

Fama y Obras Póstumas: el nacimiento del mito “Sor Juana”

por Carla Fumagalli
(Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN

Este artículo se propone estudiar especialmente las producciones de autores españoles y mexicanos de *Fama y Obras Póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz a partir de su ubicación en el libro (las españolas lo abren y las mexicanas lo cierran) y pensar cómo el desplazamiento de los textos desde el Nuevo Mundo afecta la lectura de *Fama y Obras Póstumas* como totalidad. Por otro lado, se analizará de qué modo -y en función de qué- estos personajes le otorgan a Sor Juana Inés de la Cruz diversos valores en función de hacer de ella una mujer o monja o poetisa, estudiosa, autodidacta, sabia, atractiva, etc. contribuyendo en la construcción del mito *Sor Juana* que sigue vigente en la actualidad.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ – FAMA Y OBRAS PÓSTUMAS – SIGLO XVII – FAMA – MITO

En estos minutos quiero presentar algunas hipótesis sobre las que estoy trabajando alrededor del que creo, es el libro más heterogéneo de Sor Juana: *Fama y obras póstumas*.¹ Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, responsable de la recopilación e impresión de los textos que lo integran, viaja a Madrid en 1697, dos años después de la muerte de la jerónima, con la intención de conseguir que figuras más o menos relevantes participen del volumen. Estos serán cuarenta y cuatro autores, incluyendo cinco mujeres y siete anónimos de los cuales, Antonio Alatorre identifica a tres como el propio Castorena, uno como el padre Diego Calleja y otro como la Condesa de Paredes, mientras los restantes dos se mantienen sin identidad conocida. Pero eso no es todo. Castorena había viajado con equipaje. De Nueva España se va con diecisiete textos inéditos de Sor Juana, la *Carta* de Sor Filotea y dieciocho textos de autores mexicanos. A este viaje debemos por ejemplo la publicación de la *Respuesta* a Sor Filotea, la *Protesta de fe* y la biografía de Sor Juana que escribe el Padre Calleja.

Si bien la multiplicidad de voces que interactúan en el libro es apabullante, este tiene un antecedente claro: la *Fama póstuma* de Lope de Vega a cargo de Pérez de Montalbán de 1636. Allí, participaron aproximadamente ciento ochenta autores, un número por demás amplio. Pero la *Fama* de Sor Juana propone, en su estructura, una lectura diferente. El tomo sorjuanino abre la lectura con los autores españoles, seguidos de los textos póstumos de la monja y cierra con los autores mexicanos. Pero este orden no era en realidad el original. En el prólogo (que, a propósito no va a ser hallado al comienzo del libro sino entre los papeles españoles lo que provoca una temporalidad extraña, ya que no genera expectativas, sino solamente defraudaciones) Castorena dice que el tomo comenzará con los españoles, seguirá con los mexicanos y cerrará con los inéditos de Sor Juana. Pero el editor propone en su prólogo muchas cosas que luego (o antes) no cumple.

En torno a lo cuantificable del libro, es evidente que los textos españoles superan ampliamente a los mexicanos. En su prólogo, Castorena explica que tuvo que reducir esta parte por falta de espacio y justifica su decisión a partir de querer mantener a quienes pertenecen a la Universidad o al Colegio de México. Sin embargo, solo ocho de los diecisiete personajes forman parte de alguna de estas instituciones. Alatorre sostiene que Castorena en realidad está ofendido porque algunos mexicanos no le dieron los papeles que tenían de la monja y se vengó eliminándolos del programa. Este tipo de hipótesis típicas del filólogo no tienen en el texto ningún sustento real, pero definitivamente aportan más material alrededor de la *mythopoiesis* de Sor Juana y su obra, que,

¹ La consulta de los preliminares de *Fama y obras póstumas*, el *Segundo Volumen e Inundación Castálida* se hizo a partir del libro de Antonio Alatorre *Sor Juana a través de los siglos 1668-1910* de 2007. Los números de página pertenecen a esta referencia.

Alatorre mismo propone, se funda en este tomo en particular. La explicación histórica de esta reducción admitida lamentablemente se nos escapa, pero definitivamente es signo de un plan editorial que tenía sus prioridades del otro lado del Atlántico, gracias a un campo cultural y una industria editorial interesada en Sor Juana siempre y cuando fuera introducida por españoles.

En cuanto al orden de las partes (españoles-Sor Juana-mexicanos), en *Fama y obras póstumas* sí se altera el producto. Esta decisión, particular y muy sugestiva, queda, según Alatorre, bajo decisiones editoriales y económicas principalmente, que el filólogo no explica (1980: 439). Pero creo que es importante entender que una medida así construye un nuevo sentido al libro, ya que no es lo mismo leer primero toda la fama y luego la obra póstuma que leer esta última en medio de la primera. De hecho, esta ubicación propone, entre otros ejemplos, el rol de Sor Juana como enlace entre ambas tierras. Quizás como decisión editorial sea una metáfora del viaje que hacen los españoles, principales lectores y público al que apuntaba Castorena, ya que Sor Juana es para ellos un vehículo para conocer el Nuevo Mundo. Y es, al mismo tiempo, el viaje inverso del editor, porque es gracias a los pocos papeles inéditos de Sor Juana que Castorena se traslada desde México a Madrid y se da a conocer como gestor cultural, recopilador, poeta, etc.

Como puede verse, hay, en torno al libro, mucho de hipotético y poco de evidencia histórica comprobable. La cantidad notablemente menor de autores mexicanos que españoles, la ubicación de las producciones de ambos grupos abriendo y cerrando la obra sorjuanina son solo las primeras cuestiones “inexplicables” que este volumen tiene para ofrecer. Es por este tipo de información sugerente, y otras que más adelante expondré, que propongo que *Fama y obras póstumas* es la piedra fundacional de la consolidación del “mito Sor Juana”. En *Mitologías*, Roland Barthes utiliza la semiología saussureana para describir el proceso de formación y la lectura de un mito. En principio, Barthes sostiene una y otra vez que el mito aleja los actos humanos de la historia y los acerca a la naturaleza. Sin embargo, esto no significa que una mitificación de Sor Juana provoque la desaparición de la Sor Juana histórica, sino que el mito que compone tanto su persona biográfica como su obra literaria y no literaria es una deformación de la, entre comillas, “verdadera”. Uso las comillas porque el mito Sor Juana no es ni una mentira ni una confesión, según Barthes, sino una inflexión que se aleja de la historia –y por lo tanto simplifica la complejidad humana, literaria, novohispana– y propone una alternativa, más llana, a la persona biográfica Sor Juana Inés de la Cruz y su obra. Pero volvamos al libro y veamos qué características de la sor Juana “original” son las que los paratextos deforman en mito.

Fama y obras póstumas abre con los obligados paratextos: las dedicatorias y las aprobaciones. La primera es una dedicatoria a la entonces reina Mariana de Neoburgo, en la que se comienza a esbozar la importancia del recuerdo *post-mortem* de Sor Juana y su origen: América, que Castorena llama “los fines del universo” (Alatorre 2007: 235). La unión entre el Viejo y el Nuevo Mundo que resulta de la relación entre la reina y América y con la otra destinataria de una dedicatoria, la marquesa del Valle de Oaxaca, es muy significativa, ya que Sor Juana puede actuar como un puente que una ambas tierras y así justificar la empresa editorial de Castorena.

En la dedicatoria a la reina, lo primero que une en el libro ambos universos es el águila romana y la mexicana. El hecho de que la reina acepte y patrocine el volumen es simbolizado por la extensión de las alas del águila. Otra ave, el fénix, reaparece² con muchísima fuerza en *Fama* para nombrar a Sor Juana y merece un breve *excursus*. Ya era un epíteto que le valía por única y rara,³ pero en este volumen cuenta con un nuevo significado y es el de inmortal. Este tomo es, desde las primeras páginas, el epitafio de Sor Juana, que, iluminada por la luz –el fuego– real, podrá renacer de las cenizas para ser inmortal en la perpetuidad de los siglos.

² Reaparece porque no es la primera vez que a Sor Juana la llaman fénix, como se puede comprobar en el romance 49 “Válgate Apolo por hombre” publicado en el *Segundo Volumen* en 1692.

³ El texto de Margo Glantz, (2005) *Sor Juana Inés de la Cruz: Hagiografía o autobiografía* es inevitable para pensar el nombre de “fénix”, ya que ella recorre el símbolo y extrae profundos sentidos a la monstruosidad del epíteto.

El fénix entendido como aquel que resucita de la muerte en su obra es claramente un epíteto que se le debe a Lope de Vega, principalmente porque también fue extensamente cultivado en su *Fama póstuma*. Aurora Egido (2000) rastrea el epíteto en la obra del poeta y concluye que todos sus nombres se cristalizaron en este, especialmente después de su muerte.⁴ Este símbolo, de larguísima tradición, tiene un sentido particularmente interesante para leer *Fama* de Sor Juana. No es solo el ave que renace de las cenizas de su propia muerte para eternizarse en su obra, consolando a sus lectores al mismo tiempo que se engrandece, sino que también representa la transformación de cisne (como poeta) en fénix (como ser divino). Esta metamorfosis es muy productiva para pensar la vida y obra de Sor Juana y, si bien es cierto que los colaboradores de *Fama* no necesariamente utilizaron el nombre en este sentido, es claro que ya lo tenía, ya que así se había visto en Lope. La renuncia a las letras como punto de inflexión en la vida de la monja cobra particular interés para los españoles que la elogian. La transición de una poesía profana a una sacra es motivo de admiración y puede encontrar una imagen interesante en el fénix. El componente mítico del ave fénix tiene una doble deformación. Primero convierte a Sor Juana en un monstruo y luego la eterniza, des-historizándola en un ser excepcional, en ser mítico, en “Sor Juana la décima musa, fénix de México” una fórmula que signa su devenir como objeto crítico.

Luego de esta breve pero rica dedicatoria, le sigue una segunda, realmente interesante, a la marquesa del Valle de Oaxaca, descendiente (aunque no por línea directa) de Hernán Cortés.⁵ Esta interlocutora, debido a su título, debería conocer América y así lo sugiere Castorena cuando habla de su tierra natal. Sin embargo, la marquesa del Valle de Oaxaca jamás pisó el Nuevo Mundo. En esta dedicatoria aparece un tópico muy repetido en *Fama* y es el de los dos volcanes. Como sabemos, se dice que Sor Juana nació entre dos volcanes, uno de nieve y otro de fuego, el Iztaccíhuatl y el Popocatepetl. Castorena hace uso de este dato en la dedicatoria para unirla con la historia de Cortés, y así con la marquesa. Alatorre explica el triángulo que se forma entre ellos a partir de que en la cima de uno vio Cortés el Anáhuac y con el azufre del otro fabricó la pólvora para subyugarlo (1980: 433). El acercamiento claramente es necesario para justificar tal dedicatoria y que así “vuele renacida esta fénix por la esfera” (Alatorre 2007: 237).⁶

Inundación Castálida está dedicado a la Condesa de Paredes y el *Segundo Volumen* a Don Juan de Orúe y Arbieta. Ambas dedicatorias fueron decididas por Sor Juana, como normalmente lo hacían (y hacen) los autores; mientras que en su tercer volumen, Castorena debe justificar la impresión de su proyecto y dedica él mismo el libro a dos mujeres distantes de la obra sorjuanina, pero que dan cuenta de su posición como editor-autor de una importantísima obra entre México y España. Las dedicatorias tienden, desde el comienzo del libro, un puente entre ambos países asentando el motivo del libro: la unión, corporizada en Sor Juana, entre espacios.

Dos aprobaciones, la de Diego de Heredia y la del padre Diego Calleja, terminan de abrir el libro antes de comenzar los elogios españoles. La primera aprobación está firmada en 1698, dos años antes de la publicación del tomo, y abre la lista de los datos biográficos que se multiplicarán en los textos elegíacos. Heredia descubre, con gozo, que hay más prosas –y devotas– que poesía y se admiró, no de que las hubiera escrito una mujer, sino de que lo haya hecho una mujer sin maestros. Es el primero que da cuenta del autodidactismo de la monja en el libro: “Al fin, esta señora no tuvo Sócrates de quien creyese por ciencia cabal el dicho ajeno” (Ibíd.: 238). Es decir, que el lector poco informado se entera por él, antes que por la biografía que le sigue de Calleja, la *Respuesta a Sor Filotea* o los poemas elegíacos, de este valioso dato.

Sin embargo, el tópico del autodidactismo de la monja, tan productivo en la crítica, no hace su debut en la *Respuesta* (como queda visto). Es más, ni siquiera lo hace en *Fama*. Los preliminares

⁴Aurora Egido (2000) rastrea este sentido en las *Rimas Sacras* del poeta: “(...) se expresa con esta ave el paso de lo humano a lo divino que las *Rimas sacras* implican.” (2000: 38)

⁵Según François Chevalier (1951), la herencia directa de Hernán Cortés se terminó en 1629, con sus nietos.

⁶Ninguna de las dos dedicatorias (a la Reina Mariana y a la marquesa del Valle de Oaxaca) fueron incluidas en las sucesivas reimpresiones de 1701, 1714 y 1725, sin motivo aparente.

del *Segundo Volumen* de 1692 revelan un dato interesantísimo acerca de, no solo la circulación de la información en el siglo XVII, sino del privilegio que tuvo este dato para aquellos que escribieron sobre Sor Juana. La censura de don Cristóbal Bañes de Salcedo es prueba de que el hecho de que Sor Juana no haya tenido maestros era un dato que se manejaba aún antes de la *Respuesta* o de la biografía del padre Calleja, ambas publicadas en *Fama* ocho años más tarde: “(...) no me detengo a ponderar en el sexo más blando tan varonil erudición: no que a ésta haya sido universidad y escuelas el retiro de su celda” (Alatorre 2007: 118). El fray Pedro del Santísimo Sacramento escribe en otra preliminar: “Lo que yo más admiro es hallar practicado en la madre Juana lo que san Bernardo dijo de sí: que obras tan suavemente dulces las había estudiado en la soledad.” (Ibíd.: 131). Y el fray Gaspar Franco de Ulloa dice acerca de la *Crisis* (o Carta Atenagórica): “Aquí miro una mujer que, sin haber cursado las escuelas, sin haber tenido maestros más excelentes que su ingenio mismo (...) provoca al desafío (...)” (Ibíd.: 138).

Estas tres citas dan testimonio de que aún en el siglo XVII no era necesaria la publicación (impresa) de un texto para conocer lo que decía, recordemos que la *Respuesta* es de 1691 y el *Segundo Volumen* de 1692. Tampoco podemos obviar las cartas (perdidas) por lo menos con el padre Calleja, y, sin ir más lejos, lo que se podría conocer de la autora de boca en boca. La crítica moderna ha tomado este dato de su autodidactismo exclusivamente como una información casi confesional que da la monja en la *Respuesta a Sor Filotea* y que el padre Calleja reproduce en la Aprobación, pero el hecho de que ya aparezca en las preliminares de su segundo libro da cuenta de que esta suposición dice más sobre lo que los lectores modernos de Sor Juana queremos decir sobre ella (sobre sus “secretos”) que de lo que podían dar cuenta sus contemporáneos.

Pero por otro lado, esas tres citas dan también cuenta de un proceso de mitificación a partir de algunas características biográficas, biológicas, históricas, que se desarrolla con claridad en y desde este volumen. La figura monstruosa, erudita, autodidacta de Sor Juana se lee casi automática y naturalmente porque no es la figura biográfica de la monja, sino ya su figura mítica, que hace que las cosas signifiquen por sí mismas. El mito es un valor, explica Barthes (1999), cuya sanción no es la de ser verdadero o falso, sino que nada le impide ser una coartada perfecta, coartada que permite justificar casi cualquier hipótesis. Era erudita porque fue autodidacta, era monstruosa por lo mismo, su poesía es hermosa por lo monstruosa que era ella y así detalles mitificados de su vida muchas veces son utilizados para explicar su obra. Mito, obra y vida son las tres patas de una crítica sorjuanina que no comenzó con la primera biografía de Amado Nervo, sino en los preliminares de sus primeras ediciones. Sus primeros lectores, sus primeros críticos, seleccionaron los datos que hoy serían mito puro.

Fama y obras póstumas es evidencia de un proceso de mitificación de la jerónima que comienza en estos datos sueltos que la componen. Cerrar el sentido al epíteto fénix y hablar de su autodidactismo son solamente la punta del iceberg. En este tomo póstumo, Sor Juana deja de ser carne para convertirse en un enigma cuyas piezas han decidido quienes escribieron sobre ella. Una lectura detenida de los romances, églogas y sonetos que componen el volumen da cuenta de qué información se privilegió en ese momento y sigue en plena vigencia hoy en día.

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Antonio (1980). “Para leer la *Fama y Obras Póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXIX 2: 428-508.

Alatorre, Antonio (2007). *Sor Juana a través de los siglos 1668-1910*, Primer Tomo. México, UNAM/ Colnal/ Colmex.

Barthes, Roland (1999). *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Chevalier, Françoise (Jul-Sep. 1951). “El Marquesado del Valle: Reflejos Medievales”. *Historia Mexicana* Vol. 1, No. 1. México, El Colegio De México.

Egido, Aurora (2000). “La fénix y el fénix. En el nombre de Lope”. Gaetano Chiappini y María Grazia Profeti (dir.). *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega. Vol. I.* Florencia, Alinea.

Glantz, Margo (2005). *Sor Juana Inés de la Cruz: Hagiografía o autobiografía.* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Sor Juana Inés de la Cruz (2014). *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas.* Edición y notas de Facundo Ruiz. Buenos Aires, Corregidor.