SOR JUANA INES DE LA CRUZ: EPIGRAFE, EPITETO, EPIGONO

POR

FREDERICK LUCIANI

Columbia University

Todos los lectores de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz recordarán haber visto los epígrafes descriptivos, escritos en letra bastardilla, que encabezan las composiciones líricas de la monja. Estos epígrafes han gozado de una larga y vigorosa vida editorial; todas las ediciones modernas de mayor importancia y difusión los reproducen, y algunos de ellos son tan memorables como los versos que describen: «Que contiene una fantasía contenta con amor decente» o «En que satisface un recelo con la retórica del llanto»¹.

Lo que el lector inadvertido podría suponer es que estos epígrafes son títulos legítimos provistos por la poetisa misma. Pero una lectura más atenta revela que son de mano ajena y que son a menudo deficientes. Un examen sistemático de los epígrafes, y que considera su influencia sobre la crítica sorjuanina, pone de manifiesto las deformaciones, los desajustes y, a veces, los disparates críticos que han ayudado a perpetuar. Este examen es lo que nos proponemos hacer aquí.

Es bien sabido que Sor Juana ejerció poco control editorial con respecto a la publicación de sus obras. El caso suyo no es, por supuesto, anómalo; ningún autor del siglo XVII podía contar con las prerrogativas de imprenta que protegen a los escritores modernos. Pero el problema se agrava en el caso de Sor Juana; se convierte en tema de varias de sus composiciones, y se involucra en su vida personal como problema perenne y, a la postre, insuperable. El ejemplo más conocido es el caso de la *Carta atenagórica*, el tratado teológico de Sor Juana, en que refuta un sermón del teólogo portugués Antonio de Vieira. Digna de Minerva, según el título provisto por el obispo de Puebla, que la publicó sin el per-

¹ Utilizamos el primer tomo de las *Obras completas* de Sor Juana, editadas por Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda (México: Fondo de Cultura Económica, 1951-57; reimpr. 1976).

miso de la autora, la carta no era digna de una mujer, cuanto menos de una monja, según algunos de sus lectores escandalizados. Los reproches provocados por este tratado, y combatidos con elocuencia por Sor Juana en la *Respuesta a Sor Filotea*, precipitaron la crisis final de su vida, la renuncia de las letras, el silencio de sus últimos años².

Debe de haberle sido mucho más grata la publicación de sus poesías líricas en varios volúmenes y ediciones entre 1689 y 1693. Los versos de estos volúmenes fueron recogidos de los manuscritos de la monja (hoy perdidos) y de copias que circulaban entre sus lectores mexicanos. Llevados a España, se dieron a la imprenta con títulos prolijos, que ayudaron a establecer los epítetos de Sor Juana: décima musa y, con la *Fama y obras póstumas*, de 1700, el fénix de América³. Estos volúmenes estaban complementados con prólogos floridos, datos biográficos, los epígrafes que aquí analizamos y, después de la muerte de la poetisa, con epitafios laudatorios⁴. En las ediciones modernas, lo único que sobrevive de estos panegíricos, que encuadraban la obra de Sor Juana como un elaborado marco barroco, son los epígrafes, volutas desprendidas del engaste original. No se sabe quién los escribió: tal vez fue Francisco de las Heras, secretario de los condes de Paredes, quienes patrocinaron el primer tomo de 1689, la *Inundación Castálida*; tal vez fue el padre Diego Calleja, más conocido como biógrafo de la monja mexicana⁵.

Sea quien fuera el autor, los epígrafes son, casi sin duda, de la mano de un hombre español. Y parecen dirigirse a un público de lectores españoles, también en su mayoría masculinos. El tono apologético, hiperbólico y un tanto condescendiente de los epígrafes y del material parentético en general sugiere que tienen el propósito de hacer aceptables, para un público masculino y español, los versos de una religiosa de América. Es pertinente lo que dice Antonio Alatorre con respecto a uno de los prólogos de la *Inundación Castálida*: «Es... una excelente respuesta por anticipado a quienes van a decir: ¿versos?, ¿y de mujer?, ¿y monja?, ¿y latiniparla?, ¿¡¡y ultramarina!!? ¡No gracias!»⁶.

² El mejor análisis del caso de la *Carta atenagórica* y la abjuración de Sor Juana se halla en Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), pp. 511-608.

³ Véase Francisco de la Maza, «Sor Juana en el elogio de sus contemporáneos», *Abside*, 16:2 (1952), pp. 185-198.

⁴ Véase el análisis exhaustivo de Antonio Alatorre, «Para leer la *Fama y Obras póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29:2 (1980), pp. 428-508.

⁵ Alatorre afirma la primera hipótesis («Para leer la *Fama*», p. 466) y Octavio Paz opta por la segunda (*Sor Juana o las trampas de la fe*, p. 263).

⁶ Alatorre, p. 466.

Por supuesto, los versos de Sor Juana resultaron sumamente aceptables para sus contemporáneos de ambas Españas, si no para la próxima generación de lectores ilustrados. Con la purgación de los prejuicios neoclásicos, se restauró la buena reputación literaria de Sor Juana; hoy día sus obras son leídas con más entusiasmo que nunca. Y, sin embargo, reaparecen los epígrafes apologéticos en casi todas las ediciones modernas, extraños atavismos destinados a un público recalitrante desaparecido hace siglos.

Es perplejante la ausencia casi total en estas ediciones de explicaciones acerca de la procedencia de los epígrafes⁷. El ejemplo más notable de esta omisión se halla en las *Obras completas*, en cuatro volúmenes, editadas por Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda y publicadas por Fondo de Cultura Económica entre 1951 y 1957, reimpresas en 1976. En el primer tomo, «lirica personal», Méndez Plancarte proporciona notas voluminosas que representan una tremenda labor editorial. Pero en ningún momento esclarece el origen de los epígrafes que reproduce, ni siquiera cuando señala los errores en que incurren. Infeliz también es su designación *títulos* para estos epígrafes, término que, semánticamente, abarca la idea de legitimidad. Si se nos permite el juego de palabras, la bastardilla tipográfica de los epígrafes es la única indicación patente de su ilegitimidad⁸.

Pero abundan las indicaciones latentes. Basta cotejar los epígrafes y los poemas que encabezan para descubrir errores de interpretación. Un ejemplo: una de las endechas lleva el siguiente epígrafe: «Que prorrumpen en las voces del dolor al despedirse para una ausencia» (p. 201). Se trata de una ausencia más bien permanente: el poema es claramente el adiós de una mujer que agoniza en el lecho de la muerte⁹:

Recibe de mis labios
el que, en mortales ansias,
el exánime pecho
último aliento exhala (p. 202).

⁷ Dice el prólogo de las *Obras escogidas* de Espasa-Calpe (Colección Austral, número 12): «Los títulos con que conocemos sus escritos no son puestos por ella, sino por sus editores del siglo XVII; pero se conservan generalmente en las reimpresiones modernas a guisa de curiosidad, aunque a veces contradigan el sentido de la composición» (15.ª ed., 1978, p. 33).

⁸ En su nueva edición de la *Inundación castálida* (Madrid: Editorial Castalia, 1982), Georgina Sabat de Rivers nota que Méndez Plancarte se vio obligado a modificar el texto de algunos de los epígrafes, ya que cambió la secuencia de los poemas (p. 30). Las discrepancias entre los epígrafes de Méndez Plancarte y los de la *Inundación castálida* son indicadas por la profesora Sabat en sus notas a los poemas.

⁹ Error señalado por Méndez Plancarte en sus notas a la endecha, p. 479.

Otro ejemplo es una endecha que, según el epígrafe que corresponde, «expresa... el sentimiento que padece una mujer amante de su marido muerto» (p. 204). Pero el poema habla de un *esposo* muerto, palabra que, según explica Méndez Plancarte, «solía usarse como simple sinónimo de 'prometido'»¹⁰. La diferencia no es insignificante; aun cuando esquivamos una lectura biográfica, el epígrafe influye la manera en que entendemos el poema.

A veces, las equivocaciones ocasionadas por los epígrafes resultan de frases o voces que son oscuras para el lector moderno. Un ejemplo importante es el célebre soneto «Este que ves, engaño colorido...», que lleva el siguiente epígrafe: «Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión» (p. 277). ¿Cuántos lectores habrán leído y releído el soneto buscando, en balde, el elemento de *pasión* que contiene? Pero como nos explica Octavio Paz, *pasión* aquí no significa sino «algo que pasa», es decir, la verdad capturada en el retrato es efímera¹¹.

Si la pasión, en el sentido más común, no aparece en este poema, hay otros en que se da el caso contrario: la pasión amorosa arde en cada verso y, sin embargo, el epígrafe que corresponde es de una acentuada pulcritud. Tal vez el buen padre Calleja, si fue, en efecto, el autor de los epígrafes, quería subrayar la decencia de los sentimientos de Sor Juana; la palabra *decente* aparece más de una vez¹². Por ejemplo, el soneto «Dente sombra de mi bien esquivo» lleva como epígrafe «Que contiene una fantasía contenta con amor decente» (p. 287). El epígrafe sugiere que la dicotomía en que se basa el poema es una de «amor profano/amor sagrado», o bien el «amor *mixtus*/amor *purus*» de la tradición del amor cortés. Pero el soneto no contrapone el amor carnal y el amor espiritual —sea cristiano o platónico—, sino el amor carnal y su figuración imaginada. La dicotomía, típicamente barroca, es realidad/ilusión. La decencia, sencillamente, no entra en la ecuación¹³.

¹⁰ Nota, p. 480.

¹¹ *Sor Juana o las trampas de la fe*, pp. 392-393.

¹² Dario Puccini, perspicaz sorjuanista italiano, parece suponer que Sor Juana escribió los epígrafes y que ella insiste en la decencia de sus sentimientos para evitar una posible censura eclesiástica. «La poesía de Sor Juana Inés de la Cruz en sus vértices imaginativos» (*Cuadernos Americanos*, 27:3, 1968, pp. 197-208).

¹³ Paz analiza el soneto en estos términos y, sin embargo, alude al epígrafe y se pregunta: «¿Decente por ser una fantasía o porque se resigna a serlo? Pregunta de imposible respuesta» (*Sor Juana o las trampas de la fe*, p. 380). Es más bien una pregunta gratuita. La actitud de Paz ante los epígrafes es interesante. Por un lado señala algunos de los errores que cometen, pero en general defiende su conservación en la edición de Méndez Plancarte. Véase la p. 305.

Los epígrafes, a menudo, aportan datos circunstanciales que son útiles para los poemas epistolares y ocasionales de Sor Juana. Pero este tipo de glosa biográfica resulta superflua o, peor, falsa, en el caso de los poemas filosóficos y amorosos. Estos están escritos a veces en primera persona y a veces en tercera; a veces expresan los sentimientos de un «yo» lírico y a veces son impersonales o apostroficos; a veces el «yo» es femenino y a veces masculino. Pero los epígrafes tienden a imponer un patrón biográfico más o menos uniforme. Casi todos los sonetos, por ejemplo, llevan epígrafes con un verbo sin sujeto: «procura desmentir», «quéjase de la suerte», «da moral censura», «escoge antes el morir», «muestra», «sospecha», «admira», y así por el estilo. ¿Cuál es el sujeto implícito? Podríamos suponer que es Sor Juana. Además, los epígrafes prorrumpen en exclamaciones sobre el ingenio y el talento de la poetisa. De esta manera, constituyen una glosa paralela que convierte a Sor Juana en personaje, y los sonetos en documentos que registran un momentáneo estado anímico. El conjunto se convierte en una especie de cancionero que traza las peripecias de un largo proceso mental. Pero esto es una ilusión editorial, una ilusión que ayudó a iniciar el tipo de crítica biográfica de que todavía adolecen los estudios sorjuaninos.

Uno de los epígrafes que más confusión ha causado es el que encabeza la silva a la que Sor Juana alude en la *Respuesta* como «El sueño», pero más conocido como «Primero sueño». Dice el epígrafe: «Primero sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora» (p. 335). Lo más probable es que la frase «imitando a Góngora» se refiera al adjetivo «primero»; el editor o sabe o supone que Sor Juana pensaba escribir una serie de *Sueños* parecida a la serie de *Soleidades*, de Góngora¹⁴. Pero la sintaxis del epígrafe es ambigua, y muchos lectores han supuesto no solamente que Sor Juana fue el autor del epígrafe, sino también que la «imitación» de Góngora es el poema mismo¹⁵. De ahí el asombro de muchos ante la modestia excesiva de Sor Juana. Ahora bien: sería absurdo negar el carácter acentuadamente gongorino del *Sueño*; lo malo del epígrafe, cuando mal entendido, es que convierte a Sor Juana o en epígono sumiso del maestro cordobés, o en culpable de una modestia falsa o irónica. Cualquiera de las dos interpretaciones diri-

¹⁴ Paz, p. 469.

¹⁵ Ermilo Abreu Gómez, editor de una colección importante de las *Poesías* de Sor Juana (México: Ediciones Botas, 1940), dice en una nota al poema: «La imitación —no influencia— que la propia Sor Juana confiesa es, por la índole de su expresión, negativa, acomodada a las exigencias de un fenómeno de ambivalencia» (p. 292). La nota aparece sin modificación alguna en la segunda edición, de 1970, «revisada y corregida de acuerdo con las investigaciones más modernas» (p. 289).

ge la atención del lector primero a Sor Juana como fenómeno y segundo al texto ¹⁶.

Algunos de los epígrafes mencionados hasta ahora subrayan la *semejanza* de Sor Juana; presentan una imagen de ella que se conforma a lo que debe ser: monja decente y ortodoxa, que escribe con fervor femenino, epígono talentoso de sus maestros de la metrópoli. Pero, en general, los epígrafes destacan la *diferencia* de Sor Juana: confirman sus epítetos de musa y fénix, entidades divinas; se maravillan ante la erudición insólita de la monja; hasta comentan su acento americano, notando «el yerro de los consonantes penúltimos» de una de sus décimas, que se debe a «la dulzura del ceceo con que pronuncia la Poetisa», y que es un «defecto en que no cae sola» ¹⁷. Conforme al ideal de su época, el editor acentúa el exotismo de Sor Juana, pero restándole todo lo que pudiera ser motivo de escándalo o de perplejidad. Presenta a una Sor Juana que es lo suficientemente distinta como para ser interesante, pero no tanto como para representar una amenaza.

Es esta atribución de diferencia lo que combate Sor Juana en algunas de sus composiciones tardías. Es uno de los temas principales de la *Respuesta*; por un lado, Sor Juana reconoce su diferencia, su inclinación nada común hacia las letras. Por otro, afirma su conformidad a lo que debe ser en términos sociales y morales. Sobre todo se empeña en demostrar que es parte de una tradición larga de mujeres estudiosas. Con ironía, humor y erudición, anula la diferencia exagerada, que tanta fama y tantas dificultades le ha traído, aun cuando salva y afirma su propia unicidad.

En otras composiciones, Sor Juana se desmitifica literal y literariamente: rechaza los epítetos mitológicos que le han sido asignados. En un romance, por ejemplo, considera su apodo «musa mexicana» (p. 153). Niega ser una de estas hermanas mitológicas, pero dice que sí ha entrado en su servicio como fregona, y que ellas, apiadadas de su pobre servidora, le han vestido con retazos de sus varias artes y habilidades. El tono del poema es risueño; ostensiblemente, no hace más que responder a un admirador con una modestia atractiva. Pero puede ser que la poetisa se diera cuenta de que su categoría de «décima musa» la dejaba fuera del conjunto de las artes y ciencias gobernadas por las nueve tradicionales, que su título de honor era, en efecto, una tierra de nadie. No es, dice,

¹⁶ Uno de los resultados felices del epígrafe es que haya obligado una demostración de la originalidad del *Sueño*. La extraordinaria riqueza textual de la silva de Sor Juana queda elucidada en el estudio de Georgina Sabat de Rivers, *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz: Tradiciones literarias y originalidad* (Londres: Támesis, 1976).

¹⁷ Página 245. Véase también la nota de Méndez Plancarte, p. 499.

un ente divino, sino una mujer que ha estudiado; no es una décima musa o, mejor, es una décima musa harapienta hecha de retazos de las otras nueve.

Pero las soluciones basadas en la gimnasia retórica no bastaban para un problema concreto: la diferencia de Sor Juana resultaba intolerable para los que más autoridad ejercían sobre su vida. Esta diferencia es el tema de un romance incompleto, que responde a los elogiadores españoles que contribuyeron al segundo tomo de sus *Obras*¹⁸. Por lo visto, es el último poema escrito por Sor Juana, y fue abandonado tras la renuncia a las letras, en 1694. El epígrafe de este romance es irónico sin intento de serlo: «En reconocimiento a las inimitables Plumas de la Europa, que hicieron mayores sus Obras con sus elogios: que no se halló acabado» (p. 158). La grandeza de la obra sorjuanina es, por supuesto, autosuficiente; los elogios bien intencionados sólo sirvieron para ensanchar la imagen de una Sor Juana mítica que le hizo la vida imposible a la mujer de carne y hueso. En este sentido, no engrandecieron la obra de Sor Juana, sino que ayudaron a abreviarla.

Se puede resumir el romance en dos versos. Dice la poetisa, modesta como siempre: «y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando». La primera frase es reveladora: la poetisa no es diversa de lo que piensan sus admiradores, sino de sí misma. En el contexto general del poema truncado, la frase sugiere una escisión de identidades irreconciliables. Esta escisión se representa en los puntos suspensivos que rematan el poema y que apuntan hacia la página en blanco, que es el silencio final de Sor Juana. Son la imagen gráfica —mejor, ortográfica— de la diferencia insuperable de los últimos años de su vida, en los que vivió tan diversa de lo que había sido.

Como estos puntos suspensivos, los epígrafes que hemos analizado son una intromisión editorial. Son la rúbrica del otro, del compilador que censura, del censor que sonríe, indulgente, del panegirista que fabrica mitos opresivos, del glosador servicial que impone su interpretación, de la autoridad que concede imprimátur mientras se reserva la última palabra. Útiles a veces, las más de las veces inofensivos, constituyen, en ciertos casos importantes, una segunda voz intrusa que afecta la manera en que leemos los versos de Sor Juana, pervirtiendo su sentido, haciéndolos diversos de lo que son.

¹⁸ Alatorre y Paz explican el trasfondo de este romance: «Para leer la *Fama*», pp. 480-481, n. 115; *Sor Juana o las trampas de la fe*, p. 397.