EL PARTO MONSTRUOSO:
CREACIÓN ARTÍSTICA Y REPRODUCCIÓN BIOLÓGICA EN
LA OBRA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

POR

STEPHANIE KIRK
Washington University in St. Louis

La mujer que escribía era una anomalía en la sociedad novohispana. Más extremo aún era el caso de la monja que se dedicaba a la creación de literatura secular, lo cual causaba espanto a las autoridades eclesiásticas en el México del siglo xvii. Es este espanto del cual me ocuparé en este ensayo y que en la obra de Sor Juana es representado como un parto monstruoso. En su obra, Sor Juana juega con este miedo, dándole a saber al que leyere que estaba consciente tanto del horror que provocaban sus empeños como de los discursos del día que desautorizaban la participación de la mujer en las dos esferas de la creación: la literaria y la biológica.

Una compleja red discursiva operaba para excluir a la mujer del ámbito literario; aquí investigaré las intersecciones de dos de esos discursos: el moralista-religioso y el médico. Desde el punto de vista moralista-religioso se armó una conexión entre la circulación de la escritura y la vida pública, de la cual la mujer decente estaba excluida. Dice Catherine Gallagher: “En el siglo xvii, casi no se diferenciaba entre las palabras ‘público’ y ‘publicación’. Por eso, la mujer que publicaba era automáticamente considerada “una mujer pública”.¹ La mujer que compartía públicamente sus pensamientos en vez de guardarlos para su único hombre estaba literalmente, y no metafóricamente, traficando con su propiedad sexual” (14). Por su parte, Peter Stallybrass señala la conexión entre las actividades transgresivas corporales y las lingüísticas. La mujer no podía solamente ser “puta del cuerpo” sino también “puta de la lengua” y diría yo, por extensión, de la pluma, si la pensamos como extensión de la lengua además de la obvia connotación de usurpación fálica (126). Para una monja que escribía la situación era aún mas grave, dado que su cuerpo, consagrado a Dios, poseía un simbolismo potente y multivalente. El “valor” que se le concedía a este simbolismo sirvió, en teoría, para inmovilizarla dentro de las cuatro paredes del convento.²

¹ Todas las traducciones del inglés al español son mías.

² Véase mi libro *Convent Life in Colonial Mexico* para una discusión del discurso con el cual las autoridades eclesiásticas trataron de imponer este control y los métodos que empleaban las monjas para resistirlo.

Sor Juana, como bien se sabe, disfrutó por muchos años de la protección de la condesa de Paredes, virreina de México, y de su esposo, pero sin su presencia acabó víctima de un número de eclesiásticos que no aprobaron en absoluto su vida pública literaria. Sor Juana murió finalmente silenciada dentro de los muros del convento de San Jerónimo pero sus palabras se escaparon, atravesando el Atlántico para ser publicadas y circuladas en España y en otros lugares. Sor Juana tuvo que someterse a las restricciones físicas del claustro impuestas por las autoridades eclesiásticas, pero lo que generó –su progenitura literaria “monstruosa”– no fue sujeto a las mismas restricciones

Otro argumento que formó parte de esta red discursiva al lado de la teoría moralista-religiosa en contra de la actividad intelectual femenina venía del reino “racional” de la medicina. Según esta tradición discursiva, la mujer estaba físicamente impedida para participar en la vida intelectual a la par del hombre por diferencias y deficiencias en su constitución humoral. Según Juan Huarte de San Juan, las mujeres “por razón de la frialdad y humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo” (93).³ Y sigue “Sólo vemos que hablan con alguna apariencia de habilidad en materias livianas y fáciles, con términos comunes y muy estudiados; pero metidas en letras, no pueden aprender más que un poco latín, y esto por ser obra de la memoria. De la cual rudeza no tienen ellas la culpa; sino que la frialdad y humedad que las hizo hembras, esas mismas calidades hemos probado que contradicen al ingenio y habilidad” (93). Para Jean Dangler, no hay separación entre el discurso “científico” de Huarte de San Juan y el discurso religioso-moralista. Él establece un paradigma de análisis que incorpora y vincula a la iglesia, el estado, la medicina y el cuerpo para preparar el terreno de lo que llama Dangler “el desarrollo de una división en el discurso español de la época premoderna entre los cuerpos, tanto masculinos como femeninos, los cuerpos normativos y no-normativos” (105).

Tanto el discurso moralista-religioso como la supuesta racionalidad científica parten del mismo punto: una ansiedad masculina basada en la carencia de una clara distinción entre los dos sexos. En la época, la diferencia entre los sexos de relacionaba con la temperatura corporal: la falta del calor presente en el cuerpo de la mujer hacía que los órganos reproductivos femeninos estuvieran atrapados dentro del cuerpo en vez de estar fuera como en el caso masculino. Thomas Laqueur ha llamado esta ideología premoderna “el modelo del único sexo” en que el cuerpo femenino no era más que una versión inferior del “cuerpo canónico” masculino (35). Existía en esta época, entonces, una fluida economía corpórea que permitía lo que para el/la lector/a moderno/a son transformaciones imposibles: “Las niñas

³ Juan Huarte de San Juan (1529-1588) fue un médico y filósofo español. Estudió medicina en la Universidad de Alcalá de Henares y en 1575 publicó su texto más famoso: *Examen de ingenios para las ciencias*.

se transformaban en niños y los hombres que se asociaban excesivamente con las mujeres corrían el riesgo de perder lo duro de su cuerpo, lo más perfecto, y de regresar hacia la afeminación” (7). ¿Cómo interpretar el cuerpo entonces de una mujer como Sor Juana que evidenciaba las cualidades varoniles intelectuales? Para Margo Glantz la respuesta es obvia:

En el momento mismo en que una mujer se sirve de un discurso rigurosamente reservado al ámbito de lo masculino, la fragilidad que parece sustentar su corporeidad desaparece del discurso y la “humedad” y “frialidad” de su sexo se neutralizan: su rostro se transforma y queda oculto, recubierto debajo de una proliferación que, de inmediato, opera la metamorfosis y la masculiniza. (197)

Uno de los panegiristas del *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana alabó a la monja, diciendo: “no es sino hombre, y de los más barbudos” (citado en Glantz 197).

Pero Sor Juana no era hombre. Y a pesar de los más fervorosos deseos de sus panegiristas siempre sería mujer y como tal ponía en tela de juicio la estabilidad del orden social que dictaba que sólo el hombre podría ser el agente activo de la reproducción –sea biológica o creativa– en un mundo en que las tan importantes tradiciones de la legitimidad y la herencia siempre venían del lado masculino (Laqueur 56). Por cierto, dice Laqueur que la promoción del modelo del único sexo consistía en un “ejercicio en preservar la omnipotencia del Padre, el que representa no sólo el orden sino también la misma existencia de la civilización” (58). No hubo otro remedio, entonces, para la sociedad en que vivía Sor Juana que clasificar su obra como un parto monstruoso. Se ha hablado bastante del concepto de la monstruosidad de la propia Sor Juana (Glantz, Merrim, Paz) por la singularidad de su talento como mujer que escribía en la época barroca. Aquí me interesa más la idea de su obra como parto monstruoso porque el proceso en el que le dio la luz es antinatural por definición.

La interpretación de los partos monstruosos vacilaba entre una creencia en su prodigio y la patología médica. Para Ambrose Paré, el parto monstruoso indicaba o la ira divina o, paradójicamente, la gloria divina (3). Pero ambas categorías se remitían a la misma capacidad que tenía el monstruo para desestabilizar el orden de la sociedad y sus jerarquías (Hanafi 2). La monstruosidad es una construcción que se remite a las exigencias de la particularidad de su momento cultural (Hanafi xii). Octavio Paz declara que el barroco de las Indias poseía “un amor por la extrañeza” con una estética que tenía como su meta “asombrar y maravillar” y por eso “buscaba y recogía todos los extremos, especialmente los híbridos y los monstruos” (85). Pero era también una sociedad regida por el militarismo contrarreformista y es en el enlace entre estas dos mentalidades que se origina el parto monstruoso que representa la

obra de Sor Juana. Una creación tan rara y “no natural” atemorizaba, poniendo en tela de juicio la cuidadosamente armada genealogía masculina literaria. Sor Juana reconoce la clasificación de monstruosidad que la sociedad le ha atribuido tanto a ella como a su obra y explora esta designación en múltiples puntos en sus textos, escrutando el pánico que esta autosuficiencia creativa inspiraba en el patriarcado. Para una sociedad sostenida en las generalizaciones sobre la el género y la sexualidad era difícil aceptar la existencia de una mujer que no sólo podía inscribirse dentro del ámbito literario sino que también sobrepasaba en calidad a los mismos hombres que la criticaban. Con el poder de su imaginación e ingenio logró eliminar al “padre” del proceso de creación, y así cuestionar su papel en la historia literaria. No es coincidencia que una de las razones que se ofrecía para la existencia del parto monstruoso fuera el poder de la imaginación materna. De acuerdo con esta teoría, la imaginación de la madre lograba superponerse a la imagen del padre para que la progenie saliera marcada por los fogosos deseos de la madre. El monstruo así generado “borra la paternidad y proclama el peligroso poder de la imaginación materna,” revelando sus pasiones internas y, hasta ese punto, ocultas (Huet 1). Estas pasiones, fueron, según la ideología del momento, ilegítimas y vergonzosas. La supresión de la influencia masculina no podía sino acabar en un parto monstruoso ya que la mujer misma era, hasta cierto punto, monstruosa en su divergencia del parangón masculino. Para Aristóteles la mujer en sí representaba una desviación de la naturaleza y es así que en la época premoderna se evidenciaba lo que Huet llama “una asociación tajante entre lo monstruoso y lo femenino ya que eran las dos categorías consideradas como desviaciones de las normas de la sociedad” (3). La mujer ya por disimilar estaba destinada a contribuir con más figuras disimilares sobre todo si lograba obliterar la influencia masculina con la pasión de sus poderes creativos. Discursivamente, se establecía una conexión entre el proceso artístico y la imaginación materna ya que compartían la pasión y la mimesis (Huet 8), algo en sí insólito ya que por siglos la mujer había sido excluida de un rol activo tanto al engendrar un ser humano como en el engendramiento de una obra artística o literaria.

LOS DOS CUERPOS

Desde la antigüedad la conexión entre la naturaleza y el arte ha sido debatida y comentada y por siglos se ha empleado la metáfora de la reproducción biológica para hablar de la creación artística, tanto en términos del arte figurativo como de la producción literaria. Leonardo da Vinci caracterizó el proceso del engendro artístico valiéndose del vocabulario reproductivo (*partoire, nacesere, generare*), aseverando que lo que producía tenía su parecido (Jacobs, *The Living Image* 10). Y Cervantes

empleó el mismo vocabulario para hablar, en términos no del todo favorables, de su creación literaria, llamando a *Don Quijote* su “hijastro” en el prólogo a su texto. En el siglo xvii, las teorías vigentes más populares y comentadas sobre la reproducción venían en su mayor parte de Aristóteles y Galeno. Antes de examinar en más detalle la conexión biológica/artística me gustaría indagar un poco sobre qué papel ocupaba la mujer en estos debates sobre la reproducción biológica. En la época de Sor Juana la contribución femenina era el tema de más polémica en estos textos. Esta era una discusión arrastrada desde la época de Galeno, la escuela hipocrática y su cuestionamiento de la teoría de Aristóteles. Ningún lado del debate otorgaba un papel predominante a la mujer en el proceso del engendramiento del ser humano; los desacuerdos venían del nivel de participación y de la forma específica en que participaba la mujer. Se fabricó la rivalidad entre los dos griegos en la Edad Media (Connell 406) y no cabe duda de que sus conclusiones fueron leídas a través de la óptica de una sociedad misógina que quería controlar el cuerpo femenino y que se negaba a alargar el papel circunscrito y reducido de la mujer en casi cada situación, inclusive en las que tenían que ver con el funcionamiento de su propio cuerpo.

Para los dos filósofos, la mujer contribuía en la procreación pero solamente de una forma limitada. Para Aristóteles, la mujer era una versión deformada del hombre, necesaria para la propagación de la raza humana pero de todos modos un ejemplo inferior al paradigma perfecto ofrecido por el varón. Según Aristóteles, la mujer era pasiva y el hombre activo. Es únicamente a través de la producción de la esperma que se engendra el ser humano y ya que la mujer no la tenía (su menstruación era su versión de esperma y no participaba en el proceso de generación) sólo servía de matriz, albergando al embrión hasta el momento del parto (Finucci 10).⁴ Para Galeno, que sí creía en la existencia de una esperma femenina, la mujer no era deforme sino una versión invertida del hombre ya que sus órganos reproductivos estaban adentro de su cuerpo. Sin embargo, la simiente de la mujer era más fría y, por ende, sólo le era posible participar de una forma reducida en la generación del ser humano. Como nos dice Connell, a pesar de la atribución de participación seminal femenina, Galeno no “ofrece investigar si era posible para las mujeres producir algo fuera del paradigma reproductivo masculino” (411).

Vemos la misma ideología funcionando en el discurso filosófico sobre la creación artística. El hombre era la forma y la mujer la materia. Es decir: lo femenino era la materia primaria a la que lo masculino, con sus capacidades superiores, daba forma. Glosando las teorías antiguas de las semejanzas biológicas/creativas, Tomás Aquino dice: “En el mundo de las artes, el arte inferior dispone de la materia a la que el arte

⁴ Véase el artículo de Connell para una discusión de las diferencias entre los dos filósofos.

superior da forma [...] así también el poder generador de la mujer prepara la materia que después modelará el poder activo masculino” (Jacobs, “Women’s Capacity to Create” 81). Por supuesto, y en base a estas asociaciones, el concepto de la mujer artista/escritora acaba siendo contradictorio (82). Resulta que el papel de la mujer en el proceso artístico/literario no puede ir más allá de la inspiración, si pensamos en la inspiración como la materia prima con que el artista formula su obra. Ella era la inspiración, la musa, la Laura de Petrarca, la Beatriz de Dante, la Isabel Freyre de Garcilaso. Pero era el hombre quien la formaba y le daba vida.

Obviamente, las teorías premodernas no podían pasar por alto las aportaciones religiosas a esta interpretación de la creación artística. El sistema creativo tenía sus raíces en lo patriarcal divino: Dios Padre, otorgando al proceso de elaboración artística un aire de divinidad (Jacobs, “Women’s Capacity to Create” 82). En esta época lo metafórico y lo corpóreo estaban tan íntimamente conectados que la diferencia entre los dos es mucho más una de énfasis que de forma (Laqueur 109), así que con el papel masculino tan primario en las teorías de la creación artística y con el predominio masculino en los ámbitos culturales de la época premoderna, no es sorprendente que la descripción del embarazo masculino como metáfora de la creación artística *masculina* no fuera en nada inaudita durante el Renacimiento y el barroco. El fruto de un parto masculino no era considerado como monstruoso ni afeminado y servía para intensificar la fantasía de la omnipotencia masculina (Velasco 3).⁵ Sin embargo, en estos casos (Maria Ruvoldt señala las teorías de Ficino y Bembo entre otros, 71) el embarazo está siempre autogenerado, la mujer simplemente no participa. A través de estas representaciones se ve cristalizar una fantasía en que el hombre se apropia totalmente del proceso de la reproducción biológica (Velasco 56). Lo que resulta de esta genealogía exclusivamente masculina es la perversa imagen de una suerte de relación masculina sodomita u onanista que lleva fruto y que, curiosamente, no es cuestionada por la sociedad heteronormativa (Freccero 36).⁶ Sin embargo, la representación de la partenogénesis —es decir la autogeneración explícitamente femenina— no cabía dentro del dominio discursivo

⁵ Véase el libro de Velasco *Male Delivery: Reproduction, Effeminacy, and Pregnant Men in Early Modern Spain* para un análisis sobre la representación del embarazo masculino desde múltiples perspectivas socioculturales.

⁶ Carla Freccero ha mostrado cómo la teoría de Aristóteles sobre la generación funcionaba en la época premoderna como el punto de partida para el desarrollo de una teoría política biogénica exclusivamente masculina en que los maridos podían producir herederos independientemente, y los reyes a sus sucesores. Según Freccero esta fantasía autogénica perversamente *queer* era aceptada por la sociedad patriarcal. En cambio, la autogeneración femenina considerada en estos términos dinásticos resultaría en lo que ella llama la figura monstruosa y temeraria de la ginocracia (36).

de la época ya que representaba algo repugnante y grotesco.⁷ Como ya hemos comentado, en los tratados biológicos se consideraba que la fuerza de la imaginación femenina durante el embarazo era capaz de provocar un parto monstruoso. Es entonces posible establecer una conexión entre la imaginación femenina y la producción artística de algo antinatural. La influencia de la imaginación femenina, tanto biológica como artística, “era imprevisible y peligrosa” ya que siempre recurría a un lenguaje con que se invocaba lo ausente (54). Por supuesto, la ausencia más grande que proclamaba el fruto de la imaginación monstruosa era “la del padre, el primordial referente cuyo autógrafo no aparecía” (Huet 54). En vez de representar la sublime idealización del mundo masculino artístico, insinuaba la existencia de algo insólito y monstruoso. Es a esta existencia anormal a la que volvía Sor Juana con insistencia en su propia obra partenogénica.

“CONTRA TODO EL ORDEN”: ÍCONOS PARTENOGÉNICOS EN LA POESÍA DE SOR JUANA

Sor Juana llena sus poemas con referencias a la reproducción biológica y literaria, avisándole al lector que no sólo está consciente de que, para la sociedad, sus obras eran partos monstruosos, sino también que está dispuesta a explotar la metáfora para establecer su propio linaje que permanecerá después de su muerte. Los dos poemas de Sor Juana que nos dan el terreno más fértil para la exploración de estas dos vertientes son los que escribió a un hombre, el llamado “Caballero del Perú” o “Caballero recién llegado a la Nueva España” que Méndez Plancarte identificó como un solo hombre, un tal Navarrete, que le había escrito a ella dos veces en forma de poema. Los dos poemas de Sor Juana se titulan “Respondiendo a un Caballero del Perú, que le envió unos Barros diciéndole que se volviese hombre” (Romance 48 en las *Obras completas I* de Méndez Plancarte), “Romance que respondió nuestra Poetisa al Caballero recién llegado a Nueva España que le había escrito el Romance ‘Madre que haces chiquitos’” (Romance 49 en las *OC I* de Méndez Plancarte). Los dos poemas de la monja son respuestas directas a los versos supuestamente elogiosos de Navarrete, aunque sólo tenemos acceso a uno de ellos, el “Romance que un Caballero recién venido a la Nueva España escribió a la Madre Juana” (Romance 48bis en las *OC I*).

⁷ Voy a usar la palabra “partenogénesis” para hablar de la auto-reproducción exclusivamente femenina y el término autogénesis para hablar de la auto-reproducción masculina. La partenogénesis es una forma de reproducción femenina basada en el desarrollo de células sexuales femeninas no fecundadas por un macho. Ocurre a veces en crustáceos, insectos, reptiles, entre otros animales, y también en plantas. El biólogo y naturalista suizo, Charles Bonnet, descubrió este fenómeno alrededor de 1740. Para más información sobre el descubrimiento biológico véase *The Evolution of Sex* de John Maynard Smith (Cambridge University Press, 1978).

En estos poemas Sor Juana despliega toda la gama de sus sentimientos sobre el tema de su progeñe monstruosa y, por ende, de su propia monstruosidad. Los poemas de Navarrete –el Romance 48bis y el implícito que vislumbramos a través de la respuesta de Sor Juana (Romance 48)– nos facilitan la exploración de algunos aspectos de la reacción de la sociedad frente al insólito fenómeno de la mujer/escritora/intelectual. Para mí, los tres poemas en vez de ser unidades discretas funcionan más como un discurso dialéctico en que los dos debaten la noción de la obra de Sor Juana como una representación de la partenogénesis monstruosa. Se arma el diálogo poético alrededor de la exposición de referencias explícitas e implícitas a dos emblemas con que se invoca el fenómeno de la partenogénesis: la Fénix y la hermafrodita.⁸

En el poema 48bis “Madre que haces chiquitos” Navarrete la llama “Madre sin poder ser Madre” (v. 6). Méndez Plancarte, en sus notas al final del primer volumen de las *Obras completas*, interpreta este verso en términos de que Sor Juana no puede ser madre biológica por su voto de “castidad perfecta” (435). Pero aquí el poeta también se refiere, con este comentario ambivalente, a su insólita capacidad de reproducirse por medio de la creación literaria: es madre de obras literarias aunque no puede ser madre biológica por ser monja. Esta referencia a la reproducción nos lleva, no casualmente, a la siguiente estrofa donde el poeta hace su primera comparación entre Sor Juana y la Fénix, comparándola al ave que “porque vivir de morir, es la vida perdurable” (140). Uno de los elementos más comentados de este intercambio poético ha sido la presencia de la imagen de la Fénix para describir a Sor Juana. La crítica literaria ha hablado mucho de la asociación entre Sor Juana y la Fénix. La mayor parte de este análisis se ha enfocado en la conexión entre el pájaro mitológico y el apodo de *rara avis* con que se le bautizó a Sor Juana en referencia a la fama que disfrutó Sor Juana durante su vida (Luciani 133, Merrim 30-32). Me gustaría indagar más en la idea de la Fénix como ser que se reproduce; un ser completamente autosuficiente a quien no le hace falta el contacto físico con otro para engendrarse. Aquí, planteo que Sor Juana es Fénix porque a través de la generación de sus obras logra establecer su propia genealogía, que, anómalamente, sale desde un cuerpo supuestamente no-productivo, de sexualidad “rara”. En el resto del poema el caballero describe el viaje que emprende en busca de la criatura mítica. Y con la manera en que el poeta peruano describe a la Fénix –Sor Juana– se perciben las cualidades monstruosas con que le dota en su descripción de una criatura que sacia la sed de perlas y cuya carne es tostada con canela “aunque es poco confortante” pero quien, no obstante, trata de pasar desapercibida “que se

⁸ En este ensayo voy a usar la versión femenina de las dos palabras. En su Romance 49, Sor Juana usa “el fénix” y “la fénix” de una forma intercambiable y en su poema (Romance 48bis) Navarrete también juega con el género de la palabra.

hace mosca muerta”, tal vez para no llamar atención a sus acciones subversivas maternas (vs. 41-5).

El caballero luego alude más explícitamente a sus capacidades reproductivas bisexuales con la mención de sus hijos “con quien son niños de teta/los de las más luengas edades:/Néstor aun trae metedero, /y Matusalem pañales” (vs.49-52). Aunque el poema de Navarrete reitera las mismas insinuaciones a la creación literaria femenina como un parto monstruoso, él ve la monstruosidad con más maravilla que repugnancia evocando una época anterior en que se consideraba el parto monstruoso como un portento divino.⁹ Sin embargo, y como veremos, la monja reconoce la connotación de monstruosidad patológica en la manera en que el caballero la describe y en su respuesta explora todas las ramificaciones de esta atribución de la monstruosidad que se le hace.

Ella también se dirige explícitamente a lo que dice Navarrete sobre la Fénix, reconociendo los atributos con que el caballero le dota con la comparación: “Dice que soy la Fénix, /que burlando las edades, /ya se vive, ya se muere, /ya se entierra, ya se nace” (Romance 49, vs.53-6).¹⁰ Y reconoce la monstruosidad implícita en los famosos versos que han sido leídos como el rechazo de la fama que disfrutaba en su día: “¡Qué dieran los saltimbancos/ a poder, por agarrarme/ y llevarme, /como Monstruo/por esos andurriales!” (vs. 177-80). En la alusión a la Fénix se vislumbra el diálogo de Sor Juana con los discursos médicos del día que atribuían la debilidad femenina a la falta del calor del cuerpo de la mujer. Pero el Fénix renace a través de la autoinmolación, y si Sor Juana es Fénix es capaz de generar suficiente calor para inmolarse y, por ende, volver a generarse. Curiosamente, se calificaba de “virago” a la mujer que poseía excesivo calor corporal. La mujer “virago” era estéril por poseer estos atributos masculinos. Pero Sor Juana desmiente esta creencia con su autogeneración literaria y se refiere explícitamente al fruto de su autogeneración: “Lo que me ha dado más gusto,/es ver que, de aquí adelante, /tengo solamente yo/ de ser todo mi linaje” (vs.129-32). Y vemos eco de este sentimiento en el Romance 48 cuando al parecer referirse a las capacidades de Navarrete, habla de sí misma diciendo: “que los que nacen tan grandes/no sólo para sí viven” (139-40). Su talento le exige que se reproduzca a través de sus obras, no dejando que su linaje se desvanezca con la muerte de la matriarca.

La invocación de la Fénix en estos poemas se refiere a las capacidades partenogénicas de Sor Juana, y el símbolo de este pájaro nos lleva a otro ícono

⁹ Hanafi ha identificado una transición desde la época medieval a la premoderna en la manera en que se interpretaba el monstruo. Dejaron de ser portentos de lo sagrado, convirtiéndose en representaciones de una patología médica.

¹⁰ Véase el análisis que hace Stephanie Merrim de este poema y de la asociación de la imagen de la Fénix con Sor Juana (31-2).

partenogénico que se ve expuesto en el diálogo que estoy analizando aquí: la hermafrodita. Antes de emprender el análisis, me gustaría examinar un poco más la conexión partenogénica en los dos emblemas. Quevedo, el misógino implacable, articula la conexión entre la Fénix y el cuerpo perverso del hermafrodita. En su poema “La fénix” Quevedo alude a sus poderes regeneradores diciendo: “Tu, linaje de ti propia, /descendiente de ti misma/abreviado matrimonio,/marido y esposa en cifra” (vs.13-16). Pero su tono se torna más despectivo cuando habla del “tálamo y túmulo junto/en donde eres madre y (sic) hija” (vs.19-20). La yuxtaposición de tálamo y túmulo, y su conexión con lo femenino aquí (madre e hija) no es coincidencia. Georgina Dopico-Black ha identificado lo que ella llama la elisión de la maternidad y la ausencia de la figura de la madre en el drama español del Siglo de Oro. Hablando en términos específicos de la comedia calderoniana *El médico de su honra*, describe la maternidad aquí representada “en una encarnación desagradable que vincula la fecundidad con la enfermedad y la infección”, y la existencia de “the maternal womb-tomb” (124). Este juego de palabras tan sugerente en inglés encuentra su paralelo en el “tálamo-túmulo” de Quevedo en donde, según él, reside “la eterna hermafrodita” que es “la invención que escandaliza” (vs.54-6). No creo que sea tampoco casual que Quevedo use la forma femenina de la palabra hermafrodita. Es la idea de la autogeneración femenina que da miedo, que “escandaliza” ya que así esquiva la participación masculina, ya sea creativa o biológica. Sería demasiado ideal pensar que en este poema Quevedo se refiera a Sor Juana (en otro momento describe a la Fénix como “avechuchu de matices/hecho de todas las Indias” vs. 25-6) pero desafortunadamente (por lo menos, para mi análisis), la cronología no me permite la lectura (Quevedo 1580-1645, Sor Juana 1651-1695). Sin embargo, tenemos un ejemplo en el poema que otro hombre peruano, el Conde de Granja, le escribió a Sor Juana en que él hace una breve mención del hermafroditismo textual de Sor Juana. Dice: “La Archi-Poetisa sois, con ingenio mero-mixto/para usar en ambos sexos/de versos hermafroditos” (Romance 49bis, vs.173-6).¹¹

Volviendo al diálogo de Sor Juana con su otro corresponsal peruano, Navarrete, es obvio, por el título del Romance 48, que en el poema ya perdido de él también se dirige al tema de la fluidez sexual (“diciéndole que se volviese hombre”). Pero Sor Juana le contesta que no tiene que convertirse en hombre ya que posee las

¹¹ Hay otros instantes en la historia de las mujeres escritoras en que se encuentra la comparación a la hermafrodita. Edward Denny escribió un poema resentido en que acusó a la poeta Lady Mary Wroth de ser no sólo hermafrodita sino una que se había autogenerado a través de su producción literaria: “Con tu apariencia de hermafrodita y tus acciones monstruosas/Puede constar cada hombre al leer tus palabras y tus obras/que tu despecho rabioso ha concebido un libro sin valor” (vs.1-3). El original se lee: “Hermaphrodite in show, in deed a monster/As by thy words and works all men may conster/Thy wrathfull spite conceived an Idell book” (<http://www.english.cam.ac.uk/wroth/othertexts2.htm>).

características de ambos sexos, así celebrando su hermafroditismo. Le dice que no le hace falta transformarse en hombre ya que con su cuerpo supera el rol inferior asignado a la mujer: “Con que a mí no es bien mirado que como a mujer me miren, pues no soy mujer que a alguno/de mujer pueda servirle” (vs.101-4). Empleando una variación de la falsa modestia, Sor Juana celebra su cuerpo autónomo, con el que no puede servirle a un hombre pero a quien ningún hombre le pueda servir. A Sor Juana no le hace falta convertirse en hombre para (re)producir(se). En tono de burla le dice: “Y en el consejo que dais, /yo os prometo recibirle/y hacerme fuerza,/ aunque juzgo que no hay fuerzas que entarquinen” (vs.185-8). Sor Juana dice que no es posible convertirse en hombre (es interesante aquí el uso del neologismo “entarquinar” con sus asociaciones de violencia sexual masculina). Además, no le hace falta. En los próximos versos hace la referencia más abierta a su hermafroditismo, hablando de Sálmacis, la ninfa que persiguió al joven Hermafrodito cuando se fue a bañar en la fuente donde ella habitaba: “Porque acá Sálmacis falta,/en cuyos cristales dicen/que hay no sé qué virtud de/dar alientos varoniles” (vs.89-92). Aquí, Sor Juana alude al mito en que Hermafrodito se resistió a los esfuerzos amorosos de Sálmacis, quien, desesperada, imploró a los dioses que la ayudasen a poseerlo. Los dioses le concedieron su deseo y ambos cuerpos se fusionaron en uno solo. Hermafrodito, por su parte, después suplicó que el lago arrebatara la virilidad a todo hombre que se bañara en él, quitándoles la mitad de su género y sexo para que no sufriera su doble género sólo. Con la invocación aquí de Sálmacis, Sor Juana pone al caballero en su lugar enfatizando la mutabilidad del género sexual y, por ende, implicando su posesión de las capacidades reproductivas tanto masculinas como femeninas. Aquí, Sor Juana oscurece las distinciones genéricas aún más al imputarse un hermafroditismo en que triunfa lo femenino, y al hablar de la fuente de Sálmacis como algo que da “alientos varoniles” en desacuerdo del mito que relata cómo le quita la virilidad al hombre. Aquí, paradójicamente, es lo femenino lo que le da más virilidad a lo masculino.

PATERNIDADES ILUSORIAS E IRRELEVANTES

Se ha prestado mucha atención a los poemas que Sor Juana le dedicó a la Condesa de Paredes, analizándolos para intentar vislumbrar los verdaderos sentimientos que Sor Juana le tenía (Nina Scott, Octavio Paz). Sin embargo, un elemento de los poemas todavía no tratado es el énfasis que estos textos ponen en el tropo de la reproducción. Propongo aquí que Sor Juana en sus poemas crea un íntimo universo femenino, impenetrable a los que no comparten su amistad, donde se explora la relación entre la reproducción biológica y su contraparte artística desde un autónomo y exclusivo espacio femenino.

En un romance (25) que le escribe al hijo de la condesa de Paredes en la ocasión de la celebración de su primer año, Sor Juana se interpone en las circunstancias de su creación: “os prevengo/que sepáis que os quise tanto antes de ser, que primero/que de vuestra bella Madre, nacisteis de mi concepto” (vs.12-16). Si se entiende la palabra “concepto” aquí en su contexto literario barroco como “las invenciones del ingenio” que “descubren las correspondencias secretas que unen los seres y las cosas entre ellos y consigo mismos” (Paz 80), se puede ver cómo Sor Juana juega con la idea de su capacidad de dar a luz. En sus estudios del Renacimiento y barroco, Robert Bauer identifica el concepto como “una suerte de embrión mental” (citado en Jacobs, “Women’s Capacity to Create” 81). Sin embargo, aparece en los próximos versos un tono fatalista, cuando, al hablar de sus propias creaciones, se muestra consciente de la breve y tal vez imposible vida de ellas, que por su calidad de partos monstruosos no perdurarían. Dirigiéndose todavía al hijo de la condesa, declara: “¡Cuánto deseé el que salierais/de ser mental compañero/de las criaturas posibles/que ni serán, son, ni fueron!” (vs.21-4). Tal vez aquí Sor Juana aluda a la posibilidad de que sus creaciones no sean aceptadas por una sociedad que las clasifica como fuera de lo normal. Veremos esta idea desarrollada en uno de sus poemas más amargos, al cual me dedicaré más adelante en este ensayo.

No sólo se atribuye capacidades partogénicas a sí misma, sino que también dota Sor Juana a la condesa de la misma potencia. En un romance que le dedica –“En retorno de una diadema, representa un dulce de nueces” (Romance 23, *OCI*)– Sor Juana otra vez crea un universo femenino en que viven las dos mujeres en un estado íntimo de amistad y mutua reverencia. La condesa está embarazada “ocupada en la mayor/obra de la naturaleza” (vs. 7-8). Sin embargo, a pesar de una breve mención al padre, es el rol de la madre que aquí toma precedencia. Hablando del hijo futuro dice: “pues aunque de su alto Padre/gozara la rica herencia, /a quien logró estar contigo, todo le fuera bajeza” (vs.17-20). Así se ve que Sor Juana le atribuye a la condesa el papel más relevante en la generación del hijo. Lo interesante es que en el resto del poema, elimina la presencia paterna y sólo habla de las capacidades generativas de la condesa. Hablando de la diadema que su amiga le mandó, dice: “Real insignia que me envías,/que en tu grandeza muestra/que no sólo eres Reina, pero/puedes hacer muchas Reinas” (vs.129-32). No me parece casual, tampoco, que Sor Juana haga referencia a la capacidad de la condesa de “hacer Reinas”. Las dos amigas viven en un universo femenino en que se genera una genealogía exclusivamente femenina.

En un poema tan diferente a los que le dedica a la condesa de Paredes, Sor Juana también se dirige al espectro (para la sociedad) de la paternidad ilusoria o irrelevante. En Soneto 160, uno de sus poemas burlescos que Antonio Alatorre clasifica como “poesía de taberna” (13), se muestra consciente de la ansiedad que

la necesaria participación de la mujer en el proceso de reproducción provoca en el hombre –aunque sea teorizada esta participación como un rol menor– y se burla del pánico que experimentaban los hombres en nunca poder saber de ciencia cierta la paternidad de la criatura que saldrá de la matriz femenina. El juego aquí es doble. (Re)produce una fiel copia de un producto literario típicamente masculino de la época “una poesía que proclama que las mujeres son un costal de vicios sin remedio: falsas, calculadoras, interesadas, etc., pero sobre todo putas” (Alatorre 14) . En recrear el tono exacto de este género tan asociado con Quevedo, el misógino arquetípico, Sor Juana pone en tela de juicio el papel del hombre en el proceso de la creación literaria, mientras su soneto juega con las ansiedades paternas de los hombres, refiriéndose al miedo suscitado por sus creaciones literarias autogeneradas y, por ende, de paternidad no-existente o incierta. Este soneto es un parto monstruoso: parece ser algo reconocible pero no lo es, ni mucho menos. Escribe Sor Juana “Aunque eres, Teresilla, tan *muchacha*/le das que hacer al pobre *Camacho*” (vs. 1-2, énfasis en el original). Aunque la Teresilla no es una mujer autoritaria ni varonil, le causa a su hombre muchísimos problemas: “anda el triste cargado como un *macho*,/y tiene tan crecido ya el *penacho*,/que ya no puede entrar si no se *agacha*” (vs. 6-8, énfasis en el original). ¿Y el porqué de los problemas del pobre hombre? Dice la poeta: “que lo de tu vientre *desembucha*/sabes a darle a entender, cuando *sospecha*,/que has hecho, /por hacer su hacienda *mucha*,/de ajena siembra, suya la *cosecha*” (vs. 11-14, énfasis en el original). Siglos más tarde, repitiendo un antiguo refrán, Freud diría que “Pater semper incertus est, mater est certissima” (Finucci, “Maternal Imagination” 41). Es esta inseguridad la que Sor Juana explota aquí, pero también la inseguridad se transmite a su creación literaria con la producción de una literatura que ignora la paternidad.

GENEALOGÍAS MATERNALES Y MONSTRUOSAS

La idea de un parto malogrado es recurrente en la poesía de Sor Juana. La monja vuelve muchas veces a este tema, identificando la responsabilidad de estos partos mal habidos o monstruosos en varios antecedentes. En el poema (Romance 51) que ha sido identificado como el último que escribiera y lo que Frederick Luciani llama su “canto del cisne” (139), en las famosas líneas que dicen: “y diversa de mí misma/entre vuestras plumas ando/no como soy, sino como/quisisteis imaginarlo” (vs.17-20.), habla de cómo “las inimitables plumas de la Europa” del título del poema no le han representado como es de verdad. Se han interpretado estos versos, con razón, como un gesto modesto de parte de Sor Juana para desmentir los elogios que le dieron los europeos. Sin embargo, aunque creo que esta lectura es en todo válida, hay también otra lectura posible, una en que Sor Juana reconoce

su caracterización de monstruo y la manipula. En un momento recupera la idea de la paradoja de la mujer que escribe, describiéndose como “una ignorante mujer, cuyo estudio no ha pasado/de ratos, a la precisa/ocupación mal hurtados” (vs.33-6). En la estrofa que sigue, continúa el autorretrato en una interesante yuxtaposición de conceptos, llamándose “un casi rústico aborto/de unos estériles campos,/que el nacer en ellos yo,/los hace más agostados” (vs.37-40). La autodenominación que se da Sor Juana de aborto nos remite otra vez a la idea del parto monstruoso ya que la madre monstruosa (el rústico aborto) no puede sino tener un parto monstruoso en que da vida a otros rústicos abortos. En la época premoderna, se creía que el hijo monstruoso funcionaba como testigo de la cualidad monstruosa de la madre (Finucci, “Maternal Imagination” 58). Esta implicación de parte de Sor Juana concuerda con la filosofía de Aristóteles de que era la naturaleza monstruosa maternal la que engendraba el monstruo (58). También teorías de la escuela galenista como las de Isidoro de Sevilla seguían teniendo vigencia en que se planteaba que una fuerte simiente maternal era capaz, raras veces, de hacer que el hijo se pareciera a su madre (48). De acuerdo con esta lectura, en otro momento del poema Sor Juana se refiere a sus “borrones” —es decir un parto prematuro y por ende monstruoso— que han recibido equivocadamente “no merecidos loores,/elogios mal empleados” (vs.67-8). Y aquí juega con la idea de la dicotomía de la monstruosidad: inspira maravilla (como se ve aquí) pero también repugnancia (de parte de las autoridades eclesiásticas). Ninguna de las dos reacciones le gusta a Sor Juana. La maravilla que inspira su progenie en las plumas de Europa sólo ha servido para enfatizar su monstruosidad: “vergüenza me ocasionáis/con haberme celebrado,/porque sacan vuestras luces/mis faltas más a lo claro” (vs.77-80). Y sigue con una referencia a sus obras como “cuerpos opacos [...] densos y groseros” cuyos rasgos son “oscuros” y “disformes” (vs.82-96). Los encomios de las plumas ofrecen “honóricos sepulcros” a los “cadáveres helados” de sus “conceptos sin alma” (vs. 97-99).¹² Y aquí se encuentra la mención más directa que hace Sor Juana del fruto de sus partos monstruosos. Pero insisto en que Sor Juana no rechaza a su progenie monstruosa. Lo que hace aquí es jugar con los atributos monstruosos que otros han dado a su obra. Los dos polos opuestos de la reacción que incita su obra en los que la leen, disfrutando su singularidad o rechazándola por la misma razón, son igualmente repugnantes para ella.

En otros momentos, Sor Juana se encuentra dispuesta a imputarles la culpa a los lectores —sean benévolos o no— de la monstruosidad de su obra. Muchas veces alude a cómo ella solamente escribe por obediencia. La crítica es unánime en aseverar que este gesto funciona como una forma de autoprotección contra la

¹² La posesión o no del monstruo de un alma era un tema de debate a lo largo de la tradición pagana y cristiana (Hanafi 7).

desaprobación de la iglesia cuyas autoridades no estaban a favor de sus actividades literarias seculares. En un poema (Romance 1) escrito expresamente para acompañar a su segundo volumen, ella se refiere a los obstáculos que enfrenta encontrando tiempo y energía para producir su obra creativa: “que tengo poca salud/y continuos embarazos,/tales que, aun diciendo esto,/llevo la pluma trotando” (vs.45-8). Quiere que su público sepa que esta capacidad de escribir, de crear, rápidamente no es nada de lo que necesariamente tenga orgullo: “quizás fueran buenos/ a haberlos hecho despacio” (vs.51-2). Y que este proceso a veces resulta en la creación de seres disformes, de partos monstruosos: “Bien pudiera yo decirte/por disculpa, que no ha dado/lugar para corregirlos/la prisa de los traslados; /que van de diversas letras, y que algunas, de muchachos, matan de suerte el sentido/que es cadáver el vocablo” (vs.33-40). Pero la culpa por sus versos no bien formados –sus partos monstruosos– no sólo es de ella sino del mismo público que espera que cree sus textos pero que no hace nada para cambiar la vida de la mujer que escribe (un concepto que Virginia Woolf desarrollaría unos doscientos años más tarde). En otras palabras, que ella no se puede dedicar exclusivamente a la escritura ya que son múltiples sus otras obligaciones: “y no quiero que tal creas, sino solo que es el darlos/a la luz, tan solo por obedecer un mandato” (vs.53-6). Sus palabras no le salen bien formadas y, por ende, “es cadáver el vocablo”.

En otros momentos, es el mismo proceso creativo que lleva la culpa. En uno de sus romances (2) más famosos, que empieza con los llamativos versos “Finjamos que soy feliz,/ triste Pensamiento, un rato” (vs.1-2), explora la amargura y frustración asociadas con el proceso creativo que muchas veces resulta en un fracaso: “No siempre suben seguros/vuelos del ingenio osados,/que buscan trono en el fuego/y hallan sepulcro en el llanto” (vs.84-7). Es un romance en que logra comunicar su mensaje a través de una serie de oposiciones que arma a lo largo del poema: el mucho saber y la santa ignorancia, el risueño Demócrito y el lloroso Heráclito y, tal vez, la mujer y la escritura o poesía. Pregunta: “¿De qué le sirve al ingenio/de producir muchos partos,/si a la multitud se sigue/el malogro abortarlos?” (vs.109-112). Y sigue: “Y a esta desdicha por fuerza/ha de seguirse el fracaso/de quedar el que produce,/si no muerto, lastimado” (vs.112-115). Aquí Sor Juana se dedica a una examinación de las travesías que sufre el intelecto en reproducirse. No está claro aquí si Sor Juana asocia específicamente los rigores de la vida creativa con ser mujer. Y si lo hace, es porque hace burla de la representación de la creación femenina como algo monstruoso. No se puede dejar de vislumbrar la ironía de explorar los abortos de la creación femenina en un romance dedicado a la exploración de la vida intelectual.

En la época premoderna existía una asociación discursiva entre la (re)producción artística y la biológica. Para las autoridades masculinas de la sociedad barroca en

que vivía Sor Juana, la producción literaria de una mujer –y más aún de una monja– representaba un parto monstruoso. La Fénix americana –quien se autogeneraba a través de su obra creativa– puso en tela de juicio los rígidos conceptos sociales sobre el género y el sexo. La elaboración de la escritura femenina representaba algo monstruoso ya que implicaba la exclusión de lo masculino del proceso de reproducción. Sor Juana no sólo reconoce esta mentalidad tal como se veía aplicada a su propio trabajo sino que también juega y se burla de la existencia de la ansiedad masculina sobre la conexión monstruosa de sus dos cuerpos, llamando la atención, a veces con amargura, de sus capacidades reproductivas.

BIBLIOGRAFIA

- Alatorre, Antonio. "Sor Juana y los hombres". *Estudios* 7 (invierno 1986): 7-27.
- Connell, Sophia. "Aristotle and Galen on Sex Difference and Reproduction: A New Approach to an Ancient Rivalry". *Studies in History and the Philosophy of Science*. Parte A 31 (2000): 405-27.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas. Tomo I: Lirica personal*. Alfonso Méndez Plancarte, ed. Mexico: FCE, 1951.
- Dangler, Jean. *Making Difference in Medieval and Early Modern Iberia*. Indiana: U of Notre Dame P, 2005.
- Dopico-Black, Georgina. *Perfect Wives, Other Women. Adultery & Inquisition in Early Modern Spain*. Durham: Duke UP, 2001.
- Finucci, Valeria. *The Manly Masquerade. Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*. Durham: Duke UP, 2003.
- . "Maternal Imagination and Monstrous Birth: Tasso's *Gerusalemme Liberata*". *Generation and Degeneration. Tropes of Reproduction in Literature and History from Antiquity through Early Modern Europe*. Finucci y Brownlee, eds. Durham: Duke UP, 2001. 41-80.
- Freccero, Carla. "Queer Nation, Female Nation: Marguerite de Navarre, Incest, and the State in Early Modern France". *MLQ* LXV/1 (marzo 2004): 29-47.
- Gallagher, Catherine. *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women in the Marketplace, 1670-1920*. Berkeley: U of California P, 1995.
- Glantz, Margo. *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?* México: Editorial Grijalbo, 1995.
- Hanafi, Zakiya. *The Monster in the Machine: Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*. Durham: Duke UP, 2000.
- Huarte de San Juan, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Guillermo Serés, ed. Madrid: Cátedra, 1989.
- Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge: Harvard UP, 1993.

- Jacobs, Frederika H. *The Living Image in Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- . “Woman’s Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola”. *Renaissance Quarterly* XLVII/1 (primavera, 1994): 74-101.
- Kirk, Stephanie L. *Convent Life in Colonial Mexico: A Tale of Two Communities*. Gainesville: UP of Florida, 2007.
- Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- Luciani, Frederick. *Literary Self-Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg: Bucknell UP, 2004.
- Merrim, Stephanie. *Early Modern Women’s Writing, and Sor Juana Inés de la Cruz*. Liverpool: Liverpool UP, 1999.
- Paré, Ambrose. *Des monstres et prodiges*. Jean Céard, ed. Ginebra: Droz, 1971.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE, 1995.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. José Manuel Blecua, ed. Madrid: Editorial Castalia, 1969.
- Ruvoldt, Maria. *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors, Sex, Sleep, and Dreams*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Scott, Nina M. “‘Ser mujer, ni estar ausente, no es de amarte impedimento’: los poemas de Sor Juana a la condesa de Paredes”. “*Y diversa de mí misma/entre vuestras plumas ando*”. *Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Sara Poot-Herrera, ed. México: El Colegio de México, 1993. 159-70.
- Stallybrass, Peter. “Patriarchal Territories: the Body Enclosed”. *Rewriting the Renaissance: The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan y Nancy J. Vickers, eds. Chicago: U of Chicago P, 1986. 123-42.
- Velasco, Sherry. *Male Delivery: Reproduction, Effeminacy, and Pregnant Men in Early Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt UP, 2006.