilidad repercute en su estado mental.

El desvío del arquetipo del Ángel del Hogar hace que Juana Inés se convierta en su revés: el monstruo. Aunque la monja no muera por histérica, a Sosa le queda claro que el convento la mató: “la vida monástica es una aberración monstruosa, hija del oscurantismo y de la preocupación” (*Composiciones* 40). El autor sustenta su postura anticlerical con un falso silogismo: la mujer debe reproducirse para no contrariar las leyes de la naturaleza, al no hacerlo, se convierte en una histérica y muere. Como resultado de sus decisiones conscientes, sor Juana tiene una vida monstruosa. En occidente, el monstruo es una metáfora de lo que debe ser repudiado por el espíritu humano; se construye como el resultado de una amenaza al orden social

¹⁷ Para un análisis de la maternidad, no cómo acto biológico, sino como discurso, véase Adrienne Rich, *Nacemos de mujer*. Por su parte, Silvia Federici, en *Calibán y la bruja*, argumenta que, con el surgimiento del capitalismo, el cuerpo de la mujer se convirtió en elemento a controlar, sobre todo con lo que respecta a la reproducción cooptada por el discurso médico.

(Gilmore 12). En este caso, nombrar la vida en el claustro como aberración monstruosa manifiesta su rechazo al orden social que la iglesia impone, pues lo que no (re)produce valores nacionales propuestos por el Estado es considerado una desviación de la norma. Como lo explica Mary Douglas, las anomalías conceptuales en las que se engloban los monstruos, constituyen intersticios que desestabilizan las categorías simbólicas. Esto provoca el miedo de que colapsen las barreras cognitivas en las que se funda el orden (ctd. en Gilmore 18). La decisión de sor Juana de ingresar al convento desestabiliza la noción del Estado secular y la función reproductiva de la mujer.

Francisco Sosa no es el único de los participantes de la velada al que le parece sospechosa la toma de hábitos. Para José Rosas Moreno y para Aurelio Horta, la incomprensible decisión debe tener una explicación racional. Ambos liberales proponen una respuesta similar: dado que la vida en el convento es una premonición de su muerte temprana, la razón de su ingreso debe ser capital para que la monja prefiera el sepulcro en vida a la libertad de la corte. Acorde con su pensamiento liberal, anticlerical y androcéntrico, la monja no puede decidir por ella misma, sino que la impulsa un fuerte desengaño amoroso. Por un lado, en su poema, Rosas Moreno resume la vida previa al convento para decir que, después, ella “rompió las galas, deshojó las flores/ y en tristes tocas ocultó su frente” (*Composiciones* 16). El gesto de deshojar pétalos —*me quiere, no me quiere*— en busca de una respuesta acerca de la correspondencia amorosa muestra a una Juana Inés adolescente enamorada. Ante la respuesta negativa, ingresa al convento.¹⁸ Por otro lado, el poeta Aurelio Horta recurre a un argumento similar en la velada. En su poema aparece una sor Juana “bañada siempre en lágrimas” (*Composiciones* 20) y “con un desengaño terrible y

¹⁸ Sobre el desengaño amoroso, véase también, de Rosas Moreno, el drama *Sor Juana Inés de la Cruz, drama en tres actos y en verso*.

una realidad amarga” (*Composiciones* 21). Y justo “cuando al amor primero/ su corazón despertaba... halló su broche cubierto/ con la inesperada escarcha/ de un desengaño terrible/ y una realidad amarga” (*Composiciones* 21). Los dos autores se refieren al desengaño amoroso y, en el caso de Horta, la renuncia a la vida secular la convierte en mártir al acercarla a la muerte.

En los tres casos —Sosa, Rosas Moreno y Horta— se observa una necesidad de explicar la “desviación de sor Juana”, su deseo de ir al sepulcro. Los letrados explican a la monja bajo argumentos anacrónicos que les resultan familiares y hacen de la monja un personaje legible para los asistentes al evento público. Este intento de adecuarla a los parámetros afectivos decimonónicos pone a sor Juana dentro de una matriz heterosexual que naturaliza los roles hombre-mujer en busca de hacer de ella un personaje legible (Butler 208).¹⁹ De esta manera, la empatan con el proyecto de familia liberal en el que la mujer debe educarse para, posteriormente, transmitir sentimientos patrióticos a sus hijos. Por lo mismo, explican su falta de reproducción a partir de sus deseos frustrados de una relación y no como una decisión propia. A los oradores les parece más comprensible que se hiciera monja porque no logró consolidar una relación heterosexual, acorde con lo que creen que es la naturaleza femenina, que asumir que ella explícitamente descartó el matrimonio y voluntariamente profesó.

Sor Juana, poeta

A excepción de José María Vigil, el resto de los hombres que participan en la velada acusan a sor Juana de desviarse del modelo femenino. En contraposición, Laureana Wright y Josefina Pérez, las únicas mujeres oradoras, encuentran en la figura de la monja una admirable

¹⁹ Butler explica que el término surge de las teorizaciones de Monique Wittig acerca del ‘contrato heterosexual’ y de Adrienne Rich de la ‘heterosexualidad obligatoria’, en los que se busca expresar una relación estable de acuerdo con el deseo heterosexual (208).

precursora. Para ellos tres, la monja es un modelo favorable por su defensa de la educación de la mujer, por ser un modelo de autoría y por ser ejemplo de emancipación. Según Butler, esto implica un intento de dar a las mujeres visibilidad y legitimarlas como sujeto político (20). De la misma manera que con el tema religioso, más que hablar de la monja, lo que hacen es tomar posturas acerca del papel de la mujer dentro de sus ideales de nación.

Parte central de las aportaciones de Wright, Pérez y Vigil es su exaltación de ella como escritora, principalmente como poeta. Este asunto no es menor a la luz de la discusión de los géneros literarios privilegiados durante la segunda mitad del siglo XIX. Para la mayoría de los letrados, como lo atestigua Altamirano, la novela tiene un lugar privilegiado en las preferencias del público:

[I]ndudablemente la producción literaria que se ve con más gusto por el público, y cuya lectura se hace hoy más popular. Pudiérase decir que es el género de literatura más cultivado en el siglo XIX y el artificio con que los hombres pensadores de nuestra época han logrado hacer descender a las masas doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil hacer que aceptasen. (261)

A la vez, es contundente con la jerarquización de los géneros: “la novela ocupa hoy un rango superior” (261). La novela como herramienta capaz de adoctrinar, pero a la vez, de revestir discursivamente los presupuestos políticos hegemónicos, se convierte en una herramienta útil. Por contraste, celebrar a sor Juana en tanto poeta es, también, defender a la poesía como género literario dentro del paradigma cultural de la República Restaurada.

La defensa de la educación femenina

La defensa de la educación femenina de Laureana Wright se sostiene en un pasaje sorjuanino.²⁰ La autora retoma un tópico en boga: ¿debe la mujer educarse y con qué propósito? La respuesta liberal es que la mujer, como figura central del hogar, “debe ser útil para su familia y su país... desde su casa” (González y Lobo 55). La elección de Wright no es accidental: generalmente, la instrucción masculina se consideraba un asunto individual, mientras que a la femenina se le asignaba una función comunitaria.²¹ Sor Juana complica la idea de la formación femenina como asunto social. Al ser una mujer sin descendientes, su “inclinación al conocimiento” es tan personal que rompe con el sacrificio y la abnegación que se espera de ella. Para Wright, a diferencia de los demás oradores, la *Respuesta* marca la pauta que le permite argumentar a favor de la enseñanza femenina como derecho individual, más allá de las ventajas que ésta pueda suponer para los hijos. La autora celebra a la monja por su deseo de aprender y por su idea de que la mujer puede ser un sujeto de transmisión de saber. Wright cree que, en sus escritos, la poeta defiende el derecho a la educación y a la protección jurídica.

²⁰ Josefina Zoraida Vázquez explica que, durante la República Restaurada, la educación fue uno de sus principales medios para unificar la nación. El primer impulso para ello se dio en el marco constitucional. En 1861, Juárez decreta una ley de instrucción primaria de carácter mixto, laico y bajo la inspección federal. Continúan con la expedición de leyes y en 1867 la Ley Orgánica de Instrucción Pública establece que ésta debe ser gratuita y obligatoria; entra en vigor en 1868 y, aunque destinada al Distrito Federal, tiene impacto en todo el país. Uno de los puntos clave era la supresión de la enseñanza religiosa. En este reacomodo, el Colegio de San Ildefonso se convierte en la Escuela de Estudios Preparatorios, a cargo de Gabino Barreda, quien adopta el positivismo como método de enseñanza. En 1869 se promulga la Ley que hace obligatoria la instrucción primaria. En 1874 se decreta, bajo pena administrativa y económica en caso de incumplimiento, el laicismo en todos los niveles educativos de orden federal, estatal o municipal. El incremento en el número de escuelas da cuenta del énfasis de la educación en la República Restaurada: de 1310 escuelas en 1843 —según el informe de Gabino Barreda— a 8103 en 1874, según el de Díaz Covarrubias, secretario de Justicia y Educación Pública (200-211).

²¹ Esta dicotomía prevalece e incluso, casi una década después, el tema se sigue discutiendo desde los mismos parámetros en el Congreso Nacional de Instrucción Pública de 1889 (González y Lobo 56).

Queda claro que Laureana Wright, a diferencia de varios de los participantes, ha leído a sor Juana; específicamente está familiarizada con la *Respuesta*. Al alabar el deseo de aprender de la monja, Wright se pregunta si:

quizá alguna vez, ella que deseaba que hubiera *ancianas doctas* para que *por sí mismas* transmitiesen su saber a las *niñas sin necesidad de maestros*, se arrepintió de haber doblado su frente soñadora y juvenil bajo el velo religioso que le impedía cumplir los deberes de la humanidad. (*Composiciones* 4)

Wright defiende la educación femenina a partir del pasaje en de la *Respuesta*, en que sor Juana escribe que son las ancianas sabias quienes deben enseñar a las niñas conocimientos básicos, pues una de las razones para privar a las mujeres de la educación es que los padres temen que, por la cercanía de un maestro, incurran en faltas a la moral.²² No es de extrañar que, una mujer que durante toda su vida defendió la educación femenina como medio de emancipación, recupere

²² Wright hace alusión al siguiente pasaje: “¡Oh cuántos daños se excusarán en nuestra república si las ancianas fueran doctas como Leta, y que supieran enseñar como manda san Pablo y mi padre san Jerónimo! Y no que por defecto de esto y la suma flojedad en que han dado en dejar a las pobres mujeres, si algunos padres desean doctrinar más de lo ordinario a sus hijas, les fuerza la necesidad y falta de ancianas sabias, a llevar maestros hombres a enseñar a leer, escribir y contar, a tocar y otras habilidades, de que no pocos daños resultan, como se experimentan cada día en lastimosos ejemplos de desiguales consorcios, porque con la inmediatez del trato y la comunicación del tiempo, suele hacerse fácil lo que no se pensó ser posible. Por lo cual, muchos quieren más dejar bárbaras e incultas a sus hijas que no exponerlas a tan notorio peligro como la familiaridad con los hombres, lo cual se excusara si hubiera ancianas doctas, como quiere san Pablo, y de unas en otras fuese sucediendo el magisterio como sucede en el de hacer labores y lo demás que es costumbre” (*OC, IV* 464-465).

precisamente el pasaje en que sor Juana alude directamente a resarcir la falta de instrucción por limitaciones moralistas.²³

La autora promueve la inclusión de la mujer en la vida pública y señala las adversidades que sufrió sor Juana, que ya no contaban para la generación de Wright. Muy acorde con la postura liberal de casi todos los presentadores, Wright cree que Juana Inés se vio limitada intelectualmente al entrar al convento-sepulcro. Sin embargo, fue una mujer que se educó hasta donde su condición religiosa se lo permitió. A pesar de que “no pudo ver a través del fanatismo”, no tiene la culpa: era lo que tocaba en la época (*Composiciones 5*). Wright establece una diferencia entre el contexto de la poeta y el suyo, que puede encontrar en la perseverancia de la monja y en su capacidad de ejercer una vida intelectual, a pesar de sus circunstancias, cualidades suficientes para admirarla:

No merece el reproche; por el contrario, es digna del respeto y la admiración de la generación presente, apreciadora por excelencia de la grandeza del alma, la pobre niña que nutrida con la ignorancia y la superstición, rompió en cuanto pudo el círculo de preocupaciones que la oprimían, lanzándola a la senda prohibida entonces a su sexo, luchando con su impotencia y conquistando los laureles de una ciencia que nadie le había enseñado, y a la cual sacrificó las preciosas horas de la infancia tornada por ella en juventud, y la juventud tornada por ella en vejez. (*Composiciones 5*)

²³ Laureana Wright escribe a favor de la instrucción femenina, en “La emancipación de la mujer por medio del estudio” (1891). Como señala Skinner, en el texto de Wright se puede apreciar que incluso mujeres como ella que defendían la educación femenina con argumentos progresistas (no existe diferencia biológica entre los cerebros masculinos y femeninos, las mujeres pueden ejercer cualquier profesión y si no lo hacen es porque se les ha vetado de ciertos espacios, no se debe castigar a una mujer que fue seducida con engaños, las mujeres no deben ser consideradas como niñas a nivel jurídico, etc.) terminan por replicar el discurso al concluir que la educación femenina es conveniente para la familia y, por extensión, para la patria (132-141).

El cierre del discurso de Wright plantea que si sor Juana puede, sin una instrucción tradicional, educarse hasta destacar en rubros como la ciencia, aunque esto sea un sacrificio extraordinario al recluirse en el convento-sepulcro y luego morir por sus ideas oscuras, ¿qué barreras puede tener su propia generación que se encuentra libre de superstición? Por un lado, Wright critica la decisión de ingresar al convento; por otro, celebra que su generación ya no caiga en esos fanatismos. En ambos casos, sor Juana es un pretexto para tomar una postura a favor de la educación femenina.

Modelo de autoría femenina

De manera similar a Wright, pero por motivos distintos, Josefina Pérez también celebra la obra y la figura de sor Juana. En “Una flor. A la memoria de sor Juana Inés de la Cruz”, la veracruzana, a diferencia de la mayoría de los participantes de la velada, se enfoca en ella como escritora, aunque alude de manera indirecta a sus obras. El poema presenta una narración simple: todo el orbe calla ante la poesía sorjuanina, sobre todo ante los versos en los que celebra a la mujer en lugar de vituperarla como hacen los escritores. Ante la figura de la mujer abnegada del Ángel del Hogar, Pérez propone que el silencio es la mayor muestra de respeto hacia la monja. Para la autora, sor Juana es fuente de creación literaria y de inspiración poética.

Josefina Pérez compone su poema en un momento en que las mujeres comienzan su integración a las publicaciones periódicas como escritoras y editoras.²⁴ Al celebrar a sor Juana en tanto escritora de las querellas femeninas, la sitúa como antecedente de su propio oficio. En Pérez se observa una búsqueda de precursoras, elemento que comparte con algunas mujeres del siglo XIX, pues como explica Adrienne Rich, las escritoras legitiman sus propios anhelos de autoría con un acto de (re)visión que lleva a una búsqueda de precursoras que les muestren que una rebelión contra la autoridad literaria patriarcal es posible (ctd. en Gilbert y Gubar 49-50). Sor Juana es fuente de inspiración; su obra y su persona se configuran como patrimonio literario y antecedente poético.

Aunque distinto al de sus colegas, el poema de Pérez comienza con un lugar común de la velada, el claustro como encierro:

A ti que bella y joven de un claustro entre las sombras
hundiste para siempre tu plácido existir
y en vez de herir tus plantas espléndidas alfombras
el duro pavimento llegaron sólo a herir. (*Composiciones* 9)

²⁴ Lucrecia Infante marca tres etapas del paso de la escritura de mujeres de algo meramente recreativo a la profesionalización. La primera etapa va de 1805 a 1838 y tiene como eje central los “remitidos” que las lectoras envían a *El Diario de México*, en los que se puede observar el énfasis en las mujeres como parte de un incipiente público lector. La segunda etapa, que consta de 1839 a 1870, se distingue por las publicaciones dirigidas a mujeres, como el *Semanario de Señoritas mejicanas. Educación científica, moral y literaria del bello sexo* (1840-1842), a cargo de Vicente García Torres. También destaca en esta época la correspondencia epistolar entre escritoras, conocida como Amistad Romántica, que da cuenta de la dimensión colectiva de las escritoras en ciernes. La tercera etapa, de 1870 a 1907, muestra una proliferación de publicaciones a cargo de mujeres, como es el caso de *La Siempreviva*, publicada en 1870 en Yucatán. Además, las mujeres se integran a los equipos de redacción de diversos semanarios. La profesionalización de la enseñanza se afianza con la fundación en Escuela Secundaria para Señoritas que posteriormente se transforma en la Escuela Normal de Profesoras (69-105).

Estos versos comparten con sus colegas liberales su desprecio a los conventos. De ahí, el trueque de las alfombras al duro pavimento: el suelo marca todo un cambio en la vida de Juana Inés.

Los siguientes versos retoman otro lugar común de la velada: la celebración de la fama y su configuración a partir de la categoría de genio. Inicialmente lo que destaca es la “inmensa gratitud” que sor Juana le inspira: sus cantos, “orgullo aún son del suelo que viste al nacer” (*Composiciones* 9); y su nombre inscrito en la historia de la patria. Sor Juana, para Pérez, forma “la gloria del mundo de Colón” (*Composiciones* 10), y su genio es un elemento fundamental para la consideración de su valor literario.²⁵

Sin embargo, se desvía del tono general de la velada y comienza a explicar los efectos que tiene la poesía de la monja en los lectores. En el poema, la mayor forma de reverencia se encuentra en la admiración que lleva al silencio.²⁶ Ante la escritura de sor Juana callan “príncipes y reyes y súbditos”, quienes “tus trovas escucharon con muda admiración” (*Composiciones* 10). El silencio reverencial se extiende a la naturaleza que “tan sólo por oírte paraba su murmullo / la fuente que desata sus aguas en tropel” (*Composiciones* 10). Incluso el viento se une a la celebración: “Y el céfiro besaba tus sienes con orgullo / llevándote en sus alas coronas de laurel” (*Composiciones* 10). Y en el cielo “mil grupos de querubes” (*Composiciones* 10) y “estrellas flotando entre las nubes” (*Composiciones* 10) callan admirados ante la poeta. La falta de ruido se extiende a todo, tanto que incluso “los pájaros callaban, las auroras se adormecían” (*Composiciones* 10) y “las flores en sus tallos alegres se mecían/ absortas escuchando tu acento

²⁵ Desde los preliminares de *Inundación castálida* aparece el tópico de sor Juana como el verdadero tesoro de América; sirva de ejemplo la siguiente cuarteta del romance de Pérez de Montoro publicada en el primer volumen: “Goza, ¡oh felice América!, este nuevo/ ignorado teo, que, difuso/ ya en la noticia, vale el nuevo aplauso/ con que el resto del Orbe le hace suyo” (ctd. en Tenorio, “A propósito” 507).

²⁶ “Muda la admiración, habla callando” (v. 197) como acertadamente se lee en las *Soledades*.

celestial” (*Composiciones* 10). En fin, reina el silencio de todos absortos al escuchar a la monja. El llamado de los románticos mexicanos de hacer de la naturaleza el tema de la poesía es invertido por Josefina Pérez: Sor Juana es quien es digna de admirar, tanto que incluso la naturaleza responde ante ella.

Ésta no es la única inversión presente en el poema, pues el signo del poeta por excelencia, el cisne, es desplazado hacia sor Juana: “Cantaste, como canta, sus penas más secretas / el cisne, cuando herido, su tumba va a buscar” (*Composiciones* 10). La figura del cisne como poeta reemplaza la exaltación del genio del escritor, es decir, en el poema se le asigna a sor Juana la imagen del ave-poeta para hacer énfasis en su creación literaria y no tanto en su inteligencia. El poema la celebra en tanto poeta, aspecto que, a su vez, remite a la incipiente autonomía del campo. Sor Juana no es exaltada por su contribución a un proyecto nacional, sino como escritora. Además, invierte la idea del cisne como poeta masculino y la mujer como inspiración poética. Años antes que Darío, Pérez se apropia del cisne, pero lo hace mujer.

La elevación simbólica de la poeta se consolida gracias al efecto que causa su obra. El silencio reverencial, exaltado hasta ese momento, tiene una explicación:

En tanto el orbe entero suspenso, entusiasmado,
oyó el insigne canto que hiciste a la mujer:
pues nadie de ese arcángel sublime se ha acordado
si no es para mancharle, o hacerle padecer.
Tan sólo tú cantora de México, la bella,
sintiéndote inspirada de noble frenesí,
sabiendo sus virtudes cantaste sus querellas:
que estaba reservada tal gloria para ti. (*Composiciones* 10)

La penúltima estrofa se convierte en una proclama de las “Redondillas a los hombres necios...”. Pérez denuncia la escritura masculina que refuerza arquetipos denigrantes y, por contraste, eleva a sor Juana a la categoría de autora que revierte esa postura. La monja es capaz de hacerse escuchar. En esa misma estrofa, la mención de la mujer como el arcángel sublime descoloca la significación del poema, pues las referencias a los arcángeles en la Biblia siempre son bajo nombres masculinos (Miguel, Gabriel y Rafael). Aun así, el arcángel sublime en el texto es una referencia a la mujer, con lo que invierte también el género con el que se relaciona a las criaturas divinas de una manera similar a lo que hace con el cisne. En la última estrofa se observa que, a diferencia de Rosas y Horta que la celebran por su genio, en el poema de Pérez la gloria de sor Juana es el resultado de escribir sobre mujeres con conocimiento de causa y, con ello, desmontar los arquetipos Ángel del Hogar – monstruo. Es su poesía lo que hace que todos la escuchen; es el cisne-poeta mujer abriéndose paso a pesar de sus adversidades.

Ejemplo de mujer emancipada

La reconstrucción de la vida de sor Juana, especialmente a partir de la *Respuesta*, la revaloriza como sujeto de representación política. Para José María Vigil, sor Juana es modelo de emancipación femenina. El liberal es, dentro de la velada, el único que directamente se refiere a varias de las obras de la monja y que intenta hacer una valoración de su vida y de su obra. Dentro de las preocupaciones que Vigil dice encontrar en los textos de Juana Inés está “la inferioridad social a que se tenía, y aún se tiene en gran parte, relegada a la mujer” (*Composiciones* 50). La vida de la monja crea un puente que permite utilizarla como mecanismo para extrapolar sus intereses a favor de la emancipación de la mujer y proyectarlos en la poeta. El anacronismo de colocar a sor Juana en el siglo XIX le permite tratar los movimientos sociales de su presente:

Si la graciosa Juana de Asbaje hubiese vivido en nuestro siglo y en un país como Estados Unidos, en donde la mujer es suficientemente respetada para gozar de una postura independiente, habría realizado, sin duda alguna, el ideal de su vida, es decir, habría vivido sin contraer ninguna ocupación obligatoria que pusiese trabas a su ardiente deseo de saber, no solo eso, sino que se habría puesto al frente del movimiento emancipador de la mujer, reclamando para su sexo los derechos y prerrogativas que han sido hasta hoy exclusivos de los hombres. (*Composiciones* 49-50)

Con el anacronismo, Vigil la convierte en referente de las luchas por la emancipación femenina. Vigil desarrolla sus argumentos a partir de lo que lee en la *Respuesta*, donde, en su opinión, la monja logra demostrar “con multitud de ejemplos históricos que la diferencia de sexo no implica una desigualdad intelectual” (*Composiciones* 50).²⁷ Bajo esta directriz dice que “sor Juana poseía una de esas inteligencias emancipadas” (*Composiciones* 57). El “hasta hoy” con el que cierra el comentario se convierte en una denuncia del presente histórico de sor Juana, pero incluye una crítica a la sociedad mexicana decimonónica en la que la emancipación femenina no se ha alcanzado. Vigil convierte a la monja en una luchadora social al colocarla al frente del movimiento emancipador. Habla de emancipación y no de feminismo, pues el segundo término se comienza a utilizar hasta finales del siglo XIX e incluso para principios del XX aún no era de uso común (Cano 345). Lo que manifiesta el uso de la palabra emancipación, en el contexto en que lo enuncia Vigil, es una cuestión de capacidad intelectual y derechos educativos, no

²⁷ Este tópico también se puede encontrar en la obra sorjuanina; por ejemplo en los el villancico VI a Santa Catarina: “De una Mujer se convencen/ todos losa Sabios de Egipto,/ para prueba de que el sexo/ no es esencia en lo entendido” (*OC, II* 171); y, en el romance “Puro amor”: “Ser mujer, ni estar ausente,/no es de amarte impedimento;/ pues sabes tú, que las almas/ distancia ignoran y sexo” (*OC, I* 57).

necesariamente de participación política (Cano 354). El autor interpreta la *Respuesta* a su conveniencia, de una manera similar a la que hace Wright al defender el derecho a la educación femenina.

La defensa de Wright, la reivindicación de la escritura en el poema de Pérez y la idea de Vigil de sor Juana como precursora del movimiento de emancipación, muestran a sor Juana como escritora-poeta que aporta significativamente a la tradición nacional. En los tres casos se observa que los miembros del Liceo Hidalgo tienen una agenda política a favor de los derechos de la mujer, por lo que su interpretación de la vida y obra sorjuanina está mediada por sus propias luchas. Lo que agrupa a estos tres participantes es que la reconocen como mujer y como poeta, con lo que defienden, a la vez, su sexo y a la poesía. Al final, son los únicos que dan cuenta de conocer pasajes de la *Respuesta* y de leer algunas otras composiciones.

Sor Juana, novohispana

La última cuestión que divide a los asistentes es la duda de integrarla o no como parte de una tradición literaria en ciernes. En la velada hay un impulso por estabilizar el pasado novohispano, ya sea descartándolo por su relación con España o fijándolo como origen de la tradición mexicana. Incluir o prescindir de la monja como parte del pasado nacional permite entender la posición que los participantes de la velada tienen de cara al origen de la nación. Es decir, si hacen de la poesía sorjuanina parte de la tradición, están trazando también una genealogía. Detrás de los alegatos, lo que queda patente es la necesidad de narrarse a sí mismos los orígenes nacionales y delimitar su temporalidad. Como señala Foucault, la tradición confiere un origen y evita la dispersión (33). Esta visión crea una idea de permanencia y hace de los méritos individuales cuestión de genio o de decisión, aunque con esto se cree una falsa

continuidad (33). Detrás de los comentarios acerca de la figura de sor Juana se encuentra una necesidad de encontrar un origen, de organizar la dispersión que impera en cuanto se confrontan con el pasado novohispano. El que se celebre su genio permite otorgarle una originalidad que rompe con el resto de la escritura virreinal, sin necesariamente hacer de ella un modelo.

Otros conceptos que guían la construcción de la tradición y, que intervienen en las narraciones en la que insertan a sor Juana, son los principios de desarrollo y evolución. Éstos crean un marco que se entiende como tradición, pues “permiten reagrupar una sucesión de acontecimientos dispersos, [y] referirlos a un mismo y único principio organizador” (Foucault 34). Así, por ejemplo, en el caso de José de Jesús Cuevas, su idea de tradición se articula a partir de la religión católica como principio organizador: “será el eslabón que ate con su propia historia a nuestra literatura transformada” (*Composiciones* 94). En este sentido, establece cierta continuidad desde el mundo prehispánico hasta su presente, que se ve amenazada por el secularismo. La religión es el nudo unificador y sor Juana, como genio y monja, quien hace patente este entramado.

En la velada, cada asistente propone una tradición particular en la que insertan a sor Juana y, a partir de ahí, toma una postura sobre los orígenes de la nación. A pesar de ser liberales, las visiones de la historia nacional de Francisco Sosa y José María Vigil muestran un fuerte contraste. Para el primero, el principio que organiza la tradición nacional es de corte emancipatorio y nacionalista; para el segundo, es el sincretismo particular que sucede tras la conquista. Sus posturas remiten a una cuestión que se repite durante la velada y que la figura de sor Juana dirime: ¿puede la literatura novohispana considerarse mexicana?

La tradición nacionalista

Para Francisco Sosa, la tradición literaria mexicana es nacionalista, por lo que el desvío de los temas relativos al país no forma parte de ella. Según el autor, México tenía que desligarse de España política y culturalmente, por lo que el influjo gongorino en sor Juana le causa repudio, pues lo equipara con la subordinación. Como lo señala Altamirano, había que atreverse a dar *el Grito de Dolores* en todos los aspectos. Para Sosa, gran amigo del maestro y quien le escribe el prólogo póstumo de *El Zarco*, sor Juana no encaja con la tradición nacional, pues dice que ella sigue “las monstruosidades de la escuela del gongorismo” (*Composiciones* 40). Una vez más, como con el tema del celibato, apunta a un error de procreación: no crea, sino que replica un modelo estéril. Su obra no da cuenta de las peculiaridades novohispanas, sino que imita:

No hay en los escritos que de ambos nos quedan [sor Juana y Alarcón], nada que indique una tendencia a emanciparse de la Península, ni aun literariamente hablando; nada que podamos señalar como los primeros esfuerzos del ingenio mexicano para la formación de una escuela literaria propia, libre del yugo político y religioso impuesto desde los primeros días de la conquista, y que no acaba de sacudir nuestra patria si no es ahora que ha pasado más de medio siglo de haberse consumado la independencia. (*Composiciones* 41)

Para Sosa, el gongorismo hace patente la falta de autonomía cultural. Al equiparar gongorismo con sumisión, el autor llama a la formación de un campo cultural libre de la influencia española. Acusar a sor Juana de gongorina es señalar su posición servil con los virreyes. Sin leer los villancicos sorjuaninos que sí incluyen reivindicaciones sociales, Sosa argumenta que la obra de la monja se encuentra exenta de cuestiones políticas por lo que crea un vínculo de dependencia.

En cuanto a la temática de la obra, Sosa parece exigirle que rompa con las propias interpretaciones posibles en el contexto de la monja.

Ante una figura que no es de su total agrado, Sosa siente la necesidad de excusar los errores de sor Juana frente a sus contemporáneos:

En la época en que vivimos, y mucho más en el seno de una sociedad ilustrada, ha de haber no una sino muchas personas que al repasar la vida de la mujer que mereció de sus contemporáneos el nombre de *Décima musa*, se detengan en medio de su admiración, a deplorar tan brillante gloria ante dos nubes demasiado perceptibles para aquellos que a la luz de la filosofía contemplen a sor Juana. (*Composiciones* 24)

Enfrentar esos dos problemas—el de la falta de procreación que rompe con el arquetipo del Ángel del Hogar y el de una creación que sea algo más que imitación— es su deber ante su generación, que es la que sienta las bases de los principios de autonomía. Al contraponer la vida y la obra de sor Juana, representadas por su infecundidad y por no crear nada original, a su propia generación, Sosa busca exaltar a sus contemporáneos. La emancipación política permite que se estudie la literatura virreinal desde la óptica de una pretendida modernidad: “Nada que podamos señalar ... si no es ahora que ha pasado más de medio siglo de haberse consumado la independencia” (*Composiciones* 41). Con esto en mente, comenta acerca de su generación y los principios que guían su gusto:

Una generación como la nuestra, no se entusiasma sino ante las obras de aquellos que pugnan por la libertad política y religiosa de los pueblos, no se recrea sino con los escritores que trabajan por el engrandecimiento social por medio de la enunciación de las grandes ideas. Donde no se revela un espíritu libre, donde no se descubren tendencias a un fin útil para todos, por más que reconozcamos la inteligencia superior, no podemos

concederle nuestros aplausos, nuestra admiración. Por eso al aceptar la comisión del Liceo Hidalgo, he intentado más bien disculpar a sor Juana que ponderar sus méritos.

(*Composiciones* 42)

Sosa repite los juicios de Altamirano y Prieto en cuanto a la imposibilidad de considerar a sor Juana como modelo: “no puede encontrarse en los escritos de la célebre monja un modelo digno de ser imitado” (*Composiciones* 43). Y, al igual que ellos, destaca su genio: “era una inteligencia superior, era uno de aquellos seres en quien la naturaleza se recrea adornándola con sus mejores galas; pero esto nada más”. (*Composiciones* 43). La monja le sirve para afianzar sus propias creencias sobre el programa político que debe seguir la literatura. En el discurso de Sosa, sor Juana es doblemente estéril: no es un buen ejemplo de mexicana y por lo tanto no debe ser incluida como parte de los orígenes de la literatura nacional (*Composiciones* 43). Por ello, concluye su discurso diciendo que: “lo que es más triste todavía, no se puede con toda justicia colocarla entre los escritores mexicanos, cualquiera que sea su mérito, porque pertenece legítimamente a la nación española” (*Composiciones* 43). Los dejes gongorinos de su poesía y su incompatibilidad con el proyecto liberal terminan por descartarla de la tradición mexicana.

La tradición sincretista

José María Vigil es uno de los letrados que con más vehemencia defiende el lugar de sor Juana como parte de la herencia propiamente mexicana. Con su discurso pretende hacer de la literatura virreinal el origen de la tradición literaria mexicana, con la intención de marcar una genealogía que inicia en la conquista y culmina en el presente. Vigil cree que las letras mexicanas han pasado por tres periodos evolutivos: el prehispánico, el periodo novohispano y el postindependentista, y sitúa el origen de la tradición en el segundo. No se trata de una defensa de

la literatura española, sino de la afirmación de que la literatura virreinal es propiamente mexicana y, por el sincretismo, una voz particular que no es, como dice Guillermo Prieto, imitación servil de la literatura peninsular.²⁸ Vigil utiliza a la poeta para enfatizar el carácter positivo de la historia literaria, encuadrado en una visión teleológica que encuentra en el presente la superación de los errores del pasado.

En la velada literaria, Vigil se pregunta: “¿Es justa y merecida la fama que ha disfrutado tanto en vida como después de su muerte? ¿Qué lugar ocupa en el mundo literario? ¿Qué influencia han ejercido sus obras? Y, por último, ¿tiene México razón para enorgullecerse de haber sido la patria de esa mujer singular?” (*Composiciones* 79). Y afirma que la fama de la monja es bien merecida:

Sor Juana es una gloria legítima; si por el solo esfuerzo de su gran genio logró conquistar la triple corona de poetisa, de literata y de sabia; hallo perfectamente naturales la popularidad de que disfruta su nombre, y ese sentimiento de orgullo que México experimenta en contarla entre sus hijos más ilustres. (*Composiciones* 81).

La inclusión de la Nueva España como parte constitutiva de la historia de la literatura mexicana

²⁸ Al respecto de la literatura novohispana como un eco de la española, afirma Guillermo Prieto: “Si se analiza con severa imparcialidad nuestra posición social en el tiempo del gobierno español; si se analiza el calculado marasmo en que se mantenía a esta colonia, y era la base de aquella dominación insípida y semibárbara; si se recuerda que nuestras creencias, nuestro idioma, que las leyes que nos regían, por último, que una parte de nuestra sangre española, nadie culpará a nuestra pobrísima literatura de eco de aquella, porque nuestra sociedad no era sino una facción degradada de la de los descendientes de Pelayo” (351).

se observa en varias de obras de Vigil.²⁹ No es que la sitúe como el máximo exponente de la literatura nacional, pero tampoco es solo imitación de la literatura española, sino una creación que surge del cruce entre la cultura prehispánica y la española, siendo particular del continente americano. Para él, la Nueva España es “el periodo oscuro como todos los de preparación, en que el elemento enérgico de una autoridad omnímoda allegó en derredor de sí, como un poderoso núcleo, todos esos elementos que estaban destinados a crear más tarde la nacionalidad mexicana” (*Composiciones* 81). En este marco, sor Juana es el mejor ejemplo de la imposibilidad de descartar por completo la poesía novohispana, aunque todavía no sea la culminación evolutiva.

Vigil observa el desarrollo de una tradición que parte de la Nueva España, pero que supera los errores iniciales para evolucionar a lo que es en su momento. El autor nota que la literatura, además de ser bella, es una herramienta útil al representar los sentimientos de una época. Sor Juana da cuenta de su momento, marca el inicio de la genealogía y, en su obra, se pueden verificar los avances de una tradición unificada por el sincretismo como principio organizador. El acercamiento positivista a la historia literaria de Vigil incluye a sor Juana;³⁰ propone que “recorriendo sus obras se nota desde luego que aquel espíritu, a pesar de conocer a fondo todas las sutilezas de la escolástica, era eminentemente positivo” (*Composiciones* 62). Vigil no hace referencia a qué obras ha leído, sin embargo asienta que sor Juana se encontraba constantemente

²⁹ Para Mónica Quijano, el jalisciense considera el pasado novohispano como parte de la nación; tema del que sor Juana es parte fundamental. Quijano menciona tres escritos de él sobre la monja: la participación en la *Velada*, el apartado que le dedica en “Reseña histórica de la poesía mexicana” y su inclusión en las antologías *Antología de poetas mexicanos* y *Poetisas mexicanas*, que Vigil presentó en la Exposición Universal de Chicago. El artículo de Quijano se centra únicamente en la *Velada literaria* y llega a la conclusión de que: “Vigil reconoce entonces la importancia de la obra de sor Juana bajo un doble punto de vista: el de la forma literaria y el de la intención moral en ella contenida” (79).

³⁰ Para un estudio del influjo del positivismo en el pensamiento de Vigil, véase Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo, decadencia*.

“analizando los hechos más insignificantes, fundaba en su constante observación la base de deducciones que le venían a revelar las leyes inmutables de la naturaleza” (*Composiciones* 62).

Es posible que Vigil se refiera a las muchas ocasiones donde sor Juana reflexiona como intelectual y, también, a la sección de la *Respuesta* en la que escribe que, aunque le prohibieran los libros, estudiaba con los fenómenos que observaba en el mundo.³¹

Vigil y Cuevas incluyen a la monja como una referencia del pasado mexicano por diversas razones. Por un lado, para el primero, la historia mexicana ha pasado diversas etapas evolutivas. El momento embrionario conlleva a la revaloración de la época virreinal, de la cual sor Juana es la figura más destacada; es la época en “que se arrojaron todas las semillas que han comenzado a desarrollarse en nuestros días” (*Composiciones* 81). No es que quiera exaltar el componente español, sino destacar lo particular de la sociedad novohispana. Tampoco es la consolidación del mito del mestizaje que surgirá en décadas posteriores, pero sí un primer acercamiento a una idea de nación en donde la Nueva España no es un calco de España, sino una sociedad con características propias. Por otro lado, para Cuevas, la historia mexicana ha pasado por tres etapas, cada una encarnada en una figura literaria: Nezahualcóyotl representa la máxima gloria del pasado prehispánico; sor Juana del novohispano; y Carpio, del México independiente. La visión teleológica compartida, derivada de una evolución significativa y trazable, aunque se encuentra en ambos, tiene finalidades distintas que, a la vez, apuntan a dos posturas ideológicas

³¹ El fragmento de la *Respuesta* en que la monja consiga el suceso es el siguiente: “Una vez lo consiguieron con una prelada muy santa y muy cándida que creyó que el estudio era cosa de la Inquisición y mandó que no estudiase. Yo la obedecí (unos tres meses que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque aunque no estudiaba en los libros, estudiada en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal” (*OC, IV* 458). También la monja tiene este tipo de discusión de corte intelectual en los romances “Acusa la hidropesía” y “Discurre con ingenuidad sobre la pasión de los celos”, mismos a los que Vigil puede estar refiriendo.

irreconciliables. Es decir, si para Cuevas esta evolución muestra el hilo católico que amalgama el sentir de la nación mexicana, para Vigil se trata de sincretismo y la superación de etapas que se afianza con el liberalismo.

Conclusiones

A pesar de los desacuerdos políticos que surgen al discutir la figura de sor Juana en la velada, hay una idea en la que la mayoría de los participantes concuerdan: la monja es mexicana, a pesar de que su nacimiento preceda la existencia de México como nación independiente. Por ejemplo: Laureana Wright, menciona que la monja es “mexicana como nosotros” (*Composiciones* 7-8); Pérez la llama “cantora de México” (*Composiciones* 11); Rosas, “décima musa mexicana” (*Composiciones* 14); Sosa, a pesar de que hace de la escritura de la monja parte de la tradición española, se lamenta de que “la poetisa mexicana haya sido monja” (*Composiciones* 25); Vigil expresa el “sentimiento de orgullo que México experimenta al contarle entre sus hijos más ilustres” (*Composiciones* 81); y Cuevas opina que sor Juana, Nezahualcóyotl y Carpio “son sin duda las tres grandes figuras de nuestra patria” (*Composiciones* 98). Para cada uno de los participantes, a pesar de sus posturas políticas, no es asunto a discutir si la monja forma parte de la nómina de escritores mexicanos, sino la manera en que su figura se inserta en un patrimonio literario. Al considerarla mexicana se observa que, en el imaginario decimonónico, existe una idea de nación mexicana que antecede la independencia. Aunque no concuerden en lo que esa nación significa y la manera en que se construye, la mención de la monja virreinal como mexicana muestra un primer intento de apropiarla como un referente nacional. Sosa y Altamirano la descartan como poeta y la celebran como genio. Para ellos, la monja no es necesariamente mexicana, e incluso la finalidad política que le adjudican a

la literatura hace simplemente que no empate con sus ideas. Sin embargo, tampoco dan muestras de haberla leído.

La velada literaria muestra las tensiones del campo cultural, a pesar de los intentos de Altamirano de crear unidad por medio de la integración de liberales y conservadores en proyectos como el Liceo Hidalgo. Las distintas lecturas de sor Juana son el resultado de tomar de su amplio corpus literario y de su biografía el aspecto que cada intelectual busca destacar. Con estos recortes, mayoritariamente basados en cuestiones políticas y no en lecturas de su obra, tenemos diversas sor Juanas: una que defiende la educación femenina, la que lamentablemente ingresa al convento, a un personaje descartado tanto por su filiación gongorina como por el desacato a la figura del Ángel del Hogar y a otra convertida en la madre católica de la poesía mexicana. Para 1874, los letrados coinciden en el genio de sor Juana y, la mayoría, en su nacionalidad mexicana. Al comentar acerca de su figura, es posible proyectar en la lectura de su vida y su obra las distintas ideas de nación en pugna. Como recuento de la primera celebración, queda que muy pocos parecen leerla realmente.

Capítulo II. Sor Juana en el IV Centenario del Descubrimiento de América

Con el inicio en México y España de la historiografía literaria, durante el último tercio del siglo XIX, los letrados comienzan a incluir a sor Juana en la nómina de escritores que conforman las glorias del pasado. La historia literaria como género, la integra como parte de propuestas genealógicas. La búsqueda por establecer los orígenes de la cultura nacional invita a reflexionar sobre el pasado en aras de la construcción de una narrativa para las futuras generaciones. Los intelectuales que reconstruyen el pasado literario y editan antologías nacionales se ven en la necesidad de asignar a sor Juana un lugar: su genio y fama la hacen un personaje ineludible.

La inclusión de la poeta en los recuentos históricos sucedió a pesar del desdén que diversos intelectuales sintieron hacia ella. No únicamente en México se rechazó a sor Juana, el desprecio se coló por todas partes. El gran escritor franco-argentino, Paul Groussac, en su viaje por México ninguneó el entusiasmo sorjuanino de José María Vigil: “En cuanto a la ‘décima musa’, sor Juana Inés de la Cruz, algo de ella se me alcanza seguramente; pero han sido tantas las ‘décimas musas’, antes y después de la lesbiana Safo, que tal vez me pierda en cuenta” (196).¹ Será hasta

¹ En realidad, el desprecio de Groussac se extiende a toda la literatura mexicana. Groussac narra cómo llega a la Biblioteca Nacional en México, él mismo a cargo de la biblioteca argentina, en busca del director que en ese momento era José María Vigil. Al ir a su encuentro, el sustituto le dice que el mexicano está presidiendo la sesión de la Academia de la Lengua. Para sorpresa de Groussac, a la solemne reunión sólo asistieron tres miembros de la Academia. Cuando el mexicano le cuenta su trabajo para la Exposición Universal de Chicago, la obra *Poetisas mexicanas*, el crítico franco-argentino aprovecha para comentar acerca de la lesbica sor Juana y de pasada, arremeter en contra del vacío intelectual que observa en el país al que considera bastante inferior a Argentina. Sale tan desencantado de su encuentro con Vigil y de la literatura mexicana que escribe: “hispano-américa es tan dispar, que su nombre únicamente da cuenta de vínculos políticos entre colonias” (197).

finales de siglo que Marcelino Menéndez Pelayo enmienda la plana de los demás letrados acerca de la valía de la monja.

El presente capítulo estudia cómo se incluye a sor Juana en historias literarias y antologías. Al presentar la obra de sor Juana como parte de un recuento histórico, y la forma y criterio con que se le incluye o excluye, están en juego versiones de la historia que en ocasiones se contraponen y que muestra de la manera en que los autores conciben el nacimiento de la nación. Los cambios políticos (sobre todo el relativo periodo de estabilidad para los escritores) permiten el surgimiento de este discurso historiográfico, y el surgimiento de las historiografías literarias hace que sor Juana ya no sea la excepción al escribir acerca del pasado. El acercamiento sistemático que implica el género permite ir más allá del estudio de su figura y, muy de pasada, de las “Redondillas a los hombres necios”. Con esto, se da una transición de la valoración exclusiva de su figura a la apreciación de algunas de sus composiciones.

El problema del archivo novohispano

Antes del surgimiento de las historias literarias predominaban bosquejos o recuentos sucintos en los que abundaban los juicios de valor acerca del pasado novohispano más que el

comentario puntual de textos literarios.² Por esto, será hasta casi el final del siglo que Francisco Pimentel escriba la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días* (1885), primera historia literaria en México en la que, además, se incluye la poesía de la monja como legado nacional. Esta temporalidad no es aleatoria, pues el surgimiento de las historiografías literarias en el continente americano se alinea con los intereses políticos de las naciones recién independizadas. Esta práctica, sustentada en la institucionalización de la literatura y la autonomía de la crítica, va de la mano con el proceso emancipatorio y la necesidad de definir el imaginario nacional. Para González-Stephan, las historiografías literarias aparecen hasta la segunda mitad del siglo XIX, pues su escritura requiere de relativos periodos de paz en los que se puede hacer un balance retrospectivo, a la vez que una propuesta acerca del pasado, la emancipación y el contexto postindependentista (125).³

² Este es el caso, por ejemplo, de Guillermo Prieto, quien desde el título de su artículo — “Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura mexicana” — menciona la ausencia de una historia literaria. Lo que impera es el “desorden” en cuanto a la confrontación con el pasado. Prieto no pretende escribir una historia, que califica como “obra por cierto digna de las investigaciones de nuestros sabios, y que exige la imperiosa vindicación de nuestro buen nombre mancillado por la más ridícula ignorancia” (351); lo que desea es “consignar algunos nombres que...son acreedores a la gratitud pública” (351). Tras su bosquejo, recomienda la escritura de una historia que sirva de preceptiva para la creación de una literatura nacional. Sin embargo, se deslinda de tal empresa y la encomienda a la juventud (364). De la misma manera, Altamirano registra sus impresiones de lo acontecido en el plano literario después del triunfo de Juárez: “No es mi ánimo hacer aquí un estudio crítico del progreso literario en México... Trataré, sí, de hacer un ensayo sin pretensiones, y sólo con el objeto de emitir algunas ideas que creo útiles...” (“De la poesía épica” 285). Altamirano escribe “tratando de ser breve y preciso” (“De la poesía épica” 285). El concepto de brevedad marca sus reflexiones de una manera similar a Prieto: sus escritos son herramientas de utilidad que posteriormente pueden ser consultadas por quien desee escribir.

³ Beatriz González-Stephan estudia el surgimiento de historias literarias en América Latina. Para el caso español, véase la antología, *Spain and Beyond Spain. Modernity, Literary History and National Identity*. En especial, el artículo de Wadda Ríos-Font traza el surgimiento de las historias literarias españolas en el siglo XIX, sobre todo las producidas por extranjeros (Friederich Bouterwek, Simonde de Sismondi, George Ticknor) y la respuesta posterior de Antonio Gil de Zárate, con *Manual de Literatura y Recuento histórico de la literatura española*, y de la *Historia crítica* de Amador de los Ríos (127-147). Para el caso alemán, “German Literary

Dada su imbricación con cuestiones políticas, las historias literarias manifiestan preocupaciones en torno al pasado colonial y a la cuestión de tener una lengua en común con España (126). La escritura de las historiografías literarias americanas del siglo XIX se encuentra en una encrucijada: aceptar el legado cultural o asumir un vacío histórico (126).⁴ Como explica Wadda Ríos-Font, las historias literarias construyen mitos nacionales:

The discursive institutionalization of a national literature, in a national language work to define the community itself, and in this way, it can be said that the nation—that is, the concept of the nation ratified by the canon—does not necessarily precede the history or the literature that presumably embodies. (128)

En las negociaciones entre el pasado colonial y la construcción de una “comunidad imaginada” (Anderson 1-7) lo que se escribe en las antologías pone de manifiesto la carga política que subyace en ellas. De esta manera, como mencionan Brad Epps y Luis Fernández, el concepto de

History 1777-1835”, de Klaus J. Bartel traza el surgimiento del género en Alemania hasta llegar a la obra de Georg Gottfried Gervinus (*Geschichte der Poetischen Nationalliteratur der Deutschen*), generalmente aceptada como la primera historia del género (8). Para el estudio de las historias posteriores, ver Michael S. Batts: *A History of Histories of German Literature, 1834-1914*. En el caso italiano sobresale el trabajo de Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana* (1870). Bruno Luis Carpineti explica que en la Italia finisecular destacan los trabajos de Carducci y de Sanctis; aunque en su momento la obra de Carducci (con un enfoque histórico positivista) parece consolidarse de manera más firme que la de Sanctis (escuela estética), la revaloración del segundo por Benedetto Croce lo convierte en la aproximación fundante de la historia literaria italiana (29). En el caso francés, destacan los 8 volúmenes de la *Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900*, dirigidos por Louis Petit de Julleville. Finalmente, la *História da literatura portuguesa*, de Theophilo Braga muestra la estrecha relación entre la creación de un canon literario y la formación ideológica de los discursos nacionales portugueses.

⁴ Por ejemplo, de la Nueva España, Guillermo Prieto escribe: “Si se analiza con severa imparcialidad nuestra posición social en el tiempo del gobierno español; si se analiza con el calculado marasmo en que se mantenía a esta colonia, y que era la base de aquella dominación insípida y semibárbara; si se recuerda que nuestras creencias, nuestro idioma, que las leyes que nos regían, por último, que una parte de nuestra sangre española, nadie culpará a nuestra pobrísima literatura de ser eco de aquélla, porque nuestra sociedad no era sino una facción degradada de la de los descendientes de Pelayo” (351).

historia literaria es el resultado de “adjustments, concessions, adoptions, and adaptations, both methodological and ideological” (14).

La carencia de historiografías literarias en la primera mitad del siglo XIX en las cuales insertar a sor Juana es, también, el resultado del accidentado acceso al archivo novohispano, preocupación constante y patente en las reflexiones acerca del pasado literario. En el caso particular del archivo novohispano, el bibliógrafo más importante de finales de siglo,⁵ Joaquín García Icazbalceta busca entender las razones del vacío al escribir sobre “la pérdida de aquella riqueza literaria, de la que sólo nos han llegado pocos y mutilados residuos” (ctd. en Vigil, “Reseña” 12). Para éste, la carencia en cuanto a la preservación de obras novohispanas se debe a diversas razones, que van desde cuestiones materiales hasta políticas.⁶

⁵ Además de García Icazbalceta, cuñado de Pimentel, cabe destacar la labor bibliográfica de Nicolás León. Para conocer la relación entre García Icazbalceta y Nicolás León, véase *Correspondencia de Nicolás León con Joaquín García Icazbalceta*, compilada por Ignacio Bernal.

⁶ El trabajo bibliográfico mexicano a finales del siglo XIX tuvo auge con las investigaciones de Icazbalceta, Pimentel y Vigil, entre otros. La labor bibliográfica de García Icazbalceta es fundamental en la constitución de un archivo novohispano. Poseedor de una de las colecciones más vastas del siglo XIX mexicano, publicó la importante *Bibliografía mexicana del siglo XVI; primer parte, catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600 con biografías de autores y otras ilustraciones; precedida de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en México* (1876). Su biblioteca personal fue fuente de consulta para Francisco Pimentel. Ésta se puede encontrar en la Colección Cervantina del Tecnológico de Monterrey, en el Fondo Reservado Joaquín García Icazbalceta de la Biblioteca Nacional, así como en la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson, de la University of Texas, Austin, que incluye 49 incunables. La biblioteca de García Icazbalceta llegó a tener 12,000 volúmenes y 87 de manuscritos (Rivas Mata). Su correspondencia, no toda publicada, está en su mayoría en la Colección Cervantina. La publicación de algunos grupos de cartas, como las que se intercambia con Nicolás León, permiten reconstruir la labor bibliográfica de ambos. A la par de los trabajos de García Icazbalceta y su cuñado, Francisco Pimentel, la labor de José María Vigil es también encomiable. Entre sus trabajos destaca la dirección de la Biblioteca Nacional desde 1880 hasta su muerte. Este órgano de archivística nacional había comenzado sus labores desde unas décadas antes, pero se consolida como tal durante la dirección de Vigil y tiene el honor de abrir formalmente sus puertas al público el 2 de abril de 1884 (Sierra 58).

Unos quedaron en manuscritos y se perdieron sin dejar memoria; otros, aunque impresos, corrieron igual suerte, y ni sus títulos conocemos: de algunos hay noticias, pero no se hallan; poquísimos han resistido a las calamidades de que han sido víctimas nuestros depósitos literarios. Las órdenes religiosas tuvieron desde el principio bibliotecas ... Esas bibliotecas sufrieron continua destrucción por la polilla, las inundaciones, los robos, la incuria de sus poseedores, y más que todo por las frecuentes escaseces de papel, que provocaban a destruir libros viejos para venderlos a mercaderes y polvoristas: mucho pasó a tierras extrañas. (ctd. en Vigil, “Reseña” 12)

Las pérdidas que menciona, aunadas a los juicios políticos de quienes (como Prieto) ven en la literatura novohispana un eco de la española que contradice sus deseos de emancipación política, hacen que durante casi el primer siglo de México como nación independiente se rechace por completo el arte producido previo a la independencia. Icazbalceta, consciente del vacío histórico que genera la falta de documentación en la que sustentar una historia literaria, escribe: “Así ha perecido grandísima parte del tesoro que nos legaron los siglos pasados: así hemos dejado eclipsar glorias de nuestra patria, y nos vemos reducidos a trazar bosquejos imperfectos, en vez de pintar cuadros acabados y bellos” (ctd. en Vigil, “Reseña” 12). Estos bosquejos —como los de Prieto y Altamirano — si bien mencionan algunas obras literarias novohispanas, están marcados por el silencio en cuanto a la confrontación con la Nueva España.⁷

⁷ Para una descripción de la recuperación de las *Obras completas*, ver “Introducción”; de las “Redondillas”, Cap. I, nota 7. Para este momento, estamos ante lo que Perelmuter nombra como la “reducida biblioteca”: “La falta de acceso a las obras de la escritora se empieza a convertir en sonada excusa del desconocimiento. Esta queja, que podemos denominar ‘la reducida biblioteca’, se establece como lugar común de la crítica sorjuanina desde la segunda mitad del siglo diecinueve hasta bien entrado el siglo XX” (“De la excepcionalidad” 99). El primer volumen antológico es el de Juan León Mera, de 1873, publicado en Ecuador. Sin embargo, aunque Vigil incluye algunas obras sorjuaninas en la velada, realmente es hasta *Historia crítica* de Pimentel que se tiene acceso a más poemas de la monja en México.

Sor Juana en la historiografía literaria y las antologías

Como establece Lambropoulos, las historias literarias —a las que agregaría las antologías de corte nacional— institucionalizan las prácticas literarias por medio de mecanismos críticos que ellas mismas generan al considerar algo canónico o paradigmático, a la vez que lo diseminan (4-7). Es decir, los códigos y reglas manifiestan determinadas prácticas lectoras que se relacionan con la producción de saber, y que buscan ponderar alguna obra como parte de una literatura nacional. Un estudio de este tipo permite postular una teoría de la estética, de la producción y de la circulación de lo que conforma el valor y la manera en que estos juicios se convierten paulatinamente en consenso. El valor estético no es el reconocimiento de cualidades innatas, sino el producto de consideraciones, decisiones y negociaciones en torno a las producciones artísticas (Lambropoulos 160-162). Dada la importancia de las antologías y las historias literarias para la institucionalización de la obra sorjuanina, analizaré cómo tres letrados la integran en dos situaciones específicas: la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días* (1885) de Francisco Pimentel y las antologías que se escriben en México y España con motivo del festejo del IV Centenario del Descubrimiento de América.

En la *Historia crítica*, Francisco Pimentel dice que la imposibilidad de consultar la documentación necesaria lo lleva inicialmente a la publicación de la obra inconclusa titulada *Biografía y crítica de los principales autores mexicanos* (1869). Sin embargo, gracias al acceso a la biblioteca de su cuñado, Joaquín García Icazbalceta, puede continuar con la *Historia crítica* (*Historia crítica* 5). La segunda edición, corregida y aumentada, de 1892, lleva el título de

Historia crítica de la poesía en México, acotando sus estudios a la poesía.⁸ La *Historia*, de 1885, se organiza por ejes, ya sean temáticos o de autor, que van de la Conquista hasta su época. Los capítulos I al VIII tratan sobre la literatura previa a la Independencia, en donde destacan las obras de Fernán González de Eslava, Antonio Saavedra Guzmán, sor Juana, Diego José Abad, Francisco Ruiz de León y José Manuel Sartorio. Los capítulos restantes, del IX al XX, versan sobre la poesía del México independiente y contienen información acerca de Anastasio María Ochoa, Francisco Ortega, Manuel Sánchez Tagle, Ignacio Rodríguez Galván, José Joaquín Pesado, Manuel Carpio y Fernando Calderón; en esta sección, Pimentel entrelaza temas como el romanticismo, el clasicismo y la dramaturgia. Sitúa el origen de la literatura mexicana en la Conquista y divide la producción previa a la Independencia en 8 capítulos y la época posterior en 11. A diferencia de los bosquejos histórico-literarios previos, no se había estudiado la poesía virreinal con el mismo detenimiento que la contemporánea. Pimentel valora la obra de sor Juana a partir de presupuestos estéticos que se convierten posteriormente en consenso.

El segundo caso es el análisis comparativo entre las antologías mexicanas y españolas que se elaboran con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América. Aunque como artefactos literarios, las antologías son un elemento más de los festejos conmemorados en España, su discurso narra distintos intentos de colocarse ante el pasado literario y frente al concierto de las naciones a través de un pasado literario, ya sea como gloria española o como prueba de la emancipación cultural. Como ilustra William Luis, el poderío español en América coincide con el expansionismo estadounidense y, ante la pérdida de poder imperial, cambian las

⁸ Cuando me refiera a la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días*, de 1885, se mencionará como *Historia crítica*; cuando me refiera a la *Historia crítica de la poesía en México*, de 1892, para facilitar la distinción, la anotaré como *Historia de la poesía*.

relaciones de poder: España se aferra a los remanentes simbólicos mientras que la América Española hace un movimiento contrario al tratar de legitimar su existencia como naciones (ctd. en Tsuchiya 4-5).

En este contexto, la Real Academia Española comisiona a Marcelino Menéndez Pelayo la preparación de una antología de poesía americana.⁹ Se les pide a las academias nacionales de las antiguas colonias que elaboren una selección de la poesía de cada país. La Academia Mexicana designa a José María Roa Bárcena y a Casimiro del Collado para elegir a los autores, vivos y muertos, que iban a conformar la antología, y a José María Vigil para escribir la introducción (Alatorre, “Menéndez Pelayo” 169). En su antología, Menéndez Pelayo desestima el trabajo enviado por los mexicanos y se excusa diciendo que no recibió a tiempo el documento (Alatorre, “Menéndez Pelayo” 170). Como reacción, Roa Bárcena critica en la prensa la decisión del capo de la filología hispánica. Los mexicanos, al no estar conformes con la omisión, que es prácticamente un ninguneo, publican *Antología de poetas mexicanos*, misma que le habían enviado a Menéndez Pelayo y que incluye la “Reseña histórica de la poesía mexicana” de José María Vigil (Alatorre, “Menéndez Pelayo” 171). Por su parte, Marcelino Menéndez Pelayo publica *Antología de poetas hispanoamericanos (1893-1895)*. Con ligeros cambios, fue posteriormente “publicada con el título de *Historia de la poesía hispanoamericana (1911-1913)*” (Alatorre, “Menéndez Pelayo” 169).

⁹ Cabe aclarar que la comisión de la *Antología* es uno de los muchos artefactos con los que se buscó conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento. Arbaiza estudia los festejos de 1892 como una serie de eventos que tuvieron lugar principalmente de septiembre a octubre del año en cuestión. Fuertemente influenciados por las exposiciones universales, pero elaborados en un contexto de inestabilidad económica y paulatina pérdida de control político, entre los eventos destacan exposiciones, desfiles (“La cabalgata del comercio y de la industria” y “La cabalgata del descubrimiento”) y conferencias como el IX Congreso Internacional de Americanistas en Huelva, y los distintos ciclos en el Ateneo de Madrid y el de Barcelona (34).

Antonio Alatorre estudia la desavenencia entre academias. Contrario a lo que dice la *Antología* de Menéndez Pelayo, la omisión de poetas vivos y la falta de consulta de la obra enviada por los mexicanos responde más bien a una decisión personal. Alatorre recurre a la correspondencia entre Manuel F. Miguélez y el mexicano Montes de Oca. El segundo pregunta: “¿por qué esta vez la suavidad ordinaria se convirtió en dureza implacable?” (ctd. en Alatorre, “Menéndez Pelayo” 175), con respecto a la labor de Roa Bárcena y compañía. Miguélez responde a nombre del santanderino:

la clave, el motivo, la causa, el móvil de este supuesto enigma fue la falta de verdadera inspiración y la sobra de antiespañolismo de muchísimos poetas mejicanos. Pecados contra el espíritu santo de las bellas letras, la justicia y de la gratitud que Menéndez y Pelayo no tenía facultades para perdonar ni en esta vida ni en la otra. (ctd. en Alatorre, “Menéndez Pelayo” 175)

Para el capo de la crítica y la filología hispánica, que alababa más las traducciones de Horacio hechas por el sacerdote mexicano Joaquín Arcadio Pagaza que cualquier otra creación mexicana, el antiespañolismo de los poetas vivos no era materia de su agrado, y eso, aunado a lo que percibía como falta de inspiración poética, eran motivos suficientes para justificar la ausencia de escritores vivos en la antología. Sin embargo, era más sencillo alegar que el documento no llegó a tiempo antes que confrontar a la academia con la que buscaba congraciarse al celebrar el IV Centenario. A pesar de la crítica mexicana de su trabajo, los elogios de Menéndez Pelayo a sor Juana marcaron escuela. Según Domínguez Michael, el comentario del santanderino: “coloca a

sor Juana en el corazón del siglo XVII, sitio del cual ya no se moverá” (*La innovación* 39).¹⁰

Aunque no tan halagüeña como la que unas décadas después escribe Amado Nervo, la crítica sirve para situar las bases de la revaloración de la obra sorjuanina e influirá profundamente la historia de su recepción.

Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días (1885) de Francisco Pimentel

Francisco Pimentel, lejos de las abstracciones derrideanas del archivo,¹¹ tuvo la fortuna de que su hermana Filomena contrajera nupcias con Joaquín García Icazbalceta, por lo que pudo consultar la colección del gran bibliógrafo. Como resultado de sus investigaciones, la *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días* (1885) es, en palabras de José Luis Martínez, “la primera obra que, completa y sistemáticamente, estudiaba la poesía y el teatro mexicano” (*La expresión* 417). A pesar de fundar el género en México, Pimentel cae rápidamente en descrédito por la severidad con que juzga a algunos de sus

¹⁰ Christopher Domínguez Michael retoma el trabajo de Alatorre y dedica un capítulo a esta confrontación en “Antesala con el muy vetusto don Marcelino”, que sirve de introducción a *La innovación retrógrada. Literatura mexicana 1805- 1863*. Su estudio considera que Menéndez Pelayo ha caído en una especie de maldición por el estancamiento de la literatura española previo a las generaciones de 98 y el 27, la apropiación de su obra por el nacionalismo católico del franquismo y por su negación de estudiar la obra de su época (*La innovación* 17-23). Domínguez Michel también reseña la *Historia de la poesía* y se detiene en la mención de sor Juana: “los elogios que sor Juana le merecen [*sic*] a Menéndez Pelayo hoy nos parecen pocos y avaros. Pero publicados en 1893 parecieron inusuales o desmesurados, hijos de la buena voluntad del crítico hacia la primogénita Nueva España” (37). El crítico termina su capítulo con una comparativa de las antologías. Para un estudio de la introducción de la obra de Menéndez Pelayo, sobre todo en relación con el hispanismo, ver Arcadio Díaz Quiñones, *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*.

¹¹ Para Steedman, los archivos son espacios concretos en los cuales quienes estudian la disciplina histórica se relacionan con objetos materiales (ctd. en Manoff 18). En el presente apartado, el uso de archivo es mucho más acotado: refiere a la biblioteca de García Icazbalceta.

contemporáneos, así como por su participación en el Imperio de Maximiliano.¹² Sin embargo, la *Historia crítica* es el documento fundante de la historiografía literaria mexicana y determina los criterios con que se institucionaliza a sor Juana en las subsecuentes antologías e historias nacionales. La biografía y el comentario de la obra de sor Juana incluidos en la *Historia crítica* aparecen por primera vez en el periódico *La Constitución Social*, en 1868. El año siguiente, en el primer número de *El Renacimiento*, revista fundada por Altamirano, se publica la primera parte, que incluye únicamente la biografía (Alatorre, *Sor Juana* 139). En su estudio de la vida y obra sorjuanina, Pimentel logra dos cuestiones inauditas: el juicio de la poesía sorjuanina, más allá de los comentarios acerca de su figura, y el fallo positivo que emite tras descartar, como era común, el *Primero sueño*.

Como resultado de la institucionalización de la crítica en la Ilustración, el estudio literario está fuertemente fincado en nociones de verdad y gusto. Por un lado, las cuestiones estéticas y las normas poéticas se estudian a partir del concepto de razón, centrado en el individuo, quien tiene la capacidad de revertir la autoridad tradicionalmente delegada a la Iglesia y al Estado; por otro, la cuestión subjetiva del gusto en obras específicas parte del presupuesto de un consenso

¹² En opinión de José Luis Martínez, no logró su objetivo: “no sólo [es] mala sino que contribuyó, mientras no fue posible sustituirla, a la confusión de quienes la tuvieron por guía” (*La expresión nacional* 420). No obstante, Beatriz Garza Cuarón considera que la mala recepción de la *Historia crítica*... se debió a los problemas que el autor tuvo durante su vida por la severidad que lo caracterizaba: “El problema del aislamiento en que cayó la historia de la poesía de Pimentel no se debe, pues, a la falta de datos pertinentes, de erudición, ni de capacidad de sistematización y de análisis, sino principalmente, al dogmatismo literario que en su época caracterizó a su autor... Esa severidad contribuyó a su descrédito, ya que muchos de esos autores fueron ampliamente revalorados por la crítica posterior” (266-267). Otra razón de este descrédito es su ideología conservadora, que lo llevó a colaborar con el Imperio de Maximiliano: “Los empleos más notables que en aquellos tiempos tuvo D. Francisco, fueron el de Prefecto político de la ciudad de México, al que renunció, y el de Ministro de México en Madrid, que admitió: no llegó a desempeñar este cargo, porque habiendo tenido que ocupar algún tiempo en arreglar negocios particulares vinieron mientras los acontecimientos que dieron fin con el Imperio” (*Historia crítica* 19-20).

(Hohendahl 117). Hohendahl advierte que las historias literarias hacen patentes escenarios políticos y sus efectos en lo que entiende por estética; lo que está en juego en ellas es el concepto mismo del arte y su función social (105). En la *Historia crítica*, Pimentel plantea el examen estético por medio de la lectura cuidadosa:

El examen supone que la crítica no considera las cosas ligeramente, no se deja llevar por las primeras impresiones, sino que estudia, analiza, compara, consulta, medita; en una palabra, practica todo aquello que es necesario para formar un juicio concienzudo y escrupuloso. (*Historia crítica* 35)

Su aproximación a la poesía se da a partir de un intento de crítica textual, a diferencia de los juicios emitidos, por ejemplo, por algunos miembros del Liceo Hidalgo, que solo de paso aluden a las obras. Pimentel descarta las opiniones que se han emitido en torno a sor Juana por considerarlas inválidas. Cree que “no es posible emitir una opinión definitiva mientras no hayamos examinado las obras de sor Juana” (*Historia crítica* 166). Parece un detalle accidental, pero lo que predomina en su contexto es la descalificación de la obra sorjuanina sin siquiera referirla.

Para Pimentel, el juicio debe construirse a partir del apego a materiales históricos para, a partir de una cuidadosa lectura, ponderar el valor literario. El documento se presenta como prueba inobjetable de verdad. Por ejemplo, en la breve biografía (157-165) toma la información del padre Calleja y de la *Respuesta*: “hemos aprovechado ese escrito para formar estos renglones, dejando a un lado lo que no está de conformidad con él, en las biografías que se han publicado de la poetisa” (*Historia crítica* 162). Por lo mismo, denuncia a aquellos que han explicado a sor Juana (su ingreso al convento) conforme criterios anacrónicos:

La literatura romántica de nuestros días nos ha pintado los sentimientos de una mujer que acaso, en el fondo, pudiera explicar los de Juana Inés: hablo de la *Lelia* de Jorge Sand, de ese tipo de sentimentalismo, de una mujer que sentía arder en su corazón un amor inmenso; pero que no encontrando en el mundo un objeto digno de ese amor, se refugió en un convento, no obstante sus creencias antirreligiosas. (*Historia crítica* 159)

El autor explica que la literatura romántica y los tópicos que de ella se desprenden (como la mujer antirreligiosa que ingresa al convento) son marcos interpretativos erróneos. La literatura de sus días, explica Pimentel, no es el método pertinente con el que estudiar la vida de sor Juana. Por lo mismo, descarta cualquier interpretación de la toma de hábitos como resultado de un amor no correspondido; estas explicaciones son “suposiciones que reducen a sor Juana a proporciones vulgares, a heroína de novela erótica” (*Historia crítica* 159). En la *Respuesta*, sor Juana explica que entró al convento por su inclinación al conocimiento y su aversión al matrimonio. Pimentel retoma sus palabras al citarlas textualmente; sin embargo, cómo la explicación no se ajusta del todo a su conservadurismo, añade que la poeta “alzó los ojos al cielo, los fijó en el Ser Perfecto, único que podía comprender aquel corazón ardiente, y pensó encerrarse en un claustro” (*Historia crítica* 159). Aunque el autor manifieste estar absolutamente apegado al documento como fuente de verdad, ofrece su propia interpretación.

Después de una breve síntesis biográfica, Pimentel se ocupa de la poesía de sor Juana. Como a sus coetáneos, el *Primero sueño* le parece reprobable por gongorino; a diferencia de ellos, explica sus razones basándose en el comentario textual, dando cuenta de su lectura. El autor comenta los primeros 18 versos del *Primero sueño*, para concluir con que “la composición que más agradaba a sor Juana es precisamente una de las más dignas de reprobación, y su oscuridad es tal, que puede compararse con las más confusas de su modelo” (*Historia crítica*

166). Para explicar su reprobación, comenta los primeros versos de *Primero sueño*: “Piramidal, funesta, de la tierra/ nacida sombra, al cielo encaminaba/ de vanos obeliscos punta altiva,/ escalar pretendiendo las estrellas;” (*OC, I 335*). En estos versos, sor Juana describe el anochecer, la “sombra que la tierra proyecta cuando el sol se oculta [y que] está dirigida hacia arriba y tiene forma de cono” (Tenorio, *Ecos de mi pluma 257*). Esta figura concéntrica (o con punta altiva) se proyecta de acuerdo a la concepción de la Tierra al centro del sistema ptolemaico. Al conde de las Heras, la imagen que resulta del hipérbaton le parece reprochable: “sombra nacida de la tierra, que tenía dos cualidades, *funesta* y *piramidal*, es decir, que su figura era de pirámide: a la verdad, no dejaba de ser un poco rara semejante figura” (*Historia crítica 167*). Después de descartar los versos, concluye que, como en la poesía de Góngora, “la idea apenas se percibe en aquel laberinto de figuras y entre tantos enigmas formados de equívocos y juegos de vocablos” (*Historia crítica 168*). El autor es prolijo en sus descalificaciones del modelo gongorino que sigue sor Juana: “la ausencia de verdadero fondo y el falso brillo en la forma” (*Historia crítica 168*), “un delirio, una locura como otras muchas que se encuentran en la historia de las ciencias y de las artes” (*Historia crítica 171*) y “la exageración de los privilegios poéticos” (*Historia crítica 166*). A pesar del fuerte rechazo, su examen muestra que cuando reniega del influjo gongorino en la obra de la monja, se basa en una desviación de los supuestos ideales estéticos y no en cuestiones políticas.

Al no rechazar de tajo el pasado novohispano, la integración de la poeta como parte de una historia nacional le resulta menos problemática que a varios de sus colegas. El autor piensa que la genealogía de la tradición literaria mexicana, si bien se desprende de la española, se configura a partir de características propias. Pimentel explica el desarrollo histórico de la literatura como un proceso evolutivo que comienza en la Conquista, del encuentro entre las culturas

prehispánicas y los “osados aventureros” (*Historia crítica* 37). Para Pimentel, el contacto con Europa trajo consigo los principios de civilización, que a la vez permitieron el desarrollo “conforme a las leyes sociológicas” (*Historia crítica* 37). Por tanto, para Pimentel es falso que la literatura novohispana es únicamente imitación de la española, o que “la literatura mexicana es en todo y por todo de segunda mano” (*Historia crítica* 120). En su opinión, si bien la literatura novohispana ha imitado modelos españoles, hay originalidad “en cuanto al objeto, en cuanto a los argumentos y aun en el tono y la expresión” (*Historia crítica* 120), pues responde al desarrollo particular de su entorno social y geográfico; la literatura novohispana, pues, es una literatura en derecho propio. De esta mezcla, que no llega a enunciar como mestizaje, es que surge la particularidad mexicana. Para Pimentel, si bien sor Juana en algunos momentos imita a Góngora, esto no quiere decir que toda su obra sea únicamente un calco de la del cordobés.

Después de replicar al malestar que *Primero sueño* causaba a los decimonónicos, Pimentel rompe con la crítica: celebra la poesía y el teatro de sor Juana. El conservador plantea una valoración positiva de, por ejemplo, el soneto “A Lucrecia”¹³, pues “encierra un pensamiento moral bien desempeñado, y de la manera que debía hacerlo la escritora como mujer cristiana” (*Historia crítica* 180); del romance “La vana ciencia” dice: “no negaremos que en el romance anterior se encuentran algunas incorrecciones, y uno que otro resabio del gongorismo; pero sus bellezas exceden de tal manera a los defectos, que debe verse como una poesía de mérito”

¹³ El soneto, que Méndez Plancarte clasifica como parte del conjunto de corte histórico mitológico, es el siguiente: “¡Oh famosa, Lucrecia, gentil dama,/ de cuyo ensangrentado noble pecho/ salió la sangre que extinguió, a despecho/ del Rey injusto, la lasciva llama!// ¡Oh, con cuánta razón el mundo aclama/ tu virtud, pues por premio de tal hecho,/ aun es para tus sienes cerco estrecho,/ la amplísima corona de tu Fama!// Pero si el modo de tu fin violento/ puedes borrar del tiempo y sus anales,/ quita la punta del puñal sangriento// con que pusiste fin a tantos males;/ que es mengua de tu honrado sentimiento/ decir que te ayudaste de puñales” (*OC*, I 281).

(*Historia crítica* 185). Aún más novedoso es que ambos son citados en su totalidad.¹⁴ En el caso del soneto, parece que es el tema lo que atrae a Pimentel, pues trata el suicidio de Lucrecia después de ser violada por Tarquinio. La voz poética comenta la fama de Lucrecia por su acto, pero directamente la interpela para explicarle que, aunque no se hubiera clavado el puñal en el pecho, su sufrimiento hubiera bastado para llevarla a la muerte honrada. Es decir, condena el suicidio como buena católica, mientras que expone la “perdida de honra” de Lucrecia. Su muerte resalta su virtud y la convierte en ejemplo de fidelidad y de virtud femenina. En cuanto a “La vana ciencia”, también llamado “Acusa de hidropesía de mucha ciencia, que tema inútil aun para saber; y nociva para vivir”, le parece a Pimentel que es memorable e, incluso, quien se encuentre en una situación similar (discurriendo entre tomar los acontecimientos con llanto o risa, o sin saber cuál camino elegir), puede recordar los versos sorjuaninos.

¹⁴ Además de las obras mencionadas, Pimentel cita en su totalidad las siguientes composiciones: el soneto “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión (“Este que ves, engaño colorido”), el soneto burlesco “Aunque eres, Teresilla, tan *muchacha*”, el soneto “Resuelve la cuestión de cuál sea pesar más molesto” (“Que no me quiera Fabio, al verse amado”, las redondillas “Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres...” (“Hombres necios que acusáis”); parcialmente, las siguientes composiciones: la *Respuesta, Primero sueño*, “Liras que expresan sentimientos de ausente”, un fragmento de la jácara de los *Villancicos de la Asunción* de 1679 (“Aquella mujer valiente”), “Prólogo al lector de la misma autora...” (“No hay cosa más libre que..”), los primeros dos versos del soneto “Sospecha crueldad disimulada, al alivio que la Esperanza” (“Diuturna enfermedad de la Esperanza/ que así entretienes mis cansados años”), del romance “Solía la señora virreina, como tan amartelada de la Poetisa...” los versos “Y así, no quise escribirte,/ porque no quise atrevida, quitar a Dios obsequio/ ni a ti estorbarte esa dicha;”, del romance “Discurre con ingenuidad ingeniosa sobre la pasión de los celos” del verso 29 “El cariño, ¿cuántas veces” al 32 seguido (sin marcar la omisión) de los versos 133 (“no es ofender lo que adoro” al 136 (adorar lo que yo quiero”), fragmento de la *Loa a los años del excelentísimo señor Conde de Galve* (“Verano. Y así os rinden mis verdores...”), fragmentos del auto *El centro de San José* (“No te aflijas padre, tanto...” y “¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?”), un fragmento extenso de *El divino Narciso* (“Ovejuela perdida...”), el monólogo de doña Leonor, en *Los empeños de una casa* (“Si de mis sucesos quieres”) de los versos 259 a 364. Menciona, sin citar, otras tantas composiciones como el *Neptuno Alegórico*, la *Crisis de un sermón* y el *Caracol*.

Extrañamente para la época, Pimentel continúa los halagos: las redondillas (“Hombres necios...”) le parecen “pensamientos ingeniosos, rasgos agudos, cierta indignación que cuadra bien en composiciones de esta clase” (*Historia crítica* 185); de *El divino Narciso* dice: “se hallan algunos trozos de los cuales se podían formar *canciones místicas* como las mejores de San Juan de la Cruz y otros ascetas españoles, siendo raro uno que otro lunar que las afea, y abundando, por el contrario, en belleza de pensamientos y de lenguaje” (*Historia crítica* 192). Aquí el fervor católico de Pimentel le gana al de Menéndez Pelayo: el *Divino Narciso* es la respuesta de la monja al *Divino Orfeo*, de Calderón de la Barca, más gongorino que Góngora, pero dado que son autos sacramentales, le parecen aceptables. Así, romances, sonetos, redondillas y extractos de obras de teatro son rescatables. Parece una cuestión menor, pero la valoración de la obra de la monja nunca había tenido, por lo menos durante el siglo XIX, comentario alguno en que, de manera puntual y sistemática, se examinaran distintos géneros y, además, favorablemente.

Hombre de su época, Pimentel no deja pasar los fallos que observa en la obra de la monja. Su misma noción de examen exige una pretendida objetividad antes de enunciar un juicio definitivo. El primer fallo que menciona, y quizá uno de los lugares comunes que trató de disipar al momento de criticar *Primero sueño*, es la imitación al modelo gongorino que desde el siglo XVIII se convierte en una afrenta constante a la producción literaria de la monja. Se pregunta el autor, “¿qué privilegio tenía sor Juana para no incurrir en el error general a que eran inducidos aún los genios superiores?” (*Historia crítica* 206). Con esto la exculpa al hacer de la imitación un asunto menor, casi imperceptible en el resto de su obra pero que, además, era muy común. El segundo fallo tiene que ver con la falta de libertad, pues las “bellas producciones son el resultado de la expansión libre del ánimo” (*Historia crítica* 206). Pimentel no construye la vida conventual como sepulcro, solo menciona las limitaciones a las que estuvo sujeta. Entrelaza este problema

con un tercero que remite a la falta de espacio: “¿qué escuela ni qué ejemplos podía tener sor Juana en un rincón de la tierra, y en el estrecho recinto de un claustro?” (*Historia crítica* 206). Los errores terminan por mostrar la grandeza de sor Juana, pues todos son circunstancias coyunturales de las que la monja sale vencedora.

Al comparar la profundidad con la que analiza la poesía sorjuanina y la rapidez con la que menciona los fallos, parece más bien que hace lo segundo para cumplir con el requisito de objetividad. En realidad, desde el inicio, cuando sentencia que es imposible hacer un juicio de la obra sorjuanina sin leerla (como generalmente se había hecho), el veredicto estaba decantado a favor de la poeta:

Sin embargo, esas mismas dificultades que rodean a sor Juana realzan más las bellezas que contienen sus escritos, y que comprueban lo insigne de su talento, más poderoso, a veces, que los errores de su época y las contradicciones que sufría. Hemos indicado ya en qué consisten las bellezas que se encuentran en algunas producciones de nuestra poetisa, a saber: lo ingenioso, lo agudo, la riqueza de formas y la vivacidad de colorido. (*Historia crítica* 207)

Al estudiar su obra más allá de las “Redondillas” o del comentario de segunda mano de la *Respuesta*, Pimentel rompe con el paradigma interpretativo que quizá únicamente Vigil había desafiado tímidamente (Capítulo I). Su última mención de sor Juana es contundente:

Y cuando en México un crítico imparcial y de ciencia reúna las mejores obras de los escritores mexicanos, se apresurará, no lo dudamos, a colocar entre ellas varias de las producciones de sor Juana Inés de la Cruz, como uno de los más bellos adornos de nuestro parnaso. (*Historia crítica* 218)

Para el autor, la historia literaria es “una lección práctica de literatura nacional” (*Historia crítica* 36); cree que la poesía sirve como lección de criterios estéticos y de cuestiones nacionales, además de ser prueba de sociedad civilizada. El autor incluye a una novohispana en la historia de la literatura mexicana y, lo más sorprendente: la cita. Pimentel está consciente de que su obra inaugura una tradición, por eso exige que quien continúe con su labor de crítico literario incluya a sor Juana. Finalmente hace algo inaudito: reclama un espacio para las producciones sorjuaninas en la historia nacional.

La *Antología de poesía hispanoamericana* de Menéndez Pelayo y la “Reseña histórica de la poesía mexicana” de José María Vigil en la *Antología de poetas mexicanos*

En 1893, se imprime la *Antología de poesía hispanoamericana* dirigida por Marcelino Menéndez Pelayo, obra que marca escuela en la manera de interpretar y ponderar la producción artística en España y América. La antología surge en el marco de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América, organizada en España durante los meses de septiembre y octubre de 1892. Las fiestas se afincan en un discurso hispanista, inspiradas por el modelo de las Exposiciones Universales. Dada las limitaciones financieras de España, más que presentarse como exhibiciones de corte industrial, los festejos fueron una manera de capitalizar el pasado histórico y afianzar los lazos transatlánticos (Arbaiza 51). En esta celebración, y especialmente en la revisión histórica que lleva a cabo Menéndez Pelayo, se inspecciona el pasado de ambos lados del Atlántico.

Aunque la antología de Menéndez Pelayo y la de la Academia Mexicana celebren a sor Juana, la realidad es que la inclusión de su poesía en la *Antología de poetas hispanoamericanos* es más sustancial cualitativa y cuantitativamente. En la obra de Menéndez Pelayo, sor Juana abre

la sección de la poesía mexicana. De ella, incluye 31 composiciones: 12 sonetos, 2 décimas, 7 romances, 2 liras, 3 redondillas, 3 endechas, un villancico y un fragmento de *El divino Narciso*; en tanto que la *Antología de poetas mexicanos, publicada por la Academia Mexicana, correspondiente a la Real Española* incluye únicamente dos composiciones de la monja: el soneto “Lucrecia” y el romance “La vana ciencia” (68-72). Ambas composiciones fueron las más elogiadas en la *Historia crítica* de Pimentel y las que citó de manera íntegra. El mismo Vigil aclara el influjo del conservador en su selección: “nos limitaremos a citar los escritores más notables, tomando por guía la obra del Sr. D. Francisco Pimentel” (“Reseña” 12).

El año de 1892 es fundamental en la conformación del pensamiento español; sus repercusiones se dejan sentir en América. Arbaiza postula que desde aquel año, y no desde 1898 como tradicionalmente se ha considerado, surge un discurso que instrumentaliza la identidad española en busca de la restauración del prestigio internacional de una nación relegada a segundo plano por las nuevas potencias, entre ellas Estados Unidos. Lo que está en debate no es ya la hegemonía política, sino la cultural (Arbaiza 66-65). Arbaiza explica que los festejos se encuentran marcados por la idea de un “compensatory empire”; es decir, la búsqueda de la restitución de España como poder colonial, en la que, al adjudicarse como propio el pasado de las antiguas colonias, cumple la doble función de compensar tanto a España como a los americanos ante las demás naciones (Arbaiza 93). Esto se produce por medio de diversas representaciones culturales en las que, como señala Krauel, el pasado se convierte en fuente de mitos con considerable fuerza emocional (x). La fuerte carga simbólica, encaminada a la representación imperial, marca el tono de las producciones culturales españolas.

La *Antología* de Menéndez Pelayo es una de las producciones que sustentan el mito hispánico. Discípulo de Manuel Milá i Fontanals, Menéndez Pelayo es uno de los pensadores

españoles con más repercusión en el siglo XX. Según Santiago Pérez, el pensamiento del santanderino se encuentra fuertemente afincado en su “admiración por los modelos clásicos, su catolicismo sin vacilaciones y su inspiración en un españolismo sin fisuras” (380). El filólogo es considerado el propulsor del patriotismo y no del nacionalismo, pues como aclara Pérez, Menéndez Pelayo utilizó el término “nacionalista” solo en una ocasión (385). Por eso, el españolismo que defendía era ibérico: incluía el catalán, el portugués y el español de América. Ya era una autoridad con su *Historia de los heterodoxos españoles*, pero con la *Antología* el autor se convierte en una autoridad del estudio de la poesía hispanoamericana. Asimismo, se consagra como la autoridad en materia sorjuanina. Dos cartas dirigidas a Menéndez Pelayo sirven para mostrar el cambio súbito al referirse a sor Juana. En la primera misiva (1882), el poeta venezolano Miguel Sánchez Pesquera le aconseja que, para el caso mexicano, conviene que inicie con la obra de la poeta: “Comenzar desde sor Juana Inés de la Cruz sería empezar desde los huevos de Leda y además esta escritora como otras posteriores solo a España pertenecen” (Menéndez Pelayo, *Epistolario* vol. 5, 403). Su fama como sorjuanista se extiende rápidamente, y solo unos años después, en 1895, Miguel González y Roca escribe a Menéndez Pelayo, le expresa su deseo de escribir un pequeño libro acerca de la monja y le pide su consejo: “[usted es] el único hombre célebre que, en tiempos presentes, se ha ocupado de dicha celebridad, de la orden gerónima [*sic*] y de sangre española” (Menéndez Pelayo, *Epistolario* vol. 13, 361). Menéndez Pelayo consagra a la monja en el canon poético y, de paso, a él mismo como la autoridad en la materia.

Un concepto importante para entender la diferencia entre ambas antologías, y que repercute en cómo se apropian de sor Juana, es el hispanismo que cada una defiende. Para Menéndez Pelayo, la tradición novohispana, por el lenguaje y por ser del mismo tronco, pertenece a la

tradición ibérica. Por el contrario, para Vigil, la tradición mexicana lo es por derecho propio, por nacer como una hija adulta de la española. Cada uno construye en sus antologías distintas genealogías que tienen como eje rector formulaciones propias del hispanismo, incluso antes de que esas formulaciones fueran incorporadas en los diccionarios. El rol que tiene la monja en dichas articulaciones permite entender la intención política que subyace en ambas escrituras. El concepto de *hispanismo* de Menéndez Pelayo se sustenta en la política de la lengua como proyecto compensatorio ante la pérdida de control político. La *Antología* se produce en un contexto de reorganización simbólica que tiene como hito decisivo los sucesos en torno a la *traslatio imperii*: el traslado de España a Estados Unidos como centro imperial, que culminó en 1898, con el control adquirido sobre Cuba, Puerto Rico y Filipinas por parte de los estadounidenses (Díaz Quiñones 9). Para Díaz Quiñones, el proyecto del santanderino es un intento de reescribir una tradición en la que el *hispanismo* crea una continuidad entre el imperialismo español y el pasado de las colonias para sustentar su propio poder en el plano simbólico (68). Como explica Menéndez Pelayo, tener una lengua en común es lo que hace que en América Hispana sea parte de un proceso civilizatorio que deriva su legitimidad de un pasado grecolatino en común:

Fue privilegio de las lenguas que llamamos clásicas el extender su imperio por regiones muy distantes de aquellas donde tuvieran su cuna, y el sobrevivirse en cierto modo a sí mismas, persistiendo a través de los siglos en los labios de gentes y de razas traídas a la civilización por el pueblo que primariamente articuló aquellas palabras y dio a la lengua su nombre. (*Antología* i)

Como herencia quedan las palabras “voladoras que le sirvieron de instrumento, y a las cuales parece haberse comunicado algo de su juventud perenne” (*Antología* ii). Al marcar un vínculo

entre España y el mundo grecolatino construye un linaje en el que entrelaza la lengua y la civilización. Sin embargo, desde el título, Menéndez Pelayo alude a Hispanoamérica, de inspiración española, refiriéndose a la idea abstracta Hispania-Iberia.¹⁵

La lengua como herramienta de conquista permite extender el dominio a pesar de carecer del control político. Ésta es el elemento en común que facilita la unión, a la vez que es el regalo que España entrega a sus antiguas posesiones ultramarinas. Para Menéndez Pelayo, la lengua sustenta el traslado simbólico de la producción escrita en el continente americano, reflejo de la gloria nacional española, frente a los demás países europeos:

Nosotros también debemos contar como timbre de grandeza propia y como algo cuyos esplendores reflejan sobre nuestra propia casa, y en parte nos consuelan de nuestro abatimiento político y del secundario puesto que hoy ocupamos en la dirección de los negocios del mundo, la consideración de los cincuenta millones de hombres que en uno y otro hemisferio hablan nuestra lengua, y cuya historia y cuya literatura no podemos menos de considerar como parte de la nuestra. (*Antología* iv)

¹⁵ Menéndez Pelayo se refiere a una idea iberista. El término “América Latina” no es utilizada por él. Para una historia de América Latina como idea, véase, de Mauricio Tenorio-Trillo, *Latin America. The Allure of Power of an Idea*, y, Esther Aillón Soria, “La política cultural de Francia en la génesis y difusión del concepto *L’Amérique Latine*, 1860-1930”.

Este argumento sigue vivo como vínculo de hermandad entre las naciones:¹⁶ se carga a la lengua como herramienta política. El castellano, como señala Mabel Moraña, da cuenta de las luchas simbólicas, así como de la “perpetuation of a cultural and economic linkage between the old metropolis and the former colonies” (x). La lengua aparece como herramienta civilizatoria, que engrandece el pasado español al reclamar como propias las manifestaciones artísticas de las antiguas colonias.

Vigil, en la *Antología mexicana*, concibe la lengua de manera distinta: es una herramienta prestada. El autor propone una lectura alternativa de la literatura novohispana al revertir el modelo de dominación simbólica:

La literatura, la poesía específicamente, constituyen una de las grandes manifestaciones de las necesidades intelectuales y estéticas de las agrupaciones humanas. Si estas manifestaciones se verifican por medio de un instrumento prestado, llamémosle así, con

¹⁶ Aunque el español como instrumento de civilización se plantea como tal a finales del siglo XIX, en el siglo XXI el discurso no ha desaparecido. Basta un ejemplo en palabras de Mario Vargas Llosa: “Ésa [el castellano] ha sido una de las consecuencias más provechosas para los latinoamericanos del arraigo del español en nuestro suelo: ser propietarios y servidores de una lengua que es un pasaporte permanente para salir del pasado, ser ciudadanos del presente y formar parte de una comunidad que trasciende las fronteras de nuestro lugar de origen y nos instala en la vanguardia de la actualidad. Para España, crecer culturalmente y extenderse por América, significó universalizarse, escapar de la reclusión provinciana, volverse una historia, una cultura y una lengua transnacionales ... La lengua que hablamos nos unió. Recordemos lo dispersos, aislados y enemistados que andábamos cuando las tres carabelas del Almirante llegaron al mar Caribe. Habíamos creado grandes imperios pero nos desconocíamos y a menudo nos entrematábamos porque hablábamos lenguas distintas, adorábamos dioses bárbaros y no podíamos entendernos... Una lengua común no es una aplanadora que uniformiza e iguala aboliendo los matices y contrastes que existen entre países, regiones, comarcas e individuos. Es más bien una placenta que irriga la diversidad y la promueve, sin dejar por ello que la parte se separe del todo, se aísle y marchite. El español es una lengua frondosa y múltiple, en la que caben todas las excepciones y variantes. De ellas se alimenta el tronco común, aquel río que se robustece y renueva con todos los afluentes que a él llegan. El tiempo, que en el pasado se cernía como una amenaza para la unidad del español, en el presente trabaja a favor de ella” (https://congresosdelalengua.es/valparaiso/inauguracion/vargas_llosa_mario.htm).

la lengua perteneciente a otro pueblo, tal circunstancia en nada disminuye lo genuino de la necesidad expresada, porque ésta es en sí misma independiente de la forma que reviste.

(“Reseña” 48)

La lengua, que en el discurso de Menéndez Pelayo es un mecanismo de unidad, para Vigil es una herramienta prestada que facilita la representación de lo particularmente mexicano. A pesar de “la comunidad de raza, de la civilización, de las costumbres y de lenguas” (Vigil, “Reseña” 47), las sociedades americanas se diferenciaban de la española, por lo que México “llegó a constituir un estado independiente, fue en tanto que poseía las condiciones necesarias para realizar empresa de tal magnitud” (Vigil, “Reseña” 47). De esta manera, “México, sin desconocer la noble precedencia de la civilización, representa una nacionalidad perfecta, en cuanto vive de su propia vida social y política” (Vigil, “Reseña” 47).

Para Vigil la historia está íntimamente ligada con el desarrollo literario. Para explicar su evolución retoma la concurrida imagen del tronco.¹⁷ Sin embargo, a diferencia de Menéndez Pelayo, que considera que su trabajo une a “cada uno de los miembros separados del tronco común de nuestra raza” (*Antología v*)—, para Vigil la poesía mexicana es “como una de las ramas que se sustentan con la savia del mismo tronco” (“Reseña” 7). La diferencia parece menor, pero que sea una rama que se desprende fija orígenes en común, a la vez que la hace autónoma por derecho propio: “Hija de la poesía castellana, la mexicana desconoció esa época de ensayos y tanteos que caracterizan la infancia de las artes: nació adulta, por decirlo así, con las galas y madurez que la fuente de donde procedía había alcanzado en la corte de los monarcas españoles”

¹⁷ La idea de la literatura mexicana y la española como partes de un mismo tronco es una metáfora común en las genealogías literarias. El caso más conocido es el de José Martí, quien en “Nuestra América”, famosamente declara: “Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas” (40).

(“Reseña” 7). Vigil retoma la idea más adelante: “hija legítima de la española, siguió el movimiento evolucionista que ésta efectuó del siglo XVI al XVIII, reproduciendo sus buenas cualidades y defectos” (“Reseña” 29). El adjetivo “legítima” proporciona una visión autónoma de la literatura mexicana. Su visión del hispanismo, aunque reconoce el legado español como elemento constitutivo de la tradición, otorga legitimidad a la poesía mexicana como tal.

La Real Academia Española busca propiciar el acercamiento con América, pues todavía quedan “los mutuos rencores, herencia triste de la larga y encarnizada guerra” (*Antología* iv). Para Menéndez Pelayo, su *Antología* es una “inofensiva comunicación”, clasificación que muestra su naturalización del discurso imperialista. A pesar de desdeñar el trabajo de los mexicanos, agradece su modesta labor, de la que hizo caso omiso, ya que con su trabajo todos pueden celebrar:

el resultado de la obra que modestamente comenzaron en su recinto algunos americanos y españoles de buena voluntad, ligados por el respeto común a la integridad de la lengua patria, y por el culto de las mismas tradiciones literarias, que para todos deben ser familiares y gloriosas. (*Antología* iv)

Una vez más apela a la lengua en común y a las tradiciones europeas para sustentar el proyecto. El resultado de la obra es la fraternidad, misma que parece afincarse de manera permanente (*Antología* v). Su trabajo, al menos en el plano discursivo, se convierte en una herramienta para crear un vínculo transnacional, para poder unir a “cada uno de los miembros separados del común tronco de nuestra raza” (*Antología* v). La *Antología* es, para él, “el recuerdo de esta alianza” (v), reforzada retóricamente por la apropiación y la incorporación del pasado novohispano como parte de una misma historia. Con un cauce en común, no únicamente se construyen lazos nacionales, sino que se cierran las fisuras acaecidas tras las independencias. La

bienvenida de Menéndez Pelayo termina por convertirse en apropiación al concederle a la literatura virreinal la “entrada oficial en el tesoro de la literatura española, al cual hace mucho tiempo que debieran estar incorporados” (*Antología* v). Esta última línea refuerza la idea de Arbaiza de la compensación, al considerar el pasado fundamento de la grandeza española basada en el imperio. En el choque entre academias se observa la creación de un canon literario. Los poetas vivos que incluye la *Antología mexicana* son excluidos de la historia del santanderino.

En la obra mexicana, sor Juana representa lo mejor de la tradición mexicana, pero no lo único; pues el recuento incluye algunas composiciones anónimas, piezas de Francisco de Terrazas y Fernán González de Eslava. El destacado rol de la monja en la tradición poética le permite a Vigil fortalecer su argumento de la legitimidad de las letras mexicanas como una variante independiente de las españolas y tan buena como aquellas. Por su parte, Menéndez Pelayo incluye a sor Juana como el único referente novohispano: la convierte en metonimia de la poesía novohispana.

Con un corpus más amplio, Menéndez Pelayo comenta la obra de la monja como Pimentel: ponderando el valor estético. Primero hace un ejercicio en el que divide la obra de la monja por categorías, para distinguir los textos que poseen valor literario de aquellos que, según él, son únicamente un mero documento histórico, una simple curiosidad. Así, Menéndez Pelayo hace un recorte de los tres volúmenes de las obras de sor Juana: la poesía lírica, *El Divino Narciso*, *Los empeños de una casa* y la *Respuesta* (*Antología* lxvi), son obras que dan muestra de su talento; no el *Neptuno Alegórico*, las ensaladas, los villancicos, los versos latinos rimados, romances y décimas para la Corte; solo son “curioso documento para la historia de las costumbres coloniales y un claro testimonio de cómo la tiranía del medio puede llevar a pervertir las naturalezas más privilegiadas” (lxvii). La segunda categoría, reducida a nivel de documentación, es, a la vez,

utilizada como indicio del ambiente en el que escribía la monja y del que tuvo que distinguirse para lograr notoriedad. Esta tipología de la obra sorjuanina, que incluso Pimentel hace al descartar *Primero sueño* del resto de la producción, establece una jerarquía que se replicará en los posteriores estudios sorjuaninos.

Menéndez Pelayo incluye a la monja en la historia novohispana como excepción; puesto que toma a sor Juana como metonimia de toda la poesía virreinal, el resto puede quedar relegado. Para justificar su recuento histórico, apunta que “la poesía mexicana del siglo XVII se reduce a un solo nombre, que vale por muchos: el de sor Juana Inés de la Cruz” (*Antología* lxiii). Así, descarta toda la producción novohispana, porque en una “atmósfera de pedantería y de aberración literaria ... tiene su aparición [de sor Juana] algo de sobrenatural y milagroso” (*Antología* lxvi). Después de establecer que la poesía novohispana no merece comentario, la *Antología* da un salto cronológico considerable: sigue con la poesía de fray Manuel de Navarrete, caporal simbólico de la Arcadia Mexicana que, en 1805, publica en el *Diario de México* poemas bucólicos, y quien en su momento fue acusado de antipatriótico.¹⁸

Además de ser metonimia novohispana, la aparición de sor Juana es el mecanismo desde el cual excluye a cualquier otra mujer mexicana de la *Antología*.¹⁹ Para Menéndez Pelayo, el que

¹⁸ En palabras de Guillermo Prieto: “La Arcadia Mexicana era una tertulia de amantes de la literatura; pero les sucedió lo que más tarde aconteció en política: muchos nombramientos de mayores y pastores, mutuas alabanzas propagadas por la imprenta, y en sustancia serviles imitaciones de la corrompida literatura española ... ¿Ignoraban estos hombres eminentes que ellos pudieron y debieron haber sido los legisladores del idioma, los restauradores del buen gusto, los padres de la buena poesía mexicana?” (356). Para un detallado recuento de los insultos profesados a los árcades se puede consultar “La Arcadia Mexicana”, en *La innovación retrógrada (1805-1863)* de Domínguez Michael.

¹⁹ En los cuatro tomos de la *Antología*, las únicas mujeres incluidas son: tomo I, sor Juana; tomo II, Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba); tomo III, Venerable Madre Francisca Josefa de Castillo y Guevara (Colombia), Dolores Veintemilla de Galindo (Ecuador), poetisa anónima del siglo XVIII (Perú); tomo IV, Mercedes Marín de Solar (Chile).

sor Juana fuera una mujer bella, le merece una serie de halagos a sus características físicas, que por nada se observan cuando valora la vida de poetas masculinos. A diferencia de todas las descripciones de los escritores, Menéndez Pelayo recalca que la monja “fue mujer hermosísima, al decir de sus contemporáneos, y todavía puede colegirse por los retratos que acompañan a algunas de las primeras ediciones de sus obras, aunque tan ruda y toscamente grabados” (*Antología* lxi). Además, alude al sexo de la poeta en sus versos: “los versos de amor profano de sor Juana son los más suaves y delicados que han salido de pluma de mujer” y “la expresión feliz ... que es la verdadera piedra de toque de la sinceridad de la poesía afectiva” (*Antología* lxxi). En la crítica de la poesía predominan los adjetivos que remiten a la emotividad. Este no es un fenómeno particular de Menéndez Pelayo, hombre de su época, pues como apunta Toril Moi, incluso las buenas reseñas a escritoras se encuentran plagadas de adjetivos que remiten al carisma y la dulzura, en oposición a las masculinas a las que se les adjudica seriedad y significado (35). Con esto, el santanderino despeja el tópico presente desde los preliminares de *Inundación castálida*: la inteligencia *viril* de sor Juana. Así, por ejemplo, fray Luis Tineo se pregunta:

Pero si todo esto junto [las cualidades de sor Juana que ha enumerado] en un varón muy consumado fuera una maravilla, ¿qué será en una mujer? ¿Esto no es digno de inmortales aplausos? ¿No merece eternas aclamaciones? Fuera el negarlo una torpe ignorancia, fuera una rústica grosería. (ctd. en Tenorio, “A propósito” 507)

Pedro Ignacio de Arce, responde que no, pues dado que la monja sobresale de la misma manera que los hombres, espera que “la prerrogativa del sexo no sea motivo para crecer la admiración” (ctd. en Tenorio, “A propósito” 510). Sin embargo, los halagos en el *Segundo volumen* (1692), obra posterior a *Inundación Castálida*, “consolidaron los dos casi epítetos que acompañarían

cada vez la mención de sor Juana: su universalidad de noticias y su *varonil* inteligencia” (Tenorio, “A propósito” 510). Menéndez Pelayo propone su propia interpretación, en la que destaca la feminidad sorjuanina.

En opinión del filólogo, examinar la poesía implica adentrarse en lo que considera un elemento fundamental para su interpretación, a saber, la vida de la autora. Aunque incluye su obra, la desplaza a un segundo plano pues “lo que más interesa en sus obras es el rarísimo fenómeno psicológico que ofrece la persona de su autoría” (*Antología* lxvii). El énfasis deriva en una serie de halagos por su carácter femenino a los que la exaltación de sus emociones y de su belleza son maneras de domesticar su figura (Merrim 17). Aunque discuta con Pimentel, el conservadurismo de ambos hace que nieguen cualquier atisbo de amor carnal consumado más allá del inocente deseo: “amor humano que tan hondamente parece haber sentido, porque hay acentos en sus versos que no pueden venir de imitación literaria, ni del amor divino, único que finalmente bastó a llenar la inmensa capacidad de su alma” (*Antología* lxviii). Lo que salva la poesía del barroco es su originalidad, la pureza de sus sentimientos profundamente humanos e incapaces de fingirse, pues “nunca, y menos en una escuela de gusto tan crespado y enmarañado, han podido simularse los afectos que tan limpia y sencillamente se expresan en las siguientes estrofas” (*Antología* lxx). Con esto, el santanderino convierte a sor Juana en ejemplo de pureza espiritual, misma que se refleja en sus versos.

Según el autor, la excepcionalidad de la monja, tan amorosa y correcta, hace imposible que alguna mujer pueda compararse con ella. Ella es la única mujer en la antología correspondiente a México, pues aunque de pasada se refiere a otras dos mujeres, las descarta. La primera es Isabel Prieto de Landázuri que queda fuera porque, aunque ciudadana mexicana, es española de

nacimiento (clviii). En este caso, la exclusión es por criterios de edición. Sin embargo, con Dolores Guerrero es distinto:

De otra poetisa, llamada Dolores Guerrero, que falleció en 1858, conozco algunos versos apasionados, incorrectos y demasiado íntimos que, a la verdad, no me han parecido dignos de figurar en una colección donde van los versos de sor Juana Inés de la Cruz. En Bogotá se ha publicado un tomo entero de *Poetisas mexicanas* (Imprenta de J.J. Pérez, 1889), donde podrá satisfacer su curiosidad el aficionado a la literatura femenina.

(*Antología* clviii)

De esta manera, todo lo que no es poesía de la monja queda relegado a la menor “literatura femenina”. Para Menéndez Pelayo, sor Juana, como mujer escritora, pone la vara muy alta para todas sus compatriotas. Esto le permite tildar toda la producción de escritoras, fuera de la de la monja, como una curiosidad para aficionados, sin necesidad de ahondar en ella. No extiende este mismo rigor a los demás poetas. Es un poco aventurado establecerlo, pero, por ejemplo, en el caso de fray Manuel de Navarrete, su poesía bucólica tampoco pasaría la estricta prueba con la que mide a Dolores Guerrero.

La obra de sor Juana abre la sección mexicana: “Así de los versos sagrados, como de los profanos, ofrecemos en este libro una pequeña selección, abriendo con ellos el Parnaso mexicano, que nada pierde con estar bajo el amparo de tan simpática patrona” (*Antología* lxxiii). La “simpática patrona” es estudiada a partir de su belleza y sus sentimientos. El llamado de algunos años antes de Pimentel a incluirla como parte del Parnaso mexicano se concreta con la obra de Menéndez Pelayo. A la monja, que ejemplifica lo mejor —más bien lo único— de la Nueva España y de las escritoras mexicanas, se le da la bienvenida a la tradición española por la puerta grande. Con este gesto, en su antología, lo que hace es instaurar una manera de entender la

tradicción poética novohispana al otorgarle el lugar fundante, pero también al detenerse a estudiar su obra y comentarla en extenso. Si bien se detiene en ciertos rasgos extraliterarios, que a la luz de la actualidad pueden parecer descolocados, lo que es cierto es que su aproximación, su pretendida objetividad y lo riguroso del criterio con el que se aproxima a la obra sorjuanina van a marcar, en las décadas sucesivas, el modelo de la crítica que se hace en torno a la poesía de la monja. Por lo mismo, las réplicas a su discurso instauran una serie de juicios favorables que en gran medida configura su recepción.²⁰

En la *Antología mexicana*, Vigil legitima su postura con argumentos similares a los de Pimentel. Sin embargo, a diferencia del conservador Pimentel, Vigil explica el ingreso de la monja al claustro como resultado únicamente de su inclinación al estudio. Aunque califica su acción como atípica — “la extraña resolución de abandonar el mundo y encerrarse en un monasterio” (“Reseña” 21)—, Vigil señala que en la lectura de la *Respuesta* pueden encontrarse las causas, pues “está bien indicado por ella misma” (“Reseña” 21). Sor Juana se encontraba entre el matrimonio y el claustro: “el primero le imponía obligaciones incompatibles con la libertad que soñaba para entregarse al estudio; el segundo, no obstante hallar en él cosas que repugnaban a su genio, le otorgaba esa libertad” (“Reseña” 21). Pimentel y Vigil buscan en la *Respuesta* la solución al enigma, pero mientras el primero apela a una búsqueda de amor divino,

²⁰ Fuera del alcance de la presente investigación, se encuentra la recepción de la sor Juana de Menéndez Pelayo en la academia estadounidense. Nelson R. Orringer estudia la importancia de la *Antología* en el hispanismo, que entiende únicamente como la vertiente del estudio de España y América en la academia estadounidense. El autor explica que el trabajo de Menéndez Pelayo pone a sor Juana en la palestra. Roderick A. Molina, en su artículo “Menéndez y Pelayo and America”, analiza, partiendo de Menéndez Pelayo, el fenómeno del hispanismo en Estados Unidos. Según Orringer, a lo largo del siglo XX se desestimó el trabajo de Menéndez Pelayo; sin embargo, una de las pioneras del feminismo, Dorothy Schons, dialoga con él. Así, el auge de los estudios de sor Juana a partir del feminismo que inician con Schons, continúan y debaten con Menéndez Pelayo (435- 451).

el segundo explica la decisión a partir del deseo de libertad. En ambos se percibe cierta tensión en cuanto a lo fidedigno del documento como prueba de verdad, pues aunque Vigil puntualiza que en sus obras se puede conocer el motivo para profesar la fe, “no se necesita discurrir mucho, aun cuando ella no nos lo dijera, para comprender la profunda desilusión de que fue víctima y las graves contradicciones” (“Reseña” 22) como resultado del “estrecho círculo en que se vio condenada a pasar 27 años de su vida” (“Reseña” 22).

En cuanto a la excepcionalidad de sor Juana que le concede Menéndez Pelayo, Vigil le otorga un lugar fundamental, pero no por ello excluye a otros poetas novohispanos (hombres y mujeres). En la “Reseña...”, la presenta como “la figura más conspicua del siglo XVII y tal vez de todo el periodo de la literatura colonial en México” (19). Es la más insigne, sí, pero no la única. Al tener su obra un “mérito excepcional” (“Reseña” 19) es necesario “entrar en algunos pormenores del carácter y las obras de aquella mujer extraordinaria” (“Reseña” 19). A diferencia del santanderino, Vigil incluye a escritoras, no en la sección de poetas muertos, sino en la de los vivos: Isabel Prieto de Landázuri, Laura Méndez de Cuenca, Josefina Pérez, Isabel Pesado y Esther Tapia de Castellanos. Vigil busca legitimar la tradición mexicana actual a partir de su nacimiento durante la Nueva España, por lo que la obra sorjuanina es una buena excusa para mostrar lo mejor y más representativo de una literatura que nace adulta, que tiene derecho a conformar su propio canon y cuestionar su valor.

A pesar de la fama internacional de sor Juana, que se refuerza con los “merecidos elogios de ilustres escritores tanto mexicanos como extranjeros” (“Reseña” 24), Vigil es incapaz de no quejarse del gongorismo. Al momento de postular un canon literario propiamente mexicano, el influjo gongorino en la poesía novohispana, particularmente en la sorjuanina, se convierte en un problema heredado de España. Para él, la sociedad novohispana “pagó tributo al mal gusto que

dominaba en su época” (“Reseña” 25) y al “estado de decadencia a que había llegado la poesía española ... ejerció, como era natural, su pésima influencia en la literatura mexicana, que bebía en las mismas fuentes que aquélla” (“Reseña” 25). De esta manera, transfiere la culpa de lo que considera mal gusto —el gongorismo — no como problema de la sociedad novohispana sino como herencia culposa de la fuente española. Es decir, no es únicamente que sor Juana responde a una sociedad particular, sino que el modelo del que se iba a desprender la rama que sería la poesía mexicana, tenía un problema de raíz. A pesar de las circunstancias, no la culpa pues “la gracia y la frescura se desborda con deliciosa espontaneidad, revistiendo de bellas formas la profundidad de la idea y las pudorosas vibraciones de una sensibilidad exquisita” (“Reseña” 25).

Conclusiones

Ambas antologías, así como la *Historia* de Pimentel, son instancias de poder que institucionalizan el valor literario y la manera en que se estudia a sor Juana. Como señala Sebastian Faber, las historias literarias:

have constituted monuments of sorts, given the tremendous investment of efforts and resources that they require, as well as their aspirations to be milestones, narrative, and rock-carved canons meant to last. To put this differently, national cultural histories are themselves institutions that, as such, exercise considerable power. They are the business of consecration. (25)

La búsqueda de consagrar tanto las antologías como a los autores que las integran está en el centro de las obras de Vigil, Pimentel y Menéndez Pelayo. En ellas se observa un ejercicio de poder simbólico en un momento crucial para la historia española. Tanto la obra de Menéndez Pelayo como la “Reseña” de Vigil, en la *Antología mexicana*, apelan a un *hispanismo* desde el

que se deriva la legitimidad y el valor del pasado literario. Éste se entiende triplemente como ideología, realidad institucional promulgada desde los discursos culturales y como circuito de intercambio (Faber 17). Sin embargo, lo que proponen es distinto. En el primer caso, el *hispanismo* es una continuación e incorporación de la escritura colonial como parte de la gloria española; para el segundo, el concepto marca una filiación entre España y México, pero presenta a la nueva nación como derivación legítima de una madre en común, con lo que hace que la literatura mexicana se sostenga por derecho propio. En esta distinción, mencionar a sor Juana como parte de una narrativa histórica les sirve para justificar proyectos políticos particulares.

El discurso en torno a sor Juana es fundamental por varias razones. En primera instancia, aunque para ambos textos su lugar dentro de un canon a consolidarse es indiscutible, la relevancia histórica que se le asigna es distinta. Al ser un personaje del pasado novohispano, permite introducir el tema de la genealogía española y la relación existente entre ambos países. Dependiendo del lugar de enunciación y de la intención patente en cada antología, Menéndez Pelayo y Vigil asignan a la monja una posición que permite entender cuál creen que es, por un lado, el origen de la literatura virreinal y, por otro, si ésta pertenece o no a España. Es decir, al mencionarla, establecen un origen y, al marcarlo como tal, la afilian a México o a España. En segunda instancia, la convierten en metonimia de la literatura novohispana. Incluirla los autoriza a pasar de largo los siglos, ignorando con ello el resto de la producción artística. Su presencia tan absoluta y digna de celebración, permite compensar la ausencia de otros escritores novohispanos y, en el caso del santanderino, de otras escritoras. Es decir, si en el caso de la recepción de la República Restaurada la relegaban por pertenecer al pasado virreinal; para la celebración del Centenario van a recuperarla precisamente como modelo de lo que anteriormente era motivo de rechazo.

En las desavenencias entre Menéndez Pelayo y los críticos mexicanos se observa una voluntad de cartografiar el pasado novohispano por distintos rumbos. Para Menéndez Pelayo, sor Juana es muestra de la continuidad de la literatura española y la novohispana, por lo que argumenta su incorporación a la tradición española como parte de una dominación simbólica que compensa en el plano literario la decadencia del poder político. Para Vigil, sor Juana representa un primer momento de las letras propiamente nacionales. Cuando Vigil dice que la poesía mexicana “nació adulta” (7),²¹ se sirve de la monja para probar su argumento. La legitimidad que le asigna a la literatura mexicana como una desviación de la literatura española establece una filiación de parentesco; es, al final, “como una de las ramas que se sustenta con la savia del mismo tronco” (7).

La publicación de la obra de Menéndez Pelayo no es sino el inicio de la disputa. Roa Bárcena, quien fue el encargado de la compilación enviada, publica el 4 de febrero de 1894, en *El Renacimiento*, una crítica a la exclusión que hace el santanderino de la compilación mexicana. Roa Bárcena explica que la limitada selección de poesía de poetas vivos y muertos responde al mismo pedido de la Academia de incluir ambos grupos, y no a la vanidad de los editores: “el plan de la Academia, según se expresó en la convocatoria, abrazaba las producciones de muertos y de vivos, se modificó en la práctica en el sentido de no contarse ya con los segundos” (70). Es decir, que a diferencia de lo que hizo Menéndez Pelayo, no querían consagrarse entre ellos, sino que incluyeron mexicanos vivos porque así lo había requerido la Real Academia. El 11 de febrero Roa Barcena continúa con su objeción que surge del “natural cariño a la patria y a lo que

²¹ El argumento es similar al de Martha Lilia Tenorio: “La poesía novohispana es simplemente una continuación de lo que se hacía en España; no se puede decir que *nació* moderna, pero, tal vez sí, que *floreció* moderna. Suena a verdad de perogrullo, pero a veces parece obviarse tanto, que incluso llega a olvidarse, en aras de una “novedad” cultural y literaria, imposible de demostrar” (*Antología* 19).

en ella se produce” (83). Entre sus refutaciones pide un lugar más destacado para sor Juana en la literatura americana; aunque la monja no sea ejemplo “de un poeta de primer orden ... si en tan sublime puesto quizá solamente figuran en lo moderno en Europa Lord Byron, Goethe, Schiller y Víctor Hugo” (84), pueden considerarse los versos de sor Juana “no inferiores a Bello ni a Olmedo, ni mucho menos a Heredia” (84). Dice que los poemas de sor Juana “son, como generalmente se afirma, piezas de primer orden no obstante las deficiencias que la buena crítica ha encontrado en sus detalles, de alta aspiración, la filosofía y el vigor en las formas de nuestra célebre poetisa en no pocas de sus composiciones universalmente celebradas” (84). Sor Juana se vuelve el referente de un poeta nacional: un símbolo de la originalidad de la literatura escrita en la Nueva España y un ejemplo de figura celebrada fuera de México. No queda clara la razón de la mención de sor Juana, dado que Menéndez Pelayo incluye 31 composiciones de la monja en su *Antología*, además de celebrarla directamente a ella.

Incluso antes de la publicación de la *Antología* de Menéndez Pelayo, Pimentel ya la había objetado y con la publicación crece el desdén de Pimentel a la autoridad del santanderino. En la segunda edición de la *Historia crítica*, Pimentel incluye un apartado titulado “Breves observaciones a los escritos de D. Marcelino Menéndez Pelayo relativos a los autores mexicanos”; aquí critica el libro del santanderino titulado *Horacio en España*, de 1885. El apartado inicia con una queja: “el espíritu de partido, que tanto domina en México, ha ocasionado que algunos literatos del círculo retrógrado de nuestro país hayan tomado la costumbre de citar, en todo y por todo, a D. Marcelino Menéndez Pelayo como autoridad infalible” (*Historia de la poesía* 47). Dice que éste, “de la misma manera que los demás escritores, acierta algunas veces y se equivoca otras, cuando estudia asuntos, y sólo por casualidad podrá acertar cuando los conoce superficialmente tratándose de literatura mexicana”

(*Historia de la poesía* 47). La idea del desconocimiento se repite a lo largo del texto: “tan por encima conoce Menéndez Pelayo la literatura mexicana” (*Historia de la poesía* 53) y “otra prueba de lo poco que ha estudiado nuestra literatura” (*Historia de la poesía* 53). El conservador mexicano hace dos denuncias. En primer lugar, considera que el conocimiento de la literatura novohispana por parte del santanderino es superficial. En segundo lugar, extiende su crítica a los mexicanos que contestan a Menéndez Pelayo. Así, la crítica del capo de la filología la hacen tanto los liberales, enojados con el desdén, como el conservador enojado con su auto-enarbolarse jefe de la materia.

El encono de Pimentel continúa y lo lleva a refutar la periodización de la literatura que hace Menéndez Pelayo. El autor cita el siguiente pasaje del santanderino: “omitiendo a Alarcón, a sor Juana, a Ruiz de León y a otros poetas del siglo XVII y XVIII, los cuales más bien pertenecen a la historia general de nuestra literatura que a la particular de México, podemos buscar los orígenes de la poesía moderna de Nueva España, en la llamada *Arcadia Mexicana*, de la cual fue *mayoral* Fr. Manuel de Navarrete” (ctd en Pimentel, *Historia de la poesía* 48). Pimentel contesta el argumento con una periodización que refuta la apropiación de la literatura novohispana como parte del legado español: “Propiamente hablando, las épocas de la poesía mexicana son tres: la antigua o colonial, la moderna o independiente y la de transición, cuando algún poeta escribió sobre la dominación española y después” (*Historia de la poesía* 48). Así, sor Juana y la literatura novohispana son mexicanas por extensión, aunque pertenezcan al periodo novohispano. El mexicano se resiste a la apropiación de la escritura como parte de la tradición española con su propia propuesta: hacer de la literatura antigua parte del desarrollo de la mexicana. Pimentel espera que sus refutaciones sean ejemplo en México: “Lo dicho parece bastante para convencer a ciertos literatos mexicanos de que ya es tiempo de que tengan voz

propia, y dejen de ser eco de autores extranjeros poco idóneos” (*Historia de la poesía* 59). Sin embargo, el conde no calcula la influencia de Menéndez Pelayo.

Años más tarde, después de las refutaciones de Pimentel, pero sobre todo a la luz de la recepción de la *Antología*, Menéndez Pelayo, en el prólogo al lector de la *Historia de la poesía hispanoamericana* (1911), escribe sobre los desencuentros que tuvo con diversos escritores a raíz de sus publicaciones. Dice que sus obras fueron escritas “con celo de la verdad, con amor al arte y sin ninguna preocupación contra los pueblos americanos” (*Historia* x), pues desea la prosperidad de estos “casi tanto como la de mi patria, porque al fin son carne de nuestra carne y huesos de nuestros huesos” (*Historia* x). Una vez más remite al vínculo entre las naciones, pero ahora lo hace como una cuestión biológica. Para él, esta apropiación del pasado novohispano como parte de la grandeza española muestra una necesidad de omitir las diferencias entre las naciones y las literaturas que pertenecen a una misma tradición, y hace de la expresión artística el motivo que permite justificar la prolongación del imperio. Es decir, las divergencias políticas que llevaron a la independencia de las naciones americanas, son para el santanderino únicamente querellas familiares ya resueltas. Para justificar la hermandad se exime de culpas: “No soy yo: es la Historia quien suscita a veces desagradables recuerdos” (*Historia* x). A pesar de esa Historia un poco incómoda, que desplaza al pasado, confía que en América no falten “varones de espíritu verdaderamente científico” (*Historia* x) que observen “la simpatía razonada y libre de un español que nunca se avergonzó de serlo ni procuró captar con interesadas adulaciones la benevolencia de los extraños” (*Historia* x). Para él, esos huesos en común, esa sangre compartida, esos versos que son los mismos en España y en la Nueva España, son la muestra del vínculo indestructible, del legado que su patria deja esparcido por todo el continente. Finalmente, en las obras de Pimentel, Vigil y Menéndez Pelayo lo que está en juego es la capacidad de consagrar, de instaurar

la lectura canónica del pasado literario. Al final, los tres terminan por hacer de sor Juana una apropiación, pero será hasta unos años más tarde, en 1910, que Amado Nervo finalmente integre las interpretaciones de su persona con las de su obra.

Capítulo III. *Juana de Asbaje* de Amado Nervo

Juana de Asbaje y el Centenario de la Independencia

Amado Nervo, apodado “fraile de los suspiros” por su amigo Rubén Darío, es un personaje ineludible del campo cultural mexicano y el autor de *Juana de Asbaje* (1910), lo que lo convierte en uno de los escritores fundamentales para la canonización de la poeta en el siglo XX. Si bien la *Antología* de Menéndez Pelayo y los trabajos de Vigil marcan un hito importante, es la obra de Amado Nervo la que acerca por primera vez a la poeta a un público mucho más extenso. La fama del escritor nacido en Tepic se debe principalmente a su poesía, pero también destaca en la novela corta, en sus crónicas de viaje y ensayos, y en este interesante estudio de la monja.¹ Dentro de su obra en prosa, *Juana de Asbaje* rompe con la manera en que se ha escrito acerca de la monja, pues es el primer texto que, abiertamente y sin reservas, la festeja como mujer y poeta. Para conmemorarla como tal, a diferencia de sus antecesores, Nervo presenta una biografía más extensa que, por ejemplo, la síntesis que hace Vigil en la velada del Liceo Hidalgo, en la que apunta a unos cuantos fragmentos de su vida. No es únicamente el comentario de tal o cual poema, sino que Nervo analiza su obra, despeja críticas comunes a su condición religiosa, a su

¹ Para entender el papel de Nervo en América Latina remito a su funeral, sintomático de la acogida por el público. Tras morir en Uruguay el 24 de mayo de 1919, el gobierno de dicho país decretó luto nacional dos días después. Su cuerpo estuvo resguardado en el Panteón Central durante tres meses. Posteriormente, se envió a su país natal en el buque “Uruguay” que, a la vez, fue escoltado por cruceros de Argentina, Cuba y México. Como relata José María Martínez, sus restos fueron recibidos en Veracruz por veinte mil personas y trasladados a la Ciudad de México, donde fue enterrado en la Rotonda de los Hombres Ilustres. A la ceremonia y homenaje póstumo acudieron trescientas mil personas (19-20). Nunca un poeta mexicano ha reunido a tantas personas tras su muerte. Para Monsiváis, el entierro fue de grandes proporciones, pues, “según algunos, trescientas mil personas contemplaron el cortejo, casi la tercera parte de la población de D.F.” (*Yo te bendigo* 117), con lo que fue “superior en número y fervor (por lo prolongado y por el influjo social de la poesía) al de los políticos y aun al de los artistas mitológicos como Pedro Infante y Mario Moreno ‘Cantinflas’” (*Yo te bendigo* 117).

gongorismo y su papel de mujer en la sociedad novohispana. De esta manera, y en contraste con lo visto en la velada y las antologías, la monja gana un estudio propio de su figura y obra poética.

En 1906, Nervo se instala en Madrid y tres años después es nombrado primer secretario de la Legación de México en España y Portugal.² El 28 de abril de 1910, lee en la Unión Ibero-Americana un adelanto de la obra³ y meses después la publica con el título *Juana de Asbaje: Contribución al Centenario de la Independencia de México*, obra dedicada a “las mujeres todas de mi país y de mi raza” (Nervo, *Juana* 29). Según Antonio Alatorre, con la publicación Nervo envía un contundente mensaje: “Queridos paisanos, sor Juana es *más* de lo que ustedes piensan” (ctd. en Nervo, *Juana* 11). Pero, ¿en qué consiste ese “más” y en qué difiere la construcción de Nervo de la que hacen sus contemporáneos finiseculares?

² Para un estudio de la carrera diplomática de Amado Nervo, sobre todo de su designación como Ministro Plenipotenciario de Argentina, Uruguay y Paraguay, por Venustiano Carranza, así como su labor en pro de la construcción de un México posrevolucionario en el panorama internacional, véase la tesis doctoral de Mariana de Heredia, *From National-Building to Nation-Branding: Literature and Cultural Diplomacy in Twentieth Century Mexico*. La carrera diplomática de Nervo, que empieza desde su estancia en Madrid en 1905 como segundo secretario de la Legión de México en España, continúa con su ascenso a primer secretario en 1906 y le sigue hasta su muerte en la que fungía un encargo diplomático como Ministro Plenipotenciario.

³ La oratoria es una de las fortalezas de algunos modernistas. Como explica Monsiváis: “El amor por los modernistas supera en conjunto el profesado a los poetas románticos, y multitudes acuden a los recitales por razones en primera y última instancia literarias, para aprender las señas de sensibilidad sonora cuya existencia ignoraban” (*Yo te bendigo* 61). Nervo es un excelente recitador y la edición de mayo de la *Revista Moderna de México* recoge distintos testimonios de la prensa madrileña. En varias de las noticias se mencionan los dotes de oratoria de Amado Nervo; por ejemplo, el periódico *El Mundo* comenta que el texto fue “leído de modo magistral” (ctd. en “Amado Nervo” 183); *El Liberal* dice que Nervo “leyó con la maestría de quienes sienten y aman lo que dicen... con esa manera tan sugestiva y tan nueva de bosquejar una vida” (ctd. en “Amado Nervo” 184); *El Mundo* considera la conferencia como el “regalo que Amado Nervo hace a su Patria con motivo de las fiestas del Centenario” (ctd. en “Amado Nervo” 184).

Juana de Asbaje: Contribución al Centenario de la Independencia de México es la aportación de Amado Nervo a los festejos que el gobierno porfirista⁴ organiza para conmemorar los cien años del inicio de la lucha independentista.⁵ En catorce capítulos, Nervo intenta narrar la vida de sor Juana. Todos siguen un mismo formato que se estructura por temas, excepto el tercero, titulado “Una conversación con sor Juana”, en el cual finge entrevistar a la sombra de la monja que, a su vez, responde con fragmentos de la *Respuesta*. Además del texto de Nervo, la obra incluye material adicional: *Vida* —la biografía del padre Calleja—, fuente de autoridad para quienes discuten acerca de la monja; una selección de poemas sorjuaninos con un epígrafe del autor: “Escribir bellos versos, ¿no es hacer caridad?” (Nervo, *Juana* 162); el fragmento de *El divino Narciso* elogiado por Menéndez Pelayo; “Virreyes que conocieron y admiraron a sor Juana”, que relata la sucesión del poder novohispano; “Opiniones sobre sor Juana”, que retoma los juicios de Francisco Pimentel; “A sor Juana Inés de la Cruz”, poema del obispo Joaquín Arcadio Pagaza; “Opiniones de la prensa madrileña acerca de la lectura de lo principal de este

⁴ En septiembre de 1910, México se encontraba en el ocaso del porfiriato, periodo que comprende de 1877, año en que Porfirio Díaz toma la presidencia de México, hasta su salida del país con destino a París en 1911. En este tiempo, el oaxaqueño fue presidente nacional casi ininterrumpidamente, pues sólo en el periodo de 1880 a 1884 fue sustituido por Manuel González. Para una descripción de cómo el periodo llegó a conocerse como tal, se puede consultar Elisa Cárdenas, “El porfiriato: una etiqueta histórica”; y *El Porfiriato*, de Mauricio Tenorio Trillo y Aurora Gómez Galvarriato.

⁵ Estos festejos tenían como ideal la modernización, entendida en su momento como el desarrollo científico y económico. Un tema que también prevalecía era la reconciliación con España. Este cambio discursivo se da como resultado de un relevo generacional: a los liberales republicanos de marcada tendencia antiespañola les siguen los *científicos*, grupo educado en el positivismo importado a México por Gabino Barreda, que consideraba el fortalecimiento de la relación con España como símbolo de madurez política. Así, por ejemplo, en el discurso inaugural del Monumento de la Independencia, pronunciado el 17 de septiembre de 1910, España fue el único país mencionado directamente de manera laudatoria por Porfirio Díaz. Además, el recibimiento que se le da al embajador extraordinario español, el marqués de Polavieja, tanto en la prensa como por el gobierno, no tuvo comparación con el que se le hizo a los representantes de los demás países (Pérez Vejo 60).

libro, dada por su autor en la Unión Ibero-americana el 28 de abril”, que recoge menciones laudatorias de su declamación; y, a manera de conclusión, la “Última poesía de sor Juana Inés de la Cruz”, con lo que la voz de la poeta cierra la publicación.

A lo largo de la narración, Nervo guía al lector por la vida de la monja como si fuera un viaje. Por ejemplo, tras narrar la juventud de sor Juana dice: “ya es sazón de acompañarla hasta las puertas del claustro, después del breve camino que hemos hecho” (*Juana* 48); y, tras el ingreso al convento: “Pero volvamos al convento de San Jerónimo; llegaremos a tiempo para acompañar a nuestra monja en algunos dolorosos episodios de su vida” (*Juana* 121). Así como en la *Divina comedia* Virgilio acompaña a Dante, Nervo guía al lector en el recorrido por la vida de la poeta. Sin embargo, lo que el viaje le depara es el autoconocimiento: la monja termina por reflejarle cambios en su propia poética.

Juana de Asbaje es quizá una de las obras menos estudiadas por los críticos de Amado Nervo. José Ramón Ruíz Sánchez menciona que el nayarita pertenece a una serie de escritores mexicanos que “despite their undeniable importance, seems to elude a serious theoretical engagement” (57). En la mayoría de las biografías de Nervo, el comentario acerca de la obra es mínimo. Por ejemplo, en el estudio de Concha Meléndez, que va desde la inspiración shakesperiana hasta el amor en los textos de Nervo, no hay mención alguna del texto sobre sor Juana. De manera mucho más esquiva, la biografía psicocrítica de Pedro Cesar Malvigne no ocupa siquiera una línea para el texto. *Mosaico biográfico de Amado Nervo*, preparado por Rogelio López Ordaz con motivo del centenario del nacimiento del nayarita, es probablemente una de las biografías más documentadas a partir de la obra del poeta y de los testimonios de quienes lo rodearon. En este texto aparece una cita extensa de *Juana de Asbaje* con la justificación de que “se transcriben esos párrafos que explican el camino recorrido y por recorrer

del poeta” (159), sin explicar en qué consiste ese rumbo. En el excelente trabajo de Carlos Monsiváis acerca de la vida del nayarita, la mención de *Juana de Asbaje* solo ocupa un breve comentario en el cual la califica de “un acercamiento un tanto delirante” (*Yo te bendigo* 73). En cuanto a estudios críticos, Ruisánchez, en el recuento biobibliográfico que antecede su estudio acerca de lo abismal en la obra del nayarita, tampoco menciona *Juana de Asbaje*, y para José María Martínez, en su análisis sobre la recepción de la obra nerviana entre el público femenino, la obra sobre la monja no merece más que una mención de paso.

La curiosa biografía de la poeta novohispana es un parteaguas en la poética nerviana, marca un antes y un después en la estética modernista del nayarita. Alfonso Reyes, en un bello ensayo en el que celebra a su maestro, comenta que, con *Serenidad*, el autor ha alcanzado, además de la estética sincera que caracteriza su poesía, la “maestría de palabra [que] viene de cierta depuración de las ideas, y tiene por caracteres dominantes la brevedad y la transparencia” (“La serenidad” 14). Diez años después de la muerte del poeta, el regiomontano retoma el tema:

A lo mejor hemos entendido con excesiva simplicidad el proceso, el camino de Amado Nervo. Su mayor crisis poética, reflejo sin duda de una crisis moral, se sitúa entre los años de 1905 y 1909, entre los *Jardines interiores* y *En voz baja*. Yo he dicho: “Cinco años después (*Serenidad*) el poeta es otro”. (“El viaje” 29)

En este pasaje de Reyes, lo interesante es la cronología y cómo, aunque no la menciona, se inserta *Juana de Asbaje* en ella. La biografía de la monja se publica entre *En voz baja* (1909) y *Serenidad* (1914). Ese poeta “distinto” al que alude el regiomontano se comprende mejor al observar su obra intermedia. Reyes apunta a la sinceridad y simplicidad, sin embargo propongo que la manera cómo se puede observar este cambio es a través de lo que dice en *Juana de Asbaje* sobre su propia producción literaria. Gustavo Jiménez Aguirre, uno de los críticos más

importantes de la obra de Amado Nervo, concuerda con Reyes al mencionar que, en *Juana de Asbaje*, se observa el “proceso de depuración retórica” (“Avatares” 20) que antecede a una nueva etapa de la poética nerviana.

Jose María Martínez clasifica la obra nerviana en tres etapas: la poesía de juventud no compilada hasta la de su arribo a la Ciudad de México en 1884; la segunda que culmina en 1909, momento que caracteriza como el periodo más cercano al modernismo decadente y preciosista; y, por último, la obra posterior que se construye a partir de una simplificación de las formas poéticas comenzando con el poemario *En voz baja* (1909) e incluyendo *La amada inmóvil* (1920) y *El arquero divino* (1922), ambas obras póstumas (46-53). De esta manera, aunque en la mayoría de las biografías de Nervo no se menciona la relevancia de *Juana de Asbaje*, es posible considerar que esta obra se inserta cronológicamente en un momento de transformación entre el Nervo modernista y el que busca la simplificación de las formas por medio de la depuración retórica. Por tratarse de su carta de presentación para el siglo XX, la biografía marca no solo la recepción de la monja, sino también la trayectoria literaria de Amado Nervo.

Juana de Asbaje es el intento de un poeta por reconstruir la vida de otra poeta. El presente capítulo estudia *Juana de Asbaje* a partir del diálogo que crea con el campo cultural y las transformaciones en el modernismo en un momento en que el autor se deslinda de sus presupuestos estéticos. Para ello se analizará el modernismo con especial énfasis en el mexicano y los debates que se construyen a partir de él. ¿Cómo es que llega a refutar la escuela en la que no solo se forma sino desde la que influye a toda una generación de poetas? ¿Qué es lo que Nervo reconoce en sor Juana? Parecerían hechos aislados, pero si se estudia la recepción de la obra de la monja durante el siglo XIX, la propuesta de lectura de Nervo marca una ruptura bastante disruptiva con las interpretaciones precedentes, incluso con las de Menéndez Pelayo y

Vigil que, aunque con reservas, celebran la poesía sorjuanina (Capítulo II). No es, como las que precedieron, una lectura superficial de los textos escritos por la monja y de las biografías que en ese momento circulaban, sino una ponderación del valor literario a partir de elementos que rompen con el horizonte de expectativas de los lectores decimonónicos como Cuevas, Sosa o Pimentel que, siempre con sus reservas tanto de la imitación sorjuanina o de su supuesto alejamiento del nacionalismo, terminan por denunciarla o excusar sus errores. También es una revaloración del propio quehacer poético de Nervo *vis-à-vis* la escritura de la monja; una defensa del gongorismo algunos años antes que la Generación del 27; una reconsideración de los conventos a partir del misticismo; una reconfiguración de la interpretación de sor Juana en tanto mujer; y, por último, una reinterpretación del escritor en el campo cultural con el surgimiento del periodista.

Amado Nervo y el modernismo mexicano

Una de las razones que hacen del texto de Nervo un objeto fascinante es que, detrás de la historia de la vida y la obra de sor Juana, está una declaración de principios estéticos: después de ser uno de sus precursores, se desliga del movimiento modernista y renuncia a la estética que le dio fama en el continente americano. No es que reniegue de sus orígenes literarios, pero marca una distancia con sus versos de juventud. Por lo mismo, leer *Juana de Asbaje* es acercarnos a la reconfiguración de una poética personal. Postular que el ensayo biográfico es únicamente una exposición de la genialidad de la monja, es desatender la posición del mismo autor ante el campo literario, que, huelga decirlo, se encuentra en una fuerte transición hacia una mayor autonomía.

Juana de Asbaje es una refutación del modernismo nerviano; por tanto, hay que puntualizar las características del modernismo en general y del mexicano en particular. El primer

punto a considerar es que, como explica José Emilio Pacheco, “no hay modernismo sino modernismos” (XI) y que, en conjunto, marcan una etapa de la revitalización de la poesía escrita en América Latina. Con una mirada en la tradición literaria europea, particularmente la francesa, el modernismo se caracteriza por el intercambio y el constante diálogo para el desarrollo de un entendimiento crítico del escenario global (Pineda 219). Esta mirada a la tradición tiene un trasfondo político, pues es posible pensar el modernismo como un acto de descolonización, por ser el primer movimiento literario que surge de América Latina como un paliativo a los efectos de la cultura occidental en el continente (Pineda 219).

El modernismo pretende la integración de las corrientes literarias europeas pero, a la vez, busca exaltar las peculiaridades latinoamericanas. En este sentido, se replantea la tradición literaria, pues, el americano “sabe que América es hija de Europa y al mismo tiempo no es Europa” (Onís 39). Esta aparente contradicción es entendida por Max Henríquez Ureña como el asunto medular del modernismo: es un movimiento tanto de rechazo como de influencia. Lo primero se traduce en deseo de innovar como respuesta al romanticismo, que les parece ha agotado sus recursos (11); la influencia, en la asimilación de las tendencias literarias, entre las que se encuentran el parnasianismo, el simbolismo, el naturalismo, entre otras (12). Sin embargo, como señala Federico de Onís, el modernismo no es únicamente imitación de modelos europeos (36-37). Es en esta contradicción entre el rechazo y la aceptación que se sitúa como un movimiento estético que “se tradujo, por lo tanto, en un ansia de novedad y de superación en cuanto a la forma” (Henríquez Ureña 16). El modernismo es, también, un permiso que se dan los intelectuales para abarcar distintas formas literarias, retomar métricas sonoras, abrir las puertas a otras tradiciones, pues lo que subyace en el movimiento es un deseo de ser cosmopolitas, de no cerrar las fronteras a influencias que anteriormente se tildaban de extranjerizantes. Además, el

modernismo se divide en distintas etapas, sobre todo, según la relación de los escritores con Europa. Para explicar la cronología, Pacheco retoma dos etapas explicadas por Max Henríquez Ureña y agrega una tercera. En la primera, el poeta “se siente desterrado en tierras americanas” (Pacheco XIV), de ahí el deseo cosmopolita. Después, se pierde la “ilusión del europeísmo” y el interés del escritor regresa al continente americano (XIV). En la tercera etapa, ya no mencionada por Henríquez Ureña sino por Pacheco, el escritor reconoce la pluralidad del continente americano y se da un movimiento hacia la individualidad (XIV).

Para entender la renuncia artística de Nervo en *Juana de Asbaje*, es necesario retomar algunos precedentes del modernismo en México. Si bien inicialmente Buenos Aires es la ciudad con la más intensa actividad modernista,⁶ cuando los colaboradores de *El Mercurio de América* se reúnen en torno a Rubén Darío; con la partida del nicaragüense, la capital modernista se sitúa en México (Henríquez Ureña 472). Antes del boom modernista que tiene su auge con el nayarita, Manuel Gutiérrez Nájera precede el movimiento en México con su poema “La Duquesa Job” con el que marca escuela por la musicalidad y por el tratamiento de una mujer que transita por la Ciudad de México rumbo a su trabajo como *griseta* (Pacheco XL). Una década después, el heraldo del modernismo es la *Revista Azul*, suplemento del periódico *El Partido Liberal*, fundado por Carlos Díaz Dufoó y Gutiérrez Nájera. Sin embargo, la revista dura únicamente dos años, pues para 1896 la crisis de la plata y la caída económica reducen los subsidios gubernamentales, por lo que es imposible continuar con su publicación (Pineda 221). Dos

⁶ Para una introducción al modernismo desde una perspectiva bonaerense se puede consultar a Rafael Alberto Arrieta, *Introducción al modernismo literario*.

polémicas terminan por unir a los modernistas: la publicación de “Misa negra”⁷ de José Juan Tablada que causa un escándalo entre las altas esferas de la sociedad porfiriana y la publicación de *Oro y negro* de M. de Olagúibel que enfrenta a los escritores modernistas con Victoriano Salado Álvarez.⁸ Ambos asuntos propician la publicación del órgano difusor clave del movimiento en México: la *Revista Moderna*. Al consolidarse por sus afinidades más que como una escuela, por lo menos en este inicio, los modernistas dominan el panorama cultural mexicano en las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX y, entre ellos, Amado Nervo se establece como uno de sus líderes indiscutibles.

A partir del modernismo como modelo que configura el valor literario, pero paradójicamente en un momento en que el autor trata de desligarse del mismo, *Juana de Asbaje* presenta: una revaloración del concepto de autoría, una exaltación de la pertinencia de

⁷ “Misa Negra” de Tablada, se publica el 8 de enero de 1893, en *El País*. El poema utiliza los elementos litúrgicos para tratar un encuentro sexual. Se pide la renuncia de su autor a la dirección de la sección cultural del periódico. La polémica llega a tales proporciones que hasta Carmen Romero Rubio, esposa de Porfirio Díaz, pide que el poeta no vuelva a publicar (Hernández Palacio 5). Tablada responde con una columna, “Decadentismo” (6), que a pesar de seguir con un tono provocador, no causa la polémica anterior (Hernández Palacios 6). Lo interesante de la respuesta es que en ella escribe diciendo que espera que la *Revista Moderna* sea, en el futuro, “la Pagoda en que seguiremos reverenciando al arte, nuestro idilio común” (ctd. en Hernández Palacio 7). Sus contemporáneos responden sus deseos e incluso Jesús Urieta, en una publicación posterior, “Hostia”, escribe: “¡Abrigo la esperanza que la *Revista Moderna* no sea el portavoz de una secta *literaria* exclusivista y fanática, el ‘Gato negro’ de la neurosis artística!” (ctd. en Hernández Palacio 7). Claramente no es la polémica de “Misa Negra” el único antecedente de la revista, pero tras ella surge un deseo generacional de fundar una publicación que vaya acorde con sus postulados estéticos.

⁸ Inmediatamente después de la publicación de *Oro y negro*, Victoriano Salado Álvarez escribe una carta para que Amado Nervo la publique en el periódico *El Mundo*. En ella ataca, no únicamente *Oro y negro*, sino a los modernistas. La carta se da a conocer a finales de diciembre de 1897 (Schneider 121). En su crítica se dirige a los poetas modernistas y denuncia los temas de sus poemas, acusándolos de buscar el escándalo: “todo lo demás que ustedes con la mayor seriedad escriben, de seguro por hacer temblar las pajarillas de los pobres provincianos como yo” (ctd. en Schneider 123). La polémica termina por consolidar a los escritores modernistas; Jesús E. Valenzuela, mecenas del grupo, cierra la discusión para enfocar sus esfuerzos en “su obra colectiva más ambiciosa: la creación de la *Revista Moderna*” (Schneider 150).

participación femenina en la vida pública y una crítica a la mercantilización de la escritura a raíz del surgimiento del reportero. Para el momento en que Nervo escribe su obra, no es únicamente que celebre a sor Juana, sino que, por medio de comentarios velados, asume una postura y, así, se erige como un agente capaz de construir y ponderar el valor de la obra sorjuanina.

Revaloración del quehacer literario propio

En *Juana de Asbaje*, Nervo constantemente reta la autoría y el concepto de talento individual que marca a la generación romántica. En su texto reflexiona sobre los límites del escritor y el diálogo con sus lecturas. También reconoce la imitación como fuente de originalidad, presupuesto que comparte con los modernistas. La biografía de la monja permite al autor confrontar su propia obra y afianzar los presupuestos estéticos en pos de una nueva vereda en su producción literaria. Esta reflexión se hace patente en dos cuestiones puntuales: el desdibujamiento de los límites entre su escritura y la de sor Juana, así como la revaloración de la imitación literaria como fuente digna de admiración.

El texto abre con un epígrafe de inspiración barroca: un poema que sirve de guía para las reflexiones acerca de los puentes entre ambos autores:

En este libro casi nada es propio
con ajenos pensares pienso y vibro,
y así, por no ser mío, y por acopio
de tantas excelencias que en él copio,
¡este libro es quizá mi mejor libro! (*Juana* 33)

Lo que predomina en el texto es un impulso por retomar las palabras de la propia monja, alejándose de los comentarios negativos que caracterizan a la recepción en el siglo XIX. En

1907, Nervo lamenta que la labor periodística lo aleje de su tarea de escritor; solo anhela escribir unas breves páginas para hacer con ellas el “libro breve y preciso, que la vida no me dejó escribir: el libro libre y único” (*El libro* 427). En el epígrafe se observa que el lamento ha quedado lejos, pues propone *Juana de Asbaje* como su mejor libro. Después, en la introducción al texto, reafirma el afecto desde el cual escribe su obra:

En Dios y en mi ánima confieso que el libro *mío*, el libro de mis amores, el que por todos los conceptos hubiese querido escribir es uno sobre sor Juana, erudito, ameno, hondo y amable. Pero no sé si habría sido yo capaz de esta empresa, ni he podido nunca tener a la mano la vastísima documentación necesaria para reconstruir día a día la vida de la gran monja jerónima, ni el marco de su época. (*Juana* 36)

Nervo hace de la biografía de sor Juana su texto predilecto. Es, por decirlo de una manera, el libro que la vida le deja escribir. Al enfatizar que toma prestada la obra sorjuanina y que la transcribe en su texto, borra los límites de la autoría. La escritura surge del encuentro con esa obra, y, más que fuente de información, *Juana de Asbaje* es una glosa de los tomos de sus obras completas (*Juana* 36). A pesar de mencionar que no cuenta con los materiales propicios para escribir, revierte el problema durante su estancia en Madrid. Incluso, al anexo de *Vida* del padre Calleja, el nayarita añade una nota: “Copiada por el autor del manuscrito existente en la Real Biblioteca de Madrid” (*Juana* 149).

Esta concepción tiene su precedente en la manera en que los modernistas se plantean la imitación y la glosa. Como explica Carlos Monsiváis, además de la separación entre lo nacional y lo extranjero, lo que caracteriza al modernismo es la revaloración de la distinción de la autoría. Nervo “comparte estas tesis, se complace en la idea del ‘robo’ que es adaptación y asimilación” (*Yo te bendigo* 101). Lejos del concepto de genio individual, para Nervo tomar prestado de sor

Juana, glosar su obra y que las fronteras entre autores sean mucho más difusas, es una reivindicación del proceso de escritura.

Esto lleva al asunto de la imitación en la literatura. En este punto, parto de la definición de Alejandro Cioranescu:

La imitación se refiere a detalles materiales ..., a rasgos de composición, a episodios, procedimientos o tropos bien definidos, mientras que la influencia denuncia la presencia de una transmisión, por decirlo así, menos material, más difícil de concretar, cuyo resultado es una modificación de la *forma mentis* y de la visión artística e ideológica del receptor. La imitación es un contacto localizado y circunscrito. Mientras la influencia es una adquisición fundamental, que modifica la misma personalidad artística del autor. (ctd. en Tenorio, *El gongorismo* 23)

También, según Harold Bloom, cada escritor libra una batalla contra sus predecesores; a pesar de la ansiedad que causa este influjo, quienes conforman la historia de la literatura son aquellos que logran dialogar y proponer algo nuevo “by misreading one another, so as to clear imaginative spaces for themselves” (5). Esta interpretación particular de la tradición se observa desde los primeros poemas de Nervo, por medio de la imitación de tropos modernistas y la influencia de sus colegas, en especial Rubén Darío, pero también del simbolismo francés. Noé Jitrik explica que en el modernismo se encuentra “un lugar originario (Europa) y el lugar de la aplicación (América Latina)” (108). Lo cual remite a la adaptación del modelo europeo al contexto americano, y no al calco que propone Calinescu: “el modernismo no es nada más que la asimilación por la poesía y la prosa castellana de los rigurosos refinamientos que caracterizaron lo mejor de la moderna escritura francesa” (84). Por su lado, Federico de Onís pone la originalidad en el centro del modernismo; la influencia francesa no es sino la apertura y el deseo

de crear una escritura cosmopolita, fuera de los rígidos límites pregonados durante el siglo XIX con el nacionalismo como centro: “el americano siente como suyas todas las tradiciones sin que ninguna le ate al pasado, y mora al porvenir como campo abierto a todas las posibilidades” (Onís 39). El modernismo, pues, es un intento de pertenencia fuera de los confines nacionales, pensamiento que permite tomar de distintas tradiciones, de los textos sorjuaninos o del simbolismo francés, para con eso, revitalizar la escritura.

Además del desdibujamiento de la autoría a través de la apropiación, la biografía postula una teoría propia acerca de las influencias en la literatura, que parte de la relación entre sor Juana y Góngora, pero que se extiende a la imitación en general. Lo que detona su reflexión es, por un lado, la consideración de Juan Ruiz de Alarcón como el precursor no celebrado de la comedia francesa y, por otro, el elogio de sor Juana como imitadora de Góngora. Nervo plantea que sor Juana y Alarcón no concebían la originalidad y la imitación de la misma manera que la generación modernista. Postula que el teatro francés proviene de Alarcón; relata que Corneille adaptó *La verdad sospechosa* sin darle crédito, e incluso con la sospecha que era, en realidad, de Lope de Vega. La obra de Corneille, *El embustero*, es a la vez la inspiración de *El misántropo* de Molière, considerada como el modelo de la comedia francesa (Nervo, *Juana* 98-99). Con ello, deja patente que muchas veces la fama y valoración estética no depende de una “verdad literaria”, sino de elementos geopolíticos que configuran la asignación de valor.

Nervo, a diferencia de todos los comentaristas de sor Juana, celebra su influencia gongorina: “[t]odos los poetas del siglo XVII se influyeron entre sí, y por otra parte, pues que ese siglo no solo toleró sino que aplaudió y exaltó a Góngora” (*Juana* 92). El autor hace un postulado general de la relación específica entre Góngora y sor Juana:

Por lo demás, insisto en que esto de las influencias en literatura es fatal. Todos nos influimos unos a otros. Las ideas poéticas, literarias o científicas, aparecen en el mundo por haces, como si una personalidad invisible las arrojara desde arriba, y su florecimiento es simultáneo en diversos países y en diversos cerebros. (*Juana* 90)

El nayarita no se limita al plano literario, sino que menciona también algunos hitos científicos: el reconocimiento de las protuberancias del Sol por Hanssen y Locker, la visualización del cometa Halley en los observatorios de Heidelberg y Greenwich, el descubrimiento de Neptuno por Leverrier y Adams y, por último, el hecho de que dos aeroplanos atravesaran el canal de la Mancha en 1909 (*Juana* 90-91). Sin embargo, a diferencia de los descubrimientos de corte científico, plantea que, en la literatura, lo que rige la autoría o la consagración responde a cuestiones que nada tienen que ver con asuntos estéticos. Explica que cuando un poeta con poca celebridad descubre una imagen antes que un escritor consagrado, ésta se le atribuye al segundo, “porque está escrito en el Evangelio que al que tiene se le dará más y al que no tiene se le quitará lo poquísimo que posea” (*Juana* 92). Además, la geopolítica dicta la manera en que se construye la fama, pues “está escrito también en el libro invisible del Destino que un mediano poeta de una gran nación— Rostand por ejemplo— valdrá siempre más que un gran poeta de una nación pequeña o débil aún” (*Juana* 92).

Para 1910 Amado Nervo, al tanto de la política que subyace a la adjudicación de la originalidad, se da cuenta que a pesar de sus intentos juveniles por pertenecer a París como centro de la cultura, al ser mexicano siempre será relegado a un segundo término frente al europeo. En 1895 decía: “Saliendo de México, todo es Cuautitlán. Saliendo de París, todo es México” (*El libro* 122). Sostenía que se iba a París porque “el hombre no ha ido jamás tras la dicha. El hombre ha ido siempre tras lo nuevo” (*El libro* 150). Ambas frases contrastan

fuertemente con lo que propone en *Juana de Asbaje*. Previo a la biografía, Nervo se rige por un deseo cosmopolita, que según Mariano Siskind, no es sino el sitio de proyecciones en el que los modernistas afincan su anhelo de superar lo nacional para formar parte de la hegemonía cultural europea:

an imaginary discourse (perhaps even a constellation of neurotic fantasies) that, although it fails to recognize its maximalist universal purpose, nonetheless widens the margins of cultural and political agency and illuminates new meaning by reinscribing cultural particularities in larger, transcultural network of signification. (22)

En la biografía se observa que al deponer la autoría marca la posibilidad de apertura a cualquiera de las tradiciones sin importar su nacionalidad, pero con la plena conciencia de la manera en que eso es recibido desde centros hegemónicos. En el momento de componer *Juana de Asbaje*, el escritor goza de una posición privilegiada, emanada de su reconocimiento como poeta; por su lugar de enunciación se encuentra revestido de autoría, lo que le permite postular sus propias teorías en cuanto a la imitación, pero también aceptar que su anhelado cosmopolitismo juvenil ha cambiado.

A la luz de su teoría sobre las influencias, una monja celebrada en su tiempo como la décima musa, pero relegada en los dos siguientes siglos por imitar el modelo gongorino, parece una elección acorde con sus postulados. Nervo, a quien en varias ocasiones se le acusa de afrancesado, de apóstata de su nacionalidad, encuentra en la monja un espejo favorable. La poeta se midió contra los grandes de su época, con Lope, Calderón y, sobre todo, con Góngora; de la misma manera, el nayarita lo hace con Verlaine y Mallarmé. ¿Quién puede, entonces, acusarlo de imitador si la monja, grande en su momento, también lo hizo? Las acusaciones provienen, entonces, de todos aquellos que no comparten sus deseos cosmopolitas, de quienes creen que

cuando un poeta pertenece a nación menor, en la escala que tiene a Francia como centro, entonces no innova. Nervo inscribe a sor Juana como parte de un sistema internacional en que el valor se construye no únicamente dentro de los confines nacionales, sino como parte de una red poética mucho más extensa.

Del gongorismo y la relación con España

En el centro de su apropiación de sor Juana se encuentra una teoría de la influencia y del lugar que él ocupa como latinoamericano en el campo cultural. Desde ahí postula también una muy temprana restitución de Góngora. A partir del neoclasicismo y del patriotismo decimonónico latinoamericano, la figura del cordobés era indiscutiblemente motivo de reproche. *Juana de Asbaje* celebra, más de una década antes de la Generación del 27, la recuperación del poeta andaluz. Para hacerlo, toma en cuenta diversos factores. Dado que *Juana de Asbaje* es la aportación de Nervo a los festejos del Centenario, el tono que marca su discurso es el de la fraternidad hacia España. Esto lleva al autor a revalorar el pasado literario español y novohispano, muy acorde con los presupuestos de Menéndez Pelayo, aunque rompe con el santanderino en su lectura del gongorismo y de lo que implica la imitación sorjuanina (Capítulo II).

Por lo mismo, la disputa sobre los orígenes de la tradición es un tema central en *Juana de Asbaje*. Para Nervo, la monja es personaje central del pasado mexicano y representante del *hispanismo* que mira a España como lugar de legitimación. En el prólogo “Al lector mexicano”, Nervo sustenta la elección de sor Juana por sus aportaciones a la conformación de la Patria: “Ahora que nos acercamos a la celebración del centenario de nuestra Independencia, está bien que pensemos en todos aquellos que con su mentalidad ingente ayudaron a formar el alma de la

Patria e hicieron que se destacara poco a poco la individualidad de la misma” (*Juana* 35). Nervo presenta a sor Juana como personaje insigne, como una mexicana que antecede la idea de nación decimonónica. Al mencionar la Patria, dice que ésta “era, por lo demás, la primera del imperio español después de España” (*Juana* 35). Inmediatamente después, incorpora una cita de Menéndez Pelayo: “Tuvo el Virreinato de Nueva España (como la parte predilecta y más cuidada de nuestro Imperio colonial y aquella donde la cultura española echó más hondas raíces) las más antiguas instituciones de enseñanza del Nuevo Mundo, y también la primera imprenta” (ctd. en Nervo, *Juana* 35). Arcadio Díaz Quiñones sostiene que la frase con la que Menéndez Pelayo introduce a México en su *Historia de poesía hispano-americana*, que Nervo cita textualmente en el prólogo de *Juana de Asbaje*, es una matriz productiva que el santanderino utiliza también para describir al Perú y a Colombia. El *incipit* es un *topos* que enaltece el pasado colonial y crea una filiación directa entre las naciones americanas y el imperio español. Con esto, refuerza el arquetipo de continuidad en el que se funda su conceptualización del *hispanismo* (86-87).⁹ A pesar de destacar a la monja por sus aportaciones a la idea de un concepto de México, Nervo retoma la idea de Menéndez Pelayo de la cultura novohispana como continuación de la española.

Nervo, ante todo diplomático de carrera, resuelve el embrollo en el que se ha metido. En el mismo prólogo dice que sor Juana vivió “en un tiempo en que las ideas de independencia no empezaban aún a gestarse en las almas” (*Juana* 35), que acató las jerarquías y que sus amigas eran dos virreinas: la marquesa de Mancera y la condesa de Paredes (*Juana* 35). Por ello, es

⁹ Menéndez Pelayo dice del Perú: “Fue el Virreinato del Perú la más opulenta y culta de las colonias españolas de la América del Sur; la que alcanzó a ser visitada por más eminentes ingenios de la Península, y la que, por haber gozado del beneficio de la imprenta desde fines del siglo XVI, pudo salvar del olvido mayor número de muestras de su primitiva producción literaria” (ctd. en Díaz Quiñones 87); de Colombia: “La cultura literaria en Santa Fé de Bogotá, destinada a ser con el tiempo la Atenas de América del Sur, es tan antigua como la colonia misma” (ctd. en Díaz Quiñones 87).

absurdo tratar de identificar en sus textos un afán de independencia política. Sin embargo, eso no impide considerar a la monja como mexicana, pues “amaba aquella mujer singular con toda su alma a México” (*Juana* 35). El amor a la patria triunfa sobre la lectura histórica. Por lo tanto, se observa un intento irresuelto de síntesis.

Entender la postura de Nervo remite a la situación política de la relación binacional México-España durante la Celebración del Centenario. El reacomodo geopolítico tras el 98 reconfigura las alianzas afectivas entre México y los poderes imperiales. En 1910, año en que Nervo presenta y publica *Juana de Asbaje* en Madrid, el enemigo discursivo ya no era España, sino Estados Unidos. En ese momento, el deseo expansionista norteamericano es motivo de preocupación como en su momento lo fue la amenaza peninsular.¹⁰ Para Octavio Paz, los modernistas, al retomar el pasado español e indígena, establecen un contrapeso con los sentimientos que despertaba Estados Unidos, marcados por la admiración y la cólera que resultan

¹⁰ Ejemplo de ello es José Martí, quien publica “Nuestra América” el 10 de enero de 1891 en *La Revista Ilustrada de Nueva York* y el 30 de enero en *El Partido Liberal* de México, en donde aboga por que los gobiernos de las repúblicas americanas partan del conocimiento de su nación. En oposición al “libro importado”, como metonimia del conocimiento extranjero, propone al “hombre natural” y conocedor de la tradición americana (39). Este conocimiento, que conduce al buen gobierno, es la única manera de detener la amenaza que supone Estados Unidos y su visión expansionista. El desdén estadounidense debe transformarse en conocimiento, pues por “ignorancia llegaría, tal vez, a poner en ella la codicia” (43). Asimismo, Martí advierte del peligro que Estados Unidos representa para México. En “El tratado comercial entre México y Estados Unidos”, publicado en *La América* de Nueva York en marzo de 1883, sostiene que la eliminación de los impuestos comerciales entre las dos naciones debilitará a los países americanos, pues la competencia sería imposible. Además, observa un interés económico: el libre mercado dejaría sin ganancias a un México que, imposibilitado de pagar la subvención en la construcción de ferrocarriles, terminaría por entregarlos a Estados Unidos (Martí 63). En “México y Estados Unidos”, publicado en *La Nación* de Buenos Aires, en septiembre de 1866, relata el arresto del americano Cutting en Chihuahua, episodio que por poco desata una guerra. Para Martí, este caso, además de mostrar la fragilidad con la que se sostienen las relaciones bilaterales, expone también la idea generalizada entre la población de que la independencia mexicana era una concesión estadounidense que cesaría en el momento que Estados Unidos lo deseara (75).

de una incompatibilidad en la visión del mundo (*Los hijos del limo* 413). La crónica de Nervo, titulada “U.S.”, que publica algunos años antes que *Juana de Asbaje*, ejemplifica la tensión irresuelta del autor ante Estados Unidos. En ella, Nervo caracteriza los pueblos norteamericanos por su homogeneidad y su potencial efímero; la tranquilidad es solo apariencia: en el momento en que lo consideren adecuado, sus habitantes pueden irse a conquistar otras latitudes. Como símbolo de su poderío, está la bahía de Nueva York; en ella, la Estatua de la Libertad, cual nuevo Coloso de Rodas, despierta en Nervo tanto admiración como miedo ante la posibilidad de que el poder que ostenta puede, súbitamente, dirigirse hacia él (*El libro* 148-149). En *Juana de Asbaje*, Nervo trata la amenaza de Estados Unidos como poder imperial y, aunque la mención de los norteamericanos es breve, muestra la ansiedad que le causan: “[Sor Juana] envía a la virreina en otra ocasión un retablito de marfil, de esos que tan admirablemente se labraban en Filipinas y que todavía hace algunos años abundaban en México, de donde a toda prisa se los están llevando nuestros *primos*, los yanquis, grandes apreciadores del arte colonial” (*Juana* 89). Así, la aparición de los estadounidenses es únicamente para decir que ahora son ellos quienes hurtan el patrimonio cultural novohispano.

Nervo muestra en *Juana de Asbaje* cierta aceptación del pasado español, aunque para ello tenga que descartar la crítica al gongorismo: “culpar a sor Juana de los yerros, su yerro fue, que cometieron tantos y tan insignes ingenios, es, tras injusto, poco galante” (*Juana* 92). Los yerros o “lunares” (*Juana* 116) en la obra son sus momentos de inspiración gongorina. Por lo mismo, la restitución de sor Juana como escritora de la revaloración de la época y de la defensa de la imitación en la poesía. El nayarita postula una tradición literaria española digna de ser retomada por la monja, y así *Juana de Asbaje* no únicamente desarticula la relación gongorismo-sumisión, sino que va un paso más allá y termina por engrandecer al cordobés.

Nervo lee las críticas que se le han imputado a sor Juana, y descarta lo dicho previamente acerca de la monja. Así, por ejemplo, de la reprobación del padre Juan Nicasio Gallego, poeta y crítico español, dice:

Sor Juana *soneteaba* con una técnica que no desdeñara Heredia, así como Góngora no desdeñara sus romances... Y todo para que la honorable medianía de don Juan Nicasio Gallego (Ni-casi-o... portuno en esto) dijese “que sus obras, atestadas de extravagancias, yacían en el polvo de las bibliotecas desde la restauración del buen gusto”. (*Juana* 59)¹¹

Nervo desapueba el encono con el que se desdeña a sor Juana, primero por cuestiones neoclásicas y de desviación del buen gusto, después por el antiespañolismo liberal. Sin embargo, cuando los críticos valoran de manera favorable su poesía, le resultan mucho más agradables: “Don Marcelino Menéndez Pelayo afirma que su aparición fue ‘sobrenatural y milagrosa’; el padre Feijoo se siente inclinado a admirarla más por la universalidad de sus conocimientos de todas las facultades, que por su talento poético; júzgala artificiosa y amanerada don Francisco Pimentel, quien la acusa de gongorismo” (*Juana* 72). A lo largo del texto se observa voluntad de diálogo con la crítica, pero cuando pondera la obra de sor Juana y, de paso a ella, no le queda más que decir que, “júzgada por su temperamento y por el conjunto de sus obras admirables” (*Juana* 77), la poeta es una escritora genial.

¹¹La producción modernista es muy “respondona” con la crítica. Por ejemplo, Julián del Casal escribe: “Los críticos miopes, castrados de ideas, que sólo saben los defectos gramaticales en los libros que señalan los vicios ajenos porque no tiene virtudes propias de enseñar y si alguna vez se meten a creadores incurren en lo que han censurado a los demás. Pero estos maestros de escuela temieron morir de hambre, se hicieron entonces críticos y al cabo de los años de predicaciones estériles, se convirtieron en lo que habían errado de vocación. No habiéndose comprendido a sí mismos, ¿crees que hayan podido comprender a los demás?” (ctd. en Díaz Ruiz 55).

En su celebración sin reservas de sor Juana, Nervo reconstruye la tradición literaria española como algo de lo que pueden sentirse orgullosos los mexicanos. Se trataba del siglo de Cervantes, Calderón, Lope, Quevedo, Velázquez, del “inmenso autor del *Polifemo*” (*Juana* 45). Así, Nervo establece una revaloración de la figura de Góngora, a quien se le incluye en el listado de las glorias que brillaron en la época de sor Juana. Desde ahí comienza la defensa y su relación con sor Juana:

tenemos la obligación de ser indulgentes por tratarse de tan formidable modelo; porque, parece mentira que haya que recordarlo a los pacatos, ponderados y medrosos enemigos del de Argote; éste fue un altísimo poeta, y como no era posible que dada su ingente personalidad se pareciera a los otros, diferencióse de ellos, escandalizando por de contado a los tímidos y alterando las digestiones de los prudentes. (*Juana* 73-74)

Para Nervo, la poesía de Góngora no se parecía a ninguna otra y, por lo mismo, los críticos la descartan. Sin embargo, el nayarita reconoce la genialidad del autor de *Las Soledades*, basándose en dos autores extranjeros: Fitzmaurice-Kelly, hispanista escocés, y Verlaine, poeta simbolista francés. Para el primero en la poesía de Góngora “se hallan pasajes *que honrarían a los poetas más famosos de cualquiera de los siglos, de cualquiera de las naciones*” (ctd. en Nervo, *Juana* 74); si se ha desprestigiado su poesía, cree Fitzmaurice-Kelly, es por sus imitadores que, con menos talento, reproducen sus recursos estéticos sin la capacidad lingüística del modelo (*Juana* 74). De Verlaine, Nervo rescata una cita: “Ningún descuido se observa en sus composiciones juveniles [de Góngora] ... justo es imaginar que su última ambición no fue enteramente egoísta y que aspiró a renovar, o más bien a ensanchar, la dicción poética de su país” (ctd. en Nervo,

Juana 75). Dado el ninguneo hispanoamericano a Góngora, Nervo sustenta la autoridad de su argumento en estos autores europeos.¹²

Nervo escribe desde España con motivo del refrendo del vínculo entre su patria adoptiva y México. Es desde estas coordenadas políticas que también se debe interpretar *Juana de Asbaje*. Ni el pasado virreinal le resulta incómodo ni la literatura del Siglo de Oro. El rescate de sor Juana por Vigil y Pimentel en México, aunque favorable a la obra de la monja, excusan o denuncian el gongorismo que encuentran en ella, sobre todo en el *Primero sueño* y, con ello, hacen una distinción entre lo que debe o no incorporarse a la tradición literaria mexicana. El caso de *Juana de Asbaje* es diferente, precisamente porque no denuncia el influjo del cordobés en su obra, sino que entiende que parte del código de su época era “medirse” por medio de la imitación del modelo destacado. Para rematar, Nervo va un paso más allá al decir que Góngora es un excelente poeta. Esta revaloración permite incorporar a sor Juana a la tradición mexicana sin la necesidad de desligarla de su gongorismo.

De los conventos y de la religiosidad

Revalorada la imitación gongorina en la obra de sor Juana, Nervo recurre a despejar una queja reiterada: su pertenencia a la orden jerónima. A lo largo de la trayectoria poética del nayarita, el misticismo es una de sus principales preocupaciones. Desde su ingreso al seminario de Zamora, Michoacán, hasta en su poesía y novelas cortas como *El bachiller*, constantemente

¹² Para 1910, una de las pocas revaloraciones del autor del *Polifemo*, además de las señaladas por Nervo, es la de Alfonso Reyes, que dicta la conferencia titulada “Sobre la estética de Góngora” en el Ateneo de la Juventud de México el 26 de enero (“Sobre la estética” 61), y que será recogida a manera de ensayo en su obra *Cuestiones estéticas*, publicada en París en 1911 (“Sobre la estética” 10). Los mexicanos no son los primeros latinoamericanos en celebrar a Góngora. Cinco años antes, Rubén Darío, en *Cantos de vida y esperanza*, escribe “Trébol”, que incluye un soneto en homenaje al poeta cordobés.

muestra una revaloración de la religión a través del misticismo. En “Ser poeta es orar”,¹³ breve reflexión sobre el quehacer poético, afirma: “Dios ama los nobles poemas: hacer un bello verso es hacer una bella acción; ser poeta es orar” (*El libro* 60). Para Nervo, su poesía es un acercamiento con la divinidad y valora a la monja bajo esta lectura. La poeta que presenta en *Juana de Asbaje* es una mística y no la mujer doliente que se marchita en la soledad del convento, como afirmaban los integrantes del Liceo Hidalgo (Capítulo I).

López Baralt interpreta el misticismo como una experiencia suprav verbal del sujeto con relación a lo divino, que resulta en la eliminación del Yo para lograr la unión con Dios (*Oh quanto è corto il dire*). Si bien para la crítica el misticismo es una vivencia imposible de consolidar en palabras, para Nervo, la vida y la obra de Juana Inés pueden interpretarse a través de este matiz. Ella no es la monja triste entre las paredes del claustro, sino la que ríe, escribe y muere “con un severo traje de mística golondrina” (*Juana* 142) por su unión con la divinidad. Según la interpretación del poeta, la monja alcanza momentos místicos en su escritura y en su propia vida. Al explicar su muerte como trascendencia mística pone de relieve que su decisión, tan vituperada, de entrar al convento no es razón para el desprestigio que llevan a cabo los liberales decimonónicos.

Además de su muerte como mística, Nervo crea un paralelismo entre sor Juana y otras poetas religiosas, entre las que destaca santa Teresa. Escribe que la actitud de ellas ante la vida se determina por su carácter afable y mundano. Sor Juana, dice Nervo, no padeció “ese mal tan hondo, terrible —y tan moderno— de la tristeza” (*Juana* 111). Prevalece el humor, mismo que encuentra en la obra de santa Teresa, sobre todo en el poema en el que pide a Dios que los libre

¹³La reflexión no tiene fecha, pero pertenece al Archivo Rafael Padilla Nervo y está compilada en *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Una Antología general*.

de la “mala gente”, refiriéndose a una plaga de piojos que azotaba el convento (*Juana* 108-109). Para Nervo, lo que verdaderamente une a ambas mujeres es que “sor Juana tuvo un temperamento tan parecido en muchas cosas al de santa Teresa, en su admirable exaltación sobre todo, que medio siglo antes hubiese sido tan grande como ella” (*Juana* 109). Su curiosidad intelectual, su deseo de aprender y su alejamiento de lo que será *l’ennui* decimonónico hacen de ambas un ejemplo de felicidad terrenal. Además, la afilia a una serie paradigmática de mujeres del claustro, al decir que fue “tan grande como la otra monja portuguesa, su casi coetánea, Violante do Ceo; como sor María de Ágreda; como la Sabuco de Nantes” (*Juana* 109). La identificación con un linaje femenino de monjas místicas constituye una revaloración de sor Juana.¹⁴

Nervo presenta a una poeta mística que vive y muere como tal: “por toda la obra de la monja resbala una noble sonrisa que era como la suave claridad de aquella alma elegida” (*Juana* 111). ¿Por qué Nervo celebra la religiosidad sorjuanina? No es únicamente que rompa con las lecturas de los liberales, sino que en la veneración de la monja por religiosa, se encuentra una velada crítica al discurso secular de finales de siglo. ¿Cómo se puede entender el misticismo, sobre todo el que defiende Nervo, que se opone y desestabiliza la noción positivista del progreso? Para contestar este interrogante es necesario marcar tres variables que conllevan a la revaloración de su ingreso al convento y, por extensión, del claustro: la idea de que sor Juana es

¹⁴ En contra de la postura de Nervo, Martha Lilia Tenorio desmiente la posibilidad de considerar mística a sor Juana y a su poesía. Tenorio argumenta que, en contra de las múltiples interpretaciones del romance 56 (*En que expresa los efectos del Amor Divino, y propone morir amante, a pesar de todo riesgo*) como prueba del misticismo sorjuanino, a lo que hace alusión la monja es a su “inclinación al conocimiento” cuando refiere a “su cuidado”, por lo que no es ni la declaración de un amor carnal, ni prueba de su devoción religiosa. Como explica la autora, la monja “se ha valido de la ambigüedad propia del discurso místico para expresar su pasión por el conocimiento y por los versos” (“Algo sobre el romance 56” 208); estos matices, cree Tenorio, no son suficientes para considerarla a ella o a sus versos como místicos.

mística, no su obra; la confrontación con el positivismo; y, por último, su concepción de la religiosidad como un espacio de deseo, así como de acercamiento con la Divinidad.

En primera instancia, es necesario delimitar la distinción del término como adjetivo y como sustantivo —su obra mística *vs.* ella es mística—; en este matiz se observan lo que Nervo considera las prácticas que acompañan al hecho religioso. Juan Martín Velasco estudia el desarrollo del término y señala que durante el siglo XVII, lo místico se utiliza para catalogar una categoría de personas en la que ocurre un hecho y una serie de prácticas derivadas (*Juana* 19-21).¹⁵ Para Nervo que la monja muera como mística constituye una revaloración del misticismo; no es nada más una serie de prácticas de escritura en las que se elimina el Yo para unirse con la Divinidad, sino que también un místico es una persona que vive una estrecha relación con Dios. De esta manera está, por un lado, el hecho de que la monja “compusiese algunas de sus poesías místicas de incomparable alteza” (*Juana* 132);¹⁶ y, por otro, que muriera como tal.

En segunda instancia, Nervo opone la mística al positivismo, a la vez que revalora los conventos. Para Wittgenstein, la definición del misticismo es una certeza: “no cómo el mundo es, sino que el mundo es, eso es lo místico” (ctd. en Velasco 18). Velasco cree que, con esta definición, el filósofo coloca el fenómeno en contra del positivismo:

¹⁵ Velasco también señala que el término proviene del griego *mystikos* “que significaba en griego no cristiano lo referente a los misterios (*ta mystika*), es decir, las ceremonias de las religiones místicas en las que el iniciado (*mystes*) se incorporaba al proceso de muerte-resurrección del dios propio de cada uno de esos cultos” (19). En el discurso cristiano, el término aparece hasta el siglo III cuando lo “místico” pasó a designar el simbolismo religioso sobre el sentido literal de interpretación, y, en el plano litúrgico del culto cristiano, el sentido simbólico de los ritos. Para el siglo V, lo místico se entendía como un plano espiritual/teológico de revelación de las verdades ocultas del cristianismo, como un conocimiento inmediato de unión con Dios (19-21). La transformación de adjetivo a sustantivo durante el siglo XVII lo vuelve un lenguaje, y, “la Mística, a partir de ese momento, está constituida fundamentalmente por el cuerpo de escritos en los que los místicos han formulado su experiencia” (50).

¹⁶ Estas composiciones podrían hacer referencia a las que, muchos años después, Méndez Plancarte clasifica, en las *Obras completas*, como “Romances sacros”.

un ámbito de lo real claramente diferenciado de aquel que es accesible al conocimiento ordinario, objetivo y científico. Un ámbito que será rechazado como imposible por las mentalidades positivistas, o al que se concederá una realidad y un valor, pero negando cualquier posibilidad de tratamiento racional del mismo. (18)

En la obra de Amado Nervo esta oposición entre la vida religiosa y el progreso es un tema constante.¹⁷ El poeta plantea la fe como elemento constitutivo de los sujetos relegados por el discurso del progreso, por tanto idealiza la vida en los conventos. *Juana de Asbaje* construye su visión ideal de los claustros a partir de diferentes crónicas como el *Paraíso Occidental* de Sigüenza y Góngora y *México viejo* de Luis González Obregón. Para el primero, los conventos son el paraíso occidental; para Nervo, son un paraíso perdido:

Hay que recordar que la clausura en los conventos de México, no era cosa extremada. Si las monjas no salían, el locutorio, en cambio en determinados días y horas, se convertía en lugar de conversación amena, donde a veces discutían con sutileza cosas teológicas, en las que toda gente de mediana instrucción estaba más o menos versada. (*Juana* 50)

¹⁷ Algunos años antes de *Juana de Asbaje*, la oposición entre el progreso y la religión era uno de sus temas predilectos. En el poema “Incoherencias”, incluido en su obra *Místicas* (1898), muestra un precedente de la constitución binaria que hace entre progreso y fe. La voz poética se pregunta: “¡Oh progreso, eres luz! ¿Por qué no llena/ su fulgor mi conciencia?” (Nervo, *Poesía reunida* 227). La idea del progreso no es suficiente para calmar sus inquietudes: “¡Oh siglo decadente que te jactas/ de poseer la verdad!, tú que haces gala de que con Dios y la muerte pactas, / ¡devuélveme mi fe!” (Nervo, *Poesía reunida I* 227). Posteriormente se dirige al progreso y al siglo: “Amaba y me decías: ‘analiza’” (Nervo, *Poesía reunida I* 227). Prosigue con la queja: “¡Tengo sed de saber y no me enseñas,/ tengo sed de avanzar y no me ayudas,/ tengo sed de crecer y me despeñas/ en el mar de la teoría en que sueñas/ hallar las soluciones de tus dudas!” (Nervo, *Poesía reunida* 227). Tras constituirse como sujeto fuera del discurso del progreso dice: “y ya no puedo batallar sin amor, sin fe serena/ que ilumine mi ruta” (Nervo, *Poesía reunida I* 227). Entonces suplica: “¡Acógeme, por Dios! Levanta el dedo, /vestal, ¡qué no me maten en la arena!” (Nervo, *Poesía reunida I* 228). La voz poética se constituye como sujeto relegado del discurso del progreso, por lo que recurre a la fe para calmar sus inquietudes.

Según el autor, el cambio de los conventos a lugares de socialización sin sustento intelectual se da a partir del influjo norteamericano que trastoca la fe en un asunto impostado. Argumenta que la “mojigatería” o la práctica del culto como una puesta en escena de una falsa virtud en la esfera pública es un asunto que no era propio de la sociedad novohispana. Se queja de su pasado inmediato mexicano, pues los nacidos después de la Reforma no pueden entender la importancia de los conventos en “la vida de nuestros ultra-píos abuelos” (*Juana* 52).

El autor desplaza su queja política a una cuestión que parece menor, la repostería, pero que le permite ejercer una crítica de los procedimientos legales de la República Restaurada. Así, se lamenta que, tras la desaparición de aquellos conventos, deja de existir la repostería que ahí se elaboraba: “aquellas rosquillas de almendra, aquellos pasteles y aquellos *ates* de los que acabó por privarnos el ilustre y volteriano don Sebastián Lerdo de Tejada” (*Juana* 51). En su comentario, Nervo deja entrever su desaprobación de las políticas de secularización de la República Restaurada. Para Nervo, con la Ley Tejada, los claustros dejan de tener un sitio predominante en la cultura. Si antes eran espacios de discusión, de franca alegría, ahora son únicamente lugares para el intercambio superficial; han perdido toda su gloria:

Hoy por hoy, en algunos conventos de la Real Villa aún podemos ver esos locutorios llenos de damas aristócratas, que no discuten ya con las monjas sobre cuál sea *la mayor fineza de Cristo*, ni beben hipocrás ni oyen música, pero que se la pasan las horas charla que te charla *de omni re scibili*. (*Juana* 54)

Nervo compara los conventos de su época con los virreinales. Afirma que ahora las mujeres pasan horas discutiendo sin el sustento intelectual que antes tenían. Parece decir que, aunque sor Juana fue monja, la imagen de la poeta en aislamiento y soledad no responde a la realidad

histórica.¹⁸ Con esto logra despejar la idea largamente construida del convento como sepulcro, para dar paso a una nueva imagen del mismo como espacio de intercambio. Sin embargo, el embate liberal se deja sentir y, por más que se vuelvan a presentar como lugares de intercambio, lejos queda la colectividad y la alegría que se sentía en ellos.

Además, el misticismo de sor Juana permite a Nervo convertirla en un sujeto de enunciación por derecho propio más allá de su alejamiento del arquetipo del Ángel del Hogar. ¿Qué implica esa sonrisa al morir con traje de mística golondrina? Para Irigaray, el fenómeno místico permite a la mujer enunciar de manera pública, con lo que se vuelve el único lugar desde donde ella habla y actúa (191). La mística une placer y dolor; el resultado inmediato es un matrimonio con lo desconocido que lleva al encuentro con la Divinidad (196). El acercamiento desdibuja las barreras entre el Yo y el Otro:

¹⁸ A pesar de no considerarlos como lugares de sociabilidad como en la Nueva España, en un poema posterior Nervo reivindica al claustro como espacio propicio para el encuentro con la divinidad desde la individualidad. Esto se observa en el poema titulado “El convento”, publicado en su libro *Serenidad*.

!Oh soñado convento
donde no hubiera dogmas,
sino mucho silencio!...
Una gran biblioteca,
un vastísimo huerto
con recodos de sombra,
de quietud y misterio,
y en él un telescopio
para asomarme al cielo,
!para mirar siquiera
la Patria desde lejos,
mientras llega el instante
de volver a lo eterno! (Nervo, *Poesía reunida II* 585)

En la configuración del convento como lugar soñado impera el conocimiento (biblioteca), la naturaleza (huerto) y la contemplación (el telescopio). No es un espacio cerrado, pues la presencia del telescopio le permite mirar el firmamento, y de cierta manera, salir del lugar. El claustro propicia la quietud y el misterio. Además, permite reflexionar sobre la patria mientras llega la muerte. Ya no en colectividad, como lo hizo sor Juana, pero sí desde el mismo deseo de saber.

[s]he is transformed into Him in her love: this is the secret of their Exchange. In her and/or outside her, as, in her, jouissance, she loses all sense of corporeal boundary... Thus 'God' will prove to have been her best lover since she finds Him/herself. To infinity perhaps, but in the serenity of the spacing that is thus projected by/in her pleasure.

(Irigaray 201)

El misticismo se codifica también por medio del deseo, de esa ansia de acercarse a la Divinidad. Esto permite que, a la vez, quien se encuentre en un arrebató místico desdibuje las barreras entre la persona que vive el arrebató y la Divinidad; por medio del conocimiento de ese Otro divino, el sujeto que vive un episodio místico, obtiene placer. El deseo de un amor infinito, que experimentan personajes de cuentos de Nervo, se presenta en el fenómeno místico como renuncia al plano terrenal para, de esa manera, encontrar en la Divinidad la sed de misterio imposible de sostener fuera de la experiencia religiosa.

Nervo, al hablar de los claustros y, sobre todo del ingreso de sor Juana a la orden jerónima, plantea lo místico como una renuncia al espacio terrenal, pero sin la violencia que otros (Capítulo I) asignan al acto. El ingreso al claustro, lejos de alejarla del amor, la acerca a tal grado que hace de su muerte una experiencia mística. En el centro de esta postura se encuentra la idealización del claustro codificado por el deseo. Sylvia Molloy, al estudiar la obra nerviana, explica que en ella predomina la imagen del "espacio claustral, como lugar de represión a la vez deseo ... lo claustral es siempre espacio signado por lo femenino, diré más, por lo *monjil*" (110). Precisamente es en este vaivén de sentimientos que Nervo explica la decisión de sor Juana de entrar al convento que, para él, resulta de la represión del amor terrenal.

Dice Nervo que en la *Respuesta* “se ve que no por vocación (que en ella era toda para el estudio), y sí por nobilísima violencia sobre sí, fuese sor Juana al convento” (*Juana* 80).¹⁹ Sin embargo, en contra de las lecturas que equiparan claustro-muerte, la violencia de la que habla Nervo no es consecuencia de la vida religiosa, sino de que sor Juana violenta un deseo amoroso. El autor narra que Juana Inés, a sus diecisiete años, cuando era “dama” de la marquesa de Mancera, se enamora de un hombre con el que no puede casarse. Apunta a dos posibles situaciones: él era de una condición económica superior o murió antes del enlace. Ante la imposibilidad de consolidar la relación, busca refugio en Dios, que a diferencia de su amado, nunca muere. La muerte feliz de sor Juana, como golondrina mística al auxilio de sus hermanas, muestra que encontró placer en su vida en el convento.

Para sustentar su teoría, Nervo recurre a la poesía amorosa sorjuanina, pues le parece que es imposible fingir afectos. Así, por ejemplo, el ‘Romance en que expresa los efectos del amor

¹⁹ La novela corta, *El bachiller*, expone un dilema similar. En ella, Felipe renuncia a sus deseos carnales e ingresa al seminario en busca de saciar su sed infinita de misterio y su deseo de encontrar un amor omnipresente. Imposibilitado de reprimir sus pasiones, se le aparece la hija del administrador de la hacienda, Asunción, mientras reza. Cae enfermo y regresa a la finca. En ella, la mujer le expresa su amor y le pide que no tome los hábitos. Ante el dilema de la carne y la mente, y tras leer a Orígenes, el teólogo, decide castrarse para poder vivir la vida religiosa sin perturbación alguna. Finalmente, tras el acto y ante el horror de Asunción, Felipe sonrío complacido. Dice el protagonista con respecto a su deseo: “Yo tengo un deseo inmenso de ser amado, amado de una manera exclusiva, absoluta, sin solución de continuidad, sin sombra de engaño, y necesito asimismo amar: pero de tal suerte que jamás la fatiga me debilite, que jamás el hastío me hiele, que jamás el desencanto opaque las bellezas del objeto amado. Es preciso que éste sea perennemente joven y perennemente bello, y que cuanto más me abisme en las consideraciones de sus perfecciones, más me parezca que se ensancha y se ensancha hasta el infinito” (*El bachiller* 38). La explicación que da Nervo a la satisfacción que sor Juana encuentra tras entrar al convento, aunque implique una renuncia dolorosa, se puede entender a la luz de las declaraciones de Felipe que, dolorosamente, resuelve su sed de misterio en el encuentro con la Divinidad y la renuncia al amor terrenal.

divino'²⁰ le suena a confesión del recuerdo del amor del que es apartada violentamente. Son tantos los poemas que aluden al desamor “que se rebela uno a echarlo a cuenta del ripio y de divagación poética” (*Juana* 81). El amor queda, ya sea en “el discreteo, el retruécano, la sutileza” (*Juana* 81), pero es imposible ocultarlo o fingirlo. De esta manera, el autor recurre a otros sonetos como ‘Al que ingrato me deja, busco amante’ y ‘Feliciano me adora y le aborrezco’ en busca del amor desbordante (*Juana* 82).²¹ Sin embargo, Juana Inés, al no poder consumir su amor, se convierte en monja, pero el dolor permanece “como un eco lejano en tales o cuales estrofas” (*Juana* 81). La ausencia de un amor nombrado no implica que no lo tuviera. Es más, celebra su honestidad, pues explica que algunas religiosas, para escribir sobre su pasión, hablan de su amado como si fuera Jesucristo, pero “sor Juana fue más sincera y no lo hizo” (*Juana* 77). Sus poemas se presentan como la evidencia de la razón que la lleva a tomar los hábitos. La violencia, que sucede tras la ruptura, queda como un eco en sus poemas, pero su posterior desarrollo muestra que no es que encuentre la resignación, sino que aprende a vivir en comunidad religiosa, en ese espacio claustral que, a su manera, puede ser lugar de deseo consumado. El misticismo le permite postular que la poeta, esa mística golondrina, muere con una sonrisa, como Felipe en su novela *El bachiller* al castrarse, porque de esta manera se logra su tan ansiada búsqueda de un amor divino.

²⁰ ‘Yo me acuerdo (¡oh, nunca fuera!) / que he querido en otro tiempo, / lo que pasó de locura/ y lo que excedió de extremo. // Mas como era amor bastardo/ y de contrarios compuesto,/ fue fácil desvanecerle/ de achaque de su ser mismo-’ (ctd. en Nervo, *Juana* 80-81).

²¹ A pesar de lo que explica Nervo, sor Juana, está actualizando el tópico de encontradas correspondencias. Para una explicación detallada de la manera en que la monja dialoga con un paradigma literario previamente construido, véase Antonio Alatorre, “Un tema fecundo: las ‘encontradas correspondencias’”.

La mujer en la esfera pública

Para revalorar a sor Juana, Nevo rechaza la crítica a su imitación gongorina y a su vida religiosa; lo mismo hace al considerarla como mujer escritora. A lo largo del siglo XIX, como se observó en el discurso de Francisco Sosa en la velada del Liceo Hidalgo, algunos liberales le reprochan su estado religioso, pero lo que molesta a otros no es ese estado, sino que no se reproduce biológicamente y no obedece las expectativas de su género. Nervo entiende a sor Juana como escritora, y para explicarlo hace un ejercicio de desplazamiento temporal, y demuestra que en el pasado, en el presente y en el futuro sería, por su labor como escritora, una mujer incómoda; también genial. En este juego de imaginación, Nervo muestra que, a pesar de la época en la que se inserte, la figura de la monja desestabiliza las expectativas impuestas al género femenino.

A lo largo de *Juana de Asbaje*, Nervo muestra apropiaciones polisémicas del significante sor Juana. En un momento dice que, si hubiera nacido “medio siglo antes, hubiese sido tan grande como ella [santa Teresa]” (*Juana* 109); pero cuando la imagina como mujer de la primera década del siglo XX, “de fijo nos resulta neurasténica y *snob*” (*Juana* 43). Luego, al reflexionar acerca de su inclinación al estudio, sugiere que, si en México algún día hay “centros feministas, deben declarar a sor Juana su presidenta de honor” (134). Estas anacronías sugieren un matiz en la lectura acorde con distintos paradigmas interpretativos. A pesar de las tres posibilidades—mística, neurasténica o feminista—lo que sugiere la lectura nerviana es que sor Juana es un signo desestabilizador que se opone a la representación arquetípica femenina a partir del binomio Ángel del Hogar-monstruo.

El primer anacronismo desplaza a sor Juana medio siglo antes de su tiempo, con lo que enfatiza su misticismo. Esta acción tiene dos resultados: por un lado, reivindica la práctica

religiosa y la toma de hábitos; con ello, la afilia a una larga tradición poética que tiene a santa Teresa como su figura fundante. Por otro, al postularla como mística, la sitúa fuera de los márgenes del capital y la modernidad. Como explica Irigaray:

Nothing has a price in this divine consummation and consumption. Nothing has value, not even the soul herself, set apart from standardization, outside the *labor* market. The soul spends and is spent in the margins of capital. In a strictly non-negotiable currency, and expenditure without accountability, in the resources of its loss. (195)

Fuera de la modernidad, la sor Juana mística se impone por su capacidad de desestabilizar la narrativa del progreso, en un México finisecular que tiene por lema “Orden y progreso”. Así, presenta a una sor Juana que trastoca y reta la pertinencia del discurso en la esfera pública. Como mística, pero sobre todo al celebrarla como tal, Nervo marca otra posibilidad de escribir lejos de la mercantilización del trabajo. Por eso, sus frases “ser poeta es orar” y “hacer versos es hacer caridad” muestran que escribir es profesar.

El segundo anacronismo sucede cuando Nervo imagina a sor Juana como mujer de principios del siglo XX, en donde la imitación no la llevaría a producir poesía de ingenio, sino a emprender actividades de moda como jugar *bridge* y *puzzle*; no escribiría poesía, sino cartas superficiales, pero con excelente caligrafía; y su influencia hubiera sido francesa, por lo que mezclaría el español con un francés mal pronunciado, manteniéndose atenta a lo que diseñan las casas de moda para revestir “su conspicua personalidad” (*Juana* 43). Al situarla en este momento, el autor restituye el virreinato como un lugar propicio para la escritura. En contra de quienes dicen que el error mayor de sor Juana es vivir en su tiempo, Nervo argumenta que fue un acierto, aunque no de ella, nacer en su momento.

Otro factor interesante en su descolocación es que termina por caracterizarla, por su atención a la moda, como frívola y consumista. En esta visión, la figura de la monja se construye a partir de las críticas decimonónicas a la mujer que consume mercancías innecesarias. Según Felski, a finales del siglo XIX surge un nuevo arquetipo femenino: la mujer que, incapaz de frenar sus deseos, compra. En esta construcción, la modernidad se desplaza: no recae necesariamente en la producción, sino en el consumo. Para los individuos, “a desire for commodities was closely associated with moral laxity and transgressions of sexual mores” (Felski 72). Por lo mismo, cuando Nervo coloca a sor Juana en el siglo XX como una mujer *snob* y al pendiente de la moda, está apuntando a un arquetipo incómodo que la aleja de la imagen idealizada de la mujer en la modernidad.

Tras desplazar a sor Juana al pasado como mística y a su presente como consumista, Nervo coloca a sor Juana en el futuro. Para hacerlo, primero se cuestiona si en sus últimos meses, la monja hubiera preferido “la fatiga augusta de la maternidad” (*Juana* 133) a su vida consagrada a Cristo. Al interrogante responde que no, que quizá lo que prefirió era la libertad de vivir rodeada de sus libros (*Juana* 133). Con esto, Nervo defiende la inclinación de sor Juana al estudio. Esta perspectiva lo lleva a promoverla como un ícono feminista para las futuras generaciones.

Nervo no habla de emancipación, como sí lo hacían Vigil y Laureana Wright (Capítulo I), sino de feminismo. Con eso, lo que hace es definir la figura de la monja a partir del deseo de libertad y la búsqueda de conocimiento. El comentario ocupa una sola línea, pero verla de esta manera en el futuro diferencia a Nervo de algunos coetáneos que equiparan feminismo con histeria (Felski 3). Su frase resuena entre sus lectores e, incluso, Unamuno comparte su lectura en su reseña de *Juana de Asbaje*; ahí coincide con el autor y concluye que la monja no solo atañe

a las futuras feministas, sino que ya es “precursora y profetisa del más refinado feminismo de hoy día” (86). Nervo inaugura toda una serie de estudios que hacen de su declaración un asunto profético.²²

En cualquier caso, la monja es restituida en cuanto mujer de su tiempo. Las anacronías llevan a Nervo a postular un modelo femenino que, si bien irrumpe en cada temporalidad, en las tres —mística, neurasténica y feminista— se encuentra una mujer excepcional. Como mística desestabiliza la noción negativa del catolicismo; como neurasténica, la idea del progreso; como feminista, la coloca al centro de las ideas progresistas del futuro. Aunque no acate al estereotipo del Ángel del Hogar, no se convierte en su reverso, el monstruo. Para Nervo, sor Juana, independientemente de donde nazca, es una mujer genial no porque rompa con el modelo esperado en cada época, sino porque la ruptura se da por sus deseos de conocer y por no seguir lo que se espera de ella.

El campo cultural a partir del surgimiento del periodista

Nervo muestra la transformación del espacio del escritor tras el surgimiento de la figura del periodista y la figura de sor Juana le permite elaborar una crítica del trabajo mercantilista de

²² Las interpretaciones recientes de sor Juana como feminista merecerían un aparte, pero dado que el centro del capítulo es la reapropiación de la figura de la monja por parte de Amado Nervo, es importante destacar la mención que hace de ella como ícono para un futuro centro feminista. Esta pequeña alusión no es inconsecuente. Entre los sorjuanistas abundan las interpretaciones de ella y de su poesía como feminista. Menciono los ejemplos que me parecen más destacados: *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz* editado por Stephanie Merriem y *Sor Juana Inés de la Cruz. The Answer/ La Respuesta* por Electa Arenal y Amanda Powell. La bibliografía acerca del tema es muy amplia, sirva el siguiente título a modo de ejemplo de lo maleable que es el tema: “Timeless Feminist Resistance Defying Dominant Discourses in sor Juana’s ‘Hombres necios’ and Margaret Atwood’s ‘A Women’s Issue’” de Erin Elizabeth. Para una descripción detallada de los estudios sorjuaninos elaborados por mujeres, véase Perelmuter, “Dorothy Schons y Cía.: las pioneras de la crítica feminista”.

la prensa de principios de siglo. Amado Nervo expone su posición ante el periodista en el preámbulo al final del segundo capítulo en el que presenta sus intenciones de entrevistar a la monja: “se nos ocurre la idea, poco vulgar, de interrogar a su divina sombra” (*Juana* 62). De esta manera, a lo “vulgar” que podría resultar el formato de la entrevista se contrapone la “divina sombra”, y se crea una jerarquía en donde la escritura poética se construye a partir de la diferencia con el formato periodístico. Nervo critica al reportero sensacionalista, no a la prensa en general; como explica Kevin Anzzolin, durante el porfiriato están los literatos y periodistas, quienes buscan consolidar el concepto de opinión pública, y los reporteros sensacionalistas, fuertemente criticados, pues representan un peligro social como se muestra en *La Calandria* (Rafael Delgado) y *La Rumba* (Ángel de Campos) (202- 204). Al hacer esta distinción entre lo vulgar del trabajo del periodista y la divinidad de la sombra de la poeta, Nervo se desentiende de la función mercantilista de la prensa. Como explica Ramos, durante gran parte del siglo XIX, el letrado escribía en función del Estado, con lo que intentaba prescribir la *polis* para conformar a los nuevos sujetos nacionales. Sin embargo, con el surgimiento de la prensa desligada del Estado, la poesía se convierte en el espacio predilecto para ejercer una escritura autónoma (88). Para Amado Nervo, los nuevos “*reporters*” ni prescriben la patria, ni se decantan por la poesía (o la crónica) como medio predilecto para ejercer su oficio. Lo que les importa es la nota rápida y escandalosa, un asunto meramente comercial.

Posteriormente, Nervo explica las condiciones de la entrevista a la monja, criticando al periodismo: “una *interview* con sor Juana, sí, pero en la cual, al revés de lo que pasa en las entrevistas periodísticas de ahora, no la haremos pronunciar una sola palabra que no haya dicho, ni mudaremos una tilde a sus respuestas. ¿Lo dudáis? Pues seguid leyendo” (*Juana* 62). No únicamente reprueba la práctica de la entrevista, que considera “un poco vulgar” (*Juana* 62), sino

también la transformación de la prensa como industria cultural.²³ Nervo no critica a todo el periodismo, varios de los modernistas se formaron en la escritura de crónicas,²⁴ su denuncia es contra el “*reporter*” que “muchos literatos relacionarían con la emergencia de un nuevo sujeto periodístico, escritor de noticias y folletines” (Ramos 85). Rafael Reyes Spíndola, dueño de varios periódicos subsidiados por el gobierno de Porfirio Díaz, habla de este nuevo oficio: el reportero debe escribir precipitadamente, sin importar el estilo, para cumplir con los ideales de la nueva prensa, “el público no espera de él una obra literaria, sino detalles, incidentes, la pintura de desgracia, de episodio” (ctd. en Jiménez Aguirre, “Un camino” 60). Nervo dice que su conversación con sor Juana, aunque siga el modelo de la entrevista, será diferente.

La entrevista cumple una doble función. Al dejar que sor Juana, como entrevistada, se defina a sí misma, permite que el lector la conozca por la *Respuesta*. Además, hacer un ejercicio de este tipo y sostener que, a diferencia de los reporteros actuales, él no mudará ni una tilde, representa una crítica a la prensa como institución de autoridad, como mercantilización de la escritura. Esto se relaciona con la transformación de los espacios de enunciación en el

²³ *Juana de Asbaje* no es el primer texto en el que Nervo critica las transformaciones de la prensa como lugar de enunciación. Por ejemplo, en “Words, Words, Words” se lamenta de su trabajo como cronista, pues el tiempo que invierte en su oficio no le permite escribir poesía como Rubén Darío (*El libro* 111-112). En “Hacer un artículo” afirma que el articulista sabe bordar el vacío, pero el reportero escribe en formatos preconcebidos, pues lo que busca es publicar una mayor cantidad de cuartillas para cobrar mejor (*El libro* 23-124). En “Un ‘reporter’ de incrementos” inventa un diálogo entre un reportero y un comisario. El reportero dice que, como los casos no dan suficiente material, los hará una cuestión de “incrementos” en la prostitución, la circulación de bebidas alcohólicas, la arrogancia de los toreros, etc. (*El libro* 132). Por último, en “El periódico-teléfono” escribe sobre la búsqueda de inmediatez y cree que, en el futuro, la escritura de noticias será reemplazada por la voz, pues se buscará eliminar el tiempo que requieren los procesos de edición y publicación (*El libro* 128-129).

²⁴ Para un estudio acerca de la crónica modernista y su relación con la literatura, ver Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*. Andrew Reynolds, *The Spanish American Crónica Modernista, Temporality and Material Culture. Modernismo’s Unstoppable Press*, estudia las condiciones materiales de la crónica y su intercambio global.

modernismo. Para el letrado de la República Restaurada, la escritura estaba en función de la ley y su sostenimiento; para el escritor moderno, escribir es medio de subsistencia y proyecto estético (Jitrik 111). Es decir, el intelectual del modernismo no es el letrado que, por medio de la escritura, trata de asentar el orden político, hasta cierto punto relega la *polis* (Ramos 71). Así, a la idea de la literatura como régimen representativo se antepone la escritura como arte. Si para Altamirano la palabra escrita es el vehículo propicio para retratar los ideales nacionales que pretendía difundir entre los ciudadanos, para Nervo representa el cumplimiento de una función estética.

A la luz de la crítica de la prensa y la búsqueda de inmediatez sobre la calidad literaria, podemos leer la entrevista ficticia. Tras dialogar con la monja, muestra su gratitud: “Sólo me resta agradeceros muy hondo el que os hayáis dignado conversar conmigo” (*Juana* 71). Además, le pide que lo deje besar su sombra:

Como a dama y reina os besaría la mano; mas, pues que vuestro estado os veda el alargarla hacia mis labios, castos para vos, os diré lo que un pobre enfermo afectuoso dijo a una santa hermana de la caridad: Ponéos entre la lámpara y el muro, hermana mía, a fin de que pueda yo besar humildemente vuestra sombra. (*Juana* 71)

En la selección que Nervo hace la *Respuesta* resalta el entusiasmo de la entrevistada y él en busca de una posición en el campo cultural. Sor Juana como poeta es la antítesis del escritor de periódicos. Como explica Jiménez Aguirre, en el momento en que Nervo deja atrás las polémicas acerca de la literatura, como las que entabla a finales de siglo con Victoriano Salado Álvarez, sus preocupaciones se desplazan a “analizar en qué manera las condiciones del periodismo y de la industria editorial afectaban a los escritores” (“Avatares” 33). *Juana de Asbaje* retoma estas preocupaciones y deslinda una división entre la poesía y el trabajo del reportero mercantilista, el

lector accede directamente a la *Respuesta* y la monja ya no es una serie de anécdotas recogida durante dos siglos (que si se cortaba el pelo tras no aprender una lección o no comía queso para no entorpecer su pensamiento), sino que se presenta a través de su pasión por el conocimiento.

La depuración retórica de Amado Nervo

Nervo une su interpretación de la monja con su propia obra; ensayarla es ensayarse. Para Jiménez Aguirre, *Juana de Asbaje* inicia el “proceso de depuración retórica” (“Avatares” 20), principalmente en el capítulo “La difícil facilidad de Argensola”. El título alude a la poesía de los hermanos aragoneses Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola, destacados poetas del Siglo de Oro. Nervo entiende la brevedad, la sobriedad, la precisión lingüística como un complicado enigma que comienza con su aparente facilidad. Sor Juana, sostiene Nervo, merece la misma admiración que los Argensola (*Juana* 96), pues es un ejemplo perfecto de la aparente facilidad que, en realidad, es el resultado de una plena consciencia poética. Como mujer que sueña en verso, su obra es tan vasta que pasa de trivialidades a reflexiones de gran envergadura (*Juana* 98). Nervo reconoce que la poesía de sor Juana es como la de los aragoneses, excepto el *Primero Sueño*. No es que desdeñe la silva pero, por su complejidad, Nervo se imagina recomendándola con malicia, para “tomar de nuevo el pelo con todo respeto a aquellos de mis lectores que no sean calvos” (*Juana* 98). No es una denuncia del poema, pero sí un reconocimiento de la complejidad de la obra.

A pesar de apreciar el *Primero sueño*, el autor elige otra poesía sorjuanina — la que anteriormente había celebrado por sincera— y utiliza ese argumento para manifestar su nueva postura ante la escritura. De ahí su expresión “tomar de nuevo el pelo” (*Juana* 98), pues le parece que la poesía anterior de sor Juana peca de juguetona. Su elección se debe a que ahora está “fatigado del *alpinismo*”, ya ha alcanzado —como le dijo Rubén Darío— la altiplanicie

(Juana 98). Nervo cree que, en algunas ocasiones, se privilegia la oscuridad, la aparente dificultad, pues la pretendida facilidad “suelen no agradar a los tontos, por la misma razón que no agrada a los pacientes la simplicidad honrada del médico que les receta *sal de cocina* en vez de recetarles *cloruro de sodio*” (Juana 97). Para explicarlo, retoma su propia experiencia. Relata que, en su juventud, a manera de broma a sus lectores, él escribía “*malarmeísmos* que no entendía” (Juana 97) y sus lectores lo llamaban “maestro ...y diz que fui jefe de escuela” (Juana 97). No obstante, todo esto ha cambiado, pues ha llegado “a la planicie de la sencillez” (Juana 97). Su alejamiento de esa etapa inicial en su poética le permite la autocrítica:

ahora que no pongo *toda la tienda sobre el mostrador* en cada uno de mis artículos; ahora que me espanta el estilo gerundiano, que me asusta el rastacuerismo de los adjetivos vistosos de la logomaquia de cacatúa, de la palabrería inútil; ... ahora, en fin, que dejo *oscuro el borrador y el verso claro*, y llamo al pan pan, y me entiende todo el mundo.

(Juana 97)

Jiménez Aguirre encuentra en esta reflexión una depuración retórica que aleja a Nervo del modernismo, de esa innovación estilística que marca su primera producción poética, y lo acerca a la simplicidad tan celebrada en los hermanos Argensola. Así como a sor Juana no le interesa la publicación de su obra, a Amado Nervo no le atrae la notoriedad (acaso porque ya gozaba de ella). La relación entre el escritor y el lenguaje es un aspecto crucial en la obra nerviana, pero en *Juana de Asbaje* llega a la madurez crítica. Lejos queda su afán de reconocimiento como maestro, lo que busca es la simpleza que también encuentra en la obra sorjuanina. Nervo dice que sabe qué quiere decir y cómo decirlo, por lo que el ritmo en su escritura es otro: “no me empujan las palabras sino que me enseñoreo en ellas” (Juana 97). El autor muestra la necesidad de depurar el lenguaje del artificio retórico que lo acompaña en su época modernista. Desde muy

temprano en su producción se observa esta meditación acerca del lenguaje, en crónicas como “Words, Words, Words” (1894), en la que se lamenta de no poseer la “mágica paleta que tiene tan vivos colores” (*El libro* 111); como modernista fue representante de esos colores, pero ahora, en *Juana de Asbaje*, prefiere “el tono discreto, el matiz medio, el colorido que no detona” (*Juana* 97).

Nervo reivindica el gongorismo de sor Juana, pero lo que más admira de la poesía sorjuanina es su aparente sencillez, natural para una mujer que sueña en verso. La referencia a los Argensola, otra mención, por cierto, del Siglo de Oro como modelo, muestra el alejamiento de esa primera etapa en su producción más decantada por la literatura francesa y por el “estilo gerundiano” (*Juana* 97). La sencillez como virtud, que le alaba Alfonso Reyes, inaugura la última etapa de la producción poética de Nervo que, lejos de *Místicas* y *Perlas negras*, en *Simplicidad* él ejercita la depuración retórica que aprende de sor Juana. Algunos años más tarde, se observa la culminación de su cambio poético en dos obras póstumas. “Del estilo exuberante. La fertilidad del léxico en algunos escritores castellanos modernos” celebra la sobriedad en la escritura, que no es “en modo alguno la pobreza” (*El libro* 61). Para lograrla, es necesaria la economía del lenguaje. Y, en “Brevedad”, Nervo narra la historia del califa de Bagdad que pide a los sabios condensar la sabiduría del mundo en libros que puedan cargar diez camellos, luego decide que sea un camello, hasta reducirla a un libro. Al final, quiere que labren el conocimiento del mundo en una esmeralda que pueda incrustarse en una sortija. En un mundo que va de prisa, la brevedad es un mérito (*El libro* 104).

Conclusiones

Juana de Asbaje es recibida favorablemente entre los intelectuales mexicanos, con lo que se fortalece la pertenencia de la monja a la tradición literaria. Para entenderlo, basta acercarnos a dos respuestas inmediatas. La primera es “Al retrato de sor Juana Inés de la Cruz (con motivo del libro de Amado Nervo)”, soneto de Francisco Elguero, miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua y de la Academia Mexicana de la Historia, publicado en diciembre de 1910, en la *Revista Moderna*:

Este que ves *acierto colorido*,
que restituye con filial cuidado
el rostro más amable que he mirado,
el corazón más noble que he sentido;

el retrato que saca del olvido,
tesoro por dos siglos empolvado,
¿no nos hará llorar por lo ganado
el engaño que arguye lo perdido?

Ante la santa monja me arrepiento.
Al contemplarla ¡oh cielo! revivida
la dura y larga ingratitud me asombra;

y movido de casto sentimiento,
beso el cuadro, trasunto de su vida,

como quiso el pintor que besara su sombra. (234)

El soneto alude al de sor Juana —“Este, que ves, engaño colorido”— dedicado a un retrato.²⁵ En este poema, sor Juana habla del tiempo, que se detiene en la pintura, pero no en la vida, que acaba siendo un vano artificio: “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada” (*OC, I 277*). El poema de Elguero hace del texto de Nervo, no un engaño, sino un acierto. No es un artificio vano, pues logra sacar a sor Juana del olvido, la inmortaliza para que otros observen el descuido con el que ha sido tratada la monja durante dos siglos. Con el soneto, celebra la reconstrucción de la vida de la monja y la restitución de su obra.

Otro texto que atestigua los bemoles de la recepción de la sor Juana de Nervo es la conferencia del escritor catalán, José Escofet. El Ateneo de la Juventud organiza una serie de conferencias en septiembre de 1910, una de ellas de Escofet, que después de su estancia en México regresa a Barcelona como director del diario *La Vanguardia*. Su conferencia, titulada “Sor Juana Inés de la Cruz”, presenta una visión de la monja como mujer apasionada. A diferencia de lo que opina Nervo, Escofet cree que el misticismo, al menos en su juventud, era impostado, pues la monja estaba “enamorada, hasta sus últimos años es que voltea al cielo” (86). El catalán cree que es falsa la imagen de la monja como sujeto pasivo, tímido, que acata órdenes y se encierra en el convento para estar con sus libros en soledad. En sus poemas intuye una búsqueda de libertad, una rebeldía, por lo que no “es la sor Juana que nos han hecho ver” (88). Para Escofet, sor Juana es el misterio imposible de aprehender; cuando la creemos descifrada, se

²⁵ El soneto sorjuanino es el siguiente: “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” (*OC, I 277*).

nos escapa (89). En eso radica el encanto: en su misterio. Lo importante de la conferencia es que abiertamente cuestiona la construcción de la monja como víctima de sus circunstancias. El autor menciona que, tras la conferencia, recibe *Juana de Asbaje* de Amado Nervo. Celebra la biografía, pero critica al nayarita cuando éste dice que, si viviera en el siglo XX, la monja resultaría *snob* (90). Para Escofet, la poeta fue una figura excepcional de su época y cree que lo sería en cualquiera.

En conclusión, *Juana de Asbaje* cumple con dos funciones. La primera, y que resulta más obvia al entender el papel de Amado Nervo como actor fundamental del campo cultural mexicano de principios de siglo, es la de hacer de sor Juana parte de la tradición. Nervo la celebra por todos lados: como monja mística, como mujer que quiebra con los discursos impuestos a su género, como poeta, en un momento en que la poesía se tomaba como el más destacado oficio del escritor, fuera de los márgenes comerciales, y como el vehículo capaz de crear un puente entre la tradición española y la mexicana. Para hacerlo, reconfigura el modernismo, que como uno de los hitos articuladores de la historia latinoamericana (Perus 9), postula una nueva manera de valorar lo literario.

La segunda función es, probablemente, una mucho más personal en la poética nerviana. El autor propone a sor Juana como su espejo. *Juana de Asbaje* se pretende un paseo del lector por la vida de la monja, pero quien verdaderamente encuentra un rumbo es él. Sus dos ejercicios de imaginación, el descolocar a sor Juana y el entrevistarla, permiten que especule con la vida de la monja. ¿Qué ve en ella? El autor se encuentra a sí mismo y termina por analizar su trayectoria al estudiar a la monja. Con este movimiento percibe que el modernismo ya no es el rumbo que desea tomar y va en búsqueda de la misma aparente sencillez que observa en la obra de una mujer que dice soñar en verso. Con su obra, Nervo deja a sor Juana en la antesala del nuevo

siglo. Pero, así como 1910 es el año del Centenario de la Independencia, también es el del inicio de la Revolución, hito que transforma al campo cultural. Y, ahora, en contra de los embates nacionalistas, será un grupo de jóvenes, los Contemporáneos, el que tome la batuta que ha dejado Amado Nervo y, nuevamente, sor Juana será maestra de vida y de escritura.

Capítulo IV. Sor Juana en la obra de tres “Contemporáneos”: Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo

La publicación de *Juana de Asbaje* de Amado Nervo es un hito en el proceso de construcción de sor Juana como ícono nacional. El trabajo es un acercamiento distinto y propicia nuevos estudios de la vida de la poeta y de su obra. Nervo fue más allá de las consabidas críticas hacia la monja, marcadas por el desdén al gongorismo y por las proclamas seculares en contra de los conventos, al subrayar el valor estético de su obra y su relevancia como figura digna de pertenecer al canon nacional. Sin embargo, aunque el autor le da mayor difusión, la falta de reimpressiones desde 1725 dificulta la lectura de la obra de sor Juana. Además, el inicio de la Revolución Mexicana en el mismo año de la publicación de *Juana de Asbaje* reconfigura el panorama cultural, por lo que se postergan los trabajos editoriales que parecían anunciarse tras la exitosa obra de Amado Nervo. Unas décadas después de la aparición de la biografía, los Contemporáneos inician trabajos editoriales y críticos que marcan, en gran medida, la construcción de sor Juana como parte de una tradición literaria mexicana.¹

¹ La relación que establecen los integrantes de Contemporáneos con Nervo está marcada por el desdén del grupo hacia el nayarita. Así, por ejemplo, Salvador Novo al comparar el influjo de Enrique González Martínez sobre su generación, denuesta al poeta modernista: “Porque nadie como él [González Martínez] ha ejercido influencia tan avasalladora, tan profunda en la poesía del continente. Porque nadie como él ha torcido el cuello al cisne de la palabrería hueca que llenó de gansos la patria de Ruben Darío... Porque al contrario de Nervo, en quien hallamos ser comfortable pose su ñoñería franciscana, él ha palpado con mano robusta la honda del dolor humano” (de Ezcurdia, “González Martínez y los Contemporáneos”).

El grupo cultural Contemporáneos lleva la batuta de las reapropiaciones y reescrituras de la obra y figura de sor Juana en las primeras décadas del siglo XX. Este nombre le fue asignado *a posteriori* por la historiografía literaria al grupo de escritores que se reúne en torno a la revista homónima, publicada entre el 15 de junio de 1928 y el 1 de diciembre de 1931. Los Contemporáneos está compuesto por dos subgrupos diferenciados por la edad de sus miembros: el primero conformado por Jaime Torres Bodet —destacado diplomático y funcionario público—, Bernardo Ortiz de Montellano —director de la revista desde el número 10 hasta el final de la publicación—, Enrique González Rojo —hijo del poeta Enrique González Martínez— y José Gorostiza —autor de *Canciones para cantar en las barcas* y *Muerte sin fin*; en el segundo subgrupo se encuentran Xavier Villaurrutia —conocido por *Nocturnos*, *Nostalgia de la muerte* y por su crítica de artes plásticas—, Salvador Novo —poeta y cronista incansable de la Ciudad de México—, Jorge Cuesta —ensayista y autor del poema *Canto a un dios mineral* publicado póstumamente— y, por último, Gilberto Owen, quien en *Novela como nube* y *Perseo vencido* da muestras de innovaciones vanguardistas.² Los Contemporáneos nunca se reconocieron a sí mismos por ese nombre; sin embargo, en ocasiones Jaime Torres Bodet los llama un “archipiélago de soledades”, Xavier Villaurrutia el “grupo sin grupo” y Jorge Cuesta los tilda de “forajidos” (Sheridan, *Los Contemporáneos ayer* 11). Además de *Contemporáneos* (1928-1931), el grupo se reúne en torno a publicaciones periódicas como *La Falange* (1922-1923) dirigida por Torres Bodet y Ortiz de Montellano, *Ulises* (1927-1928) editada por Novo y Villaurrutia, así como en la *Antología de la poesía mexicana moderna*,³ firmada por Jorge Cuesta, pero en la que colaboran varios de los integrantes del grupo. Como explica Palou, la *Antología* “es un ejercicio de autonomización del campo literario —y de la poesía en particular— sin precedentes en nuestras letras, que desea sólo presentar poemas lejos del aparato celebrador del Estado y sus

² La nómina del grupo varía de crítico en crítico. Al no lanzar un manifiesto, la discusión acerca de quiénes forman parte de los Contemporáneos sigue sin resolverse. En el presente estudio sigo a Guillermo Sheridan: *Los Contemporáneos ayer*. Como ejemplo de esta variación, véase Vicente Quirarte, *El México de los Contemporáneos. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua*, el cual incluye, además de los ya mencionados a Carlos Pellicer y a Elías Nandino, pues del segundo dice que “fue el último de los Contemporáneos” (48) y que, como “médico de su cuerpo y de su alma, los conoció acaso mejor que ellos mismos” (49). José Luis Martínez, en “El momento literario de los Contemporáneos”, una sucinta y certera radiografía del grupo, propone una clasificación distinta: a diferencia de Sheridan, incluye a Carlos Pellicer; de Quirarte, excluye a Nandino. Por su parte, Pedro Ángel Palou, en *Escribir en México durante los años locos. El campo literario de los Contemporáneos*, retoma la subdivisión generacional de Sheridan (222) y propone que el uso del doble apellido o de uno sólo da cuenta de un cambio generacional (Torres Bodet, Ortiz de Montellano, González Rojo y Gorostiza Alcalá contra Novo, Villaurrutia, Cuesta y Owen) y, también, que el hecho que José Gorostiza dejara de usar el Alcalá muestra su afinidad posterior al segundo subgrupo (222). Por su parte, Luis Mario Schneider cuestiona la conformación del grupo y concluye: “cada vez creo más que los Contemporáneos son una abstracción” (“Los Contemporáneos”). Su argumento captura la siempre cambiante nómina que, por ejemplo, se puede observar en el estudio de Salvador A. Oropesa, *The Contemporáneos Group*, que dedica un capítulo al artista Agustín Lazo y otro a Guadalupe Marín. Para Monsiváis, más que grupo, era una “corriente de poetas y críticos” (*Amor perdido* 269) que se reúne de 1920 a 1932 y para quienes “[l]a influencia colectiva y los odios que concitan se prolongan hasta la década de los cuarenta” (*Amor perdido* 273). En su momento, Cuesta al hablar de su generación, además de la nómina estipulada por Sheridan, incluye a Carlos Pellicer, Celestino Gorostiza y Rubén Salazar Mallén (ctd. Sheridan, *México* 163). Así, a la par de las personas que colaboran en la revista homónima, tenemos que el grupo es, también, una abstracción creada por la leyenda que ellos mismos impulsan, por sus adversarios que, envueltos en discusiones de carácter público los acusan constantemente, y, por último, por los críticos posteriores, quienes los estudian.

filtros” (114). Es, precisamente, en el afán de construir una tradición y de insertar a los nuevos poetas en ella donde radica el valor de la *Antología* como testimonio histórico.

El campo cultural mexicano durante los años veinte y treinta estaba marcado por la pluralidad de tendencias literarias y por la participación de diversos grupos reunidos en torno a

³ La *Antología de la poesía mexicana moderna* aparece en mayo de 1928. En el prólogo Cuesta escribe: “una antología es una obra esencialmente colectiva; la tolerancia es su más natural virtud” (41). Efectivamente, la construcción de la obra se da en colectividad, pero incluso quienes participan en ella se deslindan. Por ejemplo, Bernardo Ortiz de Montellano señala que la *Antología* no es el resultado de un programa grupal, sino que “es el gusto depurado de Jorge Cuesta, moderno, sensibilizado en el trato de la inteligencia con la más honesta visión estética del mundo contemporáneo” (ctd. en Panabière 77). Cuesta termina atribuyéndose su autoría con lo que, según Panabière, “provocó un escándalo. Cuesta asumió valientemente la paternidad del libro, aunque sólo había redactado el prólogo y algunas notas” (62). El escándalo obedece a varias razones: a que unos jóvenes construyeran su propia antología; a que en ella se haya omitido al precursor modernista Gutiérrez Nájera y se hayan burlado de Amado Nervo; a que exaltarán la figura de Alfonso Reyes, entonces un intelectual no del todo reincorporado en el canon nacional por su pasado antirrevolucionario (era hijo de Bernardo Reyes, el más importante general porfirista, además de ser hermano de Rodolfo, colaborador del régimen de Victoriano Huerta) y, por último, a que entre los comentarios sobre las obras de los miembros del grupo no existiera el mismo rigor crítico con el que comentaban la obra de los demás. La *Antología* incluye poemas de Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Francisco A. de Icaza, Luis G. Urbina, Amado Nervo, Rafael López, Efrén Rebolledo, Juan José Tablada, Enrique González Martínez, Manuel de la Parra, Ricardo Arenales, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet, Manuel Maples Arce, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Salvador Novo, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen.

distintos proyectos políticos.⁴ El punto de partida para comprender el ambiente literario en el que se forjaron como grupo, pero también como individuos con visiones bastante peculiares de la tradición, son las querellas, pues en ellas —como explica Sheridan— se “intensifican las prácticas críticas y autocríticas” (*México* 14). En ellas, se explicitan las diferencias en torno a la idea de “valor literario” y de las prácticas que lo construyen, así como los diferentes proyectos culturales que defienden los participantes. Las querellas tienen dos imperativos: pugnar por una escritura de corte nacionalista, alejada del influjo de la literatura extranjera, y, de paso, alejar a los Contemporáneos del campo cultural y de los puestos gubernamentales con el argumento de que eran unos afeminados.

Llamar a una literatura viril, por nacionalista, o afeminada, por extranjerizante, viene de una serie de polémicas que desemboca en la querella de 1932. Sheridan apunta tres antecedentes que muestran las tensiones en el campo cultural y por qué los detractores de los Contemporáneos terminan por tildarlos de afeminados, por medio del extraño trueque entre sus atributos

⁴ En 1921, el presidente Álvaro Obregón creó la Secretaría de Educación Pública, bajo la dirección de José Vasconcelos, desde donde promovió la difusión del paradigma revolucionario en las artes plásticas. Sin embargo, como explica Yanna Haddaty Mora, existieron “different paths of aesthetic and political literary projects in Mexico between the 1920s and 1950s, coinciding mostly with the historical vanguards” (246). En el campo cultural participaron, por ejemplo, los virreinalistas que de 1916 a 1926 escribieron obras con temas del mundo novohispano, en el que situaron el origen mexicano. En el grupo se encontraban Francisco Monterde y Julio Jiménez Rueda que, unos años más tarde, serían los principales defensores de la *Novela de la Revolución*. El virreinalismo terminó con la publicación de *Pero Galín*, del diplomático Genaro Estada, novela en la que se burlaba del género (Haddaty 247-248). Durante la década de los veinte también intervinieron en el campo cultural los estridentistas. El grupo se dio a conocer a partir de 1921, con la publicación de *Actual 1* escrito y difundido por Manuel Maples Arce. Un tercer grupo se organizó en torno al Partido Comunista Mexicano fundado en 1919 y tuvo como órgano difusor la revista *El machete. Periódico obrero y campesino* (1924 - 1938). La pluralidad en el campo cultural se refuerza con la participación de comunistas y miembros del Partido Nacional Revolucionario, quienes publicaron *Crisol. Revista mensual de crítica*, de 1929 a 1934. Además, en 1933, en apoyo a la República Española y ligado a la lucha antifascista, se fundó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) (Haddaty 250-251).

personales y sus proyectos estéticos. En primer lugar se encuentran las descalificaciones que Manuel Maples Arce —cabeza visible del estridentismo— emite contra el grupo. En *Actual 1*, Maples Arce los critica directamente porque tenían entre sus filas a seguidores del modernismo como Enrique González Martínez, cuya estética consideraba en desuso.⁵ El poeta vanguardista felicita a los artistas “que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez, para hacer arte (!) con el estilicidio de sus menstruaciones intelectuales” (ctd. en *El Estridentismo* 46). La descalificación de Maples Arce recrea un discurso homofóbico en el que se equipara el alejamiento de los tópicos revolucionarios con la homosexualidad o lo afeminado.

En segundo lugar, Sheridan ubica el desdén con que los Contemporáneos respondieron al llamado de José Vasconcelos, director de la Secretaría de Educación Pública, pronunciado en el Congreso de Escritores y Artistas, organizado del 13 al 16 de mayo de 1923: el artista debía crear con la finalidad de “coadyuvar a la ‘resurgencia nacional’ y a la ‘unión espiritual’ del pueblo mexicano” (ctd. en Sheridan, *México* 33). Según Palou, en el Congreso se buscaba responder “cuál es el nuevo papel del escritor y del artista en la sociedad nueva de la posrevolución y, la que les parecía más apremiante, de qué fuentes debe nutrirse su catálogo de temas” (66). Como resultado del Congreso se creó la Confederación de Trabajadores Intelectuales que liga a los

⁵ Sobre la influencia de Enrique González Martínez en las primeras producciones poéticas del grupo, escribe Xavier Villaurrutia: “Si Enrique González era, hacia 1918, el dios mayor y casi único de nuestra poesía; si de él partían las inspiraciones, si los jóvenes cantaban con todo pulmón propio el dolor particular de González Martínez, en oraciones semejantes al tedioso orfeón que en torno de Dios deben entronar los ángeles: necesitábamos nuevamente de Adán y de Eva que vinieran a darnos con su rebelión, con su pena, una tierra nuestra de más amplios panoramas, de mayores libertades; una tierra que ver con nuestros propios ojos. La fórmula será: Adán y Eva= Ramón López Velarde y José Juan Tablada” (“La poesía” 825). Para un estudio detallado del influjo del poeta en los jóvenes, véase Manuel de Ezcurdia, “González Martínez y los Contemporáneos”.

artistas con el Estado (Sheridan, *México* 34). A pesar de ser una de las propuestas del Congreso y de la aparición de la Confederación de Trabajadores Intelectuales, fracasó la creación de un sindicato con el nombre Casa del Artista (Palou 67). Los Contemporáneos desatendieron el mensaje emitido por Vasconcelos. Parecería una acción inocua, pero al ignorar el llamado a escribir y reflexionar a partir de una serie de parámetros nacionales, los Contemporáneos se autoexiliaron del discurso nacionalista posrevolucionario.

En tercer lugar, se encuentra la polémica de 1925, cuando a los Contemporáneos se les acusó públicamente de escribir literatura afeminada. Si al comienzo solo algunos eran tildados de homosexuales, al calor de la polémica el encono creció considerablemente. Según Díaz Arciniega, las críticas y el llamado a escribir una literatura viril, que no tenía una figura clara, no era únicamente una cuestión estética, pues “el calificativo de ‘afeminamiento’ devela intereses individuales y prejuicios homofóbicos; [y] estas cualidades animan acaloradamente la discusión” (27). A pesar de las descalificaciones, lo que está en juego es “el planteamiento de un [*sic*] proyecto político y cultural que se desea para el México posrevolucionario” (Díaz Arciniega 27), en el cual “los polemistas pretenden erigir, sin proponérselo directamente, una institución social

denominada Cultura de la Revolución, cuyo único sostén es el lenguaje” (34).⁶ En contra del discurso nacionalistas, los Contemporáneos, en su escritura, se alejaron de los parámetros revolucionarios.

Este entrecruzamiento de argumentos —literatura viril vs. literatura afeminada como metáfora de literatura nacional vs. extranjera— culmina en la querrela iniciada el 17 de marzo de 1932, cuando el escritor Alejandro Núñez Alonso lanza una encuesta en *El Universal Ilustrado* preguntando si “[¿]está en crisis la generación de vanguardia[?]” (Sheridan, *México* 111). La polémica de 1932, escribe Sheridan, es “el resultado de la tensión estética e ideológica que origina, por un lado, una pasión nacionalista y, por el otro, la necesidad de insertar esa pasión ‘en la corriente general del espíritu moderno [según palabras de Octavio Paz]’” (Sheridan, *México* 24). La encuesta muestra que existían bandos: por un lado, un grupo de escritores que defendían

⁶ En este debate, el redescubrimiento, por parte del escritor nacionalista Francisco Monterde, de la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela, constituye un hallazgo, pues presenta la obra como el paradigma estético que legitima los presupuestos de su bando. Sánchez Prado explica que este redescubrimiento es el resultado de la búsqueda de una obra que legitime estéticamente los presupuestos del bando nacionalista: “si el argumento de ‘literatura viril’ parecía sin fundamentos, el ejemplo de *Los de abajo* proporciona exactamente los elementos necesarios para llenar de sentido dicho significante: violencia, guerra, realismo” (*Naciones intelectuales* 46). Sin embargo, Mckee Irwin postula que en contra de la lectura de virilidad, la novela tampoco define a ciencia cierta lo que significa la literatura viril: “The first famous novel of the Mexican Revolution, the model of national literature of the twenties, the supreme example of virile Mexican writing is, like the nationalistic novels of the nineteenth century, preeminently homosocial, and, despite the rise of discourse on homosexuality and the subsequent mounting homophobia in Mexico in the early twentieth century, startling homoerotic” (*Mexican Masculinities* 131).

una literatura nacionalista y, por otro, algunos de los Contemporáneos.⁷ La prensa fomentó una acalorada discusión pública que llegó a declaraciones como las de Diego Rivera en 1934, quien critica a los escritores —particularmente a los Contemporáneos— por su orientación sexual, como síntoma de una desviación de la virilidad hegemónica que, según él, requiere el Estado mexicano posrevolucionario:

Por eso el ‘arte puro’, ‘arte abstracto’, es el niño mimado de la burguesía capitalista en el poder, por eso aquí en México hay un grupo incipiente de pseudo plásticos y escritores burguesillos que, diciéndose poetas puros, no son en realidad sino puros maricones. (ctd. en Monsiváis, “Homofobia”)

Para Rivera, “Arte puro” engloba la estética de los Contemporáneos; es una respuesta a la poética del grupo. Los poemas *Muerte sin fin* de José Gorostiza o *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta no podrían estar más alejados de las temáticas nacionalistas; con influencias tan

⁷ Ante la provocación de la encuesta lanzada en *El Universal Ilustrado*, los escritores inicialmente se colocaron de la siguiente manera: “Por la afirmativa: Gorostiza, Ramos, Abreu Gómez y Monteverde. Por la negativa: Villaurrutia, Novo, Ortiz de Montellano. Una papeleta en blanco de Teixidor, y otra dudosa de Guillermo Jiménez. Por acuerdo unánime pasa la encuesta a discusión” (ctd. en Sheridan, *México* 120). En la encuesta inicial, Abreu Gómez dice que con la vanguardia “hemos roto la conexión con lo presente, con lo anterior y el pasado” (ctd. en Sheridan, *México* 119); mientras que Villaurrutia dice: “Cada uno está en su puesto. Sereno y sin arrepentimientos. Satisfecho de su obra” (ctd. en Sheridan, *México* 114). José Gorostiza se arrepiente: “Hemos estado equivocados. Y yo me dispongo a rectificar. Quiero desandar lo andado y encontrarme de nuevo con lo viejo que he dejado. Nos habíamos perdido” (ctd. en Sheridan, *México* 115). Felipe Teixidor fue un publicista, escritor y anticuario, secretario de redacción de *Contemporáneos*, catalán emigrado a México, en 1919. Fue editor notable pero, como extranjero, es claro que no quiso comprometerse. A la polémica se unieron, desde fuera del país, los diplomáticos Genaro Estrada y Alfonso Reyes. A pesar de que varios intelectuales participaron en el debate, dos confrontaciones marcaron las directrices: por un lado, Jorge Cuesta vs. Ermilo Abreu Gómez y, por otro, Alfonso Reyes vs. Héctor Pérez Martínez, quien escribía para el periódico *El Nacional*, del gobierno revolucionario. El debate terminó casi un año después, tras el silencio de Reyes y Cuesta, con una carta de Jaime Torres Bodet escrita desde París en la que respondió a Abreu Gómez sobre la necesidad de apartarse del nacionalismo en la literatura.

variadas como Juan Ramón Jiménez, T. S. Eliot y André Gide, la estética de los Contemporáneos se caracterizó por la reflexión sobre las formas poéticas y por su voluntad cosmopolita.

La polémica de 1932 tuvo repercusiones legales con la denuncia interpuesta contra Jorge Cuesta por “ultrajes a la moral”, tras publicar en la revista *Examen* dos entregas de la novela *Cariátide* de su amigo Rubén Salazar Mallén, que incluía palabras altisonantes. Así como había hecho Maples Arce anteriormente, a los Contemporáneos y a sus colaboradores se les imputaron acusaciones de carácter moral que se disfrazaron de argumentos estéticos con la finalidad de limitar su margen de acción dentro del campo cultural. La acusación jurídica se debe a la aparición, en *Cariátide*, de las siguientes palabras altisonantes: “cabrones estos” (265), “piruja” (268), “¡Ah, comunistas, jijos [*sic*] de la chingada!” (286), “¡Ode [*sic*] no habías de estar tú, pedazo de pendejo!” (286), “¡A mí qué chingados me importa que no entiendan los obreros!” (288), “¡Cabrones!” (292). En la obra, estas frases son expresadas en voz de personajes de la clase obrera que participan activamente en el Partido Comunista, nunca por el narrador. También podría ser motivo de acusación la sección en la que Irene, una mujer de apariencia burguesa que se une al Partido Comunista, relata la historia de un pianista que hacía pasar a su amante por su hijo. Lo cierto es que, tras la publicación, Cuesta y Salazar Mallén son acusados jurídicamente de “ultraje a la moral pública” (Sheridan, *México* 105). Aunque legalmente la denuncia no procede, el periódico *Excelsior* publica una misiva anónima con los nombres de los Contemporáneos que ocupaban puestos en la Secretaría de Educación, dirigida por Narciso Bassols, con el objetivo de apartarlos de la función pública (Sheridan, *México* 105). Para Mckee Irwin, en realidad, las

acusaciones tenían como objetivo expulsarlos de sus puestos gubernamentales (*Mexican Masculinities* 152); asunto que, por lo menos en el contexto inmediato, sí pasó.⁸

La postura de los Contemporáneos en apariencia rechaza el discurso revolucionario.⁹ En algunas ocasiones el silencio ante la Revolución se leyó como protesta; en otras, la crítica abierta al arte nacionalista los confrontó directamente con sus coetáneos. En cualquiera de estos dos escenarios, sus detractores los acusaron de extranjerizantes. Entre las acusaciones más reiteradas acerca del grupo se encuentra la homosexualidad: Villaurrutia, lo es discretamente, y Salvador Novo, —como explica Gorostiza—, exponiendo “los trapos al sol”,¹⁰ y ambos son constantemente denostados por los grupos nacionalistas por “desviarse”, literaria y personalmente, de los designios viriles que acompañan al discurso de la mexicanidad posrevolucionaria. No todos eran homosexuales, pero para sus detractores eso era lo de menos. En un campo cultural que equiparaba lo extranjero con lo homosexual, los límites entre la crítica estética y la personal eran vagos. Sin embargo, con la reivindicación del grupo a manos de

⁸ Tras la denuncia, varios colaboradores de *Examen* que trabajan en la Secretaría de Educación Pública renuncian a sus cargos: Salvador Novo a su puesto de director del Departamento Editorial, en el que también colaboran Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta como editores (Sheridan, *Los Contemporáneos Ayer* 396), José Gorostiza a la dirección de Bellas Artes, Samuel Ramos —autor de *El perfil del hombre y la cultura en México*— de su puesto de oficial mayor y, por último, Carlos Pellicer a su puesto en la Secretaría de Educación Pública (Pereira et. al., “Examen. Revista de Crítica”).

⁹ La búsqueda de autonomía del campo cultural por parte de Contemporáneos está bien documentada por Pedro Ángel Palou, en *Escribir en México durante los años locos. El campo literario de los Contemporáneos*. En “Excurso teórico: una lógica de los campos”, a partir de Bourdieu, estudia la conformación del campo literario y, en “Tercer excurso: en la red de cristal que la estrangula (un estudio de redes antropológicas sobre *Contemporáneos* y sus relaciones)” analiza las relaciones editoriales, políticas y de proyectos culturales para explicar las redes en las que se movieron los Contemporáneos.

¹⁰ Tomo la frase de la carta de Gorostiza a Pellicer, de 1925, en la que al explicar el grupo remite a la idea de que de si este fuera un edificio, Novo sería “la azotea, los trapos al sol” (ctd. en Sheridan, “*Muerte sin fin* con matasellos”).

Octavio Paz y otros críticos,¹¹ el tiempo terminaría por dar la razón a los Contemporáneos, descubriendo que, en términos estéticos y culturales, fueron muchas veces más revolucionarios que sus detractores. A pesar de su desinterés por la economía y por los cambios sociales, todos probaron ser fieles servidores de los regímenes posrevolucionarios.¹² Sin embargo, en términos estéticos, como explica Schneider, “los Contemporáneos fueron solamente un grupo positivo y llameantes experimentadores y esto no es decir poco” (“Los Contemporáneos”).

En este contexto posrevolucionario en que se pugna por una literatura nacionalista y viril, ¿cómo encaja el rescate editorial y crítico que algunos Contemporáneos hacen de la vida y la obra

¹¹ Aunque no exclusivamente, Paz tiene gran peso en la reivindicación de los Contemporáneos. En primera instancia, se encuentra su biografía, *Xavier Villaurrutia, en persona y obra* en la que, además de afirmar que, “[e]l gobierno mexicano, gran embalsamador y petrificador de celebridades, ha mostrado una soberana indiferencia ante la vida y obra de Villaurrutia” (XV 82), propone al grupo como fundamental en la tradición literaria, a la par que reflexiona sobre el influjo de éste en su vida. En segunda instancia, la antología *Poesía en movimiento. México, 1915-1960*, elaborada por el Nobel junto con Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, incluye a los Contemporáneos como el vínculo entre su generación y la posterior, de la misma manera que la *Antología de poesía mexicana* de Cuesta incluía a Reyes. En esta incluye a Owen, Novo, Villaurrutia, Torres Bodet, Gorostiza, Pellicer, Ortiz de Montellano y, a diferencia de otras nóminas, también a Nandino como parte del grupo. Por su parte, Anthony Stanton estudia el influjo de Contemporáneos en la obra de Paz, en el periodo de 1931 a 1943, pero no sostiene que Paz no es el único agente activo en la restitución del grupo (“Octavio Paz”). Por su lado, Monsiváis, en *Salvador Novo, lo marginal en el centro*, estudia la vida de Novo y Louis Panabièrre, en *Itinerario de una disidencia (Jorge Cuesta, 1903-1924)*, la del veracruzano. Para Mckee Irwin, la crítica estadounidense ha atendido un poco más al grupo con la traducción al inglés de un puñado de publicaciones: *The War of the Fatties* de Salvador Novo, *Nostalgia for Death* de Villaurrutia en traducción de Eliot Weinberg y, por último, la traducción de la biografía de Villaurrutia escrita por Paz, titulada en inglés *Hieroglyphs of Desire*, por Esther Allen (*Mexican Masculinities* 163-164). Finalmente, Mckee Irwin postula que la revaloración de Cuesta sucede a la luz del “rise of poststructuralists theory, which Cuesta’s thinking would seem to have foreshadow” (“A Legend” 31).

¹² Rosa María Acero menciona que Novo, al trabajar en la Secretaría de Educación y en el programa de alfabetización de Vasconcelos, se unía a una nómina de “jóvenes literatos burócratas” (43), que demuestra la estrecha relación entre el Estado y los escritores que perdura hasta la fecha, y que se perpetúa por medio de la asignación de labores burocráticas, comisiones diplomáticas o culturales, pero que depende del gobierno en turno.

de sor Juana?¹³ Anthony Stanton señala que, “es curioso que la presencia de sor Juana entre los Contemporáneos no haya recibido ningún tratamiento crítico extenso” (“Sor Juana” 65).¹⁴ Aquí, estudio cómo tres Contemporáneos —Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo— se aproximan a la vida y obra de sor Juana como mecanismo para expresar posiciones estéticas y personales en un contexto marcado por la confrontación. No son los únicos que comentan o estudian a sor Juana, pero los proyectos culturales de los tres muestran una estrecha relación con la obra de la poeta. Para los casos de Cuesta y Villaurrutia analizo cómo integraron a sor Juana

¹³ Aunque el presente estudio se centra en el discurso crítico, creo necesario marcar el itinerario editorial de la obra sorjuanina entre los Contemporáneos. Por un lado, el primero en editarla es Ermilo Abreu Gómez, colaborador de *Contemporáneos* y quien termina por pelear con el grupo. Su trabajo es, en palabras de Laurette Godinas, “el primer acercamiento crítico a textos de sor Juana” (149); además de editar el *Primero sueño* y la *Carta atenagórica*, Abreu Gómez escribió numerosos libros acerca de la poeta, entre los que destacan *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca* y *Semblanza de sor Juana*. Además, en 1923 la editorial CVLTVRA, dirigida por José Gorostiza, publicó *Poesía de Sor Juana Inés de la Cruz* con un estudio de Manuel Toussaint. Por otro lado, en la revista *Contemporáneos* se publicaron bastantes artículos relacionados a la monja, pero también varias de sus obras (para su ubicación, parto del *Índice de Contemporáneos (Revista Mexicana de Cultura, 1928-1931)* elaborado por Guillermo Sheridan). En ella, de Ermilo Abreu Gómez se publicaron los artículos: “El Primero sueño de sor Juana”, “La Carta Atenagórica de sor Juana y los jesuitas”, “Advertencia (a la *Carta Atenagórica* de sor Juana Inés de la Cruz)” y la reseña al libro de Ezequiel Chávez, *Sor Juana Inés de la Cruz. Su vida y su obra*, titulada “Vida y obra de sor Juana Inés de la Cruz”. En la revista también colaboró la uruguaya Luisa Luisi con el artículo titulado “Sor Juana Inés de la Cruz”. Para un estudio de la aportación de Luisi a la recepción de sor Juana y su reapropiación para la defensa de la crítica literaria elaborada por mujeres, así como el papel de Alfonso Reyes como mediador cultural entre la uruguaya y la revista *Contemporáneos*, ver de Mariana Morales Medina, “Al rescate de sor Juana Inés de la Cruz: Luisa Luisi en *Contemporáneos*”. Además de Luisi, en *Contemporáneos* se publicó el primero trabajos de Schons acerca de sor Juana, “Nuevos datos para la biografía de sor Juana”. Los estudios sorjuaninos de Schons se encuentra ampliamente documentado en el libro de Guillermo Schmidhuber de la Mora con colaboración de Olga Martha Peña Doria titulado *Dorothy Schons, la primera sorjuanista* y, de Rosa Perelmuter, “Dorothy Schons y Cía: las pioneras de la crítica sorjuanina”. Los textos de sor Juana que se publicaron en la revista fueron: *Primero sueño*, la *Carta atenagórica* y las lirás “Que dan encarecida satisfacción a unos celos”, “Que expresan sentimientos ante un ausente” y “Expresan el sentimiento que padece una mujer amante de su marido muerto”. También, alrededor de la revista se publicó *Sonetos y endechas de Sor Juana* (1941) con edición y notas de Xavier Villaurrutia.

en su propia concepción de la tradición literaria, así como las interpretaciones que hicieron de la feminidad de la monja. En el caso del veracruzano, su defensa de sor Juana se observa en 1932, cuando Abreu Gómez lo increpa y éste le responde postulando su propio legado literario que incluía la obra de la monja, pero sin someterla a dictámenes nacionalistas. A su vez, Xavier Villaurrutia construyó una genealogía de la poesía mexicana con el fin de auto-incluirse en una tradición literaria, extendiendo los hilos que unían su poesía con la de la monja. Por último, rastreo las distintas menciones, reescrituras y reapropiaciones sorjuaninas que Salvador Novo hizo a lo largo de su vida.

Jorge Cuesta: sor Juana, la tradición de la herejía y la rebeldía espiritual

Jorge Cuesta —el “más triste de los alquimistas” como se autonabraba por su formación de químico— defiende la literatura fuera de los estrechos confines del discurso revolucionario. En su literatura no caben ni el género, ni la nacionalidad, ni la política. Poseedor de una vasta cultura literaria y del dominio del francés, Cuesta considera que la literatura

¹⁴ La crítica contemporánea ha estudiado someramente la relación de los Contemporáneos con sor Juana, pero tres críticos en especial han tratado el tema con mayor profundidad: Paloma Jiménez del Campo, en “Sor Juana: modelo de apropiación crítica”, quien sitúa los estudios de las décadas de los veinte y los treinta como el inicio de la canonización de sor Juana en tres vertientes: editorial, crítica y artística (213). Menciona, además, las ediciones de Villaurrutia —*Sonetos* (1931) y *Endechas* (1940)—, las diversas apariciones de estudios sobre sor Juana y de poemas de la monja en *Contemporáneos*; y, finalmente, analiza la influencia de *Primero sueño* en los poemas *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia, *Muerte sin fin* de Gorostiza, *Canto a un dios mineral* de Cuesta y *Simbad el varado* de Owen (214-216). Por su parte, Anthony Stanton, en “Sor Juana entre los Contemporáneos”, estudia el diálogo entre la creación literaria del grupo y el poema *Primero sueño*, con especial atención a *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Finalmente, Alberto Pérez-Amador Adam encuentra correspondencias entre *Canto a un dios mineral* y *Primero sueño*, en especial en los primeros versos de ambas composiciones en donde el sujeto poético pretende, sin lograrlo, aprehender el conocimiento por medio de la separación del cuerpo y del pensamiento (“Faetonte reivindicado” 81-82).

mexicana “verdadera” no era la del folklore o las pequeñas querellas posrevolucionarias, sino que tenía el mismo derecho, como cualquier otra, de pertenecer a la cultura universal. En sus ensayos y poemas apuesta por la crítica desnuda del Yo y de los conflictos personales. En *Canto a un dios mineral* —poema, como él mismo, investido de leyenda, pues se cuenta que escribe los últimos versos justo antes de partir al sanatorio donde terminaría, primero castrándose, y luego suicidándose—¹⁵ observamos la praxis de sus teorías: es la materia transformándose de estado físico. Esta materia, que también puede ser el Lenguaje, no es la literatura al servicio de los temas en boga o del nacionalismo que impulsan los literatos al servicio del Estado, sino el de la obra poética en su estado más puro.

Cuesta es una leyenda y, como a sor Juana, los mitos que lo rodean terminan por devorar a la persona. Al morir tan joven y en condiciones desconcertantes es constantemente tildado de raro, loco, esquizofrénico (Grant 18). Y a la vez, en la crítica reciente se puede observar la valoración positiva de su quehacer crítico,¹⁶ al punto de decir que “[l]a conciencia poética de Cuesta es también la conciencia de su propia pérdida, de su extravío, de su extrañeza” (Garza Saldívar 104). Pero, ¿en qué consiste su extravío y cómo se relaciona con las menciones de sor Juana? Como ilustra Monsiváis, “el desarraigo nacional, explicará Cuesta, es la posibilidad de arraigo intelectual” (*Amor perdido* 270). El veracruzano presenta a una sor Juana que, en primer lugar, pertenece *de facto* a la tradición poética mexicana. Sin embargo, y aquí radica lo peculiar de su reivindicación de la monja, ella es parte de una tradición mexicana hereje, al “traicionar” la tradición castiza que en ese momento imperaba en España, pero, por lo mismo, proyectada a la

¹⁵ Este instante está ficcionalizado por Jorge Volpi, en *A pesar del oscuro silencio*.

¹⁶ Los títulos de ensayos en torno a su poética dejan entrever este fenómeno; dos ejemplos claves: *Jorge Cuesta: la exasperada lucidez*, presentación y selección de Raquel Huerta-Nava; y, *Soliloquio de la inteligencia: la poética de la inteligencia*, de Adolfo León Caicedo.

universalidad; y, además, es poeta más allá de su género. Es decir, si durante los debates de los veinte y los treinta se acusa a Cuesta de no escribir literatura nacional y de ser afeminado, con las menciones de sor Juana responde que ni la nacionalidad ni el género son elementos que otorgan (o restan) valor estético.

De esta manera, para entender la importancia del peculiar rescate de la monja es necesario detenerse en una cuestión central: el desarraigo literario y la poesía como espacio habitable. Acerca del primer caso, Caicedo explica:

El pensamiento poético de Jorge Cuesta verifica la tesis del desarraigo, producto, en primer lugar, de someter al examen cultural a sus mayores y a sus contemporáneos; y, en segundo, del desarraigo como contingencia del ser humano y específicamente en cuanto condición del artista contemporáneo. (“Jorge Cuesta: pensar la poesía” 532)

Para Cuesta, la tradición debe someterse a la crítica. Sin embargo, si, por un lado, el sometimiento a la tradición requiere del examen crítico que desenraiza, por otro lado, esta condición termina por ser profundamente mexicana; como explica el veracruzano a Ortiz de Montellano: “No hay nada más mexicano que estar ‘desarraigado’ y vivir en un aislamiento intelectual” (ctd. en Caicedo, *Soliloquio* 51). El mismo autor encuentra el contrapunto: “la poesía es lo más hospitalario que existe” (ctd. en Segovia 25).

En “El clasicismo mexicano” y en “La mujer en las letras”, ambos artículos de 1934, Cuesta se apropia de sor Juana para responder a las dos acusaciones más sonadas en su contra: su falta de nacionalismo y su supuesta homosexualidad. En el primero, argumenta que “la historia de la poesía mexicana es una historia universal de la poesía” (*OR, II* 259). Cuesta construye esta idea al oponer las formas clásicas a las románticas que, más que apelar al Romanticismo

histórico, parecen reflejar la dicotomía inteligencia-sentimiento.¹⁷ El segundo artículo trata las imposiciones de género y cómo afectan a los sujetos al imposibilitarles el ejercicio de una vida espiritual (*OR, II* 309). La negación de la vida espiritual contradice la función de la poesía, que es hacer al lector “sentir felicidad *fuera de sí*” (*OR, II* 310). En ambos artículos, Cuesta recurre a la obra de sor Juana para sustentar ora la tradición de la herejía ora la poesía como vida espiritual; además, pugna para que se reconozca el valor de la obra sorjuanina y su lugar en la historia literaria mexicana.

En “El clasicismo mexicano”, Cuesta propone que la tradición mexicana no tiene por qué seguir dictámenes nacionalistas; como explica Isla, el autor “acierta en desautorizar a la nación como criterio de valoración cultural” (19). Cuesta redirige el debate: la distinción no es entre literatura mexicana o extranjera, sino entre clásica o romántica, clasificación que omite toda noción de tiempo y lugar de enunciación. Por lo mismo, en el caso de la obra de la monja, preguntarse si su obra pertenece a la literatura española o a la mexicana es un falso problema: “se trata de una literatura española *clásica*, es decir, con un lenguaje y una significación universales” (*OR, II* 260). Cuesta responde al afán de sus detractores de mantenerse acotado a ciertos temas.

¹⁷ Sobre el clasicismo escribe Inés Arredondo: “La pugna existente entre lo que en la época moderna ha dado en llamarse ‘clasicismo’ y ‘romanticismo’ representa, en forma esquemática, la lucha por el predominio de la inteligencia o de la naturaleza en la obra de arte. La disputa viene desde hace siglos y será más preciso hablar de la diferencia que hay entre abstraer intelectualmente los objetos de la naturaleza o gozar de ellos y de la parte *natural* del ser humano que les une para ser a su vez *objeto* de la obra de arte” (221). Por su parte, Christopher Domínguez Michael critica la lectura del romanticismo de Cuesta: “Y así como Cuesta acusaba a Ermilo Abreu Gómez de inventarse un vanguardismo, él mismo se monta un fantasmón romántico, cuya relación con nuestra historia era una intuición genealógica más que una certidumbre historiográfica ... lo que el crítico entendía por ‘romanticismo’ revela una idea más bien pobre o parcial de una franja tan dilatada y fecunda de la cultura occidental. El ‘romanticismo’ que Cuesta ataca parece estar a la altura de lo que nuestro siglo XIX entendía como tal. A veces da la impresión de que Cuesta —extremando las ideas de Stendhal y Gide— califica como romántica a la literatura real, y por clásica a la ideal. Es frecuente que Cuesta se enrede entre ambas categorías” (*Tiros* 305-306).

Sin embargo, también responde a décadas de ninguneo español a la literatura mexicana, con un argumento similar al que utiliza Vigil contra Menéndez Pelayo (Capítulo 2). Cuesta escribe que, “desde su nacimiento [la poesía] entró a la madurez; desde su infancia fue suya una responsabilidad superior que fascinaba a los más grandes imperios de una gran época, en las más grandes naciones” (*OR, II* 260). La literatura novohispana, particularmente la poesía, es parte de la tradición clásica, pero tiene sus formas particulares. El virreinato dejó su impronta, pues “junto a las formas cultas del español, pasaron a México también las formas populares” (*OR, II* 260); esto conlleva a que “desde un principio florecieron en México las formas críticas y reflexivas de la literatura castellana” (*OR, II* 261), como Cuesta nota en las obras de sor Juana y Juan Ruiz de Alarcón.¹⁸ El autor reacciona con enfado y reclama el derecho de la literatura novohispana a sostenerse por derecho propio:

La literatura española de México ha tenido la suerte de ser considerada en España como una literatura descastada. Este juicio no se ha equivocado, puesto que la devuelve a la mejor tradición española, que no es una tradición castiza: a la tradición clásica, que es la tradición de la herejía, la única posible tradición mexicana. (*OR, II* 261)

Esta tradición hereje, clásica y universal se encuentra desde los cimientos novohispanos en las obras de sor Juana y Juan Ruiz de Alarcón (*OR, II* 262). Sin el yugo de la tradición castiza, la

¹⁸ Al igual que sor Juana, Juan Ruiz de Alarcón fue tema de discusión. En 1913, como parte de las actividades del Ateneo de la Juventud, Pedro Henríquez Ureña dictó la conferencia *Don Juan Ruiz de Alarcón* (Palou 26). Alfonso Reyes, en 1919, publicó *Prólogos sobre la vida y la obra de Juan Ruiz de Alarcón* (Palou 183). Abreu Gómez, en 1939, escribió *Juan Ruiz de Alarcón, bibliografía crítica* (Palou 145). Julio Jiménez Rueda también publicó dos ensayos: *Juan Ruiz de Alarcón* de 1934 y *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*, ambos del 39 (Palou 145). Para un estudio de la recepción de Alarcón a partir de las primeras décadas del siglo XX, ver Anthony Stanton, “Alarcón y la tradición poética mexicana”.

poesía sorjuanina se distingue por su libertad. Cuesta rechaza las críticas que hacen de la literatura novohispana una mala imitación de la española.

Para contestar a los nacionalistas, Cuesta, inteligentemente, se apropia del lenguaje con el que lo acusan: asume las descalificaciones de Ermilo Abreu Gómez, pero con connotaciones positivas. En plena polémica, el yucateco comenta que “es ésta una vanguardia *descastada* que ha vuelto la espalda, impúdica, a la sangre de nuestro solar y se ha hecho sorda al latido de la angustia de nuestra raza” (ctd. en Sheridan, *México* 176, énfasis mío) y que “no puede un artista digno y capaz de serlo en plenitud, *desvincularse del yo de su casta* a fin de lograr, por medios apáticos, efectos de perfección académica” (ctd. en Sheridan, *México* 391, énfasis mío). Si la monja es *descastada* y por ende, universal, los Contemporáneos también lo son en tanto ejercen su libertad:

Ser clásico equivale en Cuesta a ser un espíritu libre, un escritor exento de dogmas retóricos e ideológicos; es decir, son clásicos los autores que reconocen y practican la autonomía del arte, los poetas que cincelan y depuran al máximo la materia —la palabra— a costa de sacrificar sus afectos, sus fantasías inmediatas. (Caicedo, “Jorge Cuesta: pensar la poesía” 542)

Cuesta responde, desde el enfado ante la simplonería nacionalista y el ninguneo español, reafirmando su libertad y la de la poesía a ser universales. Con sor Juana, a la que *de facto* inserta en el canon, manifiesta lo superficial que le parece la nacionalidad como criterio de valor literario.

En “La mujer en las letras”, Cuesta se defiende de los embates nacionalistas que equiparan desviación de temas nacionales con homosexualidad; a decir de Balderston: “cultural nationalism of the Mexican Revolution was marked as masculinist and heterosexist” (57). Estos

designios se observan en frases como las de Abreu Gómez, quien escribe que en el México posrevolucionario “no valen burla, ni dengues pueriles, ni muecas femeninas: aquí solo los hombres tienen la palabra” (ctd. en Sheridan, *México* 181), pues lo que se necesita es una literatura “labrada por hombres de conciencia: ‘valientes de corazón y de brazo’. En ella habrá de ponerse una actitud viril: viril en la presencia y en la ausencia. Es decir, una literatura en acción” (ctd. en Sheridan, *México* 233). El debate, que reaparece en 1925 y 1932, parte de la dicotomía hombre/mujer, pero como postula Mckee Irwin, estos términos están “so deeply embedded in the national subconsciousness that no one questions the lack of semiotic precision in the term’s rhetorical usage” (*Mexican Masculinities* 123). Sin embargo, el veracruzano cuestiona tanto la distinción entre hombres y mujeres como la pertinencia de la virilidad/feminidad como valor literario.

“En la mujer...”, también redirige los términos del debate como antes lo hizo con la nacionalidad:

¿No llegan a medir la obra de un hombre en función de su sexualidad? Así llegan también a pretender medirla en función de su nacionalidad. Vale la sexualidad, vale la nacionalidad, lo que el hombre que las posee. También son un arte cada una, y no es el arte el que es viril, nacional. (*OR, II* 316)

Sin embargo, el que descarte la sexualidad como valor literario no niega que comprenda la manera en que el género opera en la sociedad al grado de convertirse en destino. Con sor Juana, de nuevo, desestabiliza los términos de la polémica: si la virilidad es un atributo que se le otorga a las obras escritas por “hombres nacionalistas”, ¿dónde quedan, en la tradición poética, las mujeres y, de paso, los hombres que no cumplen el imperativo viril?

Antes de mencionar la respuesta de Cuesta es necesario apuntar a una de las muchas leyendas de su vida: el momento en que el escritor acude con el Dr. Gonzalo Lafora, para pedirle que examine sus hemorroides.¹⁹ Lo hace, en sus propias palabras, “dado el temor de que se tratara de una modificación anatómica, que tuviera caracteres de androginismo, como se acostumbraba a llamar a esa malformación, o de estado intersexual, como también se acostumbraba a llamarle” (ctd. en Mckee Irwin, “The Legend” 36). El doctor, sin siquiera examinarlo, le responde que se deriva de una obsesión sexual como resultado de la represión de su homosexualidad (Mckee Irwin, “The Legend” 38). En este sentido, se observa que para Cuesta el sexo biológico no es asunto definido o definitivo. Elías Nandino dice: “Jorge Cuesta era completamente ajeno a su cuerpo. Su existencia se consumaba por su evasión” (ctd. en Mata 151). Sin embargo, al juzgar por su preocupación ante lo que pensaba que era su intersexualidad y, finalmente, por su autocastración, más bien parece que al autor sí le importaba su cuerpo, pero que lo que anhelaba era que éste no importara. Por eso, a sor Juana no la juzga como mujer (aunque los otros a los que denuncia sí lo hagan), sino por la capacidad que observa en su poesía para que el género no importe, ni como atributo personal y, mucho menos, como valor literario.

Cuesta no cree que el género sea una determinante de la obra literaria. En primera instancia se enfoca en la manera en que los hombres han imposibilitado escribir a las mujeres y las han llevado a la sumisión (*OR, II* 308). Este mismo alejamiento de la vida espiritual que supone la falta de escritura, se impone sobre los sujetos y cualquier atisbo de espíritu se toma como rebeldía (*OR, II* 309). Las mujeres que se rebelan contra ese paradigma son tildadas de

¹⁹ La anécdota también aparece, por lo menos, en los siguientes textos: *Mexican Masculinities* de Mckee Irwin; *Vida y obra* de Nigel Grant Sylvester; *Itinerario de una disidencia* de Louis Panabière; y en “El fruto que del tiempo es dueño: Jorge Cuesta. *Canto a un dios mineral*” de Rodolfo Mata.

“masculinas, marimachos, infieles a su condición de mujer” (*OR, II 308*). El reproche de Cuesta se dirige a la misoginia que impera en el campo cultural: “Hasta los más distinguidos intelectuales masculinos no se libran de sentir repugnancia por la mujer intelectual; aunque se supone que les interesa más la inteligencia que la mujer” (*OR, II 310*). Cuesta no acepta que la exclusión de la mujer sea una causa natural debida a su género, antes bien, para él es el resultado de procesos sociales, y no de la carencia de inteligencia.

Para sustentar su argumento usa a sor Juana como ejemplo de una mujer que vivió una vida espiritual y, por tanto, sigue siendo enjuiciada por la negación de la feminidad que esto implica. Cuesta reprueba la idea de que cuando una mujer escribe deba hacerlo con respecto al hombre: “De la mujer, y de sus obras literarias, el hombre espera también el respeto y la admiración de lo que él siente, no de lo que siente la mujer” (*OR, II 310*). Con esto, ella es excluida, pero también lo es toda cuestión que le concierne: “Cuando pretende que la literatura de las mujeres sea *femenina*, no expresa sino su anhelo de que sea un nuevo tributo a su propia embriaguez” (*OR, II 310*). La monja rompió con esas opiniones y con las expectativas de género, al igual que Cuesta, y esto tiene repercusiones:

Una literatura como la de sor Juana Inés de la Cruz es juzgada, indudablemente, masculina, propia de un marimacho; pues sor Juana no se da a la mujer como objeto, no se contempla a sí misma con los ojos del hombre, no obedece a la “psicología de la mujer”. Y como no se interesa en lo que el hombre experimenta, y, en consecuencia, no dirige la atención del lector masculino a su propia vida, sino a lo que está fuera de él, a lo que, para ser captado requiere ser pensado y no exclusivamente vivido, no logra envanecer al lector. (*OR, II 310*)

Cuesta reivindica el derecho a la escritura, no a partir del absurdo paradigma hombre-mujer, sino por ser un acto estético con la posibilidad de afectar al lector. Es decir, si bien lo viril y lo afeminado son usados maliciosamente por sus detractores para ponderar el valor literario, el autor argumenta que el potencial o valor no se encuentra en quién escribe. Con esto, reconoce que los ataques a su propio afeminamiento o a la masculinización de sor Juana existen en la esfera pública, pero en nada constituyen posiciones estéticas.

¿Qué es lo que otorga el valor literario y cómo esto empata con su lectura de la monja? Por un lado, tenemos que la monja es juzgada como *no mujer*, no por lo que contiene su obra, sino por aquello de lo que carece: ser un espejo que agrande la imagen del hombre. Por otro, la verdadera función de la literatura: mirar hacia fuera, pues eso permite al lector “sentir *fuera de él mismo*” (*OR, II* 310). En palabras de Segovia: “Cuesta entiende en esto que el Yo contingente del escritor real no sólo es prescindible sino que debe ser apartado y puesto en reserva” (40). En el caso de la monja, es escritora en tanto que suspende su contingencia, pero, también, al permitir que el lector haga lo mismo.

El autor encuentra en la monja los principios que rigen su propia poética y crítica, “su originalidad y libertad” (Stoopen 661). Cuesta fue y se trató de raro. En efecto, su rescate sorjuanino está marcado por aparentes contradicciones, pues surge del enfado que le causa el ninguneo español y lo reducido de los argumentos nacionalistas, así como de las críticas por su supuesta homosexualidad. Escribe en constante diálogo entre lo nacional e internacional, entre la estética y el rigor científico de su formación y a partir de la sensación de aprisionamiento en un cuerpo que no termina por definir. Así, Cuesta no teme proyectar a sor Juana a la universalidad sin que esto deje de ser necesariamente un acto mexicano. Una sor Juana desarraigada de las formas particulares, permite que Cuesta encuentre hospitalidad en su poesía. Acaso una mujer

grande e incomprendida le sirvió de escudo contra sus detractores para inventarse una voz que, sin embargo, solo escuchó la posteridad.²⁰

Xavier Villaurrutia: sor Juana en la tradición poética de la ruptura

Xavier Villaurrutia es otro Contemporáneo que incluye a sor Juana como parte de un canon de corte nacional, más no nacionalista. Al reflexionar sobre la tradición poética hace una “meditación crítica” (Hernández Rodríguez 58), no necesariamente apátrida —asunto por el que es denostado—, sino más bien desde la conciencia “de fundar una cultura moderna” (Franco Calvo 368). En “Introducción a la poesía mexicana”, Villaurrutia hace constar que quien inaugura la tradición poética mexicana es sor Juana.²¹ Sin embargo, a diferencia de otros que también la presentan como génesis de la tradición (Capítulo II), la particularidad en el rescate de Villaurrutia es que su historia literaria termina con su propia obra poética. Es decir, utiliza a la monja como artificio para validar su escritura. Este texto es una reflexión que deviene en autoafiliación, pero, además, como explica Paz, “nos atrae por ser una autodescripción” (*Xavier Villaurrutia* 48). Es el trabajo de quien ha alcanzado la madurez crítica, por lo que la tradición literaria no representa una novedad. Villaurrutia postula que: “la poesía mexicana se caracteriza por la continuidad, a través del tiempo, por encima de la política, por encima de los disturbios sociales. Continuidad, en hilo imperceptible que ata a la poesía de ayer con la poesía de hoy”

²⁰ Entre quienes lo escucharon se encuentra Octavio Paz, quien adjudica a Cuesta su descubrimiento de sor Juana: “Los poetas de Contemporáneos leyeron con simpatía y provecho a sor Juana, sobre todo Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, que editó los *Sonetos* y las *Endechas*. En esos años, a través del fervor inteligente de Cuesta, leí por primera vez los poemas de sor Juana. Me retuvieron los sonetos. No volví a leerla sino hasta 1950, en París” (*Sor Juana* 11).

²¹ El texto se publica de manera póstuma en 1952, dos años después de la muerte del escritor, pero es, en realidad, el resultado de una conferencia que impartió en 1942, en el Colegio de San Nicolás de la Universidad Michoacana.

(Villaurrutia, “Introducción” 764), idea que posteriormente retoma Octavio Paz.²² ¿En qué consiste la idea de tradición que presenta el poeta y qué dice esto acerca de sor Juana?

En primera instancia, el texto sienta las bases de lo que el autor entiende como obra clásica y, para hacerlo, parte de la monja:

Sor Juana es un trasunto nuestro, porque es un autor con el cual, con la cual, es posible aún convivir, vivir con ella, con su obra, que es un retrato fiel de ella, puesto que con sor Juana y su obra tenemos un ejemplo de esa correspondencia perfecta entre el ser y su expresión íntima. (“Introducción” 773)

A diferencia de Cuesta que identifica lo clásico con lo universal que, por tanto, se aparta del Yo, para Villaurrutia lo clásico tiene que ver con la vigencia y la capacidad de pervivir (“Introducción” 773), pero sobre todo con la correspondencia entre autor-obra. Un clásico, para el autor, lo es por su capacidad para modificar el pasado, pues como explica T.S. Eliot, la tradición literaria “involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence” (“Tradition and Individual Talent”).²³ De esta manera, la obra de sor Juana es nuestra en tanto se convive, en el presente, con ella.

²² Octavio Paz retomará la idea de su maestro Villaurrutia y la llama “la tradición de la ruptura”. En su biografía de Villaurrutia, Paz menciona: “Entre las notas distintas de la poesía mexicana que Xavier menciona se encuentra la continuidad. Es un rasgo que comparte con los otros poetas mexicanos. Su poesía, y él lo sabía, se inserta dentro de una tradición, la misma a la que pertenecen sor Juana y Othón, González Martínez y Tablada, Nervo y Pellicer. Es una tradición, como todas, hecha de rupturas y en las que, como en todas, las rupturas se vuelven enlaces. La conciencia de esta continuidad fue muy viva en la generación de Xavier y también en la mía. Una conciencia que no nos impidió sentirnos parte de la tradición moderna de Occidente” (49). Paz retoma la idea en *Los hijos del limo* y la nombra “tradición de lo moderno” y “tradición de la ruptura” con lo que directamente se afilia al linaje de los Contemporáneos.

²³ Esa poesía rompe con la linealidad temporal, pues “will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past” (“Tradition and Individual Talent”). Octavio Paz, en *Poesía en movimiento*, comparte el argumento.

Para Villaurrutia, la obra de sor Juana es clásica, pero existe un problema para su total inmersión en el canon literario: su desconocimiento. Si no encumbra la tradición mexicana es, precisamente, porque su recepción ha estado marcada por antologías y la selección parcial deviene en la construcción de un personaje incompleto (“Introducción” 773). El poeta, interesado en que los cimientos de la tradición a la que se afilia estén sustentados, trabaja para remediarlo. Por un lado, recupera, por medio de la edición, la obra literaria de la monja.²⁴ Por otro, trata de despejar lo que considera malentendidos y fantasías en los relatos acerca de ella, pues cree que “se han escritos algunas vidas sobre ella, pero éstas han tenido siempre la debilidad de ser vidas no apoyadas en la realidad, sino fantásticas” (“Introducción” 774); como, por ejemplo, *Juana de Asbaje* de Amado Nervo (“Introducción” 774). Dada esta falta editorial varias interpretaciones carecen de fundamento; observa, por ejemplo, que para algunos la decisión de entrar al convento no resulta razonable, por lo que sus biógrafos inventan leyendas como el romance entre el virrey y sor Juana (“Introducción” 778). También comenta que la interpretación de sor Juana como mística es errónea y que su disciplina en el convento es para satisfacer sus ansias de conocimiento: “¿Para qué cumplir con las reglas? Para tener tiempo de seguir en sus nuevas inquietudes, en su afán de saber” (“Introducción” 779). Villaurrutia responde al enigma del ingreso al convento con las palabras de sor Juana y, al utilizar la *Respuesta* como argumento, está haciendo un llamado a que el lector lea sus palabras. Para el poeta, ser clásico depende de una correspondencia entre el ser y su expresión, pero para que sor Juana lo sea del todo, se debe leer su obra.

²⁴ El autor había tratado de resarcir este problema con la publicación, en 1931, de *Sonetos* de sor Juana, “una edición tal vez no tan crítica como desearía pero que significó un paso adelante para el conocimiento textual de la obra de sor Juana en México” (Godinas 147).

Como estipula Paz, “Introducción” confirma que “la crítica es una forma de autocrítica” (Xavier Villaurrutia 48). Por lo tanto, ¿qué de lo que Villaurrutia rescata de sor Juana, a la que claramente quiere afiliarse, se relaciona con su propia escritura? Por un lado, están los temas en común como la muerte que, según Villaurrutia, “nos acompaña desde siempre, desde el nacimiento, y nuestra muerte crece con nosotros. La muerte es también una patria a la que se vuelve” (“Introducción” 771). Relaciona el tópico con su propia escritura al decir que “por eso es posible que haya un libro de versos que se llama *Nostalgia de la muerte*. Nostalgia de lo ya conocido. La muerte es algo ya conocido por el hombre” (“Introducción” 771). Por otro, en la reflexión acerca de la monja sobresale la idea de los contrarios —en este caso lo varonil y lo femenino— como elementos que, aunque parecen discordantes, llevan a la unidad. Como explica Cecilia Salmerón Tellechea, Villaurrutia retoman el barroco, no en cuanto estilo definido sino como “pulsión creadora de tipo barroco que se basa en una síntesis de lo disímil, en la simultaneidad de lo opuesto” (37). Por eso, la sor Juana de Villaurrutia puede, simultáneamente, poseer una inteligencia varonil y una sensibilidad femenina.

Sin embargo, en el texto de Villaurrutia se observa la imposibilidad de considerar una inteligencia de corte femenino. Para el autor, existe una curiosidad femenina —por capricho y sin pensar en las consecuencias, como Eva, al comer el fruto prohibido, y Pandora (“Introducción” 776) —y una masculina— como Simbad el Marino y Ulises que hacen descubrimientos de tipo científico (“Introducción” 776). Al ser científica, la curiosidad de sor Juana es propiamente masculina, porque ella “es más bien, ¡y qué bien!, una poetisa de la inteligencia” (“Introducción” 779). De esta manera codifica a sor Juana como masculina. Esta lectura se relaciona directamente con sus gustos: tenemos, por ejemplo, que es fundador de

Ulises,²⁵ pero también que se define por medio del arquetipo, cuando durante su estancia en New Haven, en 1936, le escribe a Salvador Novo: “Hasta ahora yo había sido el más cuerdo de los Ulises, el que no viaja, peregrino sentado, viajero inmóvil” (*Cartas* 32).²⁶ La inteligencia varonil de sor Juana, como la del héroe griego, es una de sus múltiples continuidades.²⁷ Sin embargo, y aquí es donde se complica la lectura, en cuanto la defiende como poeta recurre a la descripción de su obra como sentimental y, por ende, femenina; la lírica de sor Juana “tiene este alcance, esta profundidad; son verdaderas selecciones de las cosas íntimas de una mujer que se expresa en la amplitud y reconditez” (“Introducción” 781). Con esto, Villaurrutia recrea un binomio en que la curiosidad científica es masculina; la sentimentalidad, femenina.

En una primera lectura, el refuerzo de los binomios parece contrastar con uno de los elementos más comentado por los críticos: la falta de referentes gramaticales en la poesía erótica-amorosa, en especial en los *Nocturnos* donde los sujetos son meras sombras, estatuas; el cuerpo,

²⁵ *Ulises*, fundada por Villaurrutia y Novo, es la “revista de aventura y crítica, que representa el momento estelar de las reformas literarias en México porque en ella coincidieron muchos orígenes de lo que serían el grupo ‘los Contemporáneos’, el nuevo teatro y la nueva literatura” (Magaña-Esquivel 16). Además de la revista, está el Teatro Ulises, “cuya tesis era la renovación del teatro como género y la creación de un teatro mexicano nutrido en la experiencia del mejor extranjero pero con raíces y materiales propios” (Magaña-Esquivel 28); esta última, empresa en la que además colaboraron Celestino Gorostiza, Gilberto Owen y Antonieta Rivas Mercado.

²⁶ También Villaurrutia escribe “Lugares I” con la misma temática: “Vámonos inmóviles de viaje/ para ver la tarde de siempre/ con otra mirada,/ para ver la mirada de siempre/ con distinta tarde.// Vámonos, inmóviles” (33).

²⁷ La perspectiva de Villaurrutia es compartida por otro integrante de los Contemporáneos, Bernardo Ortiz de Montellano. Para éste, el lugar que sor Juana ocupa en la tradición literaria es primordial. En “Una biblioteca mínima de México” enlista las obras capitales de la literatura mexicana y en el octavo lugar coloca la poesía sorjuanina; sin más justificación, dice, de su inclusión, que es “indiscutible” (364). En el artículo “Literatura indígena y colonial”, su argumento acerca del género de sor Juana recuerda el de Villaurrutia: “si el misticismo de sor Juana es intelectual, masculino, en sus poemas de amor se revela esencialmente femenina y comprensiva de la mujer, actitud inusitada en su época y frecuente en la poesía americana de nuestros días” (429). Ortiz de Montellano lee a sor Juana a partir de una estructura binaria para explicar la dicotomía entre lo intelectual, propiamente masculino, y lo amoroso, considerado femenino.

un fragmento o recuerdo.²⁸ McKee Irwin explica que: “The desire erases gender difference. Villaurrutia, instead of reinforcing the gender difference, essentialized in Mexican culture even in its views of homosexuality, obliterates it, eroticizing gender likeness” (*Mexican Masculinities* 170). Para McKee Irwin, la poesía de Villaurrutia es una ruptura del paradigma masculino posrevolucionario, pero ¿qué pasa, entonces, con la dicotomía que Villaurrutia adjudica a sor Juana que, al caer en lugar común, refuerza los prejuicios machistas de la época?

La homosexualidad de Villaurrutia es mucho menos complicada que la sexualidad de Cuesta y su lectura del género también lo es.²⁹ Para comprender por qué sor Juana puede ser, simultáneamente, viril y femenina, hay que delimitar que, para el autor, la dicotomía no necesariamente implica oposición, sino muchas veces es resolución. La dicotomía se encuentra

²⁸ Sobre todo en los *Nocturnos*, los cuerpos aparecen diferidos. En una poesía que exalta el secreto —“Mis preguntas y anhelos eran vanos,/ el poeta callaba su secreto/ porque era ese secreto el de su vida” (5)—, los cuerpos están ausentes. Ante el dolor, “una sombra me acaricia” (8); el cuerpo sin género: “a través de la lluvia veo el adiós de su mano/ y el mirar de sus ojos como nocturno hechizo” (10) y “en su sonrisa desleía/ la miel del ansia que encendía/ en un relámpago sonoro” (17); cuerpos desdibujados que se confunden con el del Yo poético: “Yo tomaba tu mano y no sabía/ si esa mano era tuya o era mía” (18); cuerpos fragmentados: “Todo lo que el silencio/ hace huir de las cosas: el vaho del deseo,/ el sudor de la tierra,/ la fragancia sin nombre/ de la piel” (44); una estatua en “Nocturno de la estatua”. Quizá lo más cercano a cuerpos masculinos son los “sedientos seres” (55) en “Nocturno de los Ángeles”, pues estos sí “tienen nombres supuestos, divinamente sencillos./ Se llaman Dick o John, o Marvin o Louis./ En nada sino en la belleza se distinguen de los mortales” (56). Por eso, de la poesía de Villaurrutia, escribe Balderston: “This is not a homosexual poetry that specifies the gender of the beloved; instead, the gender of the beloved is carefully not specified, and the love is associated with danger, silence, and self-censorship” (64). El argumento de Franco Calvo es similar: “Pero a lo que en Novo sirve de escándalo, a Xavier Villaurrutia le sirve para la reflexión íntima, casi marginal, pese a que su poesía en no pocas ocasiones declara un amor, un amor homosexual apasionado hacia otro hombre, sea Lazo, Luquín o Fink” (368).

²⁹ Al respecto dice Paz: “No es un misterio la homosexualidad de algunos de los Contemporáneos (Novo, Pellicer, Villaurrutia). Fueron honrados consigo mismos y se enfrentaron con entereza y aun con humor a la intolerancia” (29); y, en el caso puntual de Villaurrutia: “No se ocultaba y era capaz de hacer frente a la condena pública” (*Xavier Villaurrutia* 19). Quiroga, menos elegante, al respecto de una fotografía de Villaurrutia, escribe: “parece una jotilla, eso no es novedad, todo el mundo sabe que Xavier era homosexual” (19-20).

en el centro de su producción poética y, si “Introducción” es leído como autodescripción, entonces su lectura no necesariamente contradice su poética. Como explica Sefamí con respecto a la muerte: “El poeta integra la presencia de la muerte en su Yo poético, lo que provoca una forma de conocimiento basado en la paradoja y la oposición” (31). Esta lectura podría extenderse al resto de la obra de Villaurrutia. También Paz afirma: “a la poesía de Xavier Villaurrutia no la define ni la unidad de la esencia ni la sustancia plural sino la dualidad. Su poesía parte de la conciencia de la dualidad y es una tentativa por resolverla en unidad. Pero unidad que no destruye la dualidad sino que, al contrario, la preserva y se preserva en ella. Para Xavier el uno fue siempre dos” (*Xavier Villaurrutia* 83). Esta dualidad está presente en la sor Juana a la que se afilia.

Villaurrutia y Cuesta definen su lugar en el campo cultural al valorar la obra sorjuanina y establecerla como punto de partida de la tradición mexicana. Para hacerlo, recurren a la crítica literaria en aras de crear una interpretación que explique el presente como una continuidad en la que indudablemente la monja ocupa un lugar privilegiado. Como puntualiza Joseph North (para la academia americana, pero que también se puede extender al campo cultural mexicano), desde finales del siglo XIX se observan dos tendencias, “with the professional philologist the emblem of the first, and the amateur belletrists the emblem of the second” (21). Abreu Gómez, con su trabajo de ecdótica, se ubica en el primer rubro. En el caso de los Contemporáneos, ellos caen en el segundo rubro, en el de la crítica como sustento del campo cultural y herramienta capaz de ponderar el valor literario y, con ello, crear “un espacio cultural dotado de las disposiciones requeridas por el campo y las categorías de percepción y de valoración específicas” (Palou 237). Más allá de estudiar a sor Juana a partir de la filología, ellos se aproximan a sor Juana en sus reflexiones acerca del arte y en su propia poesía. Con esto, también muestran que la crítica

literaria es un factor para consolidar y establecer lo que se entiende como obra artística. Por eso, “el esfuerzo principal del *grupo sin grupo* consistió en dotar al campo literario en México de una autonomía que le era desconocida” (Palou 200). En esta búsqueda, Cuesta y Villaurrutia encuentran un aval en sor Juana, que les permite tomar una postura ante sus detractores, pero, también, sustentar el valor de su propia obra poética. Es decir, si a Cuesta lo que le interesa es una poesía fuera del Yo (como pretende que sea *Canto a un dios mineral*) y a Villaurrutia una en la que corresponde el intimismo con la escritura (como en los *Nocturnos*), entonces es posible entender por qué el primero la celebra como parte de una tradición más allá de la autoría y el segundo lo hace por la correspondencia entre sus emociones y su obra. Sin embargo, a pesar del tamiz que toma cada interpretación, lo preponderante es que ambos, sin distinción, le asignan a la monja un lugar privilegiado en sus reflexiones literarias.

Salvador Novo: sor Juana en un arco histórico

Otro de los Contemporáneos, Salvador Novo, por medio de ingeniosas sátiras y parodias, se apropia en varias ocasiones de la figura y obra de sor Juana. De los años veinte a los setenta este acercamiento se intensifica. En la década de los veinte, parodia un soneto sorjuanino, que titula “Madregal, sonetos lubricantes de sor Juana Inés del Cabuz”, y años después, en la querrela de 1932, la monja sirve de excusa para emitir una virulenta crítica a Ermilo Abreu Gómez que posteriormente publica como parte de sus *Sátiras*. En los cincuenta, en *Diálogos neoplatónicos*, presenta a la poeta en una exitosa puesta en escena donde la monja, como personaje, manifiesta su descontento ante la cultura moderna en un diálogo con Pita Amor. Finalmente, en los setenta, la poeta reaparece en otra obra de teatro, titulada “Sor Juana recibe”, en la que pregunta por las personalidades que irán a visitarla en su cumpleaños. La monja pasa de ser un modelo literario

para la refundición en sonetos de baja circulación que desestabilizan jerarquías culturales a convertirse en personaje que se sorprende de su readquirida fama internacional. En este itinerario, ella termina por pertenecer tanto al canon literario como al imaginario popular que postula el autor. Pero, Novo se apropia de la figura de la monja para escandalizar, acción que tiene como resultado la ruptura de supuestas jerarquías culturales.³⁰

Novo escandaliza para redirigir los discursos posrevolucionarios. Para Viviane Mahieux, el autor muestra la imposibilidad de definir tal cosa como cultura nacional (150). Para lograrlo, plantea la escritura como una mercancía que permite que la cultura sea una cuestión de uso práctico y de circulación (166). Es decir, Novo entiende la cultura como un hacer, no como una serie de imposiciones discursivas. Su postura se confirma en una escritura que “se concibe como una forma de desprendimiento de un dogma o de una *doxa* desde la perspectiva de un sujeto que asume el papel de agente de la contradicción “ (Domínguez Ruvalcaba 20-21). El desafío resalta tanto en la manera en que vive una homosexualidad que no niega, ni esconde —“su elección heterodoxa se expresa como desafío, exhibición, afrentosa de fragilidad, dandinismo, feminidad de cejas depiladas” (Monsiváis, *Amor perdido* 274)— como en su obra, que, según Acero, es un “desafío a las costumbres morales establecidas” (74). Pero ¿de qué manera este autor, que busca desestabilizar las jerarquías culturales desde una escritura que termina por oficializarse (el autor gozó de puestos burocráticos importantes y terminó por ser nombrado cronista oficial de la Ciudad de México), hace uso de sor Juana y qué dice de la consolidación de la monja como figura nacional?

³⁰ Lawrence W. Levine cuestiona el concepto de jerarquías culturales a partir del estudio de la recepción de Shakespeare en Estados Unidos durante el siglo XIX. Para la explicación de cómo la cultura popular o alta cultura es, en realidad, un accidente contingente, mudable e histórico, ver *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*.

La primera mención que Novo hace de la monja muestra el acercamiento de un joven que busca desdibujar los límites entre la alta cultura y la cultura popular. José Joaquín Blanco dice que Novo era un “personaje homosexual y agresivísimo, escandaloso y edificante, culto y vulgar, marginal y high society” (ctd. en Acero 79). Desde estas aparentes contradicciones hace su primera apropiación de la monja. Así, la primera alusión es la refundición de un soneto de la monja que titula “Madregal, sonetos lubricantes de sor Juana Inés del Cabuz”, publicado en *El Chafirete*, periódico semanal dirigido a los choferes de la Ciudad de México, para el cual el joven Novo escribe la mayoría de los textos (Gallo 36). En cada número de *El Chafirete* aparece un poema que parodia modelos clásicos.³¹ En 1923, Novo refunde “Este que ves engaño colorido”:³²

Este que ves, camión descolorido
que arrastraba en “Las Artes”³³ sus furores
y que vigilan hoy tres inspectores
es un hijo de Ford arrepentido.

Éste, en quien los asientos se han podrido

³¹ Los poemas parodiados en *El Chafirete*, de acuerdo con Gallo, fueron los siguientes: “En cada número de *El Chafirete* aparece un poema o un texto firmado por un escritor famoso: Garcirrastró de la Viga, Sor Juana Inés del Cabuz, Mamado Cuervo, Luis Sin Semilla, Mimí Olin y Don Juan Velorio Chafirete. Los escritores son pastiches de Garcilaso de la Vega, sor Juana Inés de la Cruz, Amado Nervo, Luis Quintanilla, Nahui Ollin y don Juan Tenorio. En ellos, Novo toma una obra canónica de la poesía española y la reescribe incorporando referencias de automóviles y choferes” (38). Como aclaración, don Juan Tenorio es un personaje arquetípico y no un autor.

³² Véase el soneto sorjuanino completo en Capítulo III.

³³ “Las Artes” es el nombre con el que se conocía una ruta de tranvía que originalmente salía de la calle Las Artes y que posteriormente cambió de nombre a Antonio Caso (Aguirre Botello, “Los tranvías de la Ciudad de México, 1850-1971”).

con la parte de atrás de los señores,
que no pudo enfrentarse a los rigores
de la vejez, del tiempo y del olvido,

es un pobre camión desvencijado
que en un poste de luz hizo parada.
Es un resguardo inútil para el Hado.

Es una vieja diligencia herrada,
es un afán caduco, y bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada. (ctd. en Monsiváis, *Salvador Novo* 54-55)

Al *tempus fugit* del soneto sorjuanino,³⁴ Novo antepone la imagen del camión destartalado para hablar de los límites de la modernidad, representados por un camión descompuesto que se estrella en un poste de luz, pues no es capaz de vencer los rigores de “la vejez, el tiempo y el

³⁴ “Este que ves engaño colorido” es, a su vez, una referencia al terceto final del soneto gongorino “Mientras que competir”, como apunta Dorothy Schons. Góngora cierra de esta manera su soneto:

no sólo en plata o víola trocada
se vuelva, más tú y ellos, juntamente,
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada (ctd. en Schons, “The Influence” 30).

El soneto gongorino invita al *carpe diem* cuando, al retratar a la dama, instiga al goce antes de que los atributos se conviertan en nada. Sor Juana, aunque glosa parcialmente la última estrofa, denuncia al retrato como falso artificio. Martha Lilia Tenorio propone que el soneto sorjuanino se aparta del tópico retrato femenino en el que, por influjo de la lírica petrarquista, “la belleza de la dama se transformó en construcción poética” (“Copia divina” 8) y su idealización plantea el “problema de la escritura que esa descripción supone” (“Copia divina” 10). Tenorio sustrae “Este que ves engaño colorido” de los retratos, pues “la pintura es el motivo de unas reflexiones filosóficas o morales” (“Copia divina” 10) y la finalidad no es la descripción femenina. Sor Juana se desvía del tópico del retrato para cuestionar la representación como falso artilugio, pues en apariencia preserva el paso del tiempo sin lograr detenerlo.

olvido”. De la misma manera que sor Juana retoma “Mientras por competir” de Góngora para postular el artificio del retrato y su incapacidad de detener el tiempo, Novo utiliza el camión descolorido para comentar lo efímero de la modernidad. El camión termina por ser un “resguardo inútil para el Hado”. El “Hado” es Novo: según Monsiváis era un apodo del propio escritor “según me descifraron tanto Novo como Pellicer” (*Salvador Novo* 55). Sor Juana se integra a una nómina de autores clásicos y al ser motivo de refundición manifiesta su pertinencia dentro de una tradición poética que, aunque parodiada por Salvador Novo, él reescribe y acerca a los lectores de *El Chafirete*.

La refundición busca desestabilizar la jerarquía entre la alta cultura y la cultura popular. Como explica Mahieux, Novo escribe en la “intersection between literature and journalism, high and popular culture, purposefully exacerbating the tension between nationalist forms of cultural expression (such as the novel of the Revolution) and those disseminated as frivolously cosmopolitan by the intellectual leaders of the 1920’s” (139). Al escribir acerca de sor Juana en un periódico para choferes, a los que de paso desea sexualmente,³⁵ hace de la cultura un objeto de consumo popular. En el caso del soneto refundido, es claro que aspiraba al reconocimiento de sus pares al mostrar su dominio de la lengua, su ingenio y su conocimiento literario. Sin embargo, los lectores de *El Chafirete*, receptores inmediatos de la publicación, podían conocer o

³⁵ Rubén Gallo señala: “Novo utilizó poemas y otras formas tradicionalmente asociadas con la alta cultura para introducir de contrabando sus fantasías más eróticas a las páginas de *El Chafirete*” (43). Su predilección por los choferes responde a sus deseos sexuales: “Siguiendo a Marinetti, los estridentistas celebraron el auto de carreras como símbolo de la belleza mecánica; la pasión de Novo por los autos, en cambio, surgía de un lugar distinto. Desde muy niño, Novo descubrió que sus fantasías eróticas giraban en torno a ... los choferes. Como recuerda en su autobiografía, uno de sus primeros y más intensos encuentros eróticos involucró al chofer de la familia, que lo sedujo en el techo de la casa familiar en la Ciudad de México. Desde ese momento, los choferes pasaron a ser su ‘fogosa predilección’” (Gallo 42).

no el referente, y, aun así, disfrutar del soneto de un camión descompuesto que apelaba directamente a su cotidianidad.

Novo conoce el habla del mexicano fuera de su círculo intelectual, acaso gracias a su vínculo erótico con las clases populares, aspecto documentado por él mismo en su biografía póstuma, *La estatua de sal*, y por algunos de sus compañeros de comparsas. Por ejemplo, Elías Nandino cuenta que ambos, junto con Villaurrutia, recorrían las calles y, “por las noches, a la hora de la despedida, nos cortábamos los parranderos y nos íbamos al ‘Salón México, a la ‘Playa Azul, al ‘Tenampa’ y a todos los sitios donde había vino, cantos, golfos y oportunidades” (61), y que Novo tenía una fijación sexual con los gendarmes atractivos a los que pedía que lo infraccionaran para dejarles su número telefónico (72). En sus escapadas eróticas, Novo conoce boleros, soldados, choferes y con ellos dialoga en *El Chafirete*. Por un lado, tenemos que incluye a la monja como parte de una nómina canónica y, por otro, que la hace partícipe de la cultura popular en tanto elemento activo que permite el diálogo.

Novo está consciente de que ha utilizado un modelo clásico en una publicación de índole popular. En 1929, en la polémica entre el autor y Rubén M. Campos en torno a los sonetos que el primero publica, precisamente en *El Chafirete*, Campos increpa a Novo, y éste responde con el artículo que lleva el elocuente título de “Carta atenagórica al ‘Ilustrado’ sobre quien no lo es”. En su respuesta, Novo sitúa su producción poética: “yo la he firmado con un pseudónimo, la he publicado en un periódico de cierta clase y no la he agregado a ninguno de mis libros” (“Carta atenagórica” 402). Viviane Mahieux señala que Novo se basa en la *Respuesta* para desmentir la virilidad como valor literario, pero que, además, al utilizarla, el autor se “alinea a una mujer defendiendo su derecho a escribir” (143). También resalta su protagonismo, al “eleva[r] el debate entre él y Campos al choque entre el Obispo y sor Juana” (Mahieux 144). A la interpretación de

Mahieux agregaría que, además, el hecho de que se reapropie de la estructura sorjuanina, da cuenta, por un lado, de la lectura de la *Respuesta* y, por otro, de la facilidad de utilizar a sor Juana como modelo para defender una escritura que sobrepase el imperativo nacionalista de una escritura viril.

La sor Juana desestabilizadora de la jerarquía entre la alta cultura y la popular que construye Novo vuelve a aparecer casi una década después. En esta ocasión, Novo se apropia de la monja para descartar el programa nacionalista. El autor se une tardíamente a la polémica de 1932, pero con afán de recuperar el tiempo perdido escribe que está al tanto de una “divertida controversia ... *sobre si debemos hacer mexicanismos o no*” (ctd. en Sheridan, *México* 148). Novo persigue un nacionalismo fuera de los estrechos confines de los discursos oficiales, por lo que defiende la libertad de explorar de manera independiente, sin el cuestionamiento o la imposición de categorías externas (Long 82). Su respuesta rápidamente deviene en ataque personal a Ermilo Abreu Gómez.

Novo se burla de las investigaciones de Abreu Gómez, del que dice que, “en su afición de investigador va acompañado de un fotógrafo a preguntarle hasta a los lecheros de esa localidad si saben de sor Juana algo que él no sabe” (ctd. en Sheridan, *México* 149). Al reducir su trabajo a mero chisme con el lechero, lo desacredita. Después, Novo resalta el encono que Abreu Gómez profesa al grupo, pues dice que éste “ha dedicado sus ocios a la tarea de contar las páginas de nuestros libros y el número de días, meses, años transcurridos entre uno y otro ¡a fin de demostrar nuestra infecundidad y lo nulo de nuestra acción literaria!” (ctd. en Sheridan, *México* 149). El intercambio entre ambos termina por reproducir un lenguaje sexual que es la coordenada desde donde se construye el ataque a los Contemporáneos. Esta “infecundidad” apunta a que no

producen obra, pero tampoco se reproducen sexualmente.³⁶ Novo denuncia la fijación de Abreu Gómez, así como la relación que establece entre literatura nacionalista y virilidad, con lo que reviste sus posturas homofóbicas de argumentos estéticos.

Abreu Gómez responde a Novo con la defensa de su labor como sorjuanista, pero también con una prédica de lo que cree que debe ser la literatura:

Hay que ser humildes y trabajar con la cara descubierta y las manos limpias, preguntar, mi querido y muy simpático Salvador Novo, no sólo a los lecheros, no sólo a los indios, no sólo a los arrieros, sino a todos, por más humildes que sean, acerca del tema que se busca —el de sor Juana, por ejemplo— a fin de reducir nuestra ignorancia, a fin de ampliar nuestro espíritu. (ctd. en Sheridan, *México* 182)

³⁶ La valoración de Abreu Gómez es desmedida. Para 1932, los Contemporáneos, además de los 43 números de la revista que les dio el nombre, ya habían publicado algunas de sus obras importantes y habían mostrado la vitalidad de una juventud ávida de crear, como lo explica Palou: “Señalar la precocidad de sus autores es ya un lugar común: Torres Bodet publica su primer libro, *Fervor*, a los dieciséis años (a los diecinueve sustituirá a Manuel Touissant como secretario particular de Vasconcelos); Pellicer a los diecisiete domina con soltura la estética modernista; Bernardo Ortiz de Montellano a los veintidós años publica su primer libro, *Avidez*, mientras que Gorostiza empieza a publicar a los diecisiete y su libro maduro, decantado, riguroso, *Canciones para cantar en las barcas*, de 1925, es publicado a sus veinticuatro años. Novo, como afirma Monsiváis, publicó su último gran libro de poesía a los treinta y cinco, pero a los veinte ya era un consumado poeta; Villaurutia, por su parte, era considerado la conciencia crítica de la generación, como vimos, antes de sus veinte años; la *Antología* de Cuesta es el documento de un muchacho, también, de poco más de veinte años” (228). Para cuando Abreu Gómez los tilda de infecundos, de manera individual, habían publicado las siguientes obras: Torres Bodet: *Fervor*, *El Corazón delirante*, *Canciones*, *Nuevas canciones*, *La casa*, *Los días*, *Poemas*, *Poesías*, *Margarita de niebla*, *Contemporáneos*, *La educación sentimental*, *Destierro y Proserpina rescatada*; Ortiz de Montellano: *Avidez*, *El trompo de siete colores*, *Antología de cuentos mexicanos* y *Segundo sueño*; González Rojo: *El puerto y otros poemas*, *Espacio* y *Red*; Villaurrutia: *La poesía de los jóvenes de México*, *Reflejos* y *Dama de corazones*; Salvador Novo: *La poesía norteamericana*, *La poesía francesa moderna*, *XX poemas*, *Ensayos*, *Return Ticket*, *La educación literaria de las adolescentes* y *El joven*; José Gorostiza: *Canciones para cantar en las barcas*; y, por último, Cuesta: *Antología de la poesía mexicana moderna* (Palou 183-190). Aunque no todos publican para 1932, dado el largo listado, es imposible pensarlos como un grupo literariamente infecundo.

El acercamiento de Abreu Gómez a la monja se construye a partir de la inclusión de personajes que acompañan, por lo menos a nivel discursivo, el imaginario de la revolución. Propone acercarse a sor Juana por su proximidad y por el conocimiento que puede desprenderse de quienes habitan Nepantla. Sin embargo, su interés en la cultura popular para la construcción de un nacionalismo es un asunto impostado, pues como explica Horacio Legrás, en el discurso posrevolucionario, “the popular was not the popular, the Indian was not the Indian but rather the name of an unfulfilled promise” (*Culture* 50). Así, la cultura popular nacionalista es una construcción operativa basada en la idea de “nosotros” que incluye a los demás únicamente como artilugio retórico (*Culture* 50). El indio, el herrero, el lechero y sor Juana, son, para Ermilo Abreu Gómez, ese “nosotros”. Sin embargo, la acusación de Abreu Gómez resulta irónica, pues el que verdaderamente propone a una sor Juana entendible y disfrutable para las clases populares es Novo, con su publicación en *El Chafirete*. Ésa es la paradoja del nacionalismo revolucionario cultural: rescates de mitos populares impolutos, sin lo vivo, lo vulgar y lo soez; elementos de los que carecen las construcciones oficiales, pero en los que Novo se regocija.

Abreu Gómez responde con una nueva metáfora que remite a la genitalidad. En su respuesta, glosa a Alfonso Reyes y pide a los escritores “volver a lo propio” (ctd. en Sheridan,

México 179). El autor dice que quienes no entiendan las palabras de Reyes, que él tergiversa,³⁷ “serán llamados incircuncisos del corazón” (ctd. en Sheridan, *México* 182). Su argumento se codifica en referencias genitales y metáforas sexuales: la literatura que no es nacional es afeminada, quien no siga el llamado nacionalista es incircunciso del corazón y, por último, la fecundidad se mide, cuantifica y verifica en la producción escrita. Una cuestión que aparentemente es un problema académico y metodológico —¿cómo estudiar a sor Juana? — se convierte en una excusa para avanzar su propio proyecto, que Novo desestabiliza con su explícita homosexualidad y su estética alejada de los tópicos nacionalistas.

Novo es mordaz. Ante la respuesta de Abreu Gómez, calla en público y responde en privado. Dice Núñez Alfonso que, a Novo, “[s]e le teme, se le huye o se le acepta deliberadamente... Y en estas farsas, triunfante su ingenio malévolo, ha ido adquiriendo más y más prestigio en el arte de herir con la palabra” (ctd. en Long 26). El autor, como señala Monsiváis, “cree en el poder de la injuria como recurso no sólo catártico sino también psicológicamente devastador” (*Amor perdido* 278). Por eso, su desacuerdo con Abreu Gómez continúa y se recrudece con la escritura de sátiras en su contra que mencionan a sor Juana para desacreditar su labor como sorjuanista, así como su objeto de estudio.

³⁷ En su artículo, Abreu Gómez cita el siguiente pasaje del *Discurso por Virgilio*, de Alfonso Reyes: “Qué tarea para el educador de mañana que, abandonando resueltamente influencias exóticas y que nunca se aclimataron muy bien en México; desoyendo toda esa pedagogía barata que hacen cirujanos por correspondencia; salvando todo el caudal de ciencia que la gran reforma de Gabino Barreda trajo para siempre a nuestra cultura, rescate también los olvidados tesoros de una tradición con la que andan perdiendo algunas de las más preciosas especies del alma mexicana. Volver a lo propio, a lo castizo. Hacer nuestro y derramar a todos ese secreto de humanidades que de tiempo atrás se viene refugiando entre las clases derrotadas por la política” (ctd. en Sheridan, *México* 178-179). Sheridan, en su estudio, hace énfasis en que Abreu Gómez toma del *Discurso de Virgilio* un recorte que le permite argumentar por un nacionalismo que rompe con el mismo texto de Reyes que, en realidad, propone escribir una literatura que muestre “nuestra deuda humanística con la tradición mediterránea y fortalezca las humanidades en la jerarquía de la educación nacional” (ctd. en Sheridan, *México* 179).

Novo prosigue con sus ataques de manera privada en una serie de sonetos satíricos que, junto con otros del mismo corte, “circulan mecanografiados y como tradición oral entre entendidos” (Fabre 39), en un tiraje de 15 ejemplares en 1955, hasta la publicación de una selección mayor en 1970 bajo el título de *Sátiras* (Fabre 39). Fabre menciona que las sátiras, insertas en la tradición del soneto obsceno, anteponen el cuerpo que es, a la vez, “gozoso y grosero no sólo como tema sino también como producción” (41). Novo escribe dos sonetos obscenos en que satiriza la labor de Ermilo Abreu Gómez. El primero de ellos es “uno de los sonetos más violentos de toda su producción, una verdadera cúspide del insulto y las posibilidades escatológicas del idioma” (Fabre 42). El soneto, que “en su juego de rimas ... parecería hacer eco de aquellos sonetos burlescos con consonantes forzados que sor Juana escribió como respuesta a un reto poético”³⁸ (Fabre 42), muestra de nuevo que Novo retoma el modelo estético sorjuanino:

Aqueste sorjuante grafococo,

³⁸ El soneto de sor Juana que Fabre menciona directamente es el siguiente: “Inés, cuando te riñen por *bellaca*,/ para disculpas, no te falta *achaque*/ porque dices, que traque, y que *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*./ Este bullicio todo lo *trabuca*,/ este embeleso todo lo *embeleca*,/ mas aunque eres, Inés, tan mala *cuca*,/sabe mi amor muy bien lo que se *peca*:/ y así con tu afición no se *embabuca*,/ aunque eres zancarrón, y yo de *Meca*” (OC, I 284). Quizá Fabre lo menciona porque comparten la rima chusca, pero en cuanto a grado de obscenidad, es mucho más cercano a: “Aunque eres, Teresilla, tan *muchacha*,/le das quehacer al pobre *Camacho*,/ porque dará tu disimulo un *chacho*/ a aquel que se pintare sin más *tacha*./ De los empleos que tu amor *despacha*/ anda el triste cargado como un *macho*,/ y tiene tan crecido ya el *penacho*/ que ya no puede entrar si no se *agacha*./ Estás a hacerle burlas ya tan *ducha*,/ y a salir de ellas bien estás tan *hecha*,/que de lo que tu vientre *desembucha*/ sabes darle a entender cuando *sospecha*,/ que has hecho, por hacer su hacienda *mucha*,/de ajena siembra, suya la *cosecha*” (OC, I 285). A ambos sonetos añadiría tres más, por su semejanza; al final, los cinco, son, según Méndez Plancarte los “sonetos burlescos que se siguen, se le dieron a la Poetisa los consonantes forzados de que se componen, en un doméstico solar” (OC, I 284) y que inician de la siguiente manera: “Inés, yo con tu amor me *refocilo*”, “Vaya con Dios, Beatriz, el ser *estafa*” y “Aunque presumas, Nise, que soy *tosco*” catalogados como sonetos satírico-burlescos 159-163 (OC, I 284-286).

desmedrado, calvillo, yucateco,
cuyo padrote, eyaculado en seco,
le diera el semi-ser en semi-moco;

este de ciencia no, pero sí foco
de liter-reportérico embeleco,
me viene a la memoria si defeco,
y en mis huevos lo espulgo si los toco.

Este proliferado treponema,
esta liendre de seis en bastardillo,
pegajoso producto del enema:

este que alargo para darle brillo,
este huevo de pájaro sin yema,
por abreviarlo más, este Ermilillo... (Novo, *Sátiras* 71)

Novo descalifica la labor de Abreu Gómez, es meramente su “foco de liter-reportérico”.

También, hace lo mismo con su persona a la que califica de “semi-ser”, “pegajoso producto del enema” y “huevo de pájaro sin yema”. Además, antepone su propia corporalidad como recordatorio de Abreu Gómez: “me viene a la memoria si defeco, / y en mis huevos lo espulgo si los toco”. Novo equipara a Abreu Gómez con materia fecal a la vez que, su propio cuerpo al defecar, le remite a él. Las sátiras están codificadas en el registro obsceno de la época. Como explica Salvador Oropesa, la poesía satírica de Novo corresponde temporalmente al auge de las

carpas donde comediantes como Cantinflas y Alberto Martínez *Palillo* responden a una audiencia que demanda nuevos albures o juegos lingüísticos que esconden un significado sexual (55). Es decir, Novo para pelear con los pro-pueblo, habita la tradición popular que Abreu Gómez solo alaba desde afuera.

Descalificado Abreu Gómez, toca el turno de hacer lo mismo con la materia predilecta del yucateco: sor Juana. Sin embargo, Novo parece atacar la figura idealizada de la monja, pero lo que termina por hacer es alinearse con ella a través de la idea de que la escritura es una manera de sublimar el deseo sexual. Novo escribe un soneto atípico que rompe con la construcción idealizada de sor Juana:

Antes que el documento se nos pierda
en las indoctas sombras del mañana,
has de saber, Ermilo, que sor Juana,
cual todas las demás, cagaba mierda.

Esta opinión, como verás, concuerda

con la que dio Miss Schons cuando en La Habana,³⁹

halló que se pelaba la banana

y que a cada reloj le daba cuerda.

Otro dato importante de la vida

de esa monja que estudias con empeño,

es que tenía su entrada y su salida.

Y que a fin de engendrar *Primero Sueño*,

a falta de una verga a su medida,

entre las piernas deslizóse un leño. (Novo, *Sátiras* 70)

Novo pone en primer plano la corporalidad de la monja al mencionar que sor Juana defecaba

“cual todas las demás”, tema, incluso ahora, inaudito cuando se escribe acerca de la monja. El

autor escribe de la genitalidad de sor Juana —sus “salidas y entradas”—, de su actividad sexual

³⁹ En el soneto, Salvador Novo alude al texto de Schons “Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz” y a la “Carta abierta al señor Alfonso Junco”. Explica Schmidhuber de la Mora que la amistad de Schons “con intelectuales mexicanos estuvo reservada a aquéllos de pensamiento liberal (Abreu Gómez, Hernández Ureña, Julio Torri, José de Jesús Núñez y Domínguez, Artemio del Valle Arizpe, Manuel Borja Soriano, Gonzalo Obregón, entre otros), y no amistó con aquellos críticos de orientación católica que *a priori* pretendían proclamar la virtud de la monja hasta el punto de querer santificarla al final de su vida” (17), entre los que se encontraban los colaboradores de *Ábside*, Alfonso Junco y Genardo Fernández Macgregor, este último escribió *La santificación de sor Juana Inés de la Cruz* en 1932 (17). Entre las amistades de Schons se encontraba Abreu Gómez, razón por la que quizá Novo la menciona en el soneto, aunque no me es posible precisar la mención que hace de la Habana más allá de la rima que crea con “banana”. La fraternidad entre Abreu Gómez y la americana es tal que éste le dedica su ensayo “Iconografía de sor Juana Inés de la Cruz”. En 1936, Abreu Gómez “publica la edición y traducción de la biografía que de sor Juana hiciera Eguiara y Eguren, [y] asegura que las investigaciones de ‘la señorita profesora Dorothy Schons, de la Universidad de Texas’ son ‘casi las únicas realizadas en lo moderno’” (Perelmuter 140).

— “halló que se pelaba la banana/ y que a cada reloj le daba cuerda”— y de *Primero sueño* como sublimación sexual. Al final, hay un extraño guiño a sor Juana: era tan mujer, que no encontraba hombre “a su medida”.

Novo apela a un tópico común: la escritura como el resultado de la falta de sexo. En otro contexto, Fernando Pessoa (bajo el heteronimio del barón de Teive) sacaba conclusiones similares de Leopardi, Vigny y Antero de Quental: su pesimismo, que se encuentra en su literatura y en las anécdotas biográficas acerca de ellos, muestra que su falta de relaciones sexuales y afectivas eran tomada por ellos como dramas universales (38). Sin embargo, lo que al barón (Pessoa) le parece repugnante, para Novo es la norma:

¿Qué hago en tu ausencia? Tu retrato miro;
él me consuela lo mejor que puedo;
si me caliente, me introduzco un dedo
en efigie del plátano al que aspiro.

Ya sé bien que divago y que deliro,
y sé que recordándote me enredo
al grado de tomar un simple pedo
por un hondo y nostálgico suspiro.

Pero en esta distancia que te aleja,
dueño de mi pasión, paso mi rato,
o por mejor decir, me hago pendeja,

ora con suspirar, ora con pedo,
premiando la ilusión de tu retrato
y los nuevos oficios de mi dedo. (Novo, *Sátiras* 107)

En el soneto, la narración de la masturbación sustituye la ausencia del cuerpo deseado. Fabre señala que Novo dirige la pregunta que abre el soneto “más que a un amante ausente, a la poesía misma, a la Gran Poesía, de cuya imposibilidad intenta consolarse escribiendo chistes endecasílabos” (40). Dada la relación entre escritura y sublimación, cuando escribe el soneto en el que habla de la monja como sujeto que desea, no necesariamente la menosprecia, sino más bien crea un paralelismo con él mismo al hacer de la escritura de ambos la culminación del deseo sexual frustrado.⁴⁰ Con estos tres sonetos, por un lado, Novo denigra la labor de Abreu Gómez y, por el otro, se afilia a una sor Juana que escribe por las mismas razones que él.

Novo reconoce la dureza de sus sátiras, por eso, en una entrevista con Núñez Alonso, le dice que éstas: “Serán mi obra póstuma. Constituyen una historia crítica completa del México actual. Un estupendo documento ... Además, si trascendieran al público, alguno de estos individuos me mata. Así que nadie los libraré de su condición de mortaja” (ctd. en González Rodríguez, “Salvador Novo: el narrador”). Ante los embates nacionalistas de Abreu Gómez y las descalificaciones que recibe por afeminado, el autor responde con la burla de él mismo, de su oponente y de la división entre alta y baja cultura que le parece absurda. Esta estrategia, como explica José Joaquín Blanco, es la de aquellos a quienes: “se nos convirtió en monstruos y criaturas, y en esos bajos fondos construimos otra dignidad” (189). Ante los ataques, la risa:

⁴⁰ La relación entre deseo y escritura es un tema constante en la obra de Novo, que se observa, especialmente, en *La estatua de sal*, su autobiografía publicada de manera póstuma, en la que como apunta Rubén Gallo, el autor “estaba más interesado en comprender su propia historia para recobrar los años dorados de su adolescencia” (56) por medio de la escritura de las memorias de su iniciación sexual.

“sobre todo aprendimos el buen humor: al reírnos de la sociedad y también de nosotros mismos pudimos muchas veces habitar días y años inhabitables” (189). En esta carcajada, ni sor Juana, recién canonizada por Amado Nervo, se salva.

Para la década de los cincuenta, Salvador Novo funda el teatro La Capilla, donde “[e]l viejo y el nuevo régimen se dan cita en La Capilla y Novo recibe, proscribiendo los sarcasmos, no sabría cómo agradecerles su asistencia” (Monsiváis, *Amor Perdido* 289). Invitan al autor a crear diálogos para televisión, pero los presenta en el teatro como *Diálogos neoplatónicos*, que él interpreta junto a la actriz Marilú Elizaga. Aparece de nuevo sor Juana, pero lo peculiar es que la presenta como personaje que conversa con la poeta Pita Amor. La puesta en escena, además de “Sor Juana y Pita Amor”, incluye la pieza “El Joven II”, y cuatro diálogos más titulados: “La Güera Rodríguez y María Félix”, “Eulalia Guzmán y Cuauhtémoc”, “Carlota y La Malinche” y “Diego Rivera y Betty Ross”. “Sobre un fondo de cortinas rojo borgoña ... [los actores] aparecen en traje de noche, ella [Marilú Elizaga] con un elegantísimo vestido blanco de gran gala y un adorno rojo sobre los hombros, y él con smocking [sic]” (“Fondo Salvador” 33-35). Dado su éxito taquillero,⁴¹ la temporada se extiende de 1955 hasta enero de 1956: “contra los planes previstos, a pedimento del público que noche a noche abarrota el teatro La Capilla, Salvador Novo y Marilú Elizaga siguen leyendo los diálogos del primero. El trato había sido sólo por

⁴¹ La siguiente reseña muestra cómo fue recibida la puesta en escena: “El estreno de los ‘Diálogos neoplatónicos’ de Salvador Novo ha constituido un extraordinario acontecimiento artístico; tanto por la calidad literaria cuanto por la originalidad de la forma de presentar el tema y, ante todo, por la novedosa realización teatral consistente en ofrecer las obras leídas. Dentro de una elegante cámara, las figuras equidistantes, ante sendos atriles, se recortan; interesante la de él; espléndida la de ella. Las voces matizan el diálogo con tal acierto en la expresión y en las intenciones, que la actuación se produce sin recurrir casi a la mímica ni a la movilidad de los personajes; por obra y gracia de las inflexiones y de la perfecta dicción. Salvador Novo se revela —a más de un estupendo *diseur*— como un magnífico autor; dueño de una mímica envidiable que se aprecia en las pocas veces que sus manos complementan alguna frase” (“Fondo Salvador” 16).

cinco días, pero ya llevan dos semanas y sigue la cosa” (“Fondo Salvador” 66). En enero de 1956, la cartelera de La Capilla comienza el año con “Adán y Eva” (“Fondo Salvador ” 88), un nuevo diálogo. Además, los actores leen “Diego Rivera y Betty Ross” en el Canal 2 (“Fondo Salvador” 95). La Editorial Stylo publica *Diálogos neoplatónicos* con un tiraje de 2,000 ejemplares.⁴²

La pieza en la que dialogan sor Juana y Pita Amor es bastante peculiar. Amor era entonces una conocida y popular poeta. Para Michèle Muncy, el diálogo de Novo es una oposición entre lo antiguo y lo moderno, puesta en escena por medio de la ironía (173-174). Además de mostrar una oposición que termina por emparejar a ambas escritoras (e incluso a Novo), concuerdo con Domínguez Ruvalcaba cuando menciona que en la escritura del autor se observa una acción desestabilizadora que busca “destruir los discursos de los que a la vez participa” (120). A diferencia de sus primeras menciones sorjuaninas en tono combativo, en *Diálogos* está adversidad inicial se ha despejado y ha dado paso a su propia canonización: para la década de los 50, la fama de Novo está en pleno apogeo (asunto que se complicó posteriormente con su comentarios sobre la Matanza de Tlatelolco).⁴³ Novo ya no pelea con sus contrincantes (Abreu Gómez, Maples Arce, etc.) sino contra sus propias posturas artísticas y con la idea misma de la canonización acrítica, como lo muestra cuando se burla de las interpretaciones ahistóricas acerca de sor Juana.

⁴² La publicación incluye los siguientes textos: “El joven II”, “Adán y Eva”, “El tercer Fausto”, “La Güera y la Estrella”, “Sor Juana y Pita”, “La Malinche y Carlota”, “Diego y Betty” y “Cauhtémoc y Eulalia”. A excepción de “El tercer Fausto”, las demás piezas fueron puestas en escena en el teatro La Capilla.

⁴³ Novo, amigo del presidente Díaz Ordaz, está en contra de las manifestaciones estudiantiles del 68; por ejemplo, cuando le preguntan su opinión sobre la toma militar de Ciudad Universitaria, responde: “Vaya, vaya... Es la primera noticia, y muy buena, que recibo en el día. Dígame, ¿cómo pasó” (ctd. en Monsiváis, *Salvador Novo* 206). Para más de sus declaraciones en contra de los jóvenes, se puede consultar Monsiváis, *Salvador Novo*, pp. 205-209.

Desde la elección de la pareja, Pita Amor y sor Juana, se observa un intento de emparejar a dos mujeres sumamente hábiles al desenvolverse en sus círculos sociales. Para la puesta en escena, el lugar de Pita Amor en los círculos intelectuales estaba fuertemente marcado por sus primeros poemarios,⁴⁴ por sus retratos hechos por diversos artistas⁴⁵ y por declamar en su programa de televisión.⁴⁶ Pita era una mujer mediática, capaz de declamar y producir rimas perfectamente medidas a la menor provocación. Michael K. Schuessler, biógrafo de Amor, cree que Novo escribe “tal vez como respuesta al paralelo hiperbólico establecido entre la monja jerónima y la ‘poetisa vedetesca’”(184), pero también como réplica sarcástica al programa de televisión de Amor (185). En la vida real, Pita Amor, lejos de sentirse ofendida, celebra el paralelismo entre ella y la monja: “No es el tema de Dios la inquietud de sor Juana. Yo soy mucho más mística que ella. Y sor Juana era más mundana que yo. Sor Juana deseó tanto, sin tenerlo, claro... era el siglo diecisiete” (ctd. en Schuessler 184). Conforme pasan los años, incluso se declara vencedora. En una entrevista entre ella y su biógrafo, éste le pregunta si “¿aquí en México, aparte de Pita Amor, hay otro poeta a la Altura? ... ¿Ni sor Juana?” (Schuessler 287); ella responde: “¡Uuuy! ¡Pero ni de casualidad!” (Schuessler 287). La “dueña de la tinta americana” (ctd. en Schuessler 246), como se autonombró en un poema, también dice que, con

⁴⁴ Para el momento en que se pone en escena *Diálogos neoplatónicos*, Amor había publicado siete poemarios y una antología: *Yo soy mi casa*, *Puerta obstinada*, *Círculo de angustia*, la antología *Poesía*, *Polvo*, *Más allá de lo oscuro*, *Décimas a Dios* y *Otro libro de amor*.

⁴⁵ La escritora es retratada en varios cuadros: “Retrato de Pita Amor” de Raúl Anguiano, “La musa (retrato de Pita Amor)” de Juan Soriano, y de Diego Rivera, *Retrato de Pita Amor*, el desnudo que escandalizó en Bellas Artes, “Retrato de Guadalupe, Pita Amor”, y el “Retrato de Pita Amor”, que sirve de portada a la biografía de Amor titulada de la misma manera que su primer poemario, *Yo soy mi casa* (“Centenario de Pita Amor”).

⁴⁶ A pesar de ello, su biógrafo relata que “después de que la fama le llegara súbitamente como poeta, durante un año actuó en la radioemisora XEW declamando sus propios poemas y los del siglo áureo español. También actuó en 1951 en el canal 4, en el programa *¿Quién soy yo?*” (“Noticia vital”)

Décimas a dios, la crítica terminó: “ponderándome por encima de sor Juana Inés de la Cruz” (ctd. en Schuessler 166). Pita era una mujer mediática, cortesana de los medios, rápida para el insulto y la escritura. Ella, al igual que la monja, es motivo de discusión entre sus contemporáneos, cuestión que Novo explota en su pieza teatral.

El diálogo tiene una estructura bastante sencilla: Pita, grosera e impertinente como era,⁴⁷ se presenta ante sor Juana y le pide que la deje declamar sus propios poemas. La monja, después de una breve conversación, le dice que la leerá y le dará su opinión sincera “de musa a musa” (*Diálogos* 151), con lo que queda incierto si termina por apreciarla o es una manera de posponer su lectura. La breve pieza presenta tres cuestiones que conciernen a la construcción de sor Juana como personaje en el imaginario cultural: la avidez de Pita Amor como poeta en ciernes de afiliarse al linaje sorjuanino; la crítica a las inexactitudes históricas acerca de la vida de la monja; y, por último, el acercamiento sarcástico al arte contemporáneo y al psicoanálisis. Con esto, Novo presenta a una sor Juana que le pertenece a la tradición poética mexicana y que, cada vez más, ostenta un lugar fundamental en el imaginario nacional.

En el primer caso, durante la pieza, Amor se muestra obsesionada con la idea de ser medida con sor Juana. Está ansiosa por afiliarse a su linaje. El diálogo fluctúa entre las respuestas cómicas de sor Juana y la búsqueda de validación por parte de Pita Amor. Para marcar su tono, inicia con el comentario de la monja acerca del pseudónimo de su interlocutora:

⁴⁷ Schuessler, en *Pita Amor. La undécima musa*, documenta extensamente algunos episodios de la vida de Pita en los que se muestra sumamente grosera, sobre todo en sus últimos años. Pita, vieja y medio loca, recorre la Zona Rosa dando golpes con paraguas a los transeúntes, insultando a los choferes y empleados de las tiendas, así como queriendo vender sus poemas. Por ejemplo, cuenta su biógrafo recuerda el siguiente diálogo entre Pita y un taxista: “¡Es usted positivamente odioso! Indio rabón, inmundo! ¡Nariz de mango! ¡Hijo de criada!” ‘¡Ay seño’, replicó el taxista, ‘ya no estamos en tiempos de la conquista’. ‘Menos mal’, fue su respuesta fulminante, ‘porque si estuviéramos ya te habrían matado por indio’” (56). Tan frecuentes eran sus arrebatos, que Schuessler los llama ‘pitazos’ (55-57).

Pero un diminutivo, disminuye; ésa es su función gramatical, además se presta a confusiones de analogía. Suena igual que el imperativo del verbo pitar. Y si es un sustantivo o nombre en diminutivo, imagínate como suena en aumentativo: Pota. De suerte que, o Pititia, o Potota. Feo, realmente. Como nombre de poetisa polaca. (*Diálogos* 121-122)

Pita no se desanima por la observación de la monja, al contrario, constantemente intenta recitar sus propios poemas, pues dice que “lo que más me gustaría saber de usted es su opinión franca sobre mis versos” (*Diálogos* 134); el deseo de aprobación la guía: “A usted la llaman la Décima Musa... En ese orden, yo vendría a ser la undécima, tratándose de las musas. O la Juana II, Née Pita I” (*Diálogos* 135). Sor Juana comenta que no conoce sus poemas, pero que preferiría leerlos ella misma. Desesperada, Pita presume: “En la televisión tengo un programa: recito mis versos y a la gente le gusta mucho” (*Diálogos* 123). Sor Juana ni se inmuta. Más allá del intercambio, la pieza muestra que para 1955, la monja pertenece tan de lleno a la tradición, a una lectura canónica, como para que una poeta en ciernes busque su amparo.

En segundo lugar, la obra es un comentario sarcástico a la manera en que los diversos acercamientos críticos a la monja terminan por inventar y añadir aspectos a su biografía. Novo lleva este desconocimiento al extremo, pues Pita Amor comete tropiezo tras tropiezo. La monja la corrige y permite, de paso, contradecir los errores en torno a su vida y su contexto. El mayor error histórico de Amor es cuando se disculpa por no ser erudita pues, a diferencia de la monja que aprendió “cuando vino a México, a estudiar en la Universidad” (*Diálogos* 127), ella no tuvo estudios universitarios. A la equivocación, la monja comenta que está enterada: “hasta yo misma lo he leído en mis biografías” (*Diálogos* 127). Pita le pregunta: “qué, ¿no fue así?” (*Diálogos* 128); sor Juana responde: “No precisamente. Pero no tiene la menor importancia” (*Diálogos*

128). La monja responde divertida y se asombra cuando Pita, exaltada, le dice que gracias a ella, las mujeres “[h]emos por fin alcanzado la emancipación de que usted fue una precursora” (*Diálogos* 146); sorprendida, sor Juana exclama: “¡Yo, una precursora!” (*Diálogos* 146). La monja parece desconcertarse ante la idea y, al hacerlo, desestima las aproximaciones que la construyen como sujeto feminista (Capítulo II y III). Con esto, Novo se mofa de la fama que han adquirido tanto Pita Amor como sor Juana.

Los equívocos de Pita permiten que sor Juana responda a los lugares comunes desde los cuales ha sido históricamente criticada, pues al ponerla en diálogo, revierte las lecturas negativas. Por ejemplo, la corte novohispana que tanto en el XIX como en el XX es tomada como lugar anodino, era, en voz de la monja, como un espacio de fiesta, pues los marqueses “eran ya bastante fiesteros” (*Diálogos* 149). De manera similar, ese locutorio tan defendido por Amado Nervo (Capítulo III), es presentado como la “equivalencia modesta, pero social, de las canastas uruguayas de caridad” (*Diálogos* 149). Cuando Pita le dice que la vida durante la Nueva España le parece aburrida, la monja responde: “En Palacio no había coctel-parties, desde luego; pero sí saraos y justas poéticas, y comedias y música...” (*Diálogos* 149). Con esto reinterpreta el pasado novohispano, lejos de la fuerte carga política liberal que marcó su recepción en el siglo XIX (Capítulo I). De esta manera, también responde a la visión del claustro como una cárcel (Capítulo I), pues, aunque esta perspectiva es refutada por Amado Nervo (Capítulo III), la idea prevalece. Cuando Pita le comenta que el claustro es una cárcel, sor Juana responde: “la puerta de esa cárcel es la poesía. Con imponerme una reclusión voluntaria, la Iglesia, lejos de aherrojarme, me liberaba” (*Diálogos* 148). La contestación de la monja muestra que, lejos de las conjeturas acerca del ingreso al convento, la verdadera lucha fue contra su “inclinación”, como ella misma llamaba a sus deseos de aprender y escribir. Es decir, así como Novo y Amor (en ese

momento figuras mediáticas), sor Juana es quien es por su obstinación poética. No es que el autor defienda la vida monacal, simplemente considera el ingreso al convento como una afirmación de su voluntad.

Novo responde, no a la canonización de sor Juana, sino al desconocimiento y a la facilidad con la que se construyen los ídolos, sin la reflexión. Es decir, no es necesariamente que al autor le disguste la idea de que la monja tenga un lugar fundamental en el imaginario cultural o que representa un símbolo que se puede adaptar (como él mismo lo hace) a la conveniencia de cada escritor. La manera en que la monja contesta a Pita despejando los errores biográficos y reivindicando su momento histórico es como Novo ridiculiza el hecho de que se celebre a la monja a partir del desconocimiento. Del anacronismo que resulta el ponerla en diálogo con Amor, sobresale la necesidad de contextualizar cuando se estudia a la monja para entender que, en ocasiones, las lecturas de la sociedad novohispana se encuentran fuertemente influidas por reactivos o etiquetas construidas desde el presente del investigador. Por lo mismo, con las equivocaciones de Pita, Novo pone en primer plano cómo el conocimiento general de la monja, su recién readquirida popularidad a mediados del siglo XX, contrasta fuertemente con el desconocimiento que se tiene de ella y su época.

En tercer lugar, *Diálogos* presenta una novedosa postura acerca del arte, pues el autor liga la función artística al psicoanálisis. Salvador Novo es un ávido lector de Freud y desde muy temprana edad adquiere los 16 volúmenes de las *Obras completas* de la Biblioteca Nueva, publicadas entre 1922 y 1932 (Gallo 27). La lectura de Freud se integra al diálogo cuando Pita le explica a sor Juana que el régimen de representación ha cambiado: los artistas contemporáneos ya no pretenden imitar la Naturaleza, sino plasmar la visión interior de su subconsciente. La monja pregunta por la finalidad de retratar el subconsciente si al hacerlo, “entonces, nulificas tu

subconsciente, lo saqueas, lo agotas, lo vuelves consciente” (*Diálogos* 143). Pita dice que su propio subconsciente “se les vuelve consciente, lo subliman, y ya. Es la misión del arte. Se solucionan sus conflictos” (*Diálogos* 143). El arte permite resolver conflictos a través del aprendizaje de vivencias ajenas, incluso antes de que la situación tenga lugar: “en el teatro, el público vive imaginariamente los problemas y los conflictos de los personajes. Y así los resuelve” (*Diálogos* 143). La sublimación y transferencia al plano de la ficción son las claves del régimen de representación del que habla Pita.⁴⁸

Durante toda la pieza teatral Novo ridiculiza a Pita al mostrarla interesada por afiliarse a sor Juana y, sin embargo, ignorante de la vida de la poeta. Y aun así, las palabras de Amor en cuanto al teatro como espacio catártico en el que se subliman y resuelven problemas son bastante similares a las que el mismo autor pronuncia en la conferencia “El teatro y la Revolución mexicana” en 1960, cinco años después de la puesta en escena de *Diálogos*:

El teatro obra el milagro de partir en su espejo, de una imitación verosímil de la vida del público, a una superación ideal de sus problemas. El público lo abandona purgado, satisfecho, contento de haber presenciado la impartición de justicia poética en que participó. Ha aprendido. Cuando se ve en un caso semejante, ya sabrá cómo obrar. (ctd. en Muncy 232)

⁴⁸ Mary Kendall Long propone una interpretación similar para “El arte de la fotografía”, de Salvador Novo. Según la autora, en el artículo, Novo supone que se encuentra una división entre un arte que reproduce la naturaleza y otro enfocado en la emoción estética; asunto que Long observa cuando Novo escribe: “el hombre no está en la tierra para imitar la Naturaleza, sino para dominarla y superarla” (ctd. en Long 140).

Novo y Pita —fascinados por un público que los escucha recitar, tremendos, groseros, hábiles con el lenguaje, ataviados con sortijas, narradores de su propia infancia—⁴⁹ encuentran que la función del arte está, precisamente, en lo que provoca en sus espectadores. Y, en ambos escritores (de la vida real), la niñez, —esa que el personaje Pita describe como “horrible, angustiosa. Se llena uno de traumas. El psicoanálisis, Freud, también eso nos enseñó” (*Diálogos* 147)—, cataliza sus autobiografías. Mientras que Pita escribe *Yo soy mi casa*, Novo narra su vida, en *La estatua de sal*, como un intento de dar coherencia a sus orígenes:

Mis más lejanos recuerdos de la infancia aparecen hoy fragmentarios, desvinculados, sin continuidad. Intentos tardíos y nocivos de psicoanálisis han rescatado de entre ellos los que a causa de su carácter de etapas primitivas de desarrollo de la libido o bien se fijaron con mayor fuerza en mi memoria, o bien el médico me auxilió en revelarlos entre los demás de menos precisa significación. (*La estatua de sal* 75)

Es decir, aunque Novo se burla de Pita Amor, pone en boca del personaje su propia teoría del arte moderno como catarsis y de la escritura como terapia, con se observa en su discurso y en su autobiografía, respectivamente. En la escena, mientras Pita explica sus posturas, la monja se opone al arte moderno escrito con un propósito terapéutico. Ella no entiende qué es lo que tienen que absolver o aprender, si para eso tienen la confesión:

⁴⁹ La descripción que hace Juan Soriano de Pita Amor bien podría decirla de Novo: “Era una loca. Era una locura que se iba haciendo más y más grande. Nos divertía muchísimo porque se arreglaba mucho, se vestía muy exagerada, se ponía lentejuelas en los párpados. Llegaba a las fiestas, era muy celebrada, muy conocida, y decía cosas tremendas; siempre se peleaba con alguno de los que estaban allí. Y era muy brillante para pelear. Unas frases, pero absolutamente geniales. Uno dudaba ¿se hará la tonta, o de veras está loca? A veces de verdad era extraordinaria. Era como un fuego de artificio de ingenio. Y cosas muy, muy originales —y siempre muy despectivas para el carácter de los mexicanos” (ctd. en Schuessler 115-116).

Eso, en mi tiempo, iba desmenuzándose a diario en la confesión. Con ello se libraba uno de esas cargas. Se absolvía, y quedaba limpia y en el estado de gracia necesario para la creación poética. Era como lavar en casa la ropa sucia para lucir en público las galas de temas, menos... ordinarios. (*Diálogos* 148)

Para sor Juana, la literatura no tiene esa función terapéutica y no tiene porque tratar temas personales. Novo pensaba, desde 1928, que “la confesión en los países católicos, a la que precede siempre un minucioso examen de conciencia es ya, en cierto modo, el interrogatorio psicoanalítico, aunque falto de técnica y terminología” (ctd. en Gallo 50). Por lo mismo, sor Juana puede comprender fácilmente lo que implica la terapia psicoanalítica al compararla con la confesión, pero de todas formas estar en total desacuerdo con la postura de Amor.

A pesar de ridiculizarla, Novo se alinea a la definición de su contemporánea. Resulta por demás interesante que, después de hacer de Pita Amor una caricatura, sea con ella con quien termina por afiliarse. Es decir, cuando se cotejan sus escritos acerca de la función dramática concuerdan con los que dice su personaje (Pita) del que se mofa. Con esto, desestabiliza su propia figura como escritor y, como en el resto de su obra, “se sirve de la ironía para atenuar situaciones que él condena en la sociedad o sentimientos que pretende poner al descubierto” (Muncy 246). Esta condena, en el caso particular de *Diálogos*, es el desconocimiento de la vida, la obra y el contexto sorjuanino. Amor, al buscar la aprobación de Juana Inés, muestra que la monja pertenece ya a un orden canónico y que ser su “discípula” da prestigio. Sin embargo, Novo no deja, como lo hizo con Abreu Gómez, que el estudio acerca de la monja esté marcado por la superficialidad y las incongruencias. Detrás de la burla está la búsqueda del rigor. La elección de Amor es notoria, pues es una mujer que profesa fuertes sentimientos por sor Juana — “Vivo enajenada ante el ingenio deslumbrante de sor Juana y le tengo una envidia frenética,

persistente y amarilla desde hace tres siglos” (ctd. en Schuessler 265)—, pero que, a la vez, le devuelve a Novo su propia mediatización ante el espejo. Al final, lo que parece ser un diálogo en apariencia superfluo, muestra que Novo aprecia a sor Juana, pero fuera de las lecturas superficiales, de los dogmas políticos. En la ridiculización de Pita, con la que él mismo termina por identificarse, pugna por que sor Juana pertenezca al canon; sí, pero desde el conocimiento.

Algunos años después, en la década de los setenta, Novo retoma la temática sorjuanina en *Las locas, el sexo, los burdeles (y otros ensayos)*, atestiguando la consolidación de sor Juana en el canon literario. La obra incluye “¡Pasa Juana al diván!”, tratado sobre la recepción de la monja, y “Sor Juana recibe”, breve obra en un acto. En la primera, Novo hace un recuento de distintos estudiosos de sor Juana: Juan León Mera, José María Vigil, Aurelio Horta, Pimentel, Menéndez Pelayo, Amado Nervo, entre otros. La segunda es una pieza teatral ambientada en el “comfortable penthouse que sor Juana habita en el cielo” (Novo, *Las locas* 121), un 12 de noviembre, día de su natalicio. En este caso, la escena se construye a partir de un diálogo en el que Sigüenza y Góngora le pide a la monja que se aliste para sus festejos, pues una comitiva quiere pasar a saludarla. La monja desconoce a la mayoría de la gente que la estudia, pero le parece simpático el gesto.

En ambas obras, Novo se mofa de los estudios sorjuaninos, con más saña cuando se refiere a los del alemán Ludwig Pfandl, que escribe una peculiar biografía psicoanalítica de la monja, *Die Zehnte Muse von Mexico Juana Inés de la Cruz. Ihr Leben. Ihre Dichtung. Ihre Psyche*,⁵⁰ que, en 1963, es traducida al español como *Sor Juana Inés de la Cruz. La décima musa*

⁵⁰ Hans Rheinfelder en el “Prefacio” de la traducción de la obra de Pfandl explica que el libro fue terminado en 1937, pero por cuestiones políticas no aparece durante el Tercer Reich y se publica en Múnich hasta 1946, ya fallecido el autor. Ludwig Pfandl murió en plena Segunda Guerra Mundial, según Merkl, muy influido por el psicoanálisis y por la fascinación de una figura autoritaria, aunque alejado del antisemitismo de la época —lo cual ayudó a que las fuerzas de

*de México. Su vida. Su poesía. Su psique.*⁵¹ Para Pfandl, la vida de la escritora encierra tres grandes enigmas: su origen, su ingreso al convento y la renuncia a la escritura antes de su muerte temprana. El alemán encuentra respuestas en una serie de diagnósticos psicoanalíticos: sor Juana es un “tipo de mujer claramente orientada a lo masculino” (Pfandl 95), que experimenta el deseo de ser hombre, surgido de la proyección de la relación ambivalente ante la imagen del padre ausente.⁵² Además, tiene una disposición intersexual que la desajusta y la convierte en

ocupación del gobierno militar en Baviera permitieran a Hermann Rinn, en la inmediata posguerra, publicar manuscritos y que, entre ellos, se encontrara el de su sor Juana (911). Seguramente no fue por Marcelino Méndez y Pelayo que Ludwig Pfandl encontró importante e interesante la vida y obra de sor Juana, sino por su maestro, Karl Vossler. En 1934, Pfandl publica la conferencia *Die zehnte Muse von Mexico* y, posteriormente, publica su traducción de *Primero sueño*, en 1941, con el título *Die Welt in Traum*. Pfandl reseña la primera obra y anticipa sus propios estudios (Groote 385). Apartado de todo cargo universitario por homosexual (Merkl 909), se lanza a escribir una biografía, muy influido por el idealismo lingüístico de Vossler, pero también, como Spitzer más tarde, por el psicoanálisis.

⁵¹ La primera edición en español fue traducida por el exiliado español educado en Alemania, Juan Antonio Ortega y Medina. Éste, a su vez, lo traduce a instancias de Francisco de la Maza, quien explica el proyecto como un asunto personal: “Empeño mío, y tenaz, desde que adquirí el ejemplar alemán del libro de Pfandl, fue el que se tradujera y publicara. A nadie mejor que a México le tocaba, no solamente el gusto, sino la obligación de hacerlo. Diversas circunstancias retardaron ambas cosas hasta que, por fin ahora, se logra su publicación gracias a las facilidades que la señora viuda del autor y los editores alemanes dieron a la Universidad de México y a la favorable acogida del doctor Justino Fernández, Director del Instituto de Investigaciones Estéticas” (XXII).

⁵² En *Juana la loca, madre del Emperador Carlos V. Su vida, su tiempo, su culpa*, Pfandl ofrece una interpretación similar para Juana de Castilla, hija de los Reyes Católicos Isabel y Fernando, esposa de Felipe el Hermoso, y madre de Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico. Sin embargo, la mayor diferencia es que trata la locura de la española como un asunto genético, puntualmente como esquizofrenia que se exaltó con el encierro en la Torre de Tordesillas. La biografía de la española es un intento de estudiar la línea aristocrática, adentrarse en su contexto histórico, pero, a diferencia de la obra acerca de la monja, ésta es un intento por despejar lo que el alemán cree que es la leyenda negra española. Pfandl está más interesado en construir una narración grandilocuente del pasado imperial español, que en diagnosticar a profundidad a Juana la loca. En cambio, en la biografía de la poeta, el autor proyecta su homosexualidad hacia la monja, así como su inconformidad con una sociedad que cada vez los persigue más. Como hace notar Merkl, Pfandl murió con el temor de que resurgiera el juicio contra él por tener relaciones sexuales con Eduard N. en 1922 (907-908).

esquizoide (Pfandl 277), razón por la cual sufre de psicosis al reprimir su instinto reproductivo y su deseo sexual (Pfandl 282).⁵³

En “¡Pasa Juana al diván!”, Novo muestra su rechazo de los estudios de Pfandl, sobre todo con la resolución que el alemán da al enigma de la renuncia a la escritura y de su muerte temprana. Dice Novo:

Era —hasta el día— lo que le faltaba a sor Juana: llevarla al diván, interpretar sus sueños, diagnosticarle el epidismo, la ‘cavilosidad’ neurótica: valuar su climaterio. Si se hallaran,

⁵³ Estas patologías se observan puntualmente en tres manifestaciones: su narcisismo —“Juana Inés (encerrada en la infantil situación-Edipo) jamás ha amado a ningún hombre, sino sólo a sí misma” (311), —su afán por cavilar —“una de las más frecuentes formas de neurosis, que se desarrolla por causa de la fallida sublimación del ansia sexual de saber y de curiosear” (115)— y su complejo de masculinidad —“es evidente que la monja experimenta desde la infancia el deseo y el impulso de ser hombre, que permanece asimismo subyugada cuando ya es adulta, por esta su inclinación a la masculinidad”(102); estos tres elementos la hacen maniaco-depresiva (282).

por ventura, sus restos, antropólogos se arrojarían a roerlos en busca de datos físicos que comprobaran, o derribaran, este divertidísimo psicoanálisis. (*Las locas* 117)⁵⁴

Para Pfandl, la renuncia a la escritura de sor Juana es el resultado de su menopausia. Según el alemán, su disposición somático-psíquica la lleva a “la caída en las tinieblas” (Pfandl 261). Su climaterio, que infiere Pfandl, coincide con la renovación de sus votos eclesiásticos en 1694: “el climaterio cancela el camino normal de la capacidad generatriz de Juana y amortigua además para siempre aquellos impulsos y deseos cuya represión originaria origina sus diversos conflictos” (273). Por eso, cuando la enfermedad azota el convento, la monja está en plena crisis de purificación (Pfandl 300); la ayuda a sus hermanas es, en realidad, un acto de “automaceración” (Pfandl 303). Todo, claro está, como el resultado de la convergencia de su menopausia con su renovación de votos. Novo sale en defensa de sor Juana. No es que se escandalice por el tema, no lo haría el hombre que escribió que la monja deseaba y defecaba. Como cuando pelea con Abreu Gómez o cuando hace que la monja se defienda de las aseveraciones erróneas de Pita Amor, en “¡Pasa Juana al diván!”, el autor descarta los argumentos del alemán simplemente porque le parecen absurdos, eran “lo que le faltaba” a la monja. Si bien es un defensor del psicoanálisis, un estudioso de la obra freudiana como prueba Gallo, Novo no está de acuerdo con Pfandl.

En “Sor Juana recibe”, la crítica de Novo hacia el alemán continúa, pero ahora en forma de diálogo entre Sigüenza y Góngora y la monja. El primero le pide que se aliste para los festejos de su cumpleaños, pues todos quieren visitarla. En la lista se encuentra Pfandl:

Don Carlos: No. Éste es otro. Te ha psicoanalizado, puesto a flote tus complejos, descifrado tus sueños. Se llama Ludwig Pfandl.

Sor Juana: ¡Qué escasez de vocales! ¿Qué es esto que dices que ha hecho conmigo?

⁵⁴ Las palabras de Novo resultan proféticas a la luz del siglo XXI. El 25 febrero de 2011, el periódico *Expansión* publica que El Centro de Investigaciones y de Estudios Avanzados (CINVESTAV) estudia los restos hallados en 1978 por Arturo Román Pacheco entre los que se encuentra posiblemente los de sor Juana. Comentan que se harán tres repeticiones de secuencias de ADN para determinar si es la monja y cuantificar su porcentaje indígena y español. Los resultados se unirán a los de Román en los que mide los huesos y la coincidencia del cráneo con los retratos de la monja. María de Lourdes Muñoz contempla un lapso de seis a ocho meses para verificar los resultados (“¿Dónde están los restos de sor Juana? Científicos hacen pruebas de ADN”). Los restos atribuidos a sor Juana son trasladados al ex convento de San Jerónimo y el 19 de abril de 2015 aparece una nota en el *Excelsior* que relata los festejos conmemorativos del evento. La ceremonia incluye un recorrido de la osamenta por el ex convento en un féretro de madera, el repique de campanas, una lectura de “Oración fúnebre a sor Juana Inés de la Cruz” de Octavio Paz y un concierto de música novohispana; todo en una ceremonia que dura 4 horas (“Trasladan restos de sor Juana a ex convento de San Jerónimo”). Sin embargo, casi un mes después, el 31 de mayo, *El Universal* retoma el asunto de la investigación iniciada en 2011 y comenta que la antropóloga física, María Teresa Jaén, estuvo a cargo de la investigación y que la coincidencia en el cráneo, por edad, puede ser el de sor Juana, pero no tiene certeza. Además, celebra la publicación del *Catálogo de los esqueletos de las monjas del ex convento de San Jerónimo*, un estudio de los 207 esqueletos encontrados en 1978, entre los que presuntamente está el de sor Juana, que para ese momento ya está atribuido y enterrado en la Universidad del Claustro de Sor Juana, el ex convento. El 1 de junio del mismo año, *Hora Cero* denuncia que el CINVESTAV hizo el estudio del 2011 sin un convenio formal con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) ni la Universidad El Claustro de Sor Juana. Resulta que, en 2011, Arturo Román entrega a Lourdes Muñoz dos vértebras presuntamente de sor Juana, a lo que la antropóloga física Josefina Bautista dice: “Nos interesaría saber los resultados, los huesos sabemos que se desintegran al mínimo para el estudio. Claro que no toma una vértebra completa, quizá podría regresarnos parte de ella” (“Esperan los resultados de ADN de restos de sor Juana”). En el mismo artículo, Carmen Beatriz López-Portillo aclara que en la ceremonia de 2015 se dejaron como atribuidos al no tener resultados concluyentes. (“Esperan los resultados de ADN de restos de sor Juana”). El asunto de los restos de sor Juana se complica el 11 de noviembre de 2018 cuando el presidente Enrique Peña Nieto declara a sor Juana Mujer Ilustre y, en un decreto publicado en el Diario Oficial de la Nación, pide que los restos —recordemos que son atribuidos— sean trasladados a la Rotonda de las Personas Ilustres del Panteón Civil de Dolores como lo estipula en el segundo artículo del decreto (“Decreto por el que se declara mujer ilustre a sor Juana Inés de la Cruz, y se instruye a llevar a cabo los homenajes póstumos correspondientes”). Unos días más tarde, el 28 de noviembre, Carmen Beatriz López-Portillo declara en *Vanguardia MX* que no autorizará el traslado de los restos fuera del ex Convento, pues era la voluntad de la monja descansar entre sus hermanas (“Rectora del Claustro se niega a entregar los restos de sor Juana Inés de la Cruz”). Como dice Novo, los restos de sor Juana, que en realidad no han sido comprobados como tal, son motivo de disputa. Por ahora, los restos atribuidos permanecen en la Universidad El Claustro de Sor Juana, pero la pugna por ellos parece continuar.

Don Carlos: Psi-co-a-na-li-zar-te. Es una ciencia nueva que allá está de moda. Te hurgan, y lo averiguan todo de ti, aun lo más oculto.

Sor Juana: ¿Y su diagnóstico?

Don Carlos: Prefiero que él te lo dé.

Sor Juana: ¿Así de grave?

Don Carlos: Según se mire... (Novo, *Las locas* 124)

En este intercambio, Sigüenza y Góngora, quizá impulsado por lo arriesgado de las interpretaciones de Pfandl, prefiere callar antes que darle su diagnóstico psicoanalítico: que sea el alemán quien le comparta sus múltiples desórdenes (neurosis, maníaco depresivo, narcisista y un vasto etcétera). Si en *Diálogos neoplatónicos*, Pita Amor y sor Juana discuten del psicoanálisis y la confesión, en “Sor Juana recibe”, cuando el psicoanálisis se vuelca en el diagnóstico psíquico de la monja, su interlocutor prefiere callar, mostrando la imposibilidad del diálogo. Cuando Pita Amor se equivoca en la biografía de sor Juana al tomar como verídico que la monja asistió a la universidad, el malentendido es minimizado por la monja cuando le dice que eso lo ha leído en otra parte. Pero, ante el largo y oscuro diagnóstico de Pfandl, Sigüenza y Góngora prefiere que el alemán comparta su diagnóstico, que puede o no ser grave “según se mire” (Novo, *Las locas* 124). Más allá del psicoanálisis de Pfandl, lo que se observa en “Sor Juana recibe” y “¡Pasa Juana al diván!” es que ahora la monja es foco de atención constante. La proliferación de estudios con temática sorjuanina, fuera y dentro de México, hacen de la monja tema de recepción, pues ella es, en este momento, asunto de múltiples y variados acercamientos. Tanto su vida como su obra son motivo de disputa de manera más amplia de lo que era a principios del siglo y las obras de Novo de los setenta ejemplifican estas nuevas maneras de

aproximarse a la monja. Sin embargo, Novo reiteradamente pide, aunque a través de la ironía, que se estudie con seriedad a la monja.

Novo, al burlarse del psicoanálisis que Pfandl hace de sor Juana, desestabiliza la lectura que canoniza a la monja, pero que desatiende su estudio y la torna en una cuestión superficial. Como explica Acero, Novo “parte de una escritura ocupada en desmontar los aparatos establecidos a través de desvirtuarlos” (36). Su previo interés en el psicoanálisis, que se observa en *Diálogos*, le parece ya agotado. Es decir, su incipiente interés juvenil en Freud, cuando se extiende hasta el análisis de Pfandl le parece que es llevado a límites risibles. Para Novo es absurdo valorar la menopausia como elemento capaz de dar luz a la interpretación de su obra. Él, siempre poniendo en escena su propia inconformidad ante una sociedad mexicana que omite las discusiones sexuales por ser un tabú, tampoco está conforme con la patologización que hace Pfandl. Ambos textos continúan con la desacralización de la figura mítica de la monja. Sin embargo, en ellos Novo parecería decir que si alguien se va a burlar de ella es él, no un alemán que la diagnostica ante un medio cultural que sigue su diagnóstico asombrado. Así, por un lado, escandaliza en un ambiente mexicano que tiene la sexualidad como tema tabú y, por otro, se apropia (como lo ha hecho desde su soneto en *El Chafirete*) de la figura de la monja para atraerla a una lectura más popular, divertida, risueña, fuera de dogmas nacionalistas o católicos (e incluso psicoanalíticos). Y, finalmente, nos presenta a una monja ya no popular, sino mediática. Es decir, no es únicamente que la traduzca para los choferes, sino que en las breves piezas que presenta en *Las locas*, sor Juana es un ícono popular al que todos, sin importar su estatus social, quieren pasar a saludar.

Conclusiones

Dice Octavio Paz: “Para cuando yo comencé a escribir, hacia 1930, la poesía de sor Juana Inés de la Cruz había dejado de ser una reliquia histórica para convertirse en un texto vivo” (*Sor Juana* 11). Parte de esta restitución está a cargo de Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. Ninguno de los tres se detiene a ponderar si debe o no integrarse a una tradición mexicana, o busca descifrar y justificar las razones para su ingreso al convento, la monja se encuentra ya *de facto* como un personaje fundamental del imaginario cultural y del canon literario. Los argumentos con los que es denostada en el siglo XIX son revertidos por Amado Nervo (Capítulo III) y, entonces, estos jóvenes no tienen que justificar los “usos” que le dan a la monja. Sin embargo, cada uno lo hace a su manera. Para Cuesta, sor Juana es un escudo contra los golpes retóricos de sus oponentes. Con ella como ejemplo, el autor puede desmontar una crítica nacionalista en que el lugar de nacimiento y el género son elementos para otorgar valor literario. Cuando sus oponentes pugnaban por una literatura viril, que no definían con precisión, pero que encontraba en *Los de abajo* su paragón, Cuesta defiende el derecho de la literatura a ser universal, como años después lo haría Borges cuando llegue a conclusiones similares en “El escritor argentino y la tradición”. Cuando escribe de sor Juana, se observa a un Cuesta enojado con los afanes de sus compatriotas de reducir los temas y de pensar en una literatura folklórica o local como el único destino posible de las letras. También responde al llamado viril con la imagen de una mujer que, de la misma manera que él, es denunciada por no acatar todos los designios impuestos a su género. Así, sor Juana le permite defenderse de sus oponentes y ella, como ejemplo, le basta para responder. El caso de Villaurrutia es distinto: la monja es un espejo en el que va a encontrarse. Una mujer escritora, inaugurando la tradición, descarta el llamado a una literatura virilidad. Aun así, la lectura es un poco más compleja, pues al estudiarla a partir de

una inteligencia de corte masculino, muestra la imposibilidad de romper del todo con el discurso machista de los cuarenta. Sin embargo, gran restituidor de la monja, como aclara Paz, Villaurrutia va a su encuentro editorial y poéticamente. Y, por último, para Salvador Novo, la monja es una risa sarcástica, dirigida a una sociedad a la que quiere escandalizar, pero que le regresa el aplauso. Consciente de su papel cada vez más canónico, Novo responde con desenfado, desacralizando lo que él mismo busca entronar. Él encuentra una mujer tan irreverente como él mismo. A su manera, la defiende de la larga lista de personas que van a verla en su penthouse y que quieren, como Abreu Gómez y Pfandl, estudiarla sin tomarse la molestia de entender su contexto, su vida y su poesía.

Despejadas las acusaciones que se le imputaban a sor Juana, ellos hacen de la monja materia viva. Como parte de un imaginario, su figura es moldeable (como en los sonetos de Novo). Queda atrás la tensión de los letrados del siglo XIX que no sabían si celebrar o no a una monja con fuertes vínculos con los virreyes, que tomaban la literatura novohispana como referente de dominación. En el México revolucionario, las connotaciones negativas perviven, pero en el discurso nacionalistas, éstas atañen a la forma cuando se vuelca a la experimentación. Por eso, cuando a los Contemporáneos se les acusa de afeminados, por no estar montados en el discurso nacionalista, el potencial simbólico de sor Juana se reactiva y les sirve para decir que, como a ella, ellos mismos son acosados.

Así, estos escritores entienden a sor Juana de dos maneras: como componente de una tradición propiamente mexicana y como referente activo en el campo cultural. En el primer caso, Cuesta y Villaurrutia son los que exponen de manera más clara el debate por el lugar de sor Juana como parte de una tradición poética. El primero la hace fundadora de una tradición, pero al hacerlo no la vincula a su propia poesía; Villaurrutia, en cambio, sí lo hace. La diferencia recae

en el concepto que cada uno tiene de la tradición poética y la manera en que atan a sor Juana como elemento representativo en ella. Para ambos, ella es clásica, pero lo que esto significa varía. Así, para el veracruzano, la función de la poesía es apartarse del Yo para, con ello, lograr que en el proceso de recepción se sienta fuera de sí. La poesía clásica lo es en tanto se desvincula de la subjetividad para proyectarse a la universalidad. En cambio, para Villaurrutia, la poesía mexicana se encuentra atada por finos hilos que, a pesar de todo, la conectan. Lo clásico es el resultado de la correspondencia entre la intimidad del escritor y su obra, así como la posibilidad de hacer de ella un asunto compartido. Cuesta no necesita autoafiliarse a la monja pues su “tradición” carece de sujetos; mientras que Villaurrutia, preocupado por fundar una modernidad que sustente su propia poesía, recurre a la monja como herramienta capaz de validarlo. En cuanto a la cuestión del género, asunto por el que constantemente son atacados a nivel personal, su lectura también es sumamente distinta. Para Cuesta, una sor Juana no mujer-no hombre, la deja en un limbo complicado como su misma sexualidad; mientras que Villaurrutia cae en el lugar común que le impide, como a Amado Nervo (Capítulo III), hablar en términos de una inteligencia femenina. Sin embargo, su dicotomía deviene en síntesis: sor Juana es hombre y mujer.

Tanto en Cuesta como en Villaurrutia se observan ecos de la poesía sorjuanina. En Cuesta, la búsqueda desesperada por acceder a esa forma original, el cuerpo desprendido y abandonado durante la noche para elevarse a encontrar el conocimiento; en Villaurrutia, sor Juana deja su huella en elementos formales, en el desdibujamiento del lector implícito y en la temática nocturna de sus poemas. Y, aunque disímiles en apariencia, la sor Juana de ambos Contemporáneos comparte un elemento en común: es, *de facto*, un personaje en el canon. Esta instauración de ella, que inicia con Amado Nervo, encuentra en las décadas de los treinta y los

cuarenta, su consolidación. Para los cincuenta, como lo atestiguan las obras de Novo, su figura es llevada un paso más allá, ahora pertenece de lleno al imaginario cultural, por eso se multiplican los estudios acerca de ella, pero también los distintos usos hasta desembocar a finales del siglo XX, cuando la monja aparece hasta en los billetes.

Finalmente, las distintas apropiaciones de Novo muestran el lugar fundamental de sor Juana como parte de un imaginario cultural, nacional y compartido. En sus primeras apropiaciones se observa que el autor defiende el nacionalismo, pero a su manera libre y fuera del discurso oficial. Él dialoga con las distintas clases sociales y, a los choferes, les muestra una sor Juana digerida, que pueden entender porque habla para ellos. Pero, conforme avanzan los años, Novo va perdiendo su sitio marginal y se encuentra, de pronto, con que en su teatro, *La Capilla*, se reúnen funcionarios, escritores y demás miembros de la élite cultural. De la mano de su fama se consolida la de sor Juana. El autor no puede responder más que como sabe: con risa. Por eso, ante una monja que cada vez se oficializa más, se estudia y se comenta, Novo ríe al mostrar cómo todos hacen fila para visitarla, pero es él quien desde los veinte ha trabajado a favor de su restitución al hacerla materia viva.

Los Contemporáneos encuentran en sor Juana, como símbolo ya de una poeta consagrada, una excusa para revertir los ataques. En contra de todo el siglo anterior, finalmente terminan por integrarla y construirla como su contemporánea. A diferencia de Nervo, por ejemplo, para quien la monja causaba fascinación por desconocida, para este grupo la monja es materia viva. Hacen de ella, y de su poesía, motivo de emulación, pero también un referente al que autoafiliarse. Fuera de la disputa del valor de la monja, al ser ella ya una sor Juana totalmente restituida, Cuesta, Villaurrutia y Novo pueden darle distintos usos. Y en estos usos, aparece una poeta

diversa, sí, pero totalmente adaptada, como en las piezas teatrales de Novo, para comunicar el mensaje que cada escritor quiere transmitir.

Conclusiones

En *Sor Juana Inés de la Cruz o la construcción de un ícono nacional (circa 1870-1970)* he trazado distintos momentos claves de un siglo de la construcción de sor Juana como ícono nacional —desde el desdén de Altamirano (Capítulo I) a la presentación de la monja como personaje de ficción en las obras teatrales de Salvador Novo (Capítulo IV)—. El análisis se centró mayoritariamente en la recepción de sor Juana en México. Sin embargo, este proceso no sería posible sin la aportación de un personaje central en la consolidación del pensamiento propiamente americano: el dominicano Pedro Henríquez Ureña.

Como se adelantó en la “Introducción”, un aspecto clave para la inclusión de la obra de la monja en el canon fue la publicación de sus obras completas a cargo de Alfonso Méndez Plancarte. Los primeros tres tomos — *Lírica personal* (1951), *Villancicos y letras sacras* (1952) y *Autos y loas* (1955) —fueron editados por él, pero tras su muerte en 1955, el último volumen, *Comedias, sainetes y prosa* (1957), fue concluido por Alberto G. Salceda. Sin embargo, es necesario considerar el proyecto parte de otro mayor: la Colección Biblioteca Americana del Fondo de Cultura Económica, concebida por Pedro Henríquez Ureña.

Un antecedente del interés de Pedro Henríquez Ureña en la publicación de las obras sorjuaninas, fue su participación en la *Antología del Centenario. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de la independencia*, que sólo llega a concretar sus dos primeros volúmenes bajo la dirección de Justo Sierra, Ministro de Instrucción y Bellas Artes. Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel elaboraron la antología publicada en 1910 por la Imprenta de Manuel León Sánchez. En el “Estudio Introductorio”, escrito por Luis G. Urbina, se menciona brevemente a sor Juana —su renuncia a la escritura, dejó un vacío

(XII)—. La antología la presenta como “monja apasionada y genial”: “la profunda sor Juana Inés de la Cruz, cuyos divinos discreteos, en cuyos aéreos y luminosos alambicamientos, como en urdimbres tejidas con rayos de sol, se enredaron para siempre los sueños y los desengaños de un amor misterioso y sin esperanza” (XII). La oscuridad que había imperado al describir la poesía de sor Juana es ahora “luz”. Pedro Henríquez Ureña, uno de los compiladores, presenta a sor Juana en la *Antología* como crucial para comprender el pasado y el presente de las letras mexicanas.

En 1914, Henríquez Ureña hace un llamado a publicar la obra sorjuanina (“En pro de una edición definitiva de sor Juana”), una tarea pendiente. Señala que si la edición de la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda tiene carácter de urgencia, “¡cuánto más lo es la de sor Juana, cuyo texto legítimo es desconocido del vulgo! Sus versos corren, estragados, por todas las antologías, y sólo en la de *Poetas hispanoamericanos* de Menéndez y Pelayo se han reproducido con exactitud” (“En pro” 234). Comenta que “el decoro literario exige se restablezca el texto de sor Juana” (“En pro” 234). Ya sea que el gobierno asuma los gastos de la edición o que la labor sea realizada por un literato, en cualquier caso “deberá acudir a las ediciones antiguas, pero no sólo a una, sino a varias, para cotejarlas y anotar sus variantes procurando además establecer una clasificación cronológica de las composiciones” (“En pro” 234). Henríquez Ureña pide un trabajo filológico cuidadoso, capaz de revertir el desconocimiento de la obra: “No es excesivo homenaje para la poetisa la total y cuidadosa impresión de sus obras” (“En pro” 234-235). El proyecto, anunciado muy tempranamente en la carrera literaria de Henríquez Ureña, no se cristaliza sino hasta 1951.

Alejandra Luiselli explica que la decisión de asignar la edición de las *Obras completas* se debió a que “la mitra se movilizó en México para que el honor y la responsabilidad de preparar

las obras completas de sor Juana no recayera en Abreu Gómez, como algunos esperaban, sino en el sacerdote Alfonso Méndez Plancarte” (72). En realidad, la decisión fue tomada por Daniel Cosío Villegas, entonces director del Fondo de Cultura Económica, después de que Henríquez Ureña sugiriera la necesidad de publicar la obra sorjuanina. El asunto medular es la desavenencia pública entre Méndez Plancarte y Ermilo Abreu Gómez, una figura fundamental en esta etapa de recuperación editorial de las obras de sor Juana. Para Eduardo José Tello Solís, las investigaciones del yucateco “son un parteaguas en los estudios sobre esta poetisa mexicana” (12). En *Semblanza de sor Juana*, Abreu Gómez revisa la crítica, época, vida y obra de la monja, y señala que “es preciso llegar al siglo XX para advertir la iniciación de una crítica veraz, elaborada sobre documentos y apoyada en ordenaciones justas, filosóficas, equidistantes de la negación fanática como de la afirmación panegirista” (16). Destaca la labor de Henríquez Ureña, Dorothy Schons, Manuel Toussaint y Luis González Obregón, por sus diversas aportaciones a los estudios sorjuaninos. Sin embargo, son las críticas a *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca* las que terminan por descartarlo como editor de las obras.

El padre Méndez Plancarte responde a los trabajos de Abreu Gómez, en particular a *Bibliografía y biblioteca* (1934), en 10 artículos publicados primero en *Ábside* y luego en *El Universal* a partir de 1944. Posteriormente, Octaviano Valdés los compila con el título *Crítica de críticas sorjuaninas*. Para cuando Méndez Plancarte comienza a contestar a Abreu Gómez, había publicado en 1942 y 1943 los primeros dos tomos de *Poesía novohispana*, y el tercero estaba en camino (Herrera 153). El padre revisa detalladamente las publicaciones de Abreu Gómez y ante su fama de sorjuanista dice: “[m]ás trágica, por ello, la disparidad del ruido y las nueces, cuando un sereno examen directo en vano le busca esa plenitud y solidez documental y esa probidad profesional de investigador que sólo asienta lo que sabe y que trabaja a conciencia” (Méndez

Plancarte, *Crítica* 50). Para él, refutarlo es un “llano caso de higiene pública” (Méndez Plancarte, *Crítica* 51). Finalmente, desmonta los trabajos de Abreu como sorjuanista y expone las imprecisiones que encuentra en ellos.

Méndez Plancarte señala errores en la catalogación que hace Abreu Gómez de la biblioteca de sor Juana: referirse a André Tiraqueu, quien escribe el tratado “De Legibus Connubialibus”, por el nombre de CONNUB “le infundió aquí vida personal y autónoma nuestro brillante metamorfoseador de libros en gente” (Méndez Plancarte, *Crítica* 69); funde a Plinio, el menor, con Plinio, el viejo, “pasando ya a la opuesta ‘merlinesca’ —la de la ‘compenetración de personalidades, por unificación de gente” (Méndez Plancarte, *Crítica* 70); la confusión de personajes con Autores, como Rómulo, fundador de Roma, a quien menciona como Augustus Romulus del siglo XIII y escritor de fábulas; errores estilísticos, como escribir que el dístico latino se compone por dos hexámetros, no de un hexámetro y un pentámetro (Méndez Plancarte, *Crítica* 75); y la ausencia de la Biblia como lectura de sor Juana. Éstas, entre muchas otras inexactitudes, hacen que termine por clasificar la obra de Abreu Gómez y su fama como “tragicómica y nacionalmente bochornosa disparidad” (Méndez Plancarte, *Crítica* 87). Su crítica es contundente.

La Colección Biblioteca Americana comienza con el deseo de Cosío Villegas de crear una nueva colección para el Fondo de Cultura Económica, por lo que le escribe a Henríquez Ureña a Buenos Aires, el 18 de abril de 1945, para invitarlo a conformar el programa de una nueva colección y le pide un plan para “sacar a flote lo mejor que hayan escrito los hispanoamericanos de todos los países y de todos los tiempos” (Cosío Villegas, *Correspondencia* 9). Henríquez Ureña le contesta que él comenzó en Losada una colección similar, pero que marcha lenta, por lo que acepta la proposición de “redactar el plan” (Cosío Villegas,

Correspondencia 4). El proyecto de Henríquez Ureña se refiere a la colección como la Biblioteca Americana (Cosío Villegas, *Correspondencia* 17), aunque también da la opción de llamarla “La tradición de América” (Cosío Villegas, *Correspondencia* 38). Ambos deciden que, aunque el dominicano haga el programa, la encargada de la Colección sería Camila Henríquez Ureña, hermana menor de Pedro.

Las *Obras completas de sor Juana* se publican como parte de la Colección Biblioteca Americana del Fondo de Cultura Económica. Liliana Weinberg, en *Biblioteca Americana. Una poética de la cultura y una política de lectura*, estudia el proyecto desde su importancia como colección y lo que implica en la construcción de una tradición que busca dotar de sentido al pensamiento americano. Considera la Colección una estrategia cultural y una política de lectura con un plan a largo plazo que tiene como antecedente el proyecto de Andrés Bello y Juan García del Río, la “Biblioteca Americana, o Miscelánea de la literatura, artes y ciencias” de 1823 (Weinberg, “Hacia una biblioteca americana”). Weinberg señala que la colección tiene diversas funciones: construye una tradición, da cuenta de la existencia de la literatura escrita en América, constituye un conjunto que queda abierto, se presenta como un examen del pasado y del futuro, busca crear un nuevo sector de lectores y, por último, muestra un fin ético al buscar promover los valores americanos (Weinberg, “Una biblioteca para América”). Por ello, estudiar la manera en que las *Obras completas de sor Juana* se insertan en la Colección da cuenta de una revaloración de la escritura de la monja como parte de una lógica de una tradición particularmente americana.

Dentro del proyecto, la literatura novohispana ocupa un sitio destacado. Cuando Henríquez Ureña menciona a los autores novohispanos, comenta que “hasta ahora nunca se han reimpresso completas las obras de sor Juana” (*Correspondencia* 46). El 22 de marzo de 1946, propone su plan editorial para revertir la situación y comienza la discusión sobre el posible

editor. El primer nombre que menciona es el de Manuel Touissant, que había publicado, en la Editorial Cvltvra, *Poesía escogida de sor Juana Inés de la Cruz* (1916) y *Poemas inéditos, desconocidos y muy raros de sor Juana Inés de la Cruz* (1926), en la editorial Imprenta de Manuel León Sánchez. Con esto en mente, Henríquez Ureña escribe a Cosío Villegas:

Sor Juana: las poesías —líricas— completas se han publicado hace poco en México; yo sugiero una edición de la obra en verso completa, es decir, incluyendo las comedias, los autos y los villancicos. Esto ocupará más de un volumen. Sería cosa de decidir primero cuál de los volúmenes debe salir antes: podría ser, por ejemplo, uno de autos y villancicos; quizá el segundo podría llevar las comedias; el tercero, o el tercero y el cuarto, las poesías. Si los volúmenes son grandes uno podría llevar todo lo de forma dramática y otro todo lo de forma lírica. Creo conveniente comenzar con lo dramático, porque lo lírico se ha hecho mucho; si fuesen cuatro tomos, comenzar con los villancicos y autos, que es lo menos manoseado. A pesar de que Toussaint esté dedicado al arte, creo que no le sería difícil hacer el prólogo, porque domina el tema, y además escribe muy bien. ¡Qué descanso! (*Correspondencia* 69)

A pesar del entusiasmo, Cosío Villegas no comparte la elección del editor sugerido, por lo que le responde el 3 de mayo:

El problema de sor Juana era realmente difícil: tu sugestión de Manuel Toussaint no era válida, cuando más, sino para los prólogos; pero en general, la persona que trabaja en los textos ambiciona hacer el prólogo y las notas, sobre todo cuando se trata de un caso semejante a éste. Descartado Toussaint, quedaban Ermilo Abreu Gómez, que ha pasado por un especialista durante años, y quizás Francisco Monteverde. No sé si te enteraste que Alfonso Méndez Plancarte publicó primero, en su *Revista Ábside*, después, en *El*

Universal, una serie de artículos destrozando la obra de Ermilo. Esto me condujo a pensar en Méndez Plancarte como un candidato para establecer el texto definitivo y hacer las notas y prólogos. Le escribí dándole a conocer las sugerencias que tú me habías hecho, y te adjunto una copia de su carta para que juzgues y me des tu impresión. En todo caso, el hombre ha aceptado la faena y principia a trabajar con todo el compromiso de entregar para noviembre el primer tomo. Alfonso Reyes ha aceptado escribir el prólogo.

(*Correspondencia* 80)

La inclusión de sor Juana en una colección americanista, la voluntad de editarla, muestra un cambio en la interpretación del barroco. Diversos escritores buscan en el barroco americano la legitimidad histórica de la tradición literaria del continente. Al integrarla en una colección que tiene como objetivo publicar las obras representativas de la tradición literaria americana, sor Juana deja de ser la novohispana apátrida, para convertirse en referente latinoamericano.

Las *Obras completas* son el resultado del enfrentamiento Méndez Plancarte vs. Abreu Gómez y de la voluntad de Henríquez Ureña. La relectura del dominicano considera a sor Juana parte fundante del pensamiento latinoamericano. Su publicación muestra la recuperación del barroco de Indias como fundante de la historia literaria americana, proceso de revaloración que se puede entender a la luz de la apropiación del barroco que surge a mediados del siglo XX y que, a la par de los debates nacionales, hacen de sor Juana un referente fundamental. Henríquez Ureña, en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), reflexiona sobre las particularidades de la tradición en la literatura americana. Escribe que, tras la independencia política, se busca su correlato en el plano literario, por lo que la generación de la Independencia, en la que incluye a Bello, Gutiérrez, Olmedo, Heredia, Lizardi y Bartolomé Hidalgo, se vuelca a dicho proyecto, pero que la siguiente generación, la de los románticos, descarta el proyecto de

independencia literaria de la misma manera en que los modernistas lo harán después con los románticos. Por lo mismo, “la generación se renueva en el descontento y la promesa” (243); descontento de su presente, promesa que cada generación hace al futuro. Ante el problema de tener una lengua en común con España, el escritor americano tiene que buscar el “acento inconfundible” (251) con el ansia de perfección como norma (251). El autor insiste en la importancia de hacer historia literaria, una síntesis que ponga en circulación “tablas de valores: nombres centrales y libros de lectura indispensables” (255). La Colección sigue esta lógica.

Uno de los temas importantes en la obra de Henríquez Ureña es la posición de América como centro. Esta centralidad se observa, por ejemplo, en “Barroco en América” (1940), cuando dice: “América creó en el siglo XVII su gran estilo barroco de construcción y ornamentación, que a veces reflujo sobre España, dueña de otro bien distinto, y aun atravesó los Pirineos, si no me engaña la capilla de la Virgen en la catedral de Perpiñán” (81). La tradición americana que plantea Henríquez Ureña surge de una relectura general del barroco; encuentra el barroco en la arquitectura y nombra a la par a sor Juana. Lo que podemos observar en los trabajos de Henríquez Ureña y en su correspondencia con Cosío Villegas es la americanización del barroco que permite una mirada al pasado en busca de la construcción de una tradición literaria que integre y tenga como elemento constitutivo el pasado virreinal. Al retomarlo, la tradición que había relegado a Góngora durante todo el siglo XVIII, se reconstituye e integra en sus formas a la estética barroca, ya no como un elemento discordante que pone en entredicho la autonomía del campo cultural latinoamericano, sino como la forma que es a la vez el origen y la pervivencia de su literatura.

Irlemar Chiampi propone que la reapropiación del barroco como herramienta de legitimidad histórica se afianza por la americanización del barroco y por la propuesta de Lezama

Lima del barroco como el paradigma que moldea el hecho americano (21-24). Los escritores van en busca de referentes que ayuden a afincar su voluntad latinoamericanista. En esta búsqueda, encuentran que sor Juana es un ícono propio para la revaloración histórica. Por ejemplo, Mariano Picón Salas, al distinguir entre el barroco como un periodo histórico y como muestra de un barroco literario de Indias, comenta que, en el caso de sor Juana, su obra es paradigmática del barroco americano, pues “todos los valores y los enigmas del Siglo Barroco” se encuentran en ella, que escribe “en medio de la degeneración estética” (143). Para él, sor Juana representa “el drama de la artificialidad y represión de nuestro barroco americano” (146) y, aun así, la considera americana (122). Por su parte, Lezama Lima escribe que, con la obra sorjuanina, el barroco “alcanza su plenitud y la plenitud del idioma poético en sus días” (106); con el *Primero sueño*, “el sueño y la muerte, alzándose por ese conocimiento poético la misma vivencia del conocimiento mágico” (109), como no sucederá sino hasta *Muerte sin fin* de José Gorostiza, al ser, ambos, “microcosmos poéticos” (110). Así, Lezama Lima, además de encontrar legitimidad en sor Juana como insignia del barroco, encuentra en su poesía la plenitud de la poética del continente, misma que traza hasta el Contemporáneo, Gorostiza.

De una manera similar a Lezama Lima, pero con una postura distinta en cuanto al significado del barroco, Alejo Carpentier lo concibe como universal y atemporal; lo postula, al igual que Eugenio D’Ors, como “una constante humana” (336) presente en América, aun antes de la Conquista, que se verifica y se renueva. El lenguaje capaz de expresar la constante histórica, la pulsión que, según él, emana del sincretismo americano, es lo real maravilloso. La americanización del barroco por parte de los escritores mencionados, desemboca en una nueva interpretación: el neobarroco. De esta manera lo presenta Severo Sarduy, quien busca crear una síntesis entre el barroco literario (tomado del pasado) y su reapropiación en el siglo XX. Sarduy

adjudica un valor revolucionario al neobarroco, una manera de ser en su presente a partir de la reinterpretación del pasado (184). En estas interpretaciones del barroco americano y del neobarroco, la monja tiene un lugar central, es el referente y el ejemplo que adapta al presente.

Al fin, después de estar sugiriéndolo desde 1914, Pedro Henríquez Ureña puede integrar las *Obras completas de sor Juana* como referente fundamental de la tradición americana. Sor Juana deja de ser novohispana, de la manera en que había sido leída en el siglo XIX, para convertirse en referente de la construcción de una tradición propiamente americana. La herencia del dominicano es reconocida por Méndez Plancarte en su edición sorjuanina. Además de seguir tangencialmente la delimitación de Henríquez Ureña en cuanto a la separación de los volúmenes, explícitamente reconoce la deuda intelectual con el dominicano: “Desde Pedro Henríquez Ureña, en 1914 —y luego de un vasto clamor de muchos—, se ha insistido en la urgencia de una cabal y digna reedición de las Obras de nuestra Musa, y aun llegaron a darse algunos pasos preliminares, aunque siempre hasta ahora fallidos” (“Introducción” xlii). Finalmente, los deseos de Henríquez Ureña se materializan. Se da un cambio en la recepción sorjuanina, como bien explica Lezama Lima: “Cuando era un divertimento, en el siglo XIX, más que la negación, el desconocimiento del barroco, su campo de visión era un extremo limitado, aludiéndose casi siempre con ese término a un estilo excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas, y de riego fertilizante” (89). En el cambio a la valoración favorable, es crucial el papel que desempeñó Henríquez Ureña. En la integración de sor Juana como agente fundamental del barroco americano se observa una apropiación que, como explica Perelmuter, muestra “esa tendencia a quererla asimilar a la época del lector, o a sus zonas de convergencia (estética, religiosa, nacional, sexual) expresan, me parece, el asombro compartido por sus lectores al enfrentarse a una escritora de la altura de sor Juana”(123) con lo que se crean una “figuración

imaginaria de sor Juana, fácilmente plegable o moldeable de acuerdo a las necesidades o la óptica de su lector”(123).

A lo largo de *Sor Juana Inés de la Cruz o la construcción de un ícono nacional* se observaron instancias —como en el caso de la publicación de sus *Obras completas*— en las que se muestra como las distintas maneras de leerla, de evaluar su figura y obra, hacen patente que el valor literario es contingente. Este fue el punto de partida de este trabajo, y haber mostrado las formas en que cada generación reconsidera el valor de la obra de sor Juana es su principal aportación. De manera general, el estudio contribuye a los estudios literarios al pormenorizar la historia de la recepción de la obra sorjuanina y la reconstrucción del campo literario (o el proceso en el que se busca esa autonomía del campo). Es fácil calificar a Menéndez Pelayo como parco en halagos a la monja si se observa desde la óptica contemporánea; sin embargo, inserto en su contexto, es posible ver que su elección de sor Juana, comentar sus poemas y presentarlos, no fue poca cosa.

La tesis también avanza distintas contribuciones en cada uno de sus capítulos. En el primero, la velada organizada por el Liceo Hidalgo hace patente dos cuestiones: la recuperación de la primera conmemoración de la monja en el México independiente y la síntesis de los cuestionamientos que tardarían cien años en despejarse. El rescate de la velada de conmemoración es una aportación al estudio de la recepción de la monja — únicamente existe un estudio del tema, de Belem Clark de Lara, basado en las aportaciones del Liceo Hidalgo para la constitución de una esfera pública. La aproximación de esta tesis a la velada muestra que en ella se enumeran las principales críticas a las que se apeló a lo largo de los cien años estudiados: su condición como religiosa, el que sea una mujer y su pertenencia o exclusión de un campo literario nacional.

El segundo capítulo, acerca de sor Juana en las antologías y las historias literarias en las últimas décadas del siglo XIX, da cuenta de un proceso que, al igual que las críticas, se repetirá sucesivamente: sor Juana como metonimia nacional. Pareciera que Pimentel, Méndez Pelayo y Vigil hacen de la monja la representante que suple la necesidad de tratar el papel de la literatura de la Nueva España en las construcciones nacionales. Con su mención, que siempre es presentada desde la grandeza y la excepcionalidad, podían dejar de lado la narración del pasado virreinal. Esta tendencia se extiende hasta el presente.¹ Tanto como para los intelectuales decimonónicos como para los funcionarios del Banco de México, con la incorporación de la monja es posible omitir las narraciones en torno al virreinato de la Nueva España. Ella representa la totalidad de 300 años de historia.

El tercer capítulo permitió fijar *Juana de Asbaje* de Amado Nervo como el hito decisivo en la incorporación de la monja a la iconografía mexicana. Además de ubicar esta obra como un parteaguas en la revaloración del gongorismo, asunto en que se anticipa a la Generación del 27, se mostró la manera en que esta revaloración propició un nuevo acercamiento a la poesía sorjuanina. A diferencia de lo que sucedió con Pimentel, Menéndez Pelayo y Vigil, el nayarita celebró a la monja como poeta genial, sin reparar en la división entre la obra que sirve únicamente como documento histórico, que debe ser desechada por gongorina, y la merecedora de ser rescatada. Sin embargo, como antecedente a lo que sucede en las décadas posteriores,

¹ Por ejemplo, los billetes en México representan la historia nacional. El Banco de México establece: “La temática de la nueva familia de billetes se titula ‘Identidad histórica, patrimonio natural’ y tiene como propósito mostrar los procesos históricos que han consolidado nuestra nación, constituyen nuestras raíces, nos dan identidad y son motivo de orgullo y unión de los mexicanos” (Banco de México). El Banco de México justifica la inclusión de sor Juana, ahora en los billetes de \$100 pesos: “Se ilustra el proceso de la Colonia en México, con la imagen de sor Juana Inés de la Cruz, como figura representativa de este periodo histórico” (Banco de México).

Nervo encontró en sor Juana un reflejo en el que mirarse, pero que también le sirve como inspiración para marcar un rumbo distinto en su poesía. Así, se anticipa a dos cuestiones: la revaloración del gongorismo y el influjo de la poesía sorjuanina en la propia poética de quien la estudia.

Lo que muestra el cuarto capítulo es similar a lo que establece Octavio Paz: para los treinta, la poesía sorjuanina era un texto vivo. Después de los Contemporáneos, sor Juana ya era símbolo adecuado para las futuras generaciones. El capítulo contribuyó a comprender distintos usos retóricos e ideológicos que marcaron el acercamiento a la figura de la monja, aspecto que hoy en día es sumamente relevante a la luz del uso y abuso de sor Juana para diferentes causas. Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia entendieron su momento histórico a partir de la monja; la leyeron, editaron, pensaron e integraron a sus reflexiones para defenderse de sus oponentes, así como para pensar en una poesía a partir de la sorjuanina. En el caso de Salvador Novo, personaje que cierra el estudio, observamos a una sor Juana que sirve de modelo para la refundición de poemas durante los años veinte, para luego convertirse en personaje que se asombra de la popularidad que ha adquirido en los últimos años del siglo XX.

La investigación surgió de una pregunta puntual: ¿qué hace sor Juana en un mural de Pilsen, el barrio mexicano de Chicago, junto a Joan Sebastian, Ramón Ayala, Frida Kahlo, Benito Juárez y demás íconos nacionales? Paul Allatson explica cómo diversas artistas chicanas han reinventado la figura de la monja desde 1980, cuando aparece “Mi reflejo” de Lydia Camarillo, poema en que aparece Juana Inés para vengar a los oprimidos (9). En su momento, consideré que esta respuesta no daba cuenta de lo anómalo que es la inclusión de la monja jerónima y poeta gongorina en el imaginario mexicano. Es una monja celebrada como parte de la iconografía de un país, México, nominalmente laico; una mujer que choca con la idea del macho

mexicano; y, todavía más extraño, es una poeta. A pesar de ser atípica, los mexicanos literalmente convivimos con ella regularmente: está en los billetes. La poeta tiene valor de cambio, circula, es materia viva. Su nombre acompaña conjuntos disímiles: escuelas de moda, grupos de apoyo feminista, novelas antiaborto, striptease poéticos.

Existe toda una red de estudiosos de su obra. Los sorjuanistas, de los que se burla Luis Felipe Fabre en su poema “Sor Juana y otros monstruos”, discuten apasionadamente todo lo relacionado a la vida y obra de Juana Inés, escudriñan archivos en busca de nuevos documentos, pacientemente anotan y comentan sus textos, defienden sus interpretaciones y encuentran el acta o el registro que compruebe sus teorías. Otros, mucho más generosos, editan la obra sorjuanina para que circule entre lectores no profesionales. Sin embargo, lo que queda claro es que desde sus trincheras, los sorjuanistas defienden a la monja con gran pasión. No es raro que sus lectores estén fascinados con ella. Christopher Domínguez Michael relata que, cuando le preguntaron a Marie José, la viuda de Octavio Paz, si tenía celos de que la actriz Sharon Stone quisiera conocer a su esposo, “dijo que tras haber competido toda la vida con sor Juana ya nada le arredraba” (*Octavio* 415).

Es innegable que actualmente la monja es parte del imaginario nacional como ícono, y del canon literario. La pregunta de investigación era: ¿Quién es sor Juana en el imaginario mexicano? Conforme busqué la explicación me di cuenta de que la proliferación de su imagen esconde el hecho de que no siempre fue así y que es parte de una tradición inventada, como la plantea Hobsbawm. La tarea que emprendí fue, precisamente, tratar de desnaturalizar su estatus. La exaltación de su figura, desde su catalogación como genio en el siglo XIX, la hace un ícono. Es la metonimia que queda de la Nueva España. Con ella, los mexicanos tienen argumentos para reconciliarse con el pasado novohispano. En ocasiones, algunos intelectuales han podido darle la

vuelta al no incluir a la Nueva España en la construcción de su idea de nación y, aun así, la genialidad de la monja denota el deseo de eclipsar por completo el pasado. Por eso, Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano y Francisco Sosa pueden renegar del pasado virreinal y, a pesar de ello, mencionarla. También es parte del canon literario. Su obra es paso obligado en los recuentos de la tradición. Proyectos como las *Obras completas* a cargo de Méndez Plancarte, la reedición por Antonio Alatorre, y, más recientemente *Ecos de mi pluma: antología en prosa y verso*, al cuidado de Martha Lilia Tenorio, muestran que aún continúa el rescate crítico de sus obras. Además, su institucionalización se refuerza con su obligatoria mención en el curriculum escolar. Como apunta John Guillory, el proceso de canonización sucede también desde la instrucción primaria y los programas curriculares que diseminan el capital lingüístico y simbólico (ix). Por lo mismo, a sor Juana se le conoce por su vida, no por su obra. Como explica Benito Quintana-Owen, desde el surgimiento de los *Libros de Texto Gratuitos* de la Secretaría de Educación Pública, en 1960, hasta hoy, los estudiantes de primaria descubren a la monja por un puñado de anécdotas biográficas y no por su obra, pues en todas sus reediciones, de todas las asignaturas, solo se han reproducido el romance “Ya la primavera hermosa...”, los sonetos “Este, que ves, engaño colorido” y “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba” y un fragmento de *El Divino Narciso* (303). Aun así, nunca ha desaparecido de los textos de instrucción primaria en México. Dada la centralidad de sor Juana, desentrañar la construcción de su figura como ícono permite dar luz a los procesos de conformación del campo cultural y del valor literario, así como de lo que cada generación entiende por éstos.

En un siglo de reacciones ante sor Juana, es fácil encontrar lugares comunes. El primero, su estado religioso, que repudiaban los liberales decimonónicos (como Altamirano, Sosa, Prieto, el Nigromante). El claustro les parecía tétrico y, en ocasiones, directamente lo relacionaron con

el sepulcro al que Juana Inés va a morir. Será hasta Amado Nervo, con la revaloración de lo religioso a partir del misticismo, que se le perdona la toma de hábitos. Aun así, ocasionalmente la queja regresa. Casi sesenta años después, Salvador Novo se imagina a una sor Juana, desesperada, corrigiendo a Pita Amor, intentando explicar que los conventos no son asunto luctuoso. Claro, existen interpretaciones católicas (como las de Cuevas, Menéndez Pelayo y Méndez Plancarte), pero para los liberales decimonónicos y para los estudios feministas contemporáneos, aún incomoda el estatus religioso. Por eso, novelas contemporáneas como *Yo, la peor* han querido neutralizar su estado religioso y proponer que la monja escribió hasta su último día como desafío al poder eclesástico que intentaba silenciarla.

A algunos descoloca que sea monja. En vano tratan de explicar su decisión de profesar. Varios llegan a la misma conclusión: lo hizo pues sufrió profundamente por un desengaño amoroso. Lógicamente (según Cuevas, Nervo, Novo, Villaurrutia), la monja se convirtió en religiosa porque, decepcionada por un hombre, encontró la respuesta de su dolor en su matrimonio con Cristo. De vez en cuando, algunos (como Vigil), proponen leer a la monja para entender las razones. Lo que parece un enigma —¿por qué profesó?— lo explica ella en la *Respuesta*: dada su inclinación al estudio, otorgada por Dios, lo mejor para resguardar el estado de su alma sin desatender su llamado, era profesar. Está también, como ella lo menciona, la total aversión al matrimonio. Quizá, aunque esto no lo dice, influyó su nacimiento como hija de la Iglesia, que no esconde (“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.” (OC, I 230-231)).

Sor Juana, al ser la figura más destacada de la Nueva España y, a veces, la única conocida, se convierte en su metonimia. Por lo mismo, cuando los letrados buscan integrarla o excluirla de

una determinada variante de la tradición, al hablar de ella se cruzan argumentos extraliterarios que nada tienen que ver con su obra, aunque aparentemente se presenten como juicios estéticos. El influjo gongorista es un claro ejemplo. Durante el siglo XIX y principios del XX, todo cuanto sonara “rebuscado”, “alambicado”, “poco claro” les parecía gongorino y había que desecharlo. Por eso, los participantes de la velada concuerdan, en su mayoría, en que sor Juana es un genio, pero inmediatamente la desaconsejan como referente literario. Incluso Francisco Pimentel, a pesar de ser uno de los primeros en dar cuenta de haberla leído, divide su obra: el *Primero sueño* y lo que se le asemeja es reprehensible; el resto, digno de admirarse. Lo poco que se lee de la monja termina escindido: qué leer y cómo leer depende, en un primer momento, de qué tanto se asemeja a Góngora la composición en particular. Los mexicanos, al seleccionar lo más representativo de la monja para incluir en la *Antología de poesía mexicana*, repiten los dos poemas que incluye Pimentel (“A Lucrecia” y “La vana ciencia”) y Menéndez Pelayo excluye de su corpus toda mención de *Primero sueño*. Tendrá que llegar Amado Nervo a descartar esta lectura; pero, sobre todo, los Contemporáneos para encontrar valor literario en la obra completa de sor Juana. Finalmente, las reivindicaciones de Pedro Henríquez Ureña, Alejo Carpentier y Severo Sarduy recurren a la monja y al barroco como fuente de legitimidad.

Otro lugar común, complicado para la inicial integración de la monja al canon, es que escribe principalmente poesía. Podría parecer un asunto menor, pero para los letrados decimonónicos no lo era. Altamirano creía que el escritor tenía como misión nacional escribir por su patria. Esta idea se extiende a las querellas de los veinte y treinta en México. La monja, rescatada por insigne y ejemplar, necesitaba ser restituida como poeta. Una vez más, es Amado Nervo quien lo hace al reconocerse en ella. De la monja toma una lección: la aparente sencillez que le parece digna de emulación, pues refleja sus sentimientos. El nayarita observa esta aparente facilidad en el

“Romance en que expresa los efectos del amor divino”, el soneto “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba” y las “Liras que expresan sentimientos de ausente”, entre muchas otras composiciones en las que cree descubrir los verdaderos sentimientos de la monja. Además, en otro acto adelantado a su tiempo, Nervo defiende a Góngora. Novo, Cuesta y Villaurrutia continúan por esta veta: la monja es genial, puntualmente, porque es poeta. Reflejados en ella, su literatura cobra vuelo. Villaurrutia apunta, en sus *Nocturnos*, a la desidentificación del receptor del amor del sujeto poético, a los tonos crepusculares que él encuentra en la obra sorjuanina y corresponden con la propia. También la monja se encuentra en Cuesta, en *Canto a un dios mineral*; el alma (para ella) y la materia (para él) emprenden una búsqueda por el conocimiento, que, aunque fracasa, es cíclica. Novo ríe con ella, adapta sus sonetos para la cultura popular, emula la forma y la hace accesible.

¿Era la monja una mujer emancipada o una feminista? Esta es una pregunta recurrente del siglo diecinueve al presente. La respuesta se adapta al vocabulario del que dispone cada generación. Para Laureana Wright y José María Vigil, en la velada literaria, sor Juana es una mujer emancipada. La primera ata su idea de emancipación a la defensa de la educación femenina; el segundo, a su espíritu positivista y su cuestionamiento ante todo. Para 1910, Miguel de Unamuno dice clara y llanamente, al reseñar a Amado Nervo, que la monja es una precursora del feminismo. Salvador Novo, en el diálogo entre la poeta y Pita Amor, hace decir a la segunda que la poeta es una precursora, adjudicación que la monja desaira. Dada esta lectura histórica, la interpretación de la monja responde a los criterios con los que se aproximan a su obra. Vigil, al pensarla en su presente, la pone a la cabeza de la lucha de emancipación femenina estadounidense. En este sentido, me gustaría pensar, junto con Nervo, que algún centro feminista debería llevar su nombre.

Al trazar una historia de la construcción de sor Juana, quedan pendientes algunas posibles rutas de investigación. En primer lugar, sería pertinente estudiar a profundidad el influjo sorjuanino en la poesía latinoamericana, asunto trazable y verificable a nivel estilístico. Es decir, a pesar de que el proyecto se centró exclusivamente en la recepción de sor Juana por parte de la crítica literaria y, sobre todo, muestra un proceso en la institucionalización de ésta como elemento del campo cultural, hace falta un estudio enfocado en cómo los poetas, desde la creación artística, se han aproximado a la obra de la monja. Poemas como *Canto a un dios mineral*, *Segundo sueño* y *Muerte sin fin* se encuentran plagados de referencias a la poesía sorjuanina, pero sería necesario rastrear este influjo en poetas como Marosa di Giorgio, Luis Felipe Fabre y Néstor Perlongher. El campo de los estudios sorjuaninos requiere un trabajo de tal envergadura y con un amplio arco histórico.

Además, el estudio emprendido hasta ahora permite considerar quién es sor Juana ahora. Abundan las representaciones contemporáneas que tienen a la monja como personaje de ficción. Sara Poot-Herrera elabora un listado de las ficciones contemporáneas de mexicanas y chicanas en las que aparece la monja (“Traces”). Solo mencionaré algunas, a las que he añadido otras que considero fundamentales. En teatro: de José Rosas Moreno, *Sor Juana Inés de la Cruz: drama en tres actos y en verso*; de Salvador Novo, *Diálogos neoplatónicos* y “Sor Juana, recibe”; de Coral Aguirre, *La cruz en el espejo*; y de Rafael Humberto Moreno-Durán, *Cuestión de hábitos*. En cine, destacan tres películas: *Sor Juana Inés de la Cruz*, dirigida por Ramón de la Peña; *Yo, la peor de todas* de María Luisa Bemberg; y *Las pasiones de sor Juana* de Antonio García Molina. Algunas de las novelas más relevantes son: *Catalina, mi padre*, de Gloria Durán; *La venganza de la virreina*, de Mónica Zagal; *El beso de la virreina*, de José Luis Gómez; *Yo, la peor*, de Mónica Lavín; y *Los indecibles pecados de sor Juana* de Kyra Galván. Finalmente, menciono una serie

de obras que tienen a la monja como protagonista y están escritas originalmente en inglés: la obra de teatro *Sor Juana*, de Estela Portillo Trambley; *This Life Within Me Won't Keep Still*, de Electa Arenal; *Sor Juana's Second Dream*, de Alicia Gaspar de Alba; y *Hunger's Bride*, de Paul Anderson. Además de las representaciones donde directamente aparece el personaje, sería importante añadir la investigación a profundidad de lo que Emily Hind llamó el “arquetipo sor Juana” en la literatura contemporánea: la mujer artista o letrada que encuentra un impedimento para la maternidad biológica y lo compensa con trabajo intelectual (249).

Aunque Oswaldo Estrada y Diana Janeth Rubio son pioneros en el estudio de las representaciones sorjuaninas en la actualidad, todavía queda bastante por explorar. A partir del corpus de sor Juana como ente ficcional, añadiría una investigación sobre qué es lo que Juana Inés les dice en la actualidad a sus lectores. También, aunque Estrada propone el tema, sería necesario indagar en por qué la vida de la poeta es un asunto capaz de consolidar una audiencia o crear un mercado. Es decir, desde el inicio del cine sonoro mexicano hasta la actualidad, se recurre a su vida como tema narrativo, con lo que se muestra que los enigmas que despierta no están del todo resueltos. Sería pertinente pensar cómo se adapta la narración biográfica a diversos medios y formatos de consumo (plataformas digitales, performances, películas). ¿De qué manera estas producciones actualizan los lugares comunes con los que los letrados de los siglos XIX y XX se acercaron a ella? Ahora que es un ícono, ¿se menciona su obra? Dado que cada generación actualiza lo que proyecta en la monja, ¿qué nuevos lugares comunes surgen en el auge de distintos discursos, entre ellos el de los estudios de género?

Además, queda por narrar la relación oficial entre el Estado y sor Juana, ella que fue una cortesana. Cada sexenio presidencial tiene una relación distinta con la monja, en ocasiones, marcada por el escándalo. Desde la presidencia de Miguel de la Madrid, Juana Inés aparece en

las monedas o billetes. Sería interesante analizar el escándalo de 1995, cuando al planear la Conmemoración del tricentésimo aniversario de la muerte de sor Juana, se descubrió que Margarita López Portillo, hermana del expresidente José López Portillo, “resguardaba” el presunto medallón de la monja en su propia casa (Depalma). La incomodidad que mostraron diversos intelectuales y el silencio de algunos burócratas culturales atañen también al cómo se piensan los restos históricos con relación al poder. Otro ejemplo es el decreto con el que Enrique Peña Nieto nombró a la monja como Personaje Ilustre de la Nación, asunto que propició un debate acerca del lugar en el que deben descansar sus huesos (atribuidos). La querrela permite explorar, una vez más, cuestiones como qué es patrimonio cultural —¿acaso unas posibles vértebras lo son?— y a quiénes pertenece. Finalmente, resulta interesante el enojo que ocasionó que el gobierno de la 4ta transformación, en noviembre 2018, presentara un logotipo institucional sin ninguna mujer en él (“Presentan logo de la 4T”). Ante las protestas, añadieron a sor Juana, Josefa Ortíz de Domínguez, Elvira Carrillo Puerto y Carmen Serdán, con lo que se muestra la injerencia de los movimientos feministas y su reclamo por una representación más equitativa; así como el uso simplista de la imagen de la monja que hace el gobierno en turno. Un estudio de este corte pondría sobre la mesa una cuestión fundamental del campo cultural en América Latina: la relación entre el gobierno y los intelectuales, así como los usos que los primeros le dan a sus símbolos nacionales.

Finalmente, al analizar lo que diversos críticos dicen de ella y al seguir su construcción como ícono nacional y su inclusión en el canon poético, estamos también ante la historia del perdón colectivo que se le concede a la monja. Castigada por gongorina y apátrida, finalmente es celebrada como personaje insigne de la nación. En este proceso, sor Juana le dice a cada uno lo que quiere escuchar. Es un eco, una proyección en la que es posible desplazar cualquier postura

ideológica. A veces, la monja reafirma; en otras ocasiones, desestabiliza. Pero, como lo muestra un siglo de críticas, nuestra lectura de sus obras termina por decirnos algo sobre nosotros mismos.

Obras citadas

- Abreu Gómez, Ermilo. "Iconografía de sor Juana Inés de la Cruz." *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, no 1, 1934, pp. 169-188.
- . *Semblanza de sor Juana*. Ediciones Letras de México, 1938.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca*. Secretaría de Relaciones Exteriores, 1934.
- Acero, Rosa María. *Novo ante Novo: un novísimo personaje homosexual*. Editorial Pliegos, 2003.
- Aguilar, Julio. "Memorias de un filólogo sin corbata." *Confabulario. El Universal*. Octubre 23, 2013, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/filologo-sin-corbata/>.
- Aguilar, Yanet. "Por qué *Yo, la peor* es el libro más vendido en México." *El Universal*. Sábado 25 de julio de 2009, <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/59968.html?fbclid=IwAR2JcKJBo49g2rR-OAI2gBhxzRtHPtkgj3OnfLnBVofEj4RhxfwdsAwdy2s>.
- Aguirre Botello, Manuel. "Continuación." *Los tranvías de la ciudad de México, 1850- 1971. México Maxico*, <http://www.mexicomaxico.org/Tranvias/TRANVIAS.htm>.
- Aguirre, Coral. *La cruz en el espejo, pieza dramática en dos actos*. Ediciones El Milagro, 2009.
- Aillón, Esther. "La política cultural de Francia en la génesis y difusión del concepto L'Amérique Latine', 1860-1930." *Construcción de las identidades latinoamericanas: ensayos de historia intelectual, siglos XIX y XX*, compilación de Aimer Granados García y Carlos Marichal, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2004.
- Alatorre, Antonio. "Las redondillas de Sor Juana contra los 'hombres necios': un siglo de fama (1818-1910)." *De amicitia et doctrina: Homenaje a Martha Elena Venier*, edición de Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunen Ortega y Martha Lilia Tenorio, El Colegio de México, 2007, pp. 44-75.
- . "Menéndez Pelayo y los poetas mexicanos: una escaramuza crítica." *Ensayos sobre crítica literaria*. El Colegio de México, 2012, pp. 169-180.
- . *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910). Tomo II*. El Colegio de México, 2007.
- . "Un tema fecundo: 'las encontradas correspondencias'." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, 1987, pp. 591-673.

Allatson, Paul. "A Shadowy Sequence: Chicana Textual/Sexual Reinventions of Sor Juana." *Chasqui*, vol. 33, no. 1, 2004, pp. 3–27, www.jstor.org/stable/29741841.

Altamirano, Ignacio Manuel. "Carta a una poetisa." *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, edición de Jorge Ruedas de la Serna, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 230-250.

---. "De la poesía épica y de la poesía lírica en 1870." *Para leer la patria diamantina. Una antología general*. Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 285- 320.

---. *El Zarco, episodios de la vida mexicana (1861-63)*, prólogo de Francisco Sosa, Establecimiento Editorial de J. Ballezá y Ca. Sucesor, 1901.

---. Introducción. *El Renacimiento, periódico literario (México, 1869)*, edición facsimilar, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

"Amado Nervo en Madrid. Lo que dice la prensa. Conferencia acerca de sor Juana Inés de la Cruz." *Revista Moderna de México*. Mayo 1, 1910, p. 183.

Amor, Pita. *Círculo de angustia*. Editorial Stylo, 1948.

---. *Décimas a Dios*. Fondo de Cultura Económica, 1953.

---. *Más allá de lo oscuro*. Editorial Stylo, 1951.

---. *Otro libro de amor*. Fondo de Cultura Económica, 1955.

---. *Poesía, Yo soy mi casa, Puerta obstinada y Círculo de Angustia*. Editorial Stylo, 1948.

---. *Polvo*. Editorial Stylo, 1949.

---. *Puerta obstinada*. Editorial Alcancía, 1947.

---. *Yo soy mi casa*. Editorial Alcancía, 1946.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 2006.

Anderson, Paul. *Hunger's Bride: A Novel of the Baroque*. Da Cappel Press, 2005.

Anzzolin, Kevin. *Guardians of Discourse: Journalism and Literature in Porfirian Mexico (1887-1912)*. 2014. University of Chicago, tesis doctoral.

Arbaiza, Diana. *Transatlantic Transactions: Writing Hispanism at the Centennial of 1892*. 2010. University of Illinois at Urbana-Champaign, tesis doctoral.

- Arenal, Electa. "This Life Within Me Won't Keep Still." Traducción de Amanda Powell. *Reinventing the Americas: Comparative Studies of Literature of the United States and Spanish America*, edición de B.G. Chevigny y G. Laguardia, Cambridge University Press, 1986, pp. 158-202.
- Arnold, Mathew. *Cultura y anarquía*, edición de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Editorial Cátedra, 2010.
- Arredondo, Inés. "Acercamiento a Jorge Cuesta." *Inés Arredondo. Ensayos*, selección y prólogo de Claudia Albarrán, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 149-236.
- Arrieta, Rafael Alberto. *Introducción al modernismo literario*. Edición Columba, 1956.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*, edición conmemorativa, edición y estudio introductorio de Víctor Díaz Arciniega, Fondo de Cultura Económica / Universidad Autónoma Metropolitana / El Colegio Nacional, 2015.
- Balderston, Daniel. "Poetry, Revolution, Homophobia: Polemics from the Mexican Revolution." *Hispanism and Homosexuality*, edición de Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin, Duke University Press, 1998, pp. 57-76.
- Banco de México. "Puesta en circulación del billete de 100 pesos de la nueva familia de billetes." Comunicado de prensa, *Banco de México*, 12 de noviembre del 2020, <https://www.banxico.org.mx/publicaciones-y-prensa/relacionados-con-billetes/%7B16F88333-BBAE-9692-3C14-36A88D674B56%7D.pdf>.
- Barrera Enderle, Víctor. "The Emergence of the Mexican Literary Field (1833-1869)." A *History of Mexican Literature*, edición de Ignacio M. Sánchez Prado, Anna M. Nogar y José Ramón Ruisánchez Serra, Cambridge University Press, 2016, pp. 158-170.
- Bartel, Klaus J. *German Literary History, an Annotated Bibliography*. Herbert Lang, 1976.
- Batts, Michael S. *A History of Histories of German Literature, 1834-1914*. McGill-Queen's University Press, 1993.
- Baty, Paige. *American Monroe. The Making of a Body Politic*. University of California Press, 1995.
- Bénassay-Berling, Marie Cécile. "Sor Juana Inés de la Cruz en Europa." *Colonial Latin American Review*, vol. 4, no 2, pp. 215-226.
- Bernal, Ignacio. *Correspondencia de Nicolás León con Joaquín García Icazbalceta*. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1982.

- Blanco, José Joaquín. *Función de medianoche. Ensayos de literatura cotidiana*, tercera reimpresión, Ediciones Era, 1988.
- Bleznick, Donald William. "Mexico's Veladas Literarias, 1867-1868." *The Modern Language Journal*, vol. 36, no. 7, 1952, pp. 346-348.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, segunda edición, Oxford University Press, 1997.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición." *Discusión*, segunda edición, Editorial Alianza, 1980, pp. 128- 137.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Editorial Montessor, 1980.
- Braga, Theophilo. *História da literatura portuguesa*. Imprensa Portuguesa Editora, 1870.
- Brunk, Samuel. *La trayectoria póstuma de Emiliano Zapata*. Grano de Sal / Instituto de Investigaciones Históricas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 2006.
- Caicedo, Adolfo. "Jorge Cuesta: pensar la poesía." *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, El Colegio de México, 1994.
- . *Soliloquio de la inteligencia. La poética de Jorge Cuesta*. Instituto Nacional de Bellas Artes / Editorial Leega, 1988.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Tecnos, 2002.
- Cano, Gabriela. "Más de un siglo de feminismo en México." *Debate feminista*, vol. 4, oct. 1996, pp. 346-360.
- Cárdenas, Elisa. "El porfiriato: una etiqueta histórica." *Historia Mexicana*, vol. 65, no. 3, enero-marzo 2016, pp. 1405-1433.
- Carpentier, Alejo. "Lo barroco y lo real maravilloso." *Ensayo cubano del siglo XX: antología*, selección, prólogo y notas de Rafael Hernández y Rafael Rojas, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 333-356.
- Carpinetri, Bruno Luis. *Francesco De Sanctis y la crítica literaria*. Universidad de Buenos Aires / Facultad de Filosofía y Letras / Instituto Italiano de Literatura, 1981.
- "Centenario de Pita Amor (1918-2000): una galería." *Nexos*. 30 mayo 2018, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=16006>.

- Chiampi, Irlemar. "El barroco en el ocaso de la modernidad." *Barroco y modernidad*. Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 17- 41.
- Chumacero, Leticia Romero. *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México / Gedisa S.A., 2016.
- Clark de Lara, Belem. "Hacia una historia del Liceo Hidalgo y la construcción de la literatura mexicana." *Aproximaciones a una historia intelectual. Revistas y asociaciones literarias mexicanas del siglo XIX*, coordinado por Guadalupe Curiel Defossé y Belem Clark de Lara, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 87-104.
- Composiciones leídas en la velada literaria que consagró el Liceo Hidalgo a la memoria de sor Juana Inés de la Cruz la noche del 12 de noviembre de 1874, aniversario del natalicio de la ilustre poetisa*. México, Imprenta del Porvenir, 1874.
- Cosío Villegas, Daniel. *Correspondencia con Pedro Henríquez Ureña*. Legajo 155. Archivo Histórico del Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- Cruz, Sor Juana Inés de. "En reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa, que hicieron mayores sus Obras con sus elogios: que no se halló acabado." *Obras completas. Tomo I*. Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 158-161.
- . *Obras completas. Tomo I. Lírica personal*. Fondo de Cultura Económica, 1976.
- . *Obras completas. Tomo II. Villancicos y Letras sacras*. Fondo de Cultura Económica, 1976.
- . *Obras completas. Tomo III. Autos y loas*. Fondo de Cultura Económica, 1976.
- . *Obras completas. Tomo IV. Comedias, sainetes y prosa*. Fondo de Cultura Económica, 1976.
- . *Sonetos y endechas de sor Juana*, edición y notas de Xavier Villaurrutia, Editorial Nueva Cultura, 1941.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz. Poesías*, edición, prólogo y notas de Ermilo Abreu Gómez, Ediciones Botas, 1940.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz. The Answer/ La Respuesta, Including a Selection of Poems*, edición crítica y traducción de Electa Arenal y Amanda Powell, Feminist Press, 1994.
- Cuesta, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*, presentación de Guillermo Scheridan, Fondo de Cultura Económica, 1985.

- . *Canto a un dios mineral*. Jorge Cuesta. *Antología*, selección y presentación de Adolfo Castañón, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Difusión Cultural, 2007, pp. 24- 31.
- . “Comentarios breves.” *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*. Antena. Monterrey. *Examen*. Número, primera edición facsimilar, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 324-326.
- . “El clasicismo mexicano.” Jorge Cuesta. *Obras reunidas II. Ensayo y prosas varias*, edición de Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta; colaboración de Francisco Segovia, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 259-269.
- . “La literatura y el nacionalismo.” Jorge Cuesta. *Obras reunidas II. Ensayo y prosas varias*, edición de Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta; colaboración de Francisco Segovia, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 133-136.
- . “La mujer en las letras.” Jorge Cuesta. *Obras reunidas II. Ensayo y prosas varias*, edición de Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta; colaboración de Francisco Segovia, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 308-312.
- Darío, Rubén. “Trébol”. *Cantos de vida y esperanza. Edición homenaje. Propuesta de edición a la luz de los manuscritos de la Biblioteca del Congreso de Washington*, prólogo, edición y notas de M. Orssi de Fiori, Rosanna Caraemlla de Gamarra, Helena Fiori Rossi y Soledad Martínez Saravia de Lecuona, Ediciones Universidad Católica de Salta / Editorial Biblioteca de Textos Universitarios, 2006, pp. 132- 134.
- “Decreto por el que se declara mujer ilustre a sor Juana Inés de la Cruz, y se instruye llevar a cabo los homenajes póstumos correspondientes.” *Diario Oficial de la Federación*. Secretaría de Gobernación. DOF: 26/11/2018.
- Depalma, Anthony. “Mexico City Journal; The Poet’s Medallion: A Case of Finders Keepers?” *The New York Times*. Diciembre 15, 1995, <https://www.nytimes.com/1995/12/15/world/mexico-city-journal-the-poet-s-medallion-a-case-of-finders-keepers.html>.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querellas por la cultura “revolucionaria” (1925)*, segunda edición, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*. Universidad Nacional de Quilmes, 2006.
- Díaz Ruiz, Ignacio. *El modernismo hispanoamericano. Testimonios de una generación*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Domínguez Michael, Christopher. *La innovación retrógrada (1805-1863)*. El Colegio de México, 2016.

---. "Jorge Cuesta y la crítica del demonio." *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. Ediciones Era, 1997, pp. 271-336.

---. *Octavio Paz en su siglo*. Editorial Aguilar, 2014.

---. *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. Ediciones Era, 1997.

Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *La modernidad abyecta: formación del discurso homosexual en Hispanoamérica*. Universidad Veracruzana, 2001.

"¿Dónde están los restos de sor Juana? Científicos hacen pruebas de ADN." *Expansión*. Ciudad de México, 25 feb. 2011, <https://expansion.mx/entretenimiento/2011/02/25/donde-quedaron-los-restos-de-sor-juana-cientificos-hacen-pruebas-de-adn>.

Durán Gloria. *Catalina, mi padre*. Editorial Planeta, 2004.

El Estridentismo. México 1921-1927, introducción, recopilación y bibliografía de Luis Mario Schneider, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Elguero, Francisco. "Al retrato de sor Juana Inés de la Cruz (con motivo del libro de Amado Nervo)." *Revista Moderna de México*, diciembre 1, 1910, p. 234.

Eliot, T.S. "Tradition and Individual Talent (1919)." *Poetry Foundation*. 13 de octubre de 2009, <https://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent>.

Elizabeth, Erin. "Timeless Feminist Resistance Defying Dominant Discourses in Sor Juana's 'Hombres necios' and Margaret Atwood's 'A Women's Issue'." *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, vol. 12, no. 1, pp. 71-90.

El Renacimiento, periódico literario (México, 1869), edición facsimilar, presentación de Humberto Batis, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Escofet, José. "Sor Juana Inés de la Cruz." *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, prólogo, notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 83-96.

"Esperan los resultados de ADN de restos de sor Juana." *Hora Cero*. Ciudad de México, 1 junio 2018, <https://www.horacero.com.mx/vida-y-cultura/esperan-los-resultados-de-adn-de-restos-de-sor-juana/>.

Estrada, Oswaldo. *Trouble Memories. Iconic Mexican Women and the Traps of Representation*. State University of New York Press, 2018.

“Estudian posibles restos de sor Juana Inés de la Cruz.” *El Universal*. Ciudad de México, 31 mayo 2015, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/estudian-posibles-restos-de-sor-juana-ines-de-la-cruz>.

Epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo según la edición de la Fundación Universitaria Española (1982-1991). Vol. 1-22. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/portales/marcelino_menendez_pelayo/epistolario_edici/edi/.

Epps, Brad y Fernández Cifuentes. “Spain and Beyond Spain. Modernity, Literary History and National Identity.” *Spain and Beyond Spain. Modernity, Literary History and National Identity*. Bucknell University Press, 2005, pp. 11- 45.

Exposition du Livre Mexicain. Catalogue. Université de Paris, 1955.

Ezcurdia, Manuel de. “González Martínez y los Contemporáneos.” *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, El Colegio de México, 1994.

Faber, Sebastiaan. “Hispanism, Transatlantic Studies, and the Problem of Cultural History.” *Empire’s End. Transnational Connections in the Hispanic World*, edición de Akiko Tsuchiya y William G. Acree Jr, Vanderbilt University Press, 2016, pp. 17-33.

Fabre, Luis Felipe. *Escribir con caca*. Editorial Sexto Piso, 2017.

---. *Poemas de terror y de misterio*. Almadía Ediciones, 2010.

Federicci, Silvia. *Caliban y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, 2001.

Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Harvard University Press, 1995.

Foucault, Michel. *Arqueología del saber*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores, 2008.

Franco Calvo, Enrique. “Notas sobre Xavier Villaurrutia y la crítica del arte.” *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, El Colegio de México, 1994.

Fumagalli, Carla Anabella. “Sor Juana Inés de la Cruz: articulaciones entre *obra* y *archivo* en los preliminares de sus ediciones originales.” *Anclajes*, vol. XXII, no. 1, enero-abril 2018, pp. 37-53.

“Gacetilla. Anuncio.” *El Monitor Republicano. Diario de política, literatura, industria, comercio, moda, teatro, anuncios, & c.*, 5ta época, año 24, no. 270, 12 de noviembre de 1874, p. 4.

- “Gacetilla. Vida literaria.” *El Siglo Diez y Nueve*, 8va época, año 23, tomo 66, no. 10746, 4 de agosto de 1874, p. 4.
- Gallo, Rubén. *Freud en México. Historia de un delirio*, traducción de Pablo Duarte, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Galván, Kyra. *Los indecibles pecados de sor Juana*. Editorial Planeta Mexicana, Booket, 2010.
- García Icazbalceta, Joaquín. *Bibliografía mexicana del siglo XVI; primera parte, catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600 con biografías de autores y otras ilustraciones: precedida de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en México*. Librería de Andrade y Morales, 1886.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. I. 1929- 1937*. Universidad de Guadalajara / Gobierno de Jalisco / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992.
- Garza Cuarón, Beatriz. “Francisco Pimentel, precursor de las historias de la literatura mexicana.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, no. 1, 1990, pp. 265-276.
- Garza Saldívar, Norma. “La poesía como mirada.” *Jorge Cuesta: la exasperada lucidez*, presentación y selección de Raquel Huerta-Nava, Tierra Adentro, 2003, pp. 103-116.
- Gaspar de Alba, Alicia. *Sor Juana's Second Dream: A Novel*. University of New Mexico Press, 1999.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Women Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 2000.
- Gilmore, David. *Monsters: Evil Beings, Mythical Beasts, and All Manners of Imaginary*. University of Pennsylvania Press, 2003.
- Godinas, Laurette. “Hacia una historia de la crítica textual en México.” *Filología mexicana*, coordinación de Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp.141-178.
- Gómez, José Luis. *El beso de la virreina, la historia sugerente y cautivadora de dos mujeres condenadas por el placer*. Editorial Booket México, 2013.
- Góngora, Luis de. *Soledades*, edición de Robert Jammes, Castalia, 2016.
- González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.

- González, Luis. *La ronda de las generaciones. Protagonistas de la Reforma y la Revolución Mexicana*. Secretaría de Educación Pública / Secretaría de Cultura / Dirección General de Publicaciones, 1984.
- González Obregón, Luis. *México viejo y anecdótico*. Vda. De C. Bouret, 1909.
- González Rodríguez, Sergio. "Salvador Novo: el narrador y el confidente." *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, El Colegio de México, 1994.
- González-Stephan, Beatriz. *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Iberoamericana / Vervuert, 2002.
- González y Lobo, María Guadalupe. "Educación de la mujer mexicana en el siglo XIX." *Revista Casa del Tiempo*, vol. 9, no. 99, mayo-junio 2008, pp. 52-58.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin*, edición de Emiliano Gironella Parra, El Colegio de México, 2009.
- . *Poesía*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Granillo Vázquez, Lilia y Esther Hernández Palacios. "De reinas del hogar y de la patria a escritoras profesionales. La edad de oro de las poetisas mexicanas." *La República de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I: ambientes, asociaciones y grupos, movimientos, temas y géneros literarios*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 121-152.
- Grant, Sylvester Nigel. *Vida y obra de Jorge Cuesta*. Premià Editores de Libros, 1984.
- Groote, Sabine. "La recepción de sor Juana y su obra en la Alemania de Hitler y la de hoy." *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, coordinación de Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, El Colegio de México, 1993, pp. 381-394.
- Grossi, Verónica. "Hacia una revisión crítica de la recepción de sor Juan Inés de la Cruz, desde el siglo diecisiete hasta la actualidad." *Narrativas: Revista de narrativa contemporánea en castellano*, no. 4, 2007, pp. 14-19.
- Groussac, Paul. *Del Plata al Niágara*. Perú, Imprenta de Pablo E. Coni é Hijos, 1897.
- Guillory, John. *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. The University of Chicago Press, 1994.
- Hadatty Mora, Yanna. "Regimes of the Avant-garde: Colonialists, Stridentists, Proletarian, Surrealists, *Contemporáneos*, and Independent Rupture (1920-1950)." *A History of*

Mexican Literature, edición de Ignacio Sánchez Prado, Anna M. Nogar, José Ramón Ruisánchez Serra, Cambridge University Press, 2016, pp. 246-259.

Hale, Charles A. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2002.

Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*, segunda edición, Fondo de Cultura Económica, 1962.

Henríquez Ureña, Pedro. “Barroco en América.” *Estudios mexicanos*, edición de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 81-86.

---. “En pro de una edición definitiva de sor Juana.” *Prolija memoria. Primera época*, vol. 5, no. 1-2, 2011, pp. 231-242.

---. *Obra crítica*. Fondo de Cultura Económica, 2002.

---. “Sor Juana Inés de la Cruz.” *Estudios mexicanos*, edición de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 59-80.

Heredia, Mariana de. *From National-Building to National-Branding: Literature and Cultural Diplomacy in Twentieth Century Mexico*. 2018. Stanford University, tesis doctoral.

Hernández Palacios, Esther. “‘Misa negra’ o el sacrilegio inacabado del modernismo.” *La Palabra y el Hombre*, no. 77, enero-marzo 1991, pp. 5-16.

Hernández Rodríguez, Rafael. *Una poética de la despreocupación: modernidad en cuatro poetas latinoamericanos*. Editorial Cuarto Propio, 2003.

Herrera Zapién, Tarsicio. “De Abreu Gómez a Méndez Plancarte: entre fantasmas barrocos y ausencias latinas.” *Aproximaciones a sor Juana*, edición de Sandra Lorenzano, Universidad del Claustro de Sor Juana / Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 151-158.

Hind, Emily. “Sor Juana, an Official Habit: Twentieth-Century Mexican Culture.” *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Emilie L. Bergman y Stacey Shau, The Modern Language Association of America, 2007, pp. 247-255.

Hobsbawm, Eric. “Inventing Tradition.” *The Invention of Tradition*, edición de Eric Hobsbawm y Terence Ranger, veinteava reimpresión, Cambridge University Press, 2012.

Hohendahl, Peter Uwe. *Building a National Literature: The Case of Germany, 1830-1870*, traducción de Renate Baron Franciscono, Cornell University Press, 1989.

- Infante, Lucrecia. "De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX." *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 24, no. 113, 2008, pp. 69-105.
- Irigaray, Luce. *To Speak is Never Neutral*. Routledge, 2002.
- Isla, Augusto. "Introducción." *Jorge Cuesta: ensayos políticos*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 7-31.
- Jiménez Aguirre, Gustavo. "Avatares de un aristócrata en harapos." *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 19-40.
- . "Dos cartas de navegación para la poesía de Amado Nervo." *Amado Nervo. Poesía reunida*, edición de Gustavo Jiménez Aguirre y Eliff Lara Astorga, Universidad Nacional Autónoma de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 31-40.
- . "Un 'camino que anda' por la poesía de Amado Nervo." *Amado Nervo. Poesía reunida*, edición de Gustavo Jiménez Aguirre y Eliff Lara Astorga, Universidad Nacional Autónoma de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, pp. 41-90.
- Jiménez del Campo, Paola. "Sor Juana: modelo de apropiación crítica." *América: Cahiers du CRICCAL*, vol. 1, no. 33, 2005, pp. 213-219, https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2005_num_33_1_1725.
- Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*. El Colegio de México, 1978.
- Juana Inés* [serie]. Creada por Patricia Arriaga Jordán; dirigida por Patricia Arriaga Jordán, Emilio Maillé, Julian de Tavira; productora Bravo Films; distribuidora Canal Once y Netflix, 2016.
- Juárez, Benito. "Decreto que concede amnistía a individuos culpables de infidencia y desertores." *Impresos de Reforma. Intervención e Imperio 1853-1873*, fondo XXVIII-I, sección 7.7, caja 568 (México, 14 de octubre de 1870), 1.
- Koestenbaum, Wayne. *Jackie Under My Skin. Interpreting an Icon*. Picador-Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- Krauel, Javier. *Imperial Emotions: Cultural Responses to the Myths of Empire in Fin-De-Siècle Spain*. Liverpool University Press, 2013.
- "La carta de sor Juana al P. Núñez (1682). Estudio de Antonio Alatorre." *Nueva Revista de Filología Hispánica*. T. XXXV, no. 2. El Colegio de México, pp. 591-673.

- Lambropoulos, Vassilis. *Literature as National Institution: Studies in the Politics of Modern Greek Criticism*. Princeton University Press, 1988.
- La mujer del puerto*. Dirigida por Arcady Boytler, Raphael J. Sevilla, Eurindia Films, 1934.
- Las pasiones de sor Juana*. Dirección de Antonio García Molina, guión de Olivia de Montelongo, Distribuidora y Negocios de Imagen Cardona Molina S.L / Productora Fílmica Real, 2004.
- Lavín, Mónica. *Yo, la peor*. Editorial Grijalbo, 2010.
- Legrás, Horacio. *Culture and Revolution. Violence, Memory and the Making of Modern México*. University of Texas Press, 2017.
- . "El Ateneo y los orígenes del estado ético en México." *Latin American Research Review*, vol. 38, no. 2, 2003, pp. 34–60, www.jstor.org/stable/1555419.
- Levine, Lawrence W. *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, veinteaava reimpresión, Harvard University Press, 2002.
- Lezama Lima, José. "La curiosidad barroca." *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Long, Mary Kendall. *Salvador Novo: 1920-1940, Between the Avant-Garde and the Nation*. 1995. Princeton University, tesis doctoral.
- López Baralt, Luce. "Oh quanto è corto il dire: reflexiones en torno a la experiencia mística." *Youtube*, subido por Carlos Romero, abril 15, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=ugVq8k5JaPA>.
- López Mena, Sergio. "Sor Juana ante Sigüenza, Altamirano y Rosas Moreno: del ataque a la reivindicación." *Revista Literatura Mexicana*, vol. 4, no. 2, 1995, pp. 411-420.
- López Ordaz, Rogelio. *Mosaico biográfico de Amado Nervo*. Universidad de Nayarit / Instituto Jalisciense de Antropología e Historia / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970.
- Luzzato, Sergio. *The Body of Il Duce: Mussolini's Corpse and the Fortune of Italy*. Metropolitan Books, 2005.
- Magaña-Esquivel, Antonio. *Salvador Novo*. Empresas Editoriales S.A., 1971.
- Mahieux, Viviane A. *Accessible Intellectuals: Three Cronistas from the 1920's and 1930's*. 2004. Harvard University, tesis doctoral.
- Malvigne, Pedro César. *Amado Nervo, fraile de los suspiros*. Editorial Difusión, 1964.

Manoff, Marlene. "Theories of the Archive from Across the Disciplines." *Libraries and the Academy*, vol. 4, no. 1, 2004, pp. 9-25.

Martí, José. "Nuestra América." *Política de Nuestra América*, prólogo de Roberto Fernández Retamar, edición de José Aricó, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 37- 44.

---. "El tratado comercial entre los Estados Unidos y México." *Política de Nuestra América*, prólogo de Roberto Fernández Retamar, edición de José Aricó, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 59-64.

---. "México y Estados Unidos." *Política de Nuestra América*, prólogo de Roberto Fernández Retamar, edición de José Aricó, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 73-78.

Martínez, José Luis. "El momento literario de los Contemporáneos." *Letras Libres*, no. 15. marzo 2000, <https://www.letraslibres.com/mexico/el-momento-literario-los-contemporaneos>.

---. *La expresión nacional*. Editorial Oasis, 1984.

Martínez, José María. *Amado Nervo y las lectoras del modernismo*. Editorial Verbum, 2015.

Mata, Rodolfo. "El fruto que del tiempo es dueño. Jorge Cuesta: *Canto a un dios mineral*." *Jorge Cuesta: la exasperada lucidez*, presentación y selección de Raquel Huerta- Nava, Tierra Adentro, 2003, pp. 143-180.

McKee Irwin, Robert. *Mexican Masculinities*. University of Minnesota Press, 2003.

---. "The Legend of Jorge Cuesta: The Perils of Alchemy and the Paranoia of Gender." *Hispanism and Homosexuality*, edición de Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin, Duke University Press, 1998, pp. 29-53.

Meléndez, Concha. *Amado Nervo*. Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1926.

Méndez Plancarte, Alfonso. *Crítica de críticas sorjuaninas*. Ediciones Las Hojas de Mate, 1982.

---."Introducción." *Obras completas. Tomo I. Lírica personal*. Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. vii-lxviii.

---. *Poetas novohispanos*, 3 volúmenes, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1942- 1945.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispanoamericanos publicada por la Real Academia Española. Tomo I. México y América Central*. España, Impresores de la Real Casa, Paseo de San Vicente, núm. 20, 1893.

- . *Historia de la poesía hispanoamericana. Tomo. I.* España, Librería General de Victoriano Suárez, Calle de Preciados, 48, 1911.
- . *Historia de los heterodoxos españoles. Volumen I*, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- . *Horacio en España*. 2 volúmenes. Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885.
- Merkl, Heinrich. "Sor Juana, Pfandl y la mujer masculina." *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, edición de Christoph Strosetzki, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 906-913.
- Merrim, Stephanie. "Towards a Feminist Reading of Sor Juana Inés de la Cruz: Past, Present and Future Directions in Sor Juana Criticism." *Feminist Perspectives on sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Stephanie Merrim, Wayne State University Press, 1991, pp. 11-37.
- Moi, Toril. *Sexual / Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Routledge / Taylor & Francis Group, 2002.
- Molina, Roderick A. "Menéndez y Pelayo and America." *The Americas*, vol. 2, no. 3, enero 1946, pp. 263-279.
- Molloy, Sylvia. "Sentimentalidad y género: notas para una lectura de Nervo." *Literatura mexicana para otro fin de siglo*, edición de Rafael Olea Franco, El Colegio de México, 2001, pp. 103-114.
- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*. Ediciones Era, 2000.
- . "Homofobia." *Nexos*. Marzo 1, 2010, <https://www.nexos.com.mx/?p=13621>.
- . *Salvador Novo: lo marginal en el centro*, segunda edición corregida y aumentada, Ediciones Era, 2004.
- . *Yo te bendigo, vida. Amado Nervo: crónica de vida y obra*. Hoja Casa Editorial, 2002.
- Mora, Carmen de. "Década de 1910: El renacimiento de sor Juana." *La recepción de sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*, edición e introducción de Rosa Perelmuter, recopilación bibliográfica de Luis M. Villar, Instituto de Estudios Auriseculares, 2010, pp. 23-44.
- Moral Valcárcel, Carmen. "Sor Juana en España." *Colonial Latin American Review*, vol. 4, no. 2, 1995, pp. 197-214.
- Morales Medina, María. "Al rescate de sor Juana Inés de la Cruz: Luisa Luisi en Contemporáneos." *Revista Hispanoamericana*, no. 158, enero junio 2020, pp. 251-266.

- Moraña, Mabel. "Introduction. Mapping Hispanism." *Ideologies of Hispanism*, edición de Mabel Moraña, Vanderbilt University Press, 2005, pp. ix-xxi.
- Moreno Bravo, C y Rovira Kaltwasser. *Imaginarios: Desarrollo y aplicaciones de un concepto crecientemente utilizado en las Ciencias Sociales. Investigación para la Política Pública, Desarrollo Humano, HD-08-2009*. RBLAC-UNDP, 2009, pp. 1-37.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto. *Cuestión de hábitos*. Editorial Alfaguara, 2005.
- Muncy, Michèle. *Salvador Novo y su teatro (estudio crítico)*. Rutgers University, 1971.
- Nandino, Elías. *Juntando mis pasos*. Editorial Aldus, S.A., 2002.
- Nervo, Amado. "Balance del año. Los jóvenes escritores españoles. Orientaciones dominantes." *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 67-74.
- . "Brevedad." *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 102- 106.
- . "Del estilo exuberante. La fertilidad del léxico en algunos escritores castellanos modernos." *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 61-66.
- . *El bachiller, El donador de Almas, Mencía y sus mejores cuentos*, selección, prólogo y cronología Gustavo Jiménez Aguirre, Penguin Random House, 2017.
- . "El modernismo." *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 57-59.
- . "El periódico-teléfono." *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 128-129.
- . *En voz baja. La amada inmóvil*, edición de José María Martínez, Ediciones Cátedra, 2002.

- . “Hablemos de literatos y de literatura.” *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 49-56.
- . “Hacer un artículo.” *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 123-124.
- . *Juana de Asbaje*, introducción y edición de Antonio Alatorre, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- . “La locomotora.” *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 211-212.
- . *Poesía reunida. Tomo I*, edición de Gustavo Jiménez Aguirre y Eliff Lara Astorga, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- . *Poesía reunida. Tomo II*, edición de Gustavo Jiménez Aguirre y Eliff Lara Astorga, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- . *Serenidad*. Editorial Renacimiento, 1914.
- . “Ser poeta es orar.” *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 60.
- . “Un ‘reporter’ de incrementos.” *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 132.
- . “U.S.” *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 147-149.
- . “Words, Words, Words.” *Amado Nervo. El libro que la vida no me dejó escribir. Antología general*, selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre, Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 111-112.

North, Joseph. *Literary Criticism. A Concise Political History*. Harvard University Press, 2017.

Novo, Salvador. "Carta atenagórica al 'Ilustrado' sobre quien no lo es." *Viajes y ensayos II*, compilación y edición de Sergio González Rodríguez y Lligany Lomelí, nota introductoria de Mary Kendall Long, hemerografía (1923-1940) de Lligany Lomelí, cronología de Antonio Saborit, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 400-403.

---. *Diálogos*. Colección Los Textos de La Capilla II. Editorial Stylo, 1956.

---. Fondo Salvador Novo. DCXX-3. Sección Libros, Legajo 17. Carpeta 3, fojas 113, Lugar y fecha: México, 12 de noviembre de 1955- 21 de julio de 1957, Asunto: Contiene 117 documentos, todos recortes hemerográficos relacionados con el estreno y críticas a tres obras teatrales en las que participó Salvador Novo: "Diálogos", "Esperado a Godot" e "Hipólito"; los recortes fueron extraídos de los periódicos *Ovaciones, El Universal, Esto, Nacional, Excélsior, Afición, Zócalo, Gráfico e Impacto*. Fondo Salvador Novo, Centro de Estudios de Historia de México Carso Fundación de Carlos Slim, <http://www.archivo.cehmcars.com.mx/janium-bin/detalle.pl?Id=20191029113231>.

---. *La estatua de sal*, prólogo de Carlos Monsiváis, Fondo de Cultura Económica, 2008.

---. *Las locas, el sexo y los burdeles (y otros ensayos)*. Organización Editorial Novaro, 1972.

---. "¡Pasa Juana al diván!" *Las locas, el sexo y los burdeles (y otros ensayos)*. Organización Editorial Novaro, 1972, pp. 115-120.

---. *Sátira. El libro ca....* Editorial Diana, 1978.

Obras escogidas de sor Juana Inés de la Cruz, edición de Manuel Touissant, Editorial CVLTVRA, 1928.

Olaguíbel, Francisco M. de. *Oro y negro*. Oficina Tipográfica del Gobierno, 1897.

Onís, Federico de. "Sobre el concepto de modernismo." *Estudios críticos sobre el modernismo*. Editorial Gredos, 1968, pp. 35-42.

Oropesa, Salvador. *The Contemporáneos Group. Rewriting Mexico in the Thirties and Forties*. University of Texas Press, 2003.

Orringer, Nelson R. "La sor Juana de Menéndez Pelayo y el hispanismo norteamericano." *Menéndez Pelayo cien años después*. Actas del Congreso Internacional, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2012, pp. 435-452.

Ortiz de Montellano, Bernardo. "Literatura indígena y colonial mexicana." *Bernardo Ortiz de Montellano. Obras en prosa*, recopilación, edición, preliminares, notas e índices de

- María de Lourdes Franco Bagnouls, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 397- 436.
- . “Segundo sueño.” *Bernardo Ortiz de Montellano*, selección y nota de Manuel Fernández Perea, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Difusión Cultural, 2009, pp. 13-21.
- . “Una biblioteca mínima mexicana.” *Bernardo Ortiz de Montellano. Obras en prosa*, recopilación, edición, preliminares, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 363-364.
- Owen, Gilberto. *Novela como nube*, introducción de Vicente Quirarte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- . *Perseo vencido. Obras*, edición de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos de Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo, segunda edición, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Palou, Pedro Ángel. *Escribir en México durante los años locos. El campo cultural de los Contemporáneos*. Universidad Autónoma de Puebla, 2001.
- Pacheco, José Emilio. “Introducción.” *Antología del modernismo (1884-1921)*. Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones ERA, 2000, pp. XI-LIV.
- Panabièrre, Louis. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, traducción de Adolfo Castañón, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Pasternac, Nora. “El periodismo femenino en el siglo XIX: Violetas de Anáhuac.” *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. El Colegio de México, 1997, pp. 399-418.
- Paz, Octavio. “Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia.” *Obras completas Vol.1. La casa de la presencia. Poesía e historia*. Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 321-484.
- . *Obras completas de Octavio Paz. La casa de la presencia. Poesía e historia. Tomo I*, segunda edición, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 321-488.
- . “Poesía en movimiento.” *Poesía en movimiento*, trigésimo cuarta reimpresión, selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, prólogo de Octavio Paz, Siglo XXI Editores, 1966, pp. 3-34.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, tercera edición, Fondo de Cultura Económica, 2010.

- . *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, tercera reimpresión, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Perales Ojeda, Alicia. *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Pereira, Armando et al. "Examen, revista crítica." *Enciclopedia de la literatura en México*. <http://www.elem.mx/institucion/datos/1843>.
- Perelmuter, Rosa. "De la excepcionalidad a la impostura: Sor Juana Inés de la Cruz ante la crítica (1700-1950)." *Los Límites de la femineidad en sor Juana Inés de la Cruz*. Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 93-128.
- . "Dorothy Schons y Cía: Las pioneras de la crítica sorjuanina." *Los límites de la femineidad en sor Juana Inés de la Cruz*. Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 137-148.
- Pérez-Amador Adam, Alberto. *La ascendente estrella. Bibliografía dedicada a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*. Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- . "Faetonte reivindicado. La influencia de *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz en *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta." *Literatura mexicana. Revista semestral del Centro de Estudios Literarios*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 15, no. 1, 2004, pp. 71-93.
- Pérez Isai, Santiago. *Identidad nacional e historia de la literatura (1800-1939)*. 2008. Universidad de Deusto, tesis doctoral.
- Pérez González, Andrea Mariel. *Censura, crítica y legitimación en los paratextos de la literatura novohispana (siglos XVI-XVIII)*. 2018. El Colegio de México, tesis doctoral.
- Pérez, Josefina. "Una flor. A la memoria de sor Juana Inés de la Cruz." *Composiciones leídas en la velada literaria que consagró el Liceo Hidalgo a la memoria de sor Juana Inés de la Cruz la noche del 12 de noviembre de 1874, aniversario del natalicio de la ilustre poetisa*. México, Imprenta del Porvenir, 1874, pp. 9-11.
- Pérez Martínez, Herón. "La vigencia de Sor Juana." *Acta Universitaria*. Universidad de Guanajuato, vol. 18, no. 1, 2008, pp. 5- 14.
- Pérez Vejo, Tomás. "Historia y memoria en la celebración del Centenario mexicano." *1910. México entre dos épocas*, edición de Paul-Henri Giraud, Eduardo Ramos-Izquierdo y Miguel Rodríguez, El Colegio de México, 2014, pp. 3-63.
- Perus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. Siglo XXI Editores 1978.

- Pessoa, Fernando. *The Education of the Stoic. The Only Manuscript of the Baron of Teives*, edición y traducción de Richard Zenith, Exact Change, 2005.
- Peterson, Merrill D. *Lincoln in American Memory*. Oxford University Press, 1995.
- Petit de Julleville, Louis. *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, pub. Sous la direction de L. Petit de Julleville. A Collin & Cie, 1896-1899.
- Pfandl, Ludwig. *Juana la loca. Madre del Emperador Carlos V. Su vida, su tiempo, su culpa*, cuarta edición, Ediciones Palabra, 2013.
- . *Sor Juana a Inés de la Cruz. La Décima Musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique*, edición y prólogo de Francisco de la Maza, traducción de Juan Antonio Ortega y Medina, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.
- Picón Salas, Mariano. *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Pimentel, Francisco. *Biografía y crítica de los principales escritores mexicanos*. Imprenta de Francisco Díaz de León y S. White, 1896.
- . *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días*. Librería de la Enseñanza, 1885.
- . *Historia crítica de la poesía en México*. Ciudad de México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1892.
- Pineda Franco, Adela. "Mexican Modernismo." *A History of Mexican Literature*, edición de Ignacio Sánchez Prado, Anna M. Nogar, José Ramón Ruisánchez Serra, Cambridge University Press, 2016, pp. 218-227.
- Pino Iturrieta, Elías. *El divino Bolívar. Ensayo sobre una religión republicana*. Catarata, 2003.
- Poot-Herrera, Sara. "Traces of Sor Juana in Contemporary Mexican and Chicana/Latina Writers." *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Emilie L. Bergman y Stacey Shau, The Modern Language Association of America, 2007, pp. 256-264.
- Portillo Trambley, Estela. *Sor Juana and Other Plays*. Bilingual PR (Bilrp), 1983.
- "Presentan Logo de la 4T." *La Política Online*. Noviembre 30, 2018.
<https://www.lapoliticaonline.com.mx/nota/118083-presentan-logo-de-la-4t/>.
- Prieto, Guillermo. "Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura nacional (1884)." *La patria como oficio. Una antología*

general de Guillermo Prieto, edición de Vicente Quirarte, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Quijano, Mónica. “José María Vigil y la recuperación del pasado colonial en la primera historia de la literatura mexicana.” *Literatura Mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXVI, no. 1, 2005, pp. 65-82.

Quintana-Owen, Benito. “Representaciones de sor Juana en los libros de texto gratuitos de México (1960-2005).” *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia, vol. 4, no. 1-2, octubre-septiembre 2008, pp. 291-317.

Quirarte, Vicente. *El México de los Contemporáneos. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. 19 de junio de 2003. Respuesta de Alí Chumacero*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Quiroga, Cuitláhuac. “Avistamientos a Xavier Villaurrutia.” *Xavier Villaurrutia: ... y mi voz que madura*, compilación de Roxana Elvridge-Thomas, Tierra Adentro / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, pp. 15-35.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 1989.

“Rectora de Claustro se niega a entregar los restos de sor Juana Inés de la Cruz.” *Vanguardia MX*. Ciudad de México, 28 de noviembre del 2018, <https://vanguardia.com.mx/articulo/rectora-del-claustro-se-niega-entregar-restos-de-sor-juana-ines-de-la-cruz>.

Renan, Ernest. “¿Qué es una nación? (1882).” *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, compilación de Álvaro Fernández Bravo, Manantial, 1995, pp. 53-66.

Reyes, Alfonso. “El viaje del amor de Amado Nervo.” *Obras completas. Tomo VIII. Tránsito de Amado Nervo. De viva voz. A lápiz. Tren de ondas. Varia*. Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 39- 49.

---. “Sobre la estética de Góngora.” *Obras Completas de Alfonso Reyes. Tomo I. Cuestiones estéticas*. Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 61-85.

---. “La serenidad de Amado Nervo.” *Obras completas. Tomo VIII. Tránsito de Amado Nervo. De viva voz. A lápiz. Tren de ondas. Varia*. Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 12-19.

Reynolds, Andrew. *The Spanish American Crónica Modernista, Temporality and Material Culture. Modernismo's Unstoppable Press*. Bucknell University Press, 2012.

- Rheinfelder, Hans. "Prefacio." *Sor Juana a Inés de la Cruz. La Décima Musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique*, edición y prólogo de Francisco de la Maza, traducción de Juan Antonio Ortega y Medina, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.
- Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de Sueños, 2019.
- Ríos-Font, Wadda. "National Literature in the Protean Nation: The Question of Nineteenth-Century Spanish Literary History." *Spain and Beyond Spain. Modernity, Literary History and National Identity*. Bucknell University Press, 2005, pp. 127-147.
- Rivas Mata, Emma. "Estrategias bibliográficas de Joaquín García Icazbalceta." *Istor. Revista de Historia Internacional*. Centro de Investigación y Docencia Económicas, año VIII, no. 31, invierno 2007, pp. 118-148.
- Rivas Velázquez, Alejandro. "Sor Juana en la República Restaurada." *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL. Literatura: de la Edad Media al siglo XVII*, edición de Martha Elena y Alejandro Arteaga Venier, El Colegio de México, 1997, pp. 369-395.
- Roa Bárcena, José María. "Antología de poetas de México", febrero 4 de 1894. *El Renacimiento. Periódico Literario. Segunda época*, edición facsimilar, estudio introductorio de Belem Clark de Lara y Mariana Flores Monroy, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 68.
- . "Antología de poetas de México. II", febrero 11 de 1894. *El Renacimiento. Periódico Literario. Segunda época*, edición facsimilar, estudio introductorio de Belem Clark de Lara y Mariana Flores Monroy, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 83.
- Rodríguez Hernández, Dalmacio. "Sor Juana Inés de la Cruz: recepción y canon." *Permanencia y destino de la literatura novohispana. Historia y crítica*, edición de José Pascual Buxó, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Rodríguez, Jesusa. *Primero sueño de sor Juana* [en FOMMA- San Cristóbal de las Casas]. Hemispheric Institute of Performance and Politics, 2009, <https://hemisphericinstitute.org/en/hidv1-collections/item/2571-jesusa-sor-juana.html>.
- Rosas Moreno, José. *Sor Juana Inés de la Cruz, drama en tres actos y en verso*. Alatorre, Antonio. *Sor Juana a través de los siglos (1668- 1910). Tomo II*. El Colegio de México, 2007.
- Rubio Medrano, Diana Janeth. *El mito sorjuanista: sistema de lectura e interpretación*. 2016. Universidad Autónoma de Chihuahua, tesis de maestría.

- Ruisánchez Serra, José Ramón. "Pale Theory: Amado Nervo and the Absential." *Mexican Literature in Theory*, edición de Ignacio M. Sánchez Prado, Bloomsbury Academic, 2018, pp. 55-74.
- Salmerón Tellechea, Cecilia. "'Décima muerte' de Xavier Villaurrutia o la simultaneidad de lo disímil." *Poéticas mexicanas del siglo XX*, compilación y edición de Samuel Gordon, Ediciones Eón / Universidad Iberoamericana, 2004, pp. 21-54.
- Salazar Mallén, Rubén. *Cariátide. Examen. Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Antena 1924. Monterrey 1930-1937. Examen 1932. Número 1933-1935*, edición facsimilar. Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 264-268 y pp. 285-292.
- Sánchez Prado, Ignacio. "Canon 'interruptus': la *Antología del Centenario* en la encrucijada de 1910." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 36, no. 71, 2010, pp. 55-74.
- . *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. Purdue University Press, 2009.
- Sancho Dobles, Leonardo. "Diversa de sí misma: sor Juana Inés de la Cruz ante la crítica canónica." *Káñina. Revista Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXX, no. 1, 2006, pp. 43- 55.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, Siglo XXI Editores / UNESCO, 2000, pp. 167-184.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Dorothy Schons. La primera sorjuanista*. Dunken, 2012.
- Schneider, Luis Mario. "Los Contemporáneos. La Vanguardia desmedida." *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, El Colegio de México, 1994.
- . *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Schons, Dorothy. "Carta abierta al señor Alfonso Junco." Imprenta Mundial, 1934.
- . "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz." *Modern Philology*, vol. 24, no. 2, 1926, pp. 141-162, www.jstor.org/stable/433807.
- . "The Influence of Góngora on Mexican Literature during the Seventeenth Century." *Hispanic Review*, vol. 7, no. 1, 1939, pp. 22-34, www.jstor.org/stable/469557.
- Schuessler, Michael K. *Pita Amor. La undécima musa*, prólogo de Elena Poniatowska Amor, Penguin Random House, 2018.

- . "Noticia Vital". *Enciclopedia de la literatura en México. Fundación para las letras mexicanas*. 31 agosto 2018, <http://www.elem.mx/autor/datos/46>.
- Sefamí, Jacobo. *El destierro apacible y otros ensayos*. Xavier Villaurrutia, Alí Chumacero, Fernando Pessoa, Francisco Cervantes, Haroldo de Campos. Premia Editora, 1987.
- Segovia, Francisco. *Jorge Cuesta: la cicatriz en el espejo*. Ediciones Sin Nombre / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- Sheridan, Guillermo. *Índices de Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura (1928-1931)*. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988.
- . *Los Contemporáneos ayer*, segunda reimpresión, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . *México en 1932: La polémica nacionalista*. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . "Muerte sin fin con matasellos." *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, El Colegio de México, 1994.
- Sierra, Carlos J. *José María Vigil*. Club de Periodistas de México, 1963.
- Sigüenza y Góngora, Carlos. *Paraíso Occidental*. Conaculta, 2014.
- Silver, Brenda R. *Virginia Wolf Icon. Woman in Culture and Society*. The University of Chicago Press, 2000.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern University Press, 2014.
- Skinner, Lee. *Gender and the Rhetoric of Modernity in Spanish America. 1850-1910*. University Press of Florida, 2016.
- Sor Juana Inés de la Cruz*. Dirigida por Ramón de la Peña, La Mexicana, 1935.
- Speckman Guerra, Elisa. "Las órdenes femeninas en el siglo XIX: el caso de las dominicas." *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, vol. 18, 1988, pp. 15-40.
- Stanton, Anthony. "Juan Ruiz de Alarcón y la tradición poética mexicana." *América: Cahiers du CRICCAL*, no. 21, 1998, pp. 313-320, <https://doi.org/10.3406/ameri.1998.1395>.
- . "Octavio Paz y los 'Contemporáneos': la historia de una relación." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 21-26 de agosto de 1989. Promociones y publicaciones Universitarias de Barcelona, 1992, pp. 1003-1010.

- . "Sor Juana entre los Contemporáneos." *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. El Colegio de México, 1998, pp. 63-89, www.jstor.org/stable/j.ctv43vsg5.4.
- Staples, Anne et al. "Introducción." *El dominio de las minorías. República restaurada y porfiriato*. El Colegio de México, 1989, pp. 12-34.
- Steedman, Carolyn. "Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust." *American Historical Review*, vol. 106, no. 4, octubre 2001, pp. 1159-1180.
- Stoopen, María. "El arte como conocimiento en la estética cuestionada." *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, El Colegio de México, 1994.
- Tablada, Juan José. "Misa negra," selección y prólogo de Antonio Saborit, Editorial Cal y Arena, 2008.
- Tello Solís, Eduardo José. "El personaje Abreu Gómez." *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, vol 22, no. 243-244, pp. 11- 23.
- Tenorio, Martha Lilia. "A propósito de Sor Juana a través de los siglos." *Nueva Revista De Filología Hispánica*, vol. 56, no. 2, 2008, pp. 505- 522, www.jstor.org/stable/40300726.
- . "Algo sobre el romance 56 de sor Juana." *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a sor Juana Inés de la Cruz*, coordinado por Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, El Colegio de México, 1993, pp. 201-208.
- . "Copia divina. La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana." *Literatura mexicana*, vol. 5, no. 1, 1994, pp. 5- 29, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/1084/1057>.
- . *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*. El Colegio de México, 2013.
- . *Poesía novohispana. Antología. 2 tomos*, presentación de Antonio Alatorre, El Colegio de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2010.
- . "Prólogo. Para leer a sor Juana." *Ecós de mi pluma: Antología en prosa y verso*. Penguin Random House, 2018, pp. 2-36.
- Tenorio-Trillo, Mauricio. *I Speak of the City*. University of Chicago Press, 2015.
- . *Latin America. The Allure and Power of an Idea*. University of Chicago Press, 2017.
- . y Aurora Gómez Galvarriato. *El Porfiriato*. Fondo de Cultura Económica / Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2006.

- “Trasladan restos de sor Juana a Ex convento de San Jerónimo.” *Excelsior*. Ciudad de México, 18 abril 2015, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/04/18/1019451>.
- Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Harvard University Press, 1972.
- Tsuchiya, Akiko. “Introduction.” *Empire’s End. Transnational Connections in the Hispanic World*, edición de Akiko Tsuchiya y William G. Acree Jr, Vanderbilt University Press, 2016, pp. 1-13.
- Urbina, Luis G. “Estudio preliminar.” *Antología del Centenario. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de Independencia*, edición de Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel. Primera Parte (1800-1821). Volumen Primero. México, Imp. de Miguel León Sánchez, Misericordia n. 3, 1910, pp. I-CCXLV.
- Unamuno, Miguel de. “Sor Juana, hija de Eva.” *Miguel de Unamuno. Americanidad*. Biblioteca Ayacucho, 2002, pp. 5-88.
- Vargas Llosa, Mario. “La lengua común. Discurso inaugural del V Congreso Internacional de la Academia de la Lengua Española.” *Congresos Internacionales de la Lengua Española*, <https://congresosdelalengua.es/valparaiso/inauguracion/vargas-llosa.htm>
- Vázquez y Vera, Josefina Zoraida. “La República Restaurada y la educación: un intento de victoria definitivo.” *Historia mexicana*, vol. 17, no. 2, octubre-diciembre 1967, pp. 200-211.
- Veladas literarias. Colección de poesía leídas por sus autores en una reunión de poetas mexicanos*. México, Imprenta de F. Díaz de León y S. White, 1867.
- Velasco, Juan Martín. *El fenómeno místico: estudio comparado*. Editorial Trotta, 1999.
- Vigil, José María. *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1893.
- . “Reseña histórica de la poesía mexicana.” *Antología de poetas mexicanos, publicada por la Academia mexicana, correspondiente de la Real española*, segunda edición, México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, Calle de San Andrés núm. 15, 1894, pp. 1- 49.
- Villalobos Álvarez, Rebeca. *El culto a Juárez, la construcción retórica del héroe (1872-1976)*. Universidad Nacional Autónoma de México / Libros Granos de Sal, 2020.
- Villaurrutia, Xavier. *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936)*. Ediciones de Bellas Artes, 1966.

- . "Introducción a la poesía mexicana." *Xavier Villaurrutia. Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, segunda edición, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 764-785.
- . "La poesía de los jóvenes de México" *Xavier Villaurrutia. Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, segunda edición, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 819-835.
- . *Nostalgia de la muerte, poemas y teatro*, tercera edición, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Villena, Luis Antonio de. "Salvador Novo: última poesía erótica." *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, El Colegio de México, 1994.
- Volpi, Jorge. *A pesar del oscuro silencio*. Seix Barral, 1992.
- Weber, Max. *Sociología de la religión*. Colofón, 2010.
- Weinberg, Liliana. *Biblioteca Americana. Una poética de la cultura y una política de la lectura*, primera edición electrónica, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- . "Hacia una biblioteca americana." *Biblioteca Americana. Una poética de lectura y una política de lectura*, primera edición electrónica, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- . "Una biblioteca para América." *Biblioteca Americana. Una poética de lectura y una política de lectura*, primera edición electrónica, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Wright de Kleinhans, Laureana. "La emancipación de la mujer por medio del estudio." *Educación y superación femenina en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wright*, edición de Lourdes Alvarado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 37-60.
- Yo, la peor de todas*. Dirección María Luisa Bemberg, Gea Cinematográfica, 1990.
- Zagal, Mónica. *La venganza de la virreina*. Martínez Roca S. Ediciones, 2007.
- Zavala, Adriana. *Becoming Mexican. Becoming Tradition. Women, Gender and Representation in Mexican Art*. Pennsylvania University Press, 2010.
- Zea, Leopoldo. *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. Fondo de Cultura Económica, 2005.

Zepeda, Beatriz. *Enseñar la nación. La educación y la institucionalización de la idea de nación en el México de la Reforma (1855-1876)*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, 2012.