

# I

## Introducción

Sor Juana Inés de la Cruz es un personaje que incontestablemente forma parte del imaginario mexicano. Su figura y su obra permiten reapropiaciones que dan cuenta de las preocupaciones y aficiones de quien comenta acerca de ella más que de la monja misma. A Juana Inés se la reconoce de tantas maneras: ícono lésbico, monja devota, madre de la poesía mexicana, vínculo entre España y México, feminista *avant la lettre*, monstruo, ejemplo de poeta chicana, referente nacional, broche de oro del Barroco, etc. Son tantas las acotaciones posibles de su obra y vida que pareciera que quien busca puede encontrar en ella el espejo necesario que le devuelva lo que desea observar. La monja es más que 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 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?

Juana Inés es motivo de múltiples apropiaciones. 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*. Esta 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*.<sup>1</sup> 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* 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 enamorada del virrey. Como amiga de su esposa, no tenía otra opción. La obra está repleta de ana-

---

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.

cronismos derivados del desconocimiento de la vida de la monja,<sup>2</sup> 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. (cit. en Alatorre, *Sor Juana* 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 constituir material para un *bestseller*, pues, en 2009, estuvo en “el primer lugar de ventas durante este mes de julio entre los libros de ficción más vendidos en México” (Aguilar “Por qué *Yo, la peor*”). Y, si

---

2 Según Dorothy Schons, la obra fue “favorablemente acogida y repetida, a pesar del hecho de 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” (cit. en Alatorre *Sor Juana* 403). La obra muestra 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, 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.

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” (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” (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.<sup>3</sup> En una búsqueda rápida, es posible comprobar que, de los treinta y dos 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 imagen (bastante modificada). Es más, su natalicio, el 12 de noviembre, es celebrado como el Día del Libro en México.

La crítica literaria tiende a apuntar a Octavio Paz, particularmente con *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), como el hito decisivo que integra a la monja como parte del imaginario nacional.

---

3 Sor Juana aparece en el billete de 1000 pesos, en 1985; en la moneda de 1000 pesos, en 1988; en el billete de 200 pesos, en 1994, y en el billete de 100 pesos, en 2020 (Estrada 2).

Ramón Xirau lo afirma veladamente: “*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* es el mejor libro que se ha escrito sobre sor Juana, esta poetisa, para decirlo como Heidegger, que piensa” (29). En cambio, Margo Glantz lo afirma de manera contundente:

Sor Juana cannot be spoken of now without thinking of Octavio Paz. And even if some of his concepts about her could be disputed, his authority was so great that one thinks is transgressing the law when one tries to contest his words. Has become the guardian of her door. Woe to the trespassers! (130).

Glantz establece a Paz como el guardián de sor Juana, escribir acerca de ella sin su venia es traspasar los límites permitidos por la gran autoridad que emana de sus textos. Georgina Sabat de Rivers, en su reseña sobre la obra del Nobel, refuerza su papel central: “Está de más decir que todo aquel que en el futuro se interese por la vida y obra de esta mujer excepcional, no podrá dejar de estudiar con cuidado, y de disfrutar, este magnífico libro” (432). *Las trampas de la fe* marca un antes y un después en la crítica sorjuanina, pero ¿qué sucedió antes?

Paz inaugura su texto refiriéndose a ese antes: “Cuando yo comencé a escribir, hacia 1930, la poesía de sor Juana Inés había dejado de ser una reliquia histórica para convertirse en un texto vivo” (*Sor Juana* 9). De esta afirmación se despliega una serie de interrogantes: ¿era la monja una reliquia histórica? ¿A qué se refiere puntualmente con ello? ¿Qué se conocía o leía de ella para que, aunque de manera inmutable, formara parte de una serie de saberes colectivos que se transmiten transgeneracionalmente? ¿Qué hace y cómo es que sor Juana es un texto vivo? ¿Qué pasó previo a 1930 para que la monja diera ese salto? ¿Qué sucede entre que Paz comienza a escribir sobre la monja y la publicación de *Las trampas de la fe*? ¿Qué tiene que ver esa categoría de texto vivo con la popularidad de sor Juana que no ha hecho más que crecer desde la publicación de Paz?

Octavio Paz aventura una respuesta: “El que encendió la chispa del reconocimiento, en México, fue un poeta: Amado Nervo” (*Sor Juana* 9). Inicialmente estuve de acuerdo, pero en cuanto me adentré a lo que se escribía acerca de la monja en las décadas previas a la pu-

blicación de *Juana de Asbaje* caí en la cuenta de que, si bien el trabajo de Nervo es capital para entender la manera en que se erige a sor Juana como texto vivo, de la misma manera que con Paz, la respuesta unidimensional parece insuficiente. En la búsqueda de nombres previos a 1930 se repetía una serie de escritores en ambos lados del Atlántico que celebraban la vida y obra de Juana Inés, incluso antes de que lo hiciera Nervo: José María Vigil, Francisco Pimentel, Laureana Wright, el dominicano Pedro Henríquez Ureña y el español Marcelino Menéndez Pelayo, por mencionar a algunos que constantemente la defendían de detractores como Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano.

Para seguir la pista con la que Paz hace de sor Juana un texto vivo es indispensable trazar un breve panorama editorial. Durante la vida de la monja se imprimieron dos volúmenes compilatorios e inmediatamente después, uno póstumo. “[E]l 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 Arbieto; y el tercero, titulado *Fama y obras pósthumas*, del año 1700, salió gracias a los esfuerzos de Juan Ignacio de Castorena” (Pérez González 193). 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” (“Las 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.

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 pri-

mera 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 *El Mosaico Mexicano* (1837); una traducción al catalán por Pau Estorch y Siqués para su libro *El tamboriner de Fluviá* (1851), después de leerlas en el *Semanario Pintoresco* de España; en *Ecos del alma*, de Eduardo Asquerino; en *El Parnaso mexicano* (1855), de José Joaquín Pesado; en la *Biblioteca de Autores Españoles*, de Adolfo de Castro; en *La mujer* (1861), de Severo Catalino, impreso en Madrid; en *Historia de Antequera* (1862), de Trinidad de Rojas; en la *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, y en un folleto publicado, al parecer, en Nueva York, que reseña el libro de León Mera (Alatorre, “Las redondillas” 45-60).

El olvido editorial de la obra sorjuanina va de acuerdo al cambio de gusto de los lectores. 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. 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) y 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* (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 Guásquet, 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 por 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, 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. La imposibilidad de acceder a sus textos 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). Francisco Pimentel, en su *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México: desde la conquista hasta nuestros días*, comenta que esta es el resultado de las consultas a la biblioteca de su cuñado, el bibliógrafo Joaquín García Icazbalceta (5), motivo por el cual puede continuar sus labores y pasar de la escritura de la *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 (“Reseña histórica” 11-12). No es de extrañar que en este archivo se hayan perdido algunas de las composiciones de sor Juana; por ejemplo, según Henríquez Ureña, las *Súmulas*, tratados de lógica, y el *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” (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.

Dada la falta de acceso generalizado a los textos sorjuaninos, la publicación de las obras de sor Juana ocupa un lugar central en su paso de reliquia histórica a texto vivo. Los primeros tres tomos —*Lírica personal* (1951), *Villancicos y letras sacras* (1952) y *Autos y loas* (1955)— fueron editados por Alfonso Méndez Plancarte, 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 como 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 solo 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 preliminar”, escrito por Luis G. Urbina, se menciona brevemente a sor Juana y cómo “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 que cree 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” (234). Comenta que “el decoro literario exige se restablezca el texto de sor Juana” (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” (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” (234-235). El proyecto, anunciado muy tempranamente en la carrera literaria de Henríquez Ureña, no se cristaliza sino hasta 1951.

Alessandra Luiselli explica que la decisión de asignar a Méndez Plancarte 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