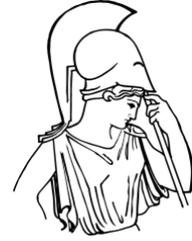




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO



Facultad de Filosofía y Letras

LAS TRAMPAS DE LA SOLEDAD:

PRESENCIA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ EN LA OBRA DE OCTAVIO PAZ

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

Jorge Gutiérrez Reyna

Asesora

Dra. Ana Castaño Navarro

Ciudad de México, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Antes que nada, agradezco a mis padres el haberme dado la oportunidad de dedicarme exclusivamente a los estudios a lo largo de todos estos años, el haber estado a mi lado en todo momento y el haber sido mis principales cómplices en esta ardua pero fructífera travesía. Doy gracias también a mi familia: a mis hermanos, a mis abuelos, a mis tíos, a mis primos. Esta tesis es tan mía como suya.

Me gustaría agradecer a todos aquellos profesores de la facultad cuyas enseñanzas me han marcado para siempre, pero sería imposible enumerarlos a todos en tan breve espacio. Baste por ahora dar las gracias, aunque muchos nombres se quedarán en el tintero, a mis sinodales: Gabriela Nava, que leyó mi trabajo con sumo cuidado y paciencia; Verónica Volkow, que ha iluminado mi búsqueda de conocimiento; Eduardo Casar, en cuyas clases surgió la idea de hacer esta tesis; y Dolores Bravo, quien hizo que me enamorara de sor Juana. Reitero, por supuesto, mi gratitud a Ana Castaño, asesora y maestra, cuyas enseñanzas han multiplicado mi capacidad de disfrutar la poesía. Su ejemplo, sus precisas correcciones, su confianza y su buena disposición han hecho posible no solo este, sino muchos otros escritos.

Doy gracias a los amigos que encontré en la universidad, con quienes he charlado largo y tendido de sor Juana, de Octavio Paz, de la poesía... Sobre todo, a esos con quienes he compartido más que el salón de clases: Claudio Espitia, Eduardo Matías, Claudia Avelar y Nayeli Crespo. Agradezco asimismo a Andrea Reyna y a Guilibaldo Villamil por ayudarme a diseñar la cubierta de esta tesis.

Agradezco, finalmente, a Concepción Company y al *Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica* (PAPIIT) por haberme otorgado una beca de titulación.

*Más temprano que tarde la poesía
llega a los claustros.
Bibliotecas que no consulta nadie,
opiniones de cuarta o quinta mano,
comentarios triviales, haz de anécdotas
en el salón de clase
(auditorio cautivo indiferente).
«Cultura» en fin y «tradición».
Es triste.*

*Sin embargo la llama no se extingue.
Solo duerme,
prensada y seca flor en un libro,
que de repente
puede encenderse
viva.*

JOSÉ EMILIO PACHECO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
1. ENTRE VUESTRAS PLUMAS ANDO.....	17
<i>Postrimerías del siglo XVII: sor Juana en el ojo del huracán.....</i>	18
<i>El muy sorjuanesco siglo XVIII.....</i>	25
<i>La reacción decimonónica.....</i>	34
<i>La generación modernista.....</i>	37
<i>Los Contemporáneos desentierran a sor Juana.....</i>	40
2. LA CIUDAD ROSA Y ORO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ.....	49
<i>Dos momentos de reapropiación del Barroco: modernismo y vanguardia...50</i>	
<i>El Barroco y la identidad latinoamericana.....</i>	56
<i>Sor Juana: una heroína moderna.....</i>	63
3. LA FUGITIVA GALATEA.....	73
<i>Barroco y vanguardia en la poesía de Octavio Paz.....</i>	75
<i>Octavio Paz y la tradición clásica española.....</i>	85
<i>Góngora en Paz, en verso, en prosa, en todo.....</i>	90
<i>El amor constante por Quevedo.....</i>	94
4. LAS TRAMPAS DE LA SOLEDAD.....	101
<i>Octavio Paz “se come” a sor Juana.....</i>	102
<i>Poesía y vida.....</i>	104
<i>Infancia es destino.....</i>	107
<i>La casa del lenguaje.....</i>	111
<i>Poesía y pensamiento.....</i>	117
<i>Música y pintura: ecos y reflejos.....</i>	119

<i>La amada interior</i>	130
5. LAS RESURRECCIONES DE LA FÉNIX.....	137
<i>Las varias influencias de la Lírca personal</i>	139
<i>El insospechado gusto de Octavio Paz por los villancicos</i>	148
<i>La modernidad de las loas</i>	152
<i>Octavio Paz a la sombra del Sueño</i>	159
CONCLUSIONES.....	169
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	175

INTRODUCCIÓN

¿Qué es un autor vivo? Para algunos es lo mismo que un clásico, un poeta que a pesar de los años sigue hablando en un lenguaje que podemos entender y con el cual podemos entablar un diálogo: ¿quién puede escapar del escalofrío que desencadena ese “porque toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son”? Para algunos más, un autor vivo es aquel que camina entre nosotros, un escritor cuya obra sigue alimentando a una sociedad. En las escuelas se recita, se dice entre los amantes, se estudia en las universidades, se lee mientras se espera el autobús: “es tan corto el amor, y es tan largo el olvido” no se nos cae de los labios. Podemos dar muchas respuestas, pero no podemos hacer a un lado el hecho de que un autor verdaderamente vivo es aquel que sigue enseñando a escribir a otros.

En este sentido, ¿es sor Juana Inés de la Cruz una poeta viva? Muchas veces he abierto un libro de versos, he leído algún poema y me he dicho: esto no pudo haber sido escrito sin el influjo de sor Juana. A pesar de ello, sorprende que la crítica, salvo algunas excepciones que irán apareciendo en estas páginas, no se haya dedicado a rastrear la influencia de la poeta virreinal en los autores que la sucedieron. Alatorre compiló, en su magnífico *Sor Juana a través de los siglos*, los juicios que ha despertado la obra de la monja, mas no los ecos de sus versos entre los poetas posteriores. Mucho se habla de sus vastos conocimientos, de su originalidad, de sus hallazgos poéticos, pero muy poco de cómo todo lo anterior se perpetúa en los autores que la han leído a lo largo de los años. Nos hemos enfocado en rastrear el origen del río, en sus sinuosidades, pero no hemos alzado la mirada para ver quiénes beben de él.

Movido por esta inquietud, he decidido buscar y valorar la presencia de sor Juana en otro de los más grandes poetas mexicanos: Octavio Paz. ¿Por qué he elegido a Paz y no a cualquier otro? En primer lugar, porque para echar luz sobre la vitalidad actual de sor Juana es necesario, obviamente, fijarse en un poeta cercano a nosotros en el tiempo y, ¿quién mejor que Paz? Después de la monja, es nuestro poeta más laureado y reconocido internacionalmente, un gigante —una institución— a cuyo resguardo todavía florece gran parte de la lírica mexicana contemporánea. Segundo, porque Paz es, sin duda, el poeta mexicano que más atención ha prestado a la figura de sor Juana.¹ El personaje lo apasiona, lo intriga y sorprende: es lógico que la jerónima tenga algún peso en su poesía. Y tercero, porque a pesar de que han corrido, corren y correrán litros de tinta a propósito de la poesía de Paz, muy poco o casi nada se ha dicho del tema que aquí nos ocupa.

De la confrontación entre ambos poetas surgen estas páginas. En ellas sostengo que sor Juana Inés de la Cruz está presente de manera decisiva en la obra de Octavio Paz, no solo en la poesía sino también en la prosa.

Por un lado tenemos al Paz ensayista, pensador, en el cual es evidente un interés constante por entender el lugar de sor Juana en la historia del México colonial y en la historia de la poesía mexicana y universal. En la prosa del Nobel también es muy claro, y esto es importante, un afán por revivir a sor Juana, por volverla una figura moderna, un personaje con el cual podemos dialogar a pesar de los siglos que nos separan. Resultado de este afán revitalizador, como veremos, es la lectura eminentemente política que hace Paz de los últimos y trágicos años de la monja, expuesta sobre todo en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*,

¹ En realidad, la aseveración admite ciertos matices. El poeta que más devotamente consagró sus esfuerzos al estudio de sor Juana fue Alfonso Méndez Plancarte. Sin embargo, antes que buscar a sor Juana en su obra poética, la poesía del mexicano necesita, primero, de alguien que la lea.

nutrido ensayo que el poeta mexicano dedicó al estudio de la vida y la obra de la Décima Musa.

Por otro lado, tenemos a Octavio Paz, el poeta, al cual dedico gran parte de este trabajo. La presencia de sor Juana en la obra poética del escritor mexicano se da en tres niveles diferentes. Primero que nada, hay una influencia de la monja que podríamos llamar indirecta: en muchos casos es imposible separar la presencia de sor Juana de la que tiene el Barroco en general en la obra de Paz. Segundo, hay una serie de afinidades temáticas en la poesía de ambos: sor Juana es una figura en la que Paz se proyecta e identifica, y con la que dialoga como creador. Finalmente, hay una nutrida muestra de afinidades entre sor Juana y Paz en el plano de la forma: la monja es una maestra que instruye a nuestro autor en el muy difícil arte de componer versos. Por supuesto, la presencia que tiene sor Juana en la prosa de Octavio Paz va de la mano con la presencia o influencia que tiene aquella en la poesía de este, al grado de que a veces una llega a explicar a la otra, como se verá a lo largo de estas páginas.

Con base en lo anterior este trabajo se divide en cinco capítulos. El primero, “Entre vuestras plumas ando” –que podría llamarse también “Sor Juana, maestra de los poetas mexicanos”– recorre el camino que va de sor Juana a Paz a través de los ecos de la poesía de la primera en los vates mexicanos a lo largo de los años. Alrededor de tres siglos separan a la monja de Octavio Paz. Entretanto, lógicamente, pasaron muchas cosas. Sor Juana no siempre ha sido la misma, está sujeta a la época y al gusto. Cada generación de nuevos poetas la modifica: “lo que ocurre cuando se crea una nueva obra de arte, le ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron” (Eliot 2000:19). Por esta razón es importante comprender cuál es la sor Juana que llega, alrededor de 1930, a las manos de Octavio Paz.

Para construir este capítulo hubiera sido fácil hacer un resumen de *Sor Juana a través de los siglos*. Creí mucho más conveniente, sin dejar de lado el libro de Alatorre, hablar de la importancia que ha tenido sor Juana en el desarrollo y configuración de la poesía mexicana desde el siglo XVII. Muchos de los ecos presentes en este apartado fueron recolectados en los trabajos eruditos de Alfonso Méndez Plancarte, Martha Lilia Tenorio, Anthony Stanton, entre otros más que han señalado, de paso, algún influjo de sor Juana en sus sucesores. El resto lo he obtenido de mi trabajo en archivos coloniales y de mi propia lectura. Dado mi desconocimiento, el siglo XIX y los años concernientes a la generación modernista se hallan muy injustamente representados. Quede la labor de buscar la presencia de sor Juana en estos periodos para alguien más enterado.

El segundo capítulo, “La ciudad rosa y oro de sor Juana Inés de la Cruz”, se encarga de la presencia de sor Juana en la obra ensayística de Octavio Paz: es una síntesis de las ideas del autor, en el plano político y estético, acerca del periodo colonial mexicano y de su escritora más insigne. Además de poeta eminente, el Nobel fue un pensador interesado en la historia, el arte y la filosofía. El Barroco y la figura de sor Juana son piezas clave en su pensamiento. Esta sección nos revela a un Paz absolutamente consciente de la tradición y poseedor de eso que T. S. Eliot llama “sentido histórico”, el cual “hace a un escritor más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad” (Eliot 2000:19).

En el tercer capítulo, “La fugitiva Galatea”, rastreo las afinidades que existen entre un sector de la obra de Paz, claramente orientado hacia los experimentos de la vanguardia, y algunos recursos poéticos típicos del Barroco. Asimismo, señalo el influjo (que no es poco) de algunos poetas de los Siglos de Oro españoles en la poesía del Nobel: san Juan, Góngora, Quevedo... Muchas veces tal influjo es indistinguible del de sor Juana. Hay elementos que Paz comparte con la monja pero

que no vienen necesariamente de ella, sino del periodo, tan rico para nuestras letras, del cual ella es cumbre.

“Las trampas de la soledad”, el cuarto capítulo, es un diálogo entre los dos poetas, entablado a través de *Las trampas de la fe*. En él quedan claras un par de cosas. En primer lugar, la identificación del Nobel con el personaje de sor Juana: la poeta que aparece en *Las trampas* es asombrosamente similar al poeta que es Octavio Paz. Como se verá, un rasgo que comparten ambas personalidades es la soledad. En segundo lugar, quedan manifiestas una variedad de afinidades temáticas entre los escritores. Lo anterior no excluye que aparezca de vez en cuando una afinidad de tipo estilístico.

Por último, el capítulo quinto, que he tenido a bien titular “Las resurrecciones de la Fénix”, es un catálogo de ecos de la monja jerónima en la obra de Octavio Paz. A veces se trata de influjos directos evidentes, otras solo de afinidades, aunque concretas e ilustrativas. Además de algunos sonetos famosos o del *Sueño*, el lector se sorprenderá al ver que Paz imita en ocasiones versos de sor Juana que provienen de sus loas y villancicos, géneros aparentemente tan alejados de la sensibilidad moderna. Queda claro en esta sección que, trescientos años después, sor Juana todavía tiene muchas resonancias en los versos de nuestro laureado poeta.

Con contadas excepciones, los ejemplos de influencia de un autor sobre otro –sor Juana en Amado Nervo, Góngora en Paz, sor Juana en Paz– o de afinidades entre autores presentados a lo largo de este trabajo tienen que ver con el plano formal, con la enunciación o la *elocutio*. Son minucias: una imagen, un verso, un sintagma, el empleo de una misma figura retórica. Por supuesto es imposible no hablar del sentido. Lo que no he privilegiado han sido las influencias ideológicas o filosóficas (como sor Juana, tal autor piensa que no hay amor sin celos...). Me parece que rastrear ese tipo de influencias es menos iluminador: no implica que un

autor haya leído a otro; indica, simplemente, que los dos abrevan de una misma tradición, comparten una visión de mundo, etcétera.

La búsqueda de ecos de sor Juana en la obra de Octavio Paz, quizá sobra decirlo, no ha sido exhaustiva. Para lograr la exhaustividad en estos casos, habría que conocer de memoria la obra de ambos poetas y, además, tener la capacidad de relacionar lo que fuera pertinente. Con todo, espero que la muestra sea suficientemente sólida y representativa.

Para llevar a cabo la confrontación entre los dos poetas ha sido invaluable la lectura cuidadosa de *Las trampas de la fe*. Con ello me di cuenta de cuáles poemas de sor Juana eran los predilectos de Paz y de cuáles hallaría posiblemente un eco en su poesía. Esa lectura me orilló a revisar con especial atención, sin olvidar del todo la prosa y otras obras en verso, estos bloques de la poesía, lírica y dramática, de sor Juana: las composiciones contenidas en la *Lírica personal* (primer volumen de sus *Obras completas* editado por el FCE), los villancicos (en el segundo volumen) y las loas (en el volumen tercero). Cito siempre a sor Juana por estas *Obras completas*, cuya edición corre a cargo de Antonio Alatorre (tomo I), Alfonso Méndez Plancarte (tomos I, II y III), y Alberto G. Salceda (tomo IV). Indico entre paréntesis el número de composición y a continuación el número de los versos o de las líneas, según sea el caso.

Busqué ecos de la monja únicamente en la obra poética original de Octavio Paz en prosa y en verso. Esta obra comprende, además de los poemas sueltos, los libros siguientes: *Libertad bajo palabra* (1935-1957), *Días hábiles* (1958-1961), *Homenaje y profanaciones* (1960), *Salamandra* (1958-1961), *Solo a dos voces* (1961), *Ladera Este* (1962-1968), *Hacia el comienzo* (1964-1968), *Blanco* (1966), *Topoemas* (1968), *Vuelta* (1969-1975), *Pasado en claro* (1974) y *Árbol adentro* (1976-1988). Hice a un lado sus traducciones, teatro y poemas de autoría colectiva. No obstante, si es pertinente, puedo traer a colación alguno de estos últimos textos.

Todas las citas de Octavio Paz provienen de sus *Obras completas* editadas por el FCE, bajo el cuidado del propio autor. Indico entre paréntesis el número de tomo (1-15) y después el número de página correspondiente.

A pesar de lo que pudiera parecer, este es un trabajo sobre poesía novohispana, en concreto, sobre sor Juana, solo que en una de sus facetas menos estudiadas: su pervivencia a través del tiempo. Y no únicamente como materia de estudio o documento, sino como obra viva entre lectores y escritores. Por la misma razón, este también es un estudio sobre la obra de Octavio Paz. Con él, pretendo echar luz sobre un aspecto poco explorado: su deuda con los grandes maestros del Barroco y, específicamente, con nuestra gran poeta novohispana.

Hago una aclaración final: el título de *Las trampas de la soledad* no es totalmente abarcador y tiene que ver únicamente con uno de los capítulos (el cuarto) que componen este trabajo. Lo conservé por varios motivos. Primero, porque, en su origen, estas páginas versarían únicamente sobre el tema de ese cuarto apartado, pero conforme fue avanzando la investigación fueron surgiendo otros temas que fue necesario abordar. Segundo, porque me parece que el título subraya la importancia que ha tenido *Las trampas de la fe* para la elaboración de este estudio. Y tercero, porque, como veremos, el tema de la soledad, de un modo o de otro, se asoma entre las líneas de este trabajo de manera constante. Sor Juana y Octavio Paz son seres solitarios, y no únicamente por lo introspectivos, reflexivos o ensimismados, sino sobre todo, por lo únicos y extraordinarios.

1. ENTRE VUESTRAS PLUMAS ANDO

Un día de 1692, llegó al convento de San Jerónimo de la Nueva España el *Segundo volumen* de las obras de sor Juana Inés de la Cruz. La autora, emocionada, tomó entre sus manos el grueso tomo recién llegado de Sevilla y paseó la vista por sus páginas: los versos que había trazado sobre el papel habían sido llevados a las prensas y quedaban así a disposición de los siglos venideros. Como todos los libros de la época, el *Segundo volumen* ostentaba en sus primeras páginas los poemas de rigor que algunos ingenios componían en alabanza al poeta que publicaba su obra. Sin embargo, en el libro de sor Juana estas alabanzas ocupaban un espacio inusitadamente amplio; a lo largo de cien páginas, las más altas personalidades de Europa la llamaban “Minerva indiana”, “Mexicano Fénix”, “Americana ninfa”. Luego de meditar unos días acerca de cómo habría de responder a tales elogios, sor Juana, con esa humildad suya, enmascarada vanidad, tomó la pluma y escribió estos versos:

No soy yo la que pensáis,
si no es que allá me habéis dado
otro ser en vuestras plumas
y otro aliento en vuestros labios,
y diversa de mí misma
entre vuestras plumas ando,
no como soy, sino como
quisisteis imaginarlo (51:vv. 13-20).²

No imaginaba sor Juana que esas palabras, entonces dirigidas a los elogiadores de su *Segundo volumen*, más de trescientos años después no perderían vigencia.

² Cito siempre a sor Juana por sus *Obras completas*, cuya edición corre a cargo de Antonio Alatorre (tomo I), Alfonso Méndez Plancarte (tomos I, II y III), y Alberto G. Salceda (tomo IV). Indico entre paréntesis el número de composición y a continuación el número de los versos o de las líneas, según sea el caso.

Ha habido pocas figuras en nuestra literatura nacional que gocen de una fama tan perdurable como la de la poeta del Barroco novohispano. Unas veces adorada, otras menospreciada y, al fin, “diversa de sí misma”, sor Juana siempre ha andado entre nuestras plumas. Las razones no son difíciles de adivinar. Por un lado, su vida es simplemente fascinante: una niña que leía a los tres años, una joven favorita de virreyes y más sabia que los cuarenta más sabios de la Nueva España, una monja con una biblioteca de cuatro mil volúmenes... Por otro (aunque suene hueca la observación), su obra es, en muchos sentidos, uno de los pilares de la literatura de nuestra lengua. Por eso no ha habido poeta o versificador en nuestras tierras que no haya revisado, ya para aprender algo de ellos o ya para descalificarlos, los versos de sor Juana Inés de la Cruz. Con toda justicia, la jerónima puede ser llamada “maestra de los poetas mexicanos”, o como decía Méndez Plancarte: “Reina de una Corte lírica”. Ya desde 1700, en los preliminares de la *Fama y obras póstumas*, Diego Martínez, como buen vate, presagiaba que habría muchos poetas, astros menores, que se valdrían de las luces de sor Juana, el lucero mayor, para brillar:

Sol viviste, y habrá muchos, acaso,
que, mendigando de tus luces bellas,
a ser astros aspiren del Parnaso.

Ocaso, pues, padezcan tus centellas,
que si el Sol no hace tumba del ocaso,
lucimiento no gozan las estrellas (Alatorre 2007a:335).

Postrimerías del siglo XVII: sor Juana en el ojo del huracán

La influencia de sor Juana sobre otros poetas debe empezar a buscarse algunos años antes de su muerte e incluso antes de la publicación del primer volumen de sus obras, la *Inundación castálida* (1689). Según Diego Calleja, autor de una de las primeras biografías de la poeta, su primera obra fue una loa que compuso para las fiestas del Santísimo Sacramento, cuando no tenía ni ocho años y vivía aún en Amecameca. Cuando tenía ya diecinueve años, mientras era dama de honor de la

virreina, publicó su primera obra: un soneto laudatorio para un libro de Diego de Ribera (ocupa el número 202 de sus *Obras completas*). Quien haya escrito el epígrafe de dicho poema, para entonces ya la nombra “glorioso honor del mexicano Museo”. Vino luego la publicación de algunas obras sueltas, como sus juegos de villancicos (desde 1676) o el *Neptuno Alegórico* (1680). Otras, como el *Sueño*, corrían manuscritas, mucho antes de ser llevadas a las prensas, entre letrados y entendidos.

La poesía barroca de la Nueva España buscaba, como se sabe, sorprender. Era una poesía de ingenio, de alusiones recónditas y eruditas, de giros inesperados. Los poetas tomaban sus temas básicamente de dos fuentes: las sagradas escrituras y la mitología grecolatina. Pero estas no eran las únicas fuentes de que se valían; otra, muy importante, la constituía “la lectura ávida y atenta de los grandes poetas españoles y de sus contemporáneos” (Tenorio 2010:52). Sedientos de novedades, los poetas novohispanos no dudarían en buscar en más de una ocasión algunas de estas en las obras de sor Juana, que, bien lo sabían, tenían mucho de novedosas.

Sor Juana destaca por ser una importante renovadora del villancico barroco, tanto en el terreno de la forma como, hasta donde es posible, en el del contenido. Género arduo, el villancico debía cantar, año tras año, las mismas cosas: las hazañas de algún santo (San Pedro, San José, Santa Catarina), el misterio de la Encarnación, de la Natividad (de Jesús o de María), de la Inmaculada Concepción... Había que hacer verdaderos malabares poéticos para entretener al público que cada fiesta se congregaba en el templo para regodearse con la música del maestro de capilla y los hallazgos del poeta. Es posible que las primeras influencias de sor Juana sobre otros escritores provengan de sus villancicos.

En 1679, sor Juana escribió un juego de villancicos dedicados a la Asunción de María. En una jácara de dicho juego, la monja habla de las floridas mejillas de

María con un inconfundible saborcito mexicano. Los versos debieron de quedarse revoloteando en la cabeza, tal como hoy día quedan en la nuestra, de Juan Antonio Ramírez Santibáñez, quien un año después, como nota Martha Lilia Tenorio, utiliza también la imagen de las mejillas de la dama, sonrosadas como rosas en primavera; además, repite exactamente un verso de sor Juana en su *Piérica narración*, largo poema en quintillas que describe la llegada a México de los condes de Paredes, futuros mecenas de la jerónima. Se trata de la influencia más temprana de sor Juana sobre otro poeta de la que tengo noticia:

¡No es nada! De sus mejillas
están, de miedo temblando,
tamañitos los Abriles,
descoloridos los Mayos (sor Juana 256:vv.
37-40).

De su rostro los ensayos
forman graciosos pensiles,
quedándose al ver sus rayos,
desmayados los abriles,
descoloridos los mayos (Tenorio 2010:720).

Uno de los episodios favoritos de los villanciqueros a la hora de cantar las proezas de San Pedro es, sin duda, aquel de la oreja rebanada: cuando un montón de soldados, decididos a arrestar a Cristo, llegan al huerto de Getsemaní, Pedro, en un intento por defender al Maestro, saca la espada y corta la oreja a un criado del sumo sacerdote, al famoso Malco (Juan 18, 10). Sor Juana quiso hacer un villancico más sobre este episodio en 1677, pero con la diferencia de que no presentaría a Pedro así nada más, sino como un ¡maestro de esgrima! La ocurrencia tuvo algo de éxito pues en 1688, más de diez años después, Pedro de Soto Espinosa vuelve al ataque y, como la jerónima, compara al santo con los más célebres espadachines de su época, Jerónimo de Carranza y Luis Pacheco de Narváez:

Allá va, cuerpo de Cristo,
de Esgrima el mejor maestro,
que amilanó a los Carranzas,
que arrinconó a los Pachecos (sor Juana
248:vv. 10-13).

El que si arranca la Joja,
el que si juega la blanca,
se le rinden los Pachecos
y le tiemblan los Carranzas (Soto 1688:s.f.).

En otro memorable villancico dedicado a la Asunción de María, incluido en el mismo juego de 1679, sor Juana canta las “hermosas contradicciones” de la Virgen, o sea, sus aparentemente encontrados atributos: reina y esclava, esposa y virgen, etcétera. Para ello, repite una misma estructura sintáctica a lo largo de toda la composición: “muy vestida para pobre, / para desnuda muy franca”; “muy fecunda para Virgen, / muy pura para casada”... (253). Tiempo después, Felipe Santoyo García recordó este artilugio al escribir unos villancicos suyos a la Virgen de Guadalupe, los cuales fueron cantados en la Catedral de México el 12 de diciembre de 1690:

¿Qué es aquello, cielos, donde
más en un cerro descubre,
para ser luz muchas rosas,
para vergel muchas luces? (Tenorio 2010:793).

Además de los villancicos, otra obra que, nos consta, circuló tiempo antes de su impresión en 1692 fue el *Sueño*, obra maestra en la que sor Juana amalgamó sus dos más altas aspiraciones en la vida: la poesía y el conocimiento. Ya en 1691, en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, la jerónima afirmaba: “no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El Sueño*” (405:líneas 1266-1267). En el *Segundo volumen* (1692), donde se publicó la silva por primera vez, se incluye también un romance donde un caballero, posiblemente español, dice a sor Juana: “tu *Sueño* me despertó / de mi letargo ignorante”. Obviamente este caballero leyó el poema antes de su publicación. Ahora bien, ¿cuántos años antes de su aparición en el *Segundo volumen* circuló la obra? Dario Puccini, basado en algunas peculiaridades de la silva frente al resto de la obra de sor Juana, sostiene que “ha de procederse con atención y cautela antes de situarlo [al *Sueño*] en época tardía [es decir, alrededor de 1690] (aunque indudablemente madura)” (Puccini 1997:107). A mí me parece que el poema no es una obra que la monja haya hecho de un día para otro. Es una de esas obras maestras en las que el artista trabaja toda la vida, la

síntesis de una experiencia vital. Hay varios indicios que nos permiten suponer lo anterior. En un villancico de la monja de 1676 (231) hay ya una batalla entre la noche y el día, similar a la del *Sueño*. Dentro de su obra, quizá el texto de sor Juana que más se parece a la silva son los *Ejercicios de la Encarnación*, escritos poco después de 1682. Me inclino a pensar, por varias razones que aquí no podemos desarrollar, que las fechas de composición de los *Ejercicios* y el *Sueño* debieron de ser muy cercanas.³

Con base en lo anterior, creo que es posible, si no afirmar al menos sugerir que el poema de sor Juana tuvo algunos seguidores antes de ser publicado. El primero de estos sería un autor anónimo, quien en 1691 escribió un juego de villancicos dedicados a la Natividad de María. El segundo de estos villancicos dice:

En campal batalla vencen
al mundo las sombras negras,
que tenebrosas heridas
manchan la Naturaleza
[...]
Mas para dicha del hombre,
huye vencida, funesta
la Noche toda, pues nace
la Luz contra sombras densas (Méndez Plancarte 2008:183).

Este pasaje recuerda las batallas entre la noche y el día que enmarcan el *Sueño*. Nótese, sobre todo, que el autor, como sor Juana, llama “funesta” a la Noche. Los villancicos en que se inserta el poema arriba citado se cantaron en México el 8 de septiembre de 1691; no obstante, sor Juana firma la *Respuesta*, donde, como ya vimos, alude al *Sueño*, en marzo de ese mismo año. Yo no estaría tan seguro de llamar a este villancico “espléndido precedente” del poema de la jerónima, como hace Méndez Plancarte. ¿Es un modelo o una emulación de la obra de la monja? Es difícil decidirse, aunque me inclino a pensar lo segundo.

³ Se parecen mucho. En los dos hay una mujer (sor Juana o la Virgen) a quien se le revela la totalidad. Además, los elementos que componen esta visión (la noche, las plantas, los animales) se describen de una manera muy similar.

Caso similar es el del padre Castro, autor de un hermoso, extenso y hasta hace poco olvidado poema guadalupano titulado *La octava maravilla*. Dicho poema alberga un pasaje sumamente gongorino en el cual se describe la caída de la noche sobre el valle del Tepeyac. En él, aparecen la lechuza, el búho y el murciélago, animales nocturnos que también pueblan con su canto siniestro los primeros versos del *Sueño* de sor Juana. Como han notado ya Méndez Plancarte (1995:245) y Pérez Amador (en varios lugares de su edición de *La octava maravilla*), la forma en la que ambos autores caracterizan estas criaturas es asombrosamente similar.

De la lechuza dice la jerónima lo siguiente:

[Nictimente, la lechuza]...extingue, si no infama [las lámparas de la iglesia],
el licor claro, la materia crasa
consumiendo, que el árbol de Minerva
de su fruto, de prensas agravado,
congojoso sudó y rindió forzado (sor Juana 216:vv. 34-38).

Por su parte, el autor de *La octava maravilla* nos cuenta que en el valle del Tepeyac “...la noche [oye], por líquida Minerva, / al allí en vano pájaro perdido” (Castro 2012:179). Como puede verse, sor Juana y Castro aluden, por una parte, a la creencia de que la lechuza bebía el aceite de las lámparas; por otra, recalcan el hecho de que este aceite es extraído del olivo, árbol consagrado a Minerva.

Para hablar del búho tanto el jesuita como la jerónima recuerdan el mito de Ascálafo, personaje transformado en esta ave de mal agüero como castigo por andar de lengua larga (*Metamorfosis* 5:vv. 533-551). En el *Sueño* se dice que este animal, “...parlero / ministro de Plutón un tiempo, ahora / supersticioso indicio al agorero” (216:vv. 53-55), forma junto con el resto de las criaturas de la noche una “capilla pavorosa”, es decir, un coro escalofriante. Algo muy parecido se dice de esta ave en el poema del padre Castro: “Ascálafo” con “voz siempre insuave; / agudo gima, o se lamente grave”, se une a un “coro anochecido” (Castro 2012:179).

De los murciélagos, “aves sin pluma aladas”, dice sor Juana que “segunda forman niebla, / ser vistas aun temiendo en la tiniebla” (216:vv. 44-46). El padre Castro, como la monja, destaca la desnudez de estos “pájaros” y las turbas con las que cubren el cielo nocturno:

Del monstruo alado, pájaro sin pluma,
imagen del doméstico cuadrúpe,
que en bulto poco suma inquietud suma,
la mal piante turba el aire tupe (Castro 2012:179).

Otras tantas similitudes podrían trazarse entre este pasaje de Castro y la silva de la monja. En *La octava maravilla* se lee, incluso, que el Tepeyac es un “américo obelisco” (Castro 2012:173); recordemos que sor Juana dice en el *Sueño* que una sombra nacida de la tierra, encaminaba al cielo la “punta altiva” de sus “vanos obeliscos” (216:v. 3). No creo que pueda aseverarse tajantemente que todos estos sean antecedentes y no émulos del poema de la jerónima. El poema del padre Castro fue publicado póstumamente en 1724 y no puede ser fechado, pues no disponemos de medios para hacerlo. Méndez Plancarte (1995:225) lo cree compuesto hacia 1680, pero esto no es sino conjetural. Pérez Amador, con bases no más firmes, señala en la introducción a su reciente edición del poema (Castro 2012:38-40) que este se difundió desde 1675.

Lo que sí podemos aseverar es que la monja y el fraile alguna relación debían de tener. Uno de los sonetos de la monja, “La compuesta de flores maravilla” (206), elogia el poema de Castro mucho antes de que fuera publicado: era evidente que cada uno leía las obras –manuscritas– del otro. Las coincidencias son suficientemente sólidas como para descartar la posibilidad de un ancestro común: ¿quién le copió a quién? Pienso –mejor dicho: imagino– que el pasaje de la caída de la noche en ambos poemas pudo haber surgido conjuntamente en alguna tertulia de convento. De todos modos, no hay pistas para resolver este pequeño misterio.

Queden únicamente señaladas las notorias coincidencias existentes entre el *Sueño y La octava maravilla*.

Con los tres tomos de las obras de sor Juana publicados en España y sus varias reimpressiones, fue posible que los poemas que antes no se conocían o no tenían tan amplia difusión llegaran a muchas manos. Es el caso del bello romance que comienza “Ya que para despedirme”, del que Felipe Santoyo García, dignísimo poeta y admirador de sor Juana (ya vimos antes que la emuló en otra ocasión), recuerda unos versos cuando, en una composición fúnebre a la monja, emplea imágenes semejantes relacionadas con la escritura. En el romance de Santoyo, incluido en la *Fama y obras póstumas* (1700), quizá esté el último eco de sor Juana entre los poetas novohispanos del siglo XVII:

háblente los tristes rasgos,
entre lastimosos ecos,
de mi triste pluma, nunca
con más justa causa negros;
 y aun esta te hablará torpe
con las lágrimas que vierto,
porque va borrando el agua
lo que va dictando el fuego (sor Juana 6:vv.
5-12).

En ti, ¡oh, papel!, que tuviste
ayer campo de candores,
en caracteres funestos
negros rasgos sude el corte
 de mi bien sentida pluma,
que estampa llorosas voces
inficionando los aires
con mis lúgubres dolores (Alatorre
2007a:346).

El muy sorjuanescos siglo XVIII

Se ha afirmado que la condena hacia los versos de sor Juana comienza con las líneas que Feijoo dedica a la monja en su *Theatro crítico universal* de 1726. El mismo Alatorre opina que “Feijoo sintió antes que nadie que los días del gongorismo estaban contados” (2010a:10). Creo que decir que Feijoo era “antigongorino” es impreciso. El fraile asegura que sor Juana “lo menos que tuvo fue el talento para la poesía, aunque es lo que más se celebra” (Alatorre 2010a:483), pero esta opinión no debió sustentarse, a mi ver, en su gusto por una

poesía alejada de los extremos barrocos: no hay elementos que nos permitan creerlo así. Además hay que poner atención en lo que dice el fraile inmediatamente después y que nadie cita: “son muchos los poetas españoles que la hacen grandes ventajas” (Alatorre 2010a:483). Feijoo no esgrime contra sor Juana ningún argumento vinculado con el “mal gusto” o cosas similares, como sí harán otros que le sucederán. Más bien me parece que lo único que dice el sacerdote español es que los poetas de su tierra (seguro pensaba en Góngora y sus seguidores) son muy superiores a la monja de ultramar: orgullosos localistas. En 1726 el gusto por la poesía de sor Juana, como se verá, seguía más que vivo.

Los poetas no se fueron a la cama barrocos y despertaron neoclásicos el primero de enero de 1701. Todo lo contrario. En la Nueva España, el gusto por las modas literarias del XVII no desapareció durante el siglo siguiente: “las costumbres literarias barrocas prevalecieron todavía hasta más allá de mediados del siglo XVIII” (Tenorio 2010:68).

Por esta razón, sor Juana, cúspide del Barroco, siguió siendo un modelo. Entre la poca poesía que conocemos de nuestro siglo XVIII (la mayoría continúa sepultada entre el polvo de las bibliotecas), los ecos de la jerónima no son infrecuentes. Y no solo su obra, ya también su leyenda empezaba a emerger. En la *Amorosa contienda de Francia, Italia y España*, certamen de 1761 dedicado al Borbón Carlos III, una contendiente “disfrazó con este el propio nombre”: Juana Inés. Definitivamente, Juana Inés era un pseudónimo muy apropiado para participar en un certamen poético del siglo XVIII. De cualquier modo no le trajo mucha suerte a nuestra dama, pues no obtuvo un solo premio.⁴

⁴ Algunas composiciones de este certamen que sí se llevaron el lauro pueden verse en Tenorio (2010:1125-1137).

Ahora bien, para que sor Juana siguiera siendo un modelo no era obstáculo el que sus obras hubieran dejado de imprimirse en 1725, como opinan algunos. Así lo constatan varios testimonios, como el de Julián Gutiérrez Dávila en 1736: “el tesoro de sus talentos corre con incomparable aprecio por el mundo” (Alatorre 2007a:561); el de Pedro Murillo Velarde en 1752: “sus obras poéticas corren entre los aficionados” (Alatorre 2007a:573); o el muy contundente de Eguiara y Eguren en su *Bibliotheca Mexicana* (1755): “esas obras son tan corrientes, que no solo se las encuentra de continuo en manos de los profesores de literatura, mas también en las de cualquier persona culta o en las del noble dotado de alguna ilustración” (Alatorre 2007a:578). Además, la gente no necesitaba adquirir un libro para leerlo puesto que muchos copiaban.⁵

El primer eco de sor Juana en el siglo XVIII que he podido localizar se encuentra en una obra de 1701 titulada *El sol eclipsado antes de llegar al zenid*, la cual es una descripción de la pira fúnebre erigida en México a la muerte de Carlos II. El autor es fray Andrés de San Miguel, aunque se publicó atribuida a su hermano, Agustín de Mora. Es muy sintomático que en este volumen aparezca tres veces el sintagma “funesta sombra”, dos veces en un soneto de Bernardo Antonio de Robles incluido en los preliminares y una más ya en el cuerpo de la obra. Los primeros versos del *Sueño*: “Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra...” andaban, como quien dice, en el aire. Copio aquí algunos versos del soneto de Robles:

¿Carlos yace? ¿El sol muere obscurecido?
¿Ya fenece la luz? ¿Ya el claro día
en la funesta sombra oscura y fría

⁵ Es el caso de la madre sor Francisca Josefa del Castillo, quien en 1720 copia en sus cuadernos algunas coplas de sor Juana, a quien admiraba (Alatorre 2007a:476). Existen otros manuscritos que copian obras de la monja mexicana, resguardados en la Biblioteca Nacional de Madrid (Alatorre 2007a:570-571). En nuestra Biblioteca Nacional, asimismo, conservamos un manuscrito en el que algún fraile transcribió una docena de poesías sacras de sor Juana (ms. 361).

sepulta su fulgor enternecido?
[...]
Y este tu libro, Mora, acá en la tierra,
cuando de sol le aplicas el renombre,
toda funesta sombra le destierra (Mora 1701:s.f.).

Sor Juana, benjamina de los Siglos de Oro, se lamentaba ya de haber nacido en un momento “en que todo lo hallamos ya servido” (214:v. 40). Sin duda se las vio negras para hacer que sus versos no sonaran trillados, sobre todo en géneros tan rígidos como el del retrato. Por eso es que se dio muy concienzudamente a la tarea de buscar la novedad, y vaya que supo encontrarla. Hay tres retratos suyos que resaltan por su singularidad. El primero, los jocosos ovillejos “El pintar de Lisarda la belleza” (214); el segundo, “Lámina sirva el cielo al retrato” (61), verdadera obra maestra; y por último, la décima que comienza “Tersa frente, oro el cabello” (132). Los poetas del siglo XVIII, para quienes los manantiales de la tradición áurea española estaban ya casi secos, no dudaron en recurrir a estos tres poemas para escribir sus propios versos.

Los ovillejos de sor Juana participan de la tradición del retrato jocoso-paródico, en el cual “los tópicos del retrato se descontextualizaban, se desarticulaban, para llevar a cabo una revisión irónica de su sistema de imágenes y burlarse de su convencionalidad” (Tenorio 1994:21). Estos casi siempre estaban insertos en las fábulas burlescas, cuyo principal exponente en los tiempos de sor Juana fue Jacinto Polo. De estas fábulas toma sor Juana tanto el tono para su poema como el metro: la silva de pareados. No obstante, el retrato de Lisarda se distancia de esta tradición, en primer lugar, porque no está inserto en una fábula; en segundo, porque sor Juana “lleva la autorreferencialidad del poema al extremo de incluir su nombre y la circunstancia que originó el ovillejo [es decir, el cumpleaños de Lisarda]” (Tenorio 1994:27): “Veinte años de cumplir en mayo acaba, / *Juana Inés de la Cruz la retrataba*” (214:vv. 395-396). El poemita, pues, tiene su chiste.

Así lo supo ver Diego Ambrosio de Orcolaga quien, como nota Méndez Plancarte, recordó en 1713 los ovillejos de sor Juana al componer su poema *Las tres gracias*, descripción de las fiestas mexicanas por el nacimiento del infante Felipe Pedro Gabriel, hijo de Felipe V. El poeta estuvo a punto de “copiar” literalmente un verso de la monja:

Pues no soy la primera
que, con hurtos de sol y primavera,
echan con mil primores
una mujer en infusión de flores... (sor Juana
214:vv. 23-26).

Chipre a México mejores
trasladando amenidades
[...]
de hermosuras y deidades
hizo una infusión de flores... (Méndez
Plancarte 2008:275).

Otro que también supo sacarle jugo al poema de sor Juana fue fray Juan Antonio de Segura y Troncoso, quien compiló en un manuscrito titulado *Poemas varios* las composiciones producidas por la Academia Guadalupana entre 1717 y 1720 (Tenorio 2010:71). En este interesante documento figura un romance burlesco sobre la popular historia de Hero y Leandro, salido de la pluma de Segura y Troncoso. Varios pasajes nos permiten deducir que el fraile seguía muy de cerca los ovillejos de la monja, según nota Tenorio (2010:978). Uno de estos tiene que ver con los *pueses* de una reflexión metaliteraria:

Digo, pues... ¡Oh qué pueses tan soeces!
Todo el papel he de llenar de pueses... (sor
Juana 214:vv. 145-146).

Érase, pues, ya comienzo;
érase, pues, ya prosigo,
y con érases y pueses
habré dado finiquito (Tenorio 2010:976).

Pero el retrato de Lisarda no era la única composición que el fraile tenía a la mano. En otros dos pasajes de su fábula burlesca de Hero y Leandro (insertos, precisamente, en el retrato de Hero) sigue muy de cerca ese romance esdrújulo y decasílabo de sor Juana que ha llamado tanto la atención de los lectores a lo largo de los siglos: “Lámina sirva el cielo al retrato”. Algunos llegaron incluso a pensar que el metro tan peculiar en el que este poema está vertido había sido “inventado” por la monja. Hoy sabemos que es falso: posiblemente el crédito se deba a Agustín

de Salazar y Torres. En su romance, pues, la poeta virreinal describe las manos de Lísida mediante un juego etimológico que tiene que ver con la palma de la mano y los dátiles-dedos:

Dátiles de alabastro tus dedos,
fértiles de tus dos palmas brotan,
frígidis si los ojos los miran,
cálidos si las almas los tocan (61:vv. 45-48).

A Troncoso le gustó tanto la imagen que la toma prestada para describir a Hero en su romance:

De la palma el dulce fruto
sus blancas manos han sido:
los dátiles en los dedos
y en lo demás los palmitos (Tenorio 2010:979).⁶

Otra imagen que Troncoso toma del romance esdrújulo de sor Juana (y que Martha Lilia extrañamente no señala) es la del hoyuelo en la barba de la amada transformado nada menos que en una tumba a donde van a dar las almas de sus amantes, muertos de amor. Esto dice nuestra poeta virreinal:

Cóncavo es, breve pira, en la barba,
pórfido en que las almas reposan.
túmulo les eriges de luces,
bóveda de luceros las honra (sor Juana 61:vv. 33-36).

⁶ El origen del juego de la palma-mano y los dátiles-dedos quizá se remonte al romance gongorino “Trepan los gitanos”. En este se nos dice cómo los gitanos, que buscan llevarse un buen botín, “Miran de la mano / la palma que lleva / dátiles de oro, / la que no, no es buena” (Góngora 1985:298). La diferencia es que en el caso de sor Juana y de Troncoso, los dátiles son los dedos que nacen de la palma de la mano, no anillos, como puede deducirse del poema del cordobés; además, el de Góngora no es el retrato de una dama. Tampoco lo es el *Debido recuerdo* (1684), obra en donde José López Avilés dice que los dedos de fray Payo Enríquez de Ribera son “...dátiles de *palmas*” con que “se llevaba los ojos y las almas” (vv. 615-616). Hay dos coincidencias de estos versos con la cuarteta de sor Juana: el juego de las palmas y los dátiles y la mención de los ojos y las almas pendientes de las manos, en un caso de Lísida, en otro de fray Payo. Habría que suponer que la jerónima verdaderamente profesaba gran admiración por el autor del *Debido recuerdo*, al grado de “copiarle” una que otra cosilla al momento de componer una de sus obras maestras. Dicha admiración queda manifiesta en las décimas que la monja escribe en alabanza del licenciado: “Bien de la Fama parlera” (111), en donde lo pone por los cielos. La admiración ciertamente era mutua: en el *Debido recuerdo* hay un pasaje dedicado enteramente a elogiar el *Neptuno Alegórico* (vv. 2019-2036).

Mencionar esta parte del cuerpo es cosa rara; así lo hace notar la propia Tenorio, quien asevera que tan solo León Marchante y sor Juana incluyen esta pequeña parte del cuerpo en sus poemas de retrato: “para los dos, ese diminuto hueco es el lugar a donde van a dar las víctimas de la hermosa” (Tenorio 2002:559). La estudiosa cita allí mismo los versos del poeta español:

Es tan conocido el dueño
por el oyo de la barba,
que luego que el oyo vieren,
nadie habrá que en él no caiga.

Pero en el caso de Marchante no hay sino un hoyo que funciona más bien como una trampa; en sor Juana lo que hay es un “túmulo”, una “pira”. Esto último es lo que hay en el poema de Segura Troncoso: un “sepulcro”. Es claro que el modelo del fraile es el romance de su paisana:

Un chabacano en la barba
se ve, cuyo airoso nicho
es tentación de ojos muertos
y sepulcro de los vivos (Tenorio 2010:979).

El otro retrato de sor Juana del que hablaba más arriba, la décima que comienza con “Tersa frente, oro el cabello”, tiene principalmente dos gracias: su brevedad y el juego del último verso, que equipara el breve pie (el verso) de la composición con el igualmente breve de la amada. Con ello, la autora “resalta la identificación [...] entre la bella proporción de la amada y la del poema” (Tenorio 1994:14). Esta décima de sor Juana, como apunta Méndez Plancarte en la nota correspondiente de su edición de la *Lírica personal* (509), llamó la atención de un Juan de Celaya, quien la parodió. Hacia 1744, el tal Juan “pinta irónicamente una hermosura, con alusión a la que culta descubrió la Madre Juana”:

Tersa frente, oro el cabello,
cejas arcos, zafir ojos,
bruñida tez, labios rojos,
nariz recta, ebúrneo cuello;
talle airoso, cuerpo bello,
cándidas manos en què
el cetro de Amor se ve,
tiene Fili; en oro engasta
pie tan breve, que no gasta
ni un pie (sor Juana 132).

Calva grande, chica frente,
cejas pocas, no pestaña,
profundos ojos, tamaña
curva nariz eminente;
mucho boca, ningún diente,
talle eterno, manos de
cañería de Santa Fe
tiene Clori: bien fundado
todo en tan largo y pesado
pie, que de Arte Mayor demanda un pie
(Celaya).

Este retrato de una dama no tan bella está sumamente cuidado; quien lo hizo tenía una pluma muy ágil. Hay que notar la correspondencia invertida casi perfecta y, por supuesto, el juego puesto al revés del verso final. Incluso el dichoso Juan, muy atento a las peculiaridades de su modelo, cuida de poner en el sexto verso un monosílabo átono final, al igual que sor Juana, y además con la misma rima.

Como dije más arriba, una poeta escogió para participar en un certamen el pseudónimo de “Juana Inés”. La monja de San Jerónimo, como ocurre hasta nuestros días, debió de constituir no solo un modelo poético sino también un ejemplo vital para las mujeres del siglo XVIII. Así lo deja ver, por ejemplo, sor Antonia de la Madre de Dios, quien gustaba de hacer versos acerca de cuanta experiencia mística tenía (y no eran pocas). Afortunadamente, Joseph Gerónimo Sánchez de Castro, quien fue el encargado de escribir su *Vida...* (1747), tuvo a bien transcribir algunos. Los siguientes, que por cierto forman parte de un emblema –sor Antonia también dibujaba– reclaman su filiación con una de las letras que sor Juana compuso a la dedicación del templo de San Bernardo. En ambos poemas (los dos tienen los mismos consonantes) se toca el asunto de la Eucaristía, en la cual Dios, aunque es inmenso, se reduce a un pedacito de pan:

En Círculo breve,
aunque es Dios Inmenso,
lo miro abreviado,
si me acerco, a cerco... (sor Juana 341:vv. 5-8).

Que fineza, mi Dios,
querer en tanto estrecho,
estar con quien os ama
siendo vos tan inmenso... (Sánchez 1747:s.f.).

Otra poeta del XVIII, Anna María González y Zúñiga, compuso en 1748 un *Florido ramo, que tributa en las fiestas de María Santísima de Guadalupe, la imperial corte mexicana*. En los versos de una de las décimas que componen este poema, Anna María recordó seguramente aquellas palabras del soneto jocoso a la rosa de sor Juana que dicen, “y advierta vuesarced, señora Rosa, / que no le escribo más este soneto, / que porque todo poeta aquí se roza” (158:vv. 12-14):

El artífice que, franco,
las mejillas delineaba,
no maravillas mezclaba;
que para hacer sus mejillas
con ser de Dios maravillas
solo la Rosa rozaba (Tenorio 2010:1109).

Como puede verse, la influencia de sor Juana sobre los poetas novohispanos atraviesa gran parte del siglo XVIII. De hecho, llega hasta sus postrimerías. Caso muy interesante es el de una alumna del colegio de niñas de San Ignacio de Loyola, quien en 1791 participó en el certamen *Obras de elocuencia y poesía*, en honor a Carlos IV. En su composición, como hace notar Martha Lilia Tenorio, queda muy claro que esta joven leía con cuidado el *Sueño*, en donde se describe cómo el dormir, al igual que la muerte, invade a todas las personas sin distinción. Se trata, tal vez, de la última resonancia poética que la obra maestra de la monja tendría en muchos, muchos años:

desde la de a quien tres forman coronas
soberana tiara,
hasta la que pajiza vive choza;
desde la que el Danubio undoso dora,
a la que junco humilde, humilde mora
(sor Juana 216:vv. 183-187).

cuando el pesado sueño
con tardo pie igual pisa
dorados capiteles
y cabañas pajizas
(Tenorio 2010:1251).

La reacción decimonónica

Los juicios negativos hacia la obra de sor Juana Inés de la Cruz empezaron a darse en nuestro país desde los últimos años del siglo XVIII.⁷ Pero estos no eran tan tajantes; de hecho, eran bastante ambiguos. En uno de los diálogos de las *Tardes americanas* (1778), de José Joaquín Granados y Gálvez, un español aconseja a los novohispanos que “lean, pero sin leer” a los autores insignes del siglo XVII y a algunos del XVIII, entre estos a sor Juana. ¿Qué quiere decir esa recomendación: “lean, pero sin leer”? Alatorre lo explica muy bien: “José Joaquín es ya un hombre de la Ilustración. La poesía culterana [...] es para él una vergüenza. Pero al mismo tiempo es un gran enaltecedor de las «glorias nacionales» [...]. Lo que dice equivale a esto: sor Juana es gloria de México; por tanto, no la leemos, para no perderle el respeto” (Alatorre 2007a:607). Juicios como estos, ya lo vimos, no impidieron que la obra de la monja siguiera leyéndose y, más aún, que siguiera influyendo sobre otros poetas.⁸

El primer juicio emitido, no solo en México sino quizá en todo el orbe hispánico, que verdaderamente representa lo que se dirá de sor Juana hasta el cansancio durante todo el siglo XIX, es el de Mariano Beristáin y Souza en su *Biblioteca hispano-americana* (1816): “siguió el gusto de su siglo, y que en otro mejor habría sido, por su genio y erudición, igual a los Leones y Villegas, o a los

⁷ También comenzaron a brotar en España, aunque allá no se limitaban a censurar el gongorismo de la monja, sino que además eran, por decirlo de algún modo, descorteses. Para ellos sor Juana no solo no era un orgullo nacional (como sí lo era para los mexicanos), sino simplemente era una mala poeta. Alberto Lista, en un poema llamado *El imperio de la Estupidez* (1796), habla de sor Juana como de “Una sibila que jamás su rostro / bañó sino en las fuentes de Beocia [es decir, de la estupidez]” (Alatorre 2010a:618).

⁸ Una cosa eran los defensores del neoclasicismo y el “buen gusto” y otra la gente de a pie, que leía la vieja poesía. En 1778, José Colón escribió en un ejemplar del primer tomo de las obras de sor Juana un soneto laudatorio que comienza: “Por Meca y Meca, entre dos montes, solo / espaciaste tu ilustre nacimiento” (Alatorre 2007a:608). Se ve que el tal Colón, después de leer el volumen, no resistió a la tentación de hacer un pequeño poema-homenaje a la gran mujer que le había deleitado tanto con sus versos, aun fueran estos ultrabarrocicos.

Meléndez, Moratines y Vacas” (Alatorre 2007a:630). Es lo que se dirá, en resumidas cuentas, de sor Juana en este siglo: “tan bonita y tan inteligente; lástima que haya nacido en los tiempos del mal gusto y del gongorismo, pobre de ella”. Podríamos aquí traer a cuento un montón de citas, pero alargaría innecesariamente el cuerpo de este trabajo y no aportarían mucho más a lo ya dicho. Quien se interese puede revisar los cientos de páginas concernientes al siglo XIX en *Sor Juana a través de los siglos* de Alatorre y pasar un rato muy agradable. Por el momento baste decir que no hubo quien no se hiciera eco del juicio de Beristáin en México: desde José Joaquín Pesado hasta Manuel Gutiérrez Nájera, pasando por Guillermo Prieto, Francisco Zarco, Francisco Pimentel e I. M. Altamirano.⁹

A pesar de lo que he señalado antes, hay que dejar claro que el siglo XIX mexicano sí leyó, a su modo, a sor Juana. Afirmar lo contrario es una solución fácil y simplista. De hecho, da la impresión de que lo único que no les gustaba era el *Sueño* y uno que otro exceso gongorino (como el romance decasílabo). Por lo demás, ese siglo conocía bien muchos poemas de la monja. Por ejemplo, en 1855 se reúne una gran cantidad de obras de sor Juana en *El Parnaso mexicano...* (Alatorre 2007b:59). José María Lafragua, aunque le achaca también el mal gusto gongorino que la deslucen, compila en ese mismo año una nutrida selección de obras de la monja para remarcar en ella “una facilidad realmente prodigiosa, un estudio profundo del corazón, una instrucción extensa y variada y un conocimiento nada superficial del idioma y de las reglas literarias” (Alatorre 2007b:60).¹⁰ En las *Poesías mexicanas* (1893) de José María Vigil se editan catorce poemas de la

⁹ Hay que entender que “las opiniones aventuradas y a veces profundamente ignorantes [de los hombres del XIX] son producto [...] de un deseo de reivindicar los ideales republicanos y liberales que consolidarán su modelo de país” (Bravo 1998:227). Además de ser poco grata para el gusto de la época, la obra de sor Juana (epígono de la era del dominio español) no debía encantarle a un país recién independizado a base de mucha sangre.

¹⁰ La compilación de Lafragua jamás se imprimió; el manuscrito se resguarda en la Biblioteca Nacional de México.

jerónima (Alatorre 2007b:441). Asimismo, en las varias obras literarias inspiradas en la vida de sor Juana, como la “Leyenda” escrita por Eduardo Asquerino en 1853 (Alatorre 2007b:7-49) o la obra de teatro de 1876, *Sor Juana Inés de la Cruz* de José Rosas Moreno, se insertan algunas de sus composiciones (Alatorre 2007b:342-403). Por si fuera poco, *Los empeños de una casa* se reestrenó (eso sí, refundida) en 1874 y, lejos de disgustar, “agradó a las personas de buen gusto” (Alatorre 2007b:284). Algunas de las composiciones más populares eran las liras “Amado dueño mío...” (211), los ovillejos a Lisarda (214), el soneto del retrato (145), uno de los sonetos a Lucrecia (153) y varios de los dedicados a los famosos Silvio y Fabio.

Pero, sin lugar a dudas, el éxito número uno de sor Juana durante el siglo XIX lo constituyeron las redondillas “Hombres necios que acusáis” (92). Ello se debe a dos cosas: en primer lugar porque la obrita “no era nada gongorina; [...] todo era claro, todo era preciso, ¡y tan contundente!” (Alatorre 2007c:51); segundo, y no menos importante, porque había aparecido completa en *La Quijotita y su prima* de Lizardi en 1818. Fue esta composición, sobre todo, la que en este periodo inspiró a los poetas mexicanos (hombres), quienes no dudaron en replicarle a la famosa sor Juana. Conocemos al menos cuatro parodias de estas redondillas, de las cuales pueden verse fragmentos en el tomo 2 de *Sor Juana a través de los siglos* (448-449; 483-485; 530; 646-648); y, también fragmentarias, en la nota correspondiente a las redondillas de la *Lírica personal* de Méndez Plancarte y como apéndice en el tomo II de las *Obras completas. Villancicos y letras sacras*. Copio aquí un par de redondillas de sor Juana y su inversión correspondiente en una de las parodias, la de Justo Cecilio Santa Anna, publicada en 1888. Nótese que los consonantes en ambas composiciones son los mismos:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:
si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal? (sor Juana 92:vv. 1-8).

Mujeres, ¿por qué os quejáis
de nuestra ardiente pasión,
cuando sois la tentación
de aquello que reprocháis?
¿Por qué, con odio mortal,
amor pagáis con desdén?
Y si os tratamos tan bien,
¿por qué nos tratáis tan mal? (Alatorre
2010b:530).

¿Son estas parodias de “Hombres necios...” el único influjo de sor Juana sobre los poetas del siglo XIX mexicano? Puede ser: “de las magníficas metáforas, de las imaginativas personificaciones, de los laberínticos hipérbatos; de la suntuosidad verbal, de la complejidad discursiva [del Barroco], los liberales no toman nada” (Bravo 1998:228). Una cosa era que se leyera algunas obras de la monja con cierto placer y otra que verdaderamente fueran un modelo. No olvidemos esa conocida carta de Altamirano a una joven poeta, en la que el autor recomienda dejar a la Décima Musa “quietecita en el fondo de su sepulcro” (Alatorre 2007b:181). No es el único. Victoriano Agüeros no cree que las obras de la jerónima “puedan servir de modelo a la juventud estudiosa” (Alatorre 2007b:431). Dado lo anterior, creo que los ecos de sor Juana en este siglo no deben de ser demasiados, lo cual no quiere decir que no los haya. Además del caso de las redondillas, no puedo mencionar aquí otras imitaciones de la monja virreinal. Quede esta labor para alguien más versado en nuestra poesía decimonónica.

La generación modernista

No hay mal que dure cien años: el enérgico rechazo hacia el Góngora más audaz (el del *Polifemo* y las *Soledades*) y, por ende, hacia mucho de la obra de sor Juana terminó por disiparse. La sensibilidad cambió y una nueva generación de poetas, los modernistas, fue en busca del oro enterrado en las minas del Barroco. Es bien

conocido el gusto (aunque algo superficial, hay que decirlo) que Mallarmé tenía por Góngora; gusto que el poeta francés contagió a Rubén Darío, quien a su vez se lo contagió a su discípulo, Amado Nervo. Una cosa llevó a la otra y, al final, Nervo fue el destinado para elogiar, por primera vez en mucho tiempo, a sor Juana, precisamente por haber sido discípula de Góngora (¡aleluya!). Cuando el poeta protesta, en 1899, por la pérdida de sus restos mortales, exclama: “¿dónde descansan los restos de esa mujer milagrosa, [...] luna divina de ese sol hispano que se llamó don Luis de Góngora y Argote, y cuyas huellas triunfales siguió devotamente?” (Alatorre 2007b:632). Asimismo, en 1906 (un año después de que Darío cantara: “Como la Galatea gongorina / me encantó la marquesa verleniana”) Nemesio García Naranjo, en los *Anales del Museo Nacional*, presagia ya lo que más tarde sería –Octavio Paz *dixit*– “el regreso de sor Juana”:

La reivindicación de Góngora traerá consigo la resurrección al mundo de la gloria de nuestra egregia poetisa sor Juana Inés de la Cruz [...]. Volverán a repetirse los conceptos de su *Fama póstuma*. Sus versos, como antes, correrán por todas las memorias y volverán a reverdecer en su frente los laureles que marchitaran la pasión y la intransigencia de una escuela que, afortunadamente, está próxima a desaparecer (Alatorre 2007b:656).

Desgraciadamente no conozco del todo bien la obra de Amado Nervo y no puedo señalar por mi cuenta algunas coincidencias entre su obra y la de la monja. Lástima: el autor de *Juana de Asbaje* (e iniciador de los estudios sobre sor Juana en el siglo xx) debió de aprender de ella muchísimo como poeta. Afortunadamente, Méndez Plancarte sí conocía bien la poesía de Nervo y hace algunas observaciones muy puntuales acerca de la filiación entre ambos en sus notas a las poesías de sor Juana (en las *Obras completas*). El caso más elocuente de emulación lo ofrece el poema “Eso nomás”, del libro *Serenidad*, publicado en 1912. En él, Nervo imita el metro “inventado” por sor Juana en su célebre “Lámina sirva el cielo al retrato”:

Página primordial de la vida,
trémulos parpadeos del alba,
límpido borbotar de la fuente,

prístino verberar de las alas.

Méndez Plancarte señala también que cuando Nervo cantaba esos versos famosos, "...Cierto, a mis lozanías va a seguir el invierno; / ¡mas tú no me dijiste que mayo fuese eterno!", tal vez recordaba los versos de sor Juana (no tan famosos) que dicen:

¿En qué te ofendió Celia, si se apura?
¿O por qué al Amor culpas de engañoso,
si no aseguró nunca, poderoso,
la eterna posesión de su hermosura? (174:vv. 5-8).

Observación finísima de Méndez Plancarte. Aunque sor Juana hable del amor y Nervo de la vida, el tenor de ambos enunciados es el mismo.

Dice también el editor de sor Juana, y con razón, que los versos de Nervo "¡Tan rubia es la niña, que / cuando hay sol no se la ve!", tienen el "aire" de los de un villancico de sor Juana: "¡Oigan un misterio, que / aunque no es de fe, se cree!" (275:vv. 1-2).

Por supuesto que Nervo no es el único de su generación en recibir el influjo sorjuanescos. Un estudio muy interesante sería aquel que se dedicara a observar cómo leyeron la obra de sor Juana poetas como Joaquín Arcadio Pagaza, Rafael López, Luis G. Urbina, Efrén Rebolledo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez o Alfonso Reyes. Los ecos no deben de ser escasos. Por ejemplo, Arcadio Pagaza dice a nuestra poeta en un soneto: "y desdeñas del mundo amor y saña, / muerta a sus ojos y a las letras viva" (Alatorre 2007b:652); sor Juana había dicho: "muerto a la vida y a la muerte vivo" (216:v. 203).¹¹ Rafael López quizá recordaba el verso de la monja "Cátedras del abril, tus mejillas" (61:v. 25), cuando en "Huelen tus dieciocho años" decía: "en las mejillas tienes rosas de abril" (Cuesta 1985:85). López Velarde, asimismo, tenía un gusto especial por dar fin a sus versos

¹¹ Además de Alatorre, Méndez Plancarte ya había señalado esta similitud en las notas al *Sueño* en su edición de la *Lírica personal*.

con esdrújulos; por ejemplo, estos de “El retorno maléfico”: “Si el sol inexorable, alegre y tónico, / hace hervir a las fuentes catecúmenas / en que bañábase mi sueño crónico” (López Velarde 1983:103). De este juego también sor Juana gustaba mucho:

A este edificio célebre
sirva pincel mi cálamo,
aunque es hacer lo mínimo
medida de lo máximo (354:vv. 1-4).

Los Contemporáneos desentierran a sor Juana

Si bien es cierto que el esfuerzo de la generación modernista por rescatar a la sor Juana más gongorina refleja un cambio significativo en la sensibilidad, también lo es que su gusto por Góngora y por la poeta americana nacía, en gran medida, de un querer llevar la contra a la generación precedente. Nervo, por ejemplo, no imprime, junto a otras poesías selectas incluidas en su *Juana de Asbaje*, ni medio verso del *Sueño*. Habrían de pasar unos cuantos años para que dos generaciones de jóvenes poetas supieran aprovechar, con verdadera profundidad, las dos joyas del Barroco (de este y aquel lado del mar). Los resultados, ya lo sabemos todos, fueron geniales: Góngora tuvo en España a su Generación del 27 y sor Juana en México a sus Contemporáneos.

Considero un hecho incontrovertible que sin el padrinazgo del cordobés y el madrinazgo de la monja americana, la poesía de estas generaciones no sería lo que es. Ahora bien, si nos fijamos solamente en el grupo de Contemporáneos, tres nombres destacan por haber sacado mayor provecho de la obra de sor Juana: Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Jorge Cuesta. ¿En qué se distinguen estos poetas de la generación que los antecede? Creo que principalmente en dos puntos. Primero, dejan que la poesía de sor Juana entre de lleno en la suya: toman sus juegos, sus metáforas, reelaboran sus ideas; segundo, no solo leen con suma atención el *Sueño*,

sino que lo toman como el centro y la cúspide de la poesía de sor Juana; no olvidemos que en 1928 Ermilo Abreu Gómez publica la primera edición moderna del *Sueño* en la revista que dio nombre al grupo, *Contemporáneos*.

A Xavier Villaurrutia debemos la primera edición moderna de los sonetos y de las endechas de nuestra poeta; los primeros aparecieron en 1931 y las segundas, junto con los primeros en 1941. En 1942 pronunció también una conferencia, tan bella como valiosa, en la que aborda la vida y obra de sor Juana. Los poetas, cuando hablan de los de su gremio atinadamente, hacen aportaciones verdaderamente valiosas. En dicha conferencia, Villaurrutia, verdadero pionero, toca algunos de los puntos que la crítica vendrá reiterando a lo largo del siglo xx: los Siglos de Oro terminan con sor Juana (no con Calderón, como se decía); nuestra poeta no fue mística, sino más bien una monja con una mediana observancia del ascetismo conventual, etcétera.

Son muy pocos los trabajos que hablan de la influencia concreta de sor Juana sobre Villaurrutia (y sobre los Contemporáneos en general). Uno de estos es el de Minami (2010): “Resonancias del surrealismo y de sor Juana en «escritura automática» y «Nocturno en que nada se oye» de Xavier Villaurrutia”. El estudioso japonés lleva a cabo una interesante, aunque algo mecánica, interpretación del “Nocturno en que nada se oye” a partir del *Sueño*. Defiende que el poema de Villaurrutia sigue, más o menos, el mismo desarrollo que el de la monja y puede, como aquél, dividirse así: 1) el dormir del mundo, 2) el dormir del cuerpo, 3) la ensoñación y 4) el despertar del cuerpo. Basándose en cada una de tales etapas, Minami traza paralelos entre los dos poemas. Muchos me parecen un tanto forzados; sin embargo, rescato al menos uno que me parece importante. Ambos poetas merodean la idea, vieja como el tiempo, del sueño como retrato de la muerte. El sueño, dice sor Juana, es “...imagen poderosa / de la muerte...” (216:vv. 189-190); Villaurrutia hacia al final de su poema escribe: “porque el sueño y la

El polvo asciende, lento (Villaurrutia 1995:68).

Por último, he pensado algunas veces que, si se reunieran las notas distintivas del estilo de la jerónima (en un trabajo que bien podría llamarse “La lengua poética de sor Juana”), una de ellas sería, definitivamente, el reiterado uso de paralelismos antitéticos. Este recurso es asimismo muy del gusto de Villaurrutia, y los dos descuellan cuando lo aplican para hablar sobre la ausencia y la presencia, ya sea del objeto amado o, en el caso de Xavier, de la Muerte:

Cómo se ausenta un amante
quedándose al mismo tiempo,
cómo se va sin partirse
y está cerca estando lejos (sor Juana 30:vv.
9-12).

¿qué haré si está Ella,
con el cuerpo cerca,
con el alma lejos? (Villaurrutia 1995:53).

Me acerco y me retiro:
¿quién sino yo hallar puedo
a la ausencia en los ojos,
la presencia en lo lejos? (sor Juana 77:vv. 1-
4).

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia! (Villaurrutia
1995:76).

Hay quienes consideran que en la obra maestra de José Gorostiza, *Muerte sin fin*, es “donde el diálogo que los Contemporáneos sostienen con sor Juana llegará a su punto más intenso y fascinante” (Stanton 1998:74). Probablemente es cierto. La filiación existente entre el *Sueño* y *Muerte sin fin* salta a la vista: los dos son poemas largos, filosóficos, ostentan alusiones cultas y una sintaxis compleja, etcétera. Por esta razón no han faltado quienes se dediquen a señalar las particularidades de esta hermandad; uno de ellos, Stanton (1998) en su artículo “Sor Juana entre los Contemporáneos”. El autor se dedica en la segunda parte del trabajo a establecer parangones entre ambos poemas. Algunos tienen que ver con la estructura y el tono general y algunos otros con las imágenes que utilizan. Es interesante ver, por ejemplo, cómo “es posible encontrar en sor Juana un antecedente de los símbolos centrales de *Muerte sin fin*: el vaso que, en lugar de acomodar armónica y complementariamente la materia informe del agua, se vuelve

prisión estrecha que oprime con violencia” (Stanton 1998:77). En efecto, sor Juana habla también de un “pequeño vaso” (216:v. 558), que en opinión del estudioso es “un símbolo de las limitaciones de la inteligencia, [...] incapaz de ser un cauce adecuado para las aguas confusas de la multiplicidad de lo existente” (Stanton 1998:77).

Aún más interesante es el artículo de Stanton cuando habla, no de las similitudes, sino de las diferencias entre las dos obras maestras: “*Muerte sin fin* es, en muchos sentidos, una inversión, una negación atormentada del *Sueño* y de su cosmovisión subyacente” (Stanton 1998:78). El ejemplo más elocuente de esta inversión –“paralelismo antagónico”, dice Stanton– es el relativo a la gran cadena del ser. Cuando el Alma en el poema barroco se da cuenta de que no puede conocer por intuición, de un solo golpe, toda la creación, decide conocer el mundo de acuerdo con sus jerarquías. Primero, lo inanimado o los minerales; luego las plantas y su alma vegetativa; después los animales, dotados de “fuerza imaginativa”, a quienes envidia aun la más brillante aunque “inanimada estrella”; y por último, esa “bisagra engazadora” entre lo terreno y lo divino que es el hombre: “...mayor portento / que discurre el humano entendimiento...” (216:vv. 617-695).

Como dice Stanton, “dos siglos y medio después, esta cosmovisión solo puede servirle a Gorostiza como una hermosa reliquia de un orden desaparecido” (1998:84). En su poema, Dios, luego de soñar que ha creado el universo con toda su atroz belleza –en ese sueño existimos–, opta finalmente por no crearlo en realidad y por desmontar esa ensoñación parte por parte. Lo que en el poema de sor Juana es un ascenso hacia el portento que es el hombre, en el de Gorostiza es un descenso vertiginoso hacia la nada de las aguas primordiales. Primero desaparece el hombre y junto con él sus creaciones más altas: la poesía, el lenguaje; se van luego los animales: “el ulises salmón de los regresos”, “el delfín apolíneo, pez de dioses”, “el cordero Luis XV...”, etcétera; después se desvanece el reino vegetal, compuesto

de “seres que transitan / por el sopor añoso de la tierra”; por último, los minerales, “jardines de la piedra”, “regresan a sus nidos subterráneos / por las rutas candentes de la llama” (Gorostiza 1964:133-140).¹²

Hay, sin embargo, otros puntos de contacto entre los dos poemas. Recordemos que en el *Sueño*, sor Juana dice que el águila, al dormir, “a un solo pie librada fía el peso” (216:v. 134). Gorostiza dice lo mismo, pero de la garza:

sueño de garza anochecido a plomo
que cambia sí de pie, mas no de sueño,
que cambia sí la imagen,
mas no la doncellez de su osadía (Gorostiza 1964:117).¹³

Ahora bien, hay relaciones mucho más sutiles. Por ejemplo, escuchemos este endecasílabo de sor Juana: “la aparatosa máquina del mundo” (216:vv. 163-164); ahora este de Gorostiza: “en el tortuoso afán del universo” (1964:112). Los dos son

¹² Esta inversión también la apunta Herrera (1990:150-152). Además del de Stanton y Herrera existe el trabajo de Pérez Galán (1995): “De *Muerte sin fin* a *Primero sueño*”. Creo que se trata de un artículo muy falto de fuerzas. La única similitud “de peso” que el autor llega a apuntar, a mi ver, consiste en un par de versos que presentan simetría bilateral: dice sor Juana “sus velas leves y sus quillas graves” (216:v. 279); Gorostiza, por su parte: “los himnos claros y los roncós trenos” (1964:133). Sin embargo el recurso es típicamente gongorino. De hecho, el modelo del verso de sor Juana es uno de la *Soledad* segunda: “un plomo fió grave a un corcho leve” (v. 467). ¿Cómo saber si Gorostiza estaba pensando en el cordobés o en la mexicana? Da lo mismo: los versos de los autores barrocos (que sí están claramente emparentados) y el del tabasqueño no tienen sino un parecido muy superficial.

¹³ También señala esta similitud Herrera (1990:148). La imagen, sin embargo, proviene del *Polifemo*: Galatea, al descubrir a Acis dormido: “librada en un pie toda sobre él pende [...] / no el ave reina, así, el fragoso nido / corona inmóvil, mientras no desciende / –rayo con plumas– al milano pollo / que la eminencia abriga de un escollo... (estrofa 33:vv. 1-8). *Muerte sin fin* es tan gongorina como sorjuanesca. Alatorre sabe bien lo que dice cuando relaciona esos “largos pasajes hechos de breves y límpidas viñetas” de animales, de vegetales y de minerales del poema de Gorostiza con los que aparecen en el *Sueño* y las *Soledades* (Alatorre 1991:8). Góngora, por ejemplo, habla en la *Soledad* primera de unas grullas que vuelan “caracteres tal vez formando alados / en el papel diáfano del cielo” (vv. 609-610); Gorostiza, por otro lado, de “la golondrina de escritura hebrea” (1964:137). En el mismo poema, el cordobés habla del álamo que “...peina verdes canas” (v. 591); el tabasqueño canta: “el álamo temblón de encanecida barba” (1964:138). Finalmente, la *Soledad* segunda describe los ojos del búho como “dos topacios bellos con que mira” (v. 796); con la misma idea de refulgencia, aunque en términos más modernos, el mismo animal aparece en *Muerte sin fin*: “... el solitario búho que medita / con su antifaz de fósforo en la sombra” (1964:136).

sáficos, con acentos en la cuarta, sexta y décima sílabas; no solo eso, los dos cierran un periodo sintáctico del poema (en el caso de Gorostiza un canto) y hablan del pasmo del poeta ante la complejidad dinámica del universo. Al menos a mí no me parece una coincidencia.

Quien se ha encargado de la relación entre Jorge Cuesta y sor Juana es Pérez-Amador (2004) en su artículo “Faetonte reivindicado: la influencia de *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz en *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta”. El autor propone leer el *Canto* como una réplica al *Sueño*, la cual intenta esclarecer la pregunta de ¿cuál es la vía que verdaderamente conduce al conocimiento? Según el autor, el poema de Cuesta puede dividirse en cuatro grandes partes. La primera tiene que ver con la búsqueda de un conocimiento intuitivo y su correspondiente fracaso; la segunda, con la de uno racional, igualmente fallida. Estas dos partes tienen consonancia directa con el poema de la jerónima. Allí el alma intenta, infructuosamente, dos cosas: primero, conocerlo todo de una sola vez (216:vv. 435-515); luego, paso a paso, desde lo más ínfimo hasta lo más encumbrado (216:vv. 617-780). El fracaso de estas dos maneras de conocer quedaría expresado, según Pérez-Amador, en la imagen de los “ojos náufragos”, empleada por ambos poetas. El barco del entendimiento en el *Sueño*, luego de ver la inmensidad de lo creado, “naufrega” y,

Las velas, en efecto, recogidas,
que fió inadvertidas
traidor al mar, al viento ventilante
–buscando, desatento,
al mar fidelidad, constancia al viento– (216:vv. 560-564),

busca refugio en “la mental orilla”. En el *Canto*, Cuesta también habla del naufragio de su entendimiento:

Con más encanto si más pronto muere,
el vivo engaño a la pasión se adhiere
y apresura a los ojos
náufragos en las ondas ellos mismos,

al borde a detener de los abismos
los flotantes despojos (Cuesta 2003:78).

Finalmente, Pérez-Amador asegura que Cuesta dice a sor Juana algo así: “no se conoce ni por intuición, ni por razonamiento; la verdadera manera de comprender el universo es a través de la palabra poética”. Estas son sus exactas palabras: “Cuesta, en su poema, retoma el empeño de sor Juana, recapitula ambos ensayos de aprehensión cognitiva y logra descubrir, en la palabra poética, una respuesta a estos empeños” (Pérez-Amador 2004:92).

No es el *Canto* el único lugar donde Cuesta establece relación con sor Juana. Allí está, por ejemplo, ese poema titulado “Tu voz es un eco, no te pertenece”, en donde hay una resonancia clarísima del célebre verso plurimembre de Góngora (que sor Juana supo imitar y superar): “que al fin no toco en ti sino humo, sombras, sueños, nada” (Cuesta 2003:73).¹⁴

Pero, en mi opinión, es sobre todo en muchos otros poemas, la mayoría originales y bellas reelaboraciones del tópico, tan barroco, del *carpe diem*, en donde se nota la atención que prestaba Cuesta a la obra de sor Juana. Además del conceptismo –que también comparte con “Décima muerte” de Villaurrutia– y el hipérbaton extremado, la huella de la jerónima en la obra de Cuesta se nota en ciertas palabras y sintagmas, algunos repetidos con insistencia, que nos suenan tan sorjuanescos: “en vano” (ocho veces); “esquiva”; “fugitiva”; “vana” (en ocho ocasiones); “vaga” o “vago” (seis veces). Todo este léxico, en el caso de Jorge Cuesta, se inserta en poemas que versan sobre lo efímero de la existencia, uno de sus temas predilectos. Leamos, como ejemplo de este influjo de sor Juana –y del Barroco en general– en la obra de Cuesta, el siguiente soneto, escrito hacia 1930:

¹⁴ En “Un soneto de Góngora”, Alatorre (1990) se dedica a recopilar algunas de las imitaciones que a lo largo de los siglos se han hecho de este verso gongorino, pero no incluye este verso de Cuesta.

Apenas fiel como el azar prefiera,
que me pierda miradme y que reviva;
que a sí misma la imagen de hoy se esquivada
y a la futura aún solo tolera.

Seré así diferente cuando muera:
no tocará la muerte lo que viva,
sino en la piel, distante y fugitiva,
la huella exhausta de lo que antes era.

Al instante irresuelto que sucede
el firme yugo actual no lo cohibe;
mas libre lo abandona a su ventura

donde la orilla del instante cede,
y solo la fatiga que concibe
subtrae el rostro, que la muerte apura (Cuesta 2003:58).

Una mañana de 1935, entre los muros del Antiguo Colegio de San Ildefonso, Jorge Cuesta conoció a un muchacho que no tenía más de 20 años. Podría decirse que le cayó bien y lo invitó a comer a un restaurante alemán muy elegante. La invitación se repitió muchas otras veces; Cuesta y el joven estudiante discutieron en incontables ocasiones acerca de Huxley, de Lawrence, de las controversias de los Contemporáneos... A una de esas reuniones Jorge Cuesta llevó un librito con los sonetos y las endechas de sor Juana Inés de la Cruz, el que su amigo, Xavier Villaurrutia, había editado recientemente. Dicho librito era un regalo para su contertulio, quien nunca había leído los poemas de la monja. Ese muchacho se llamaba Octavio Paz.

2. LA CIUDAD ROSA Y ORO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

De San Ildefonso al Zócalo y sus alrededores. Ciudad en cuyas calles anduvo en otro tiempo sor Juana Inés de la Cruz. En esa esquina, la universidad, a la cual quiso asistir vestida de hombre: las puertas del saber estaban cerradas para las mujeres. A un costado, su hogar durante algunos años, el palacio virreinal; en sus amplios salones resuenan todavía los ecos de su voz, arguyendo con cuarenta sabios. A unas calles, la plaza de Santo Domingo, donde Carlos de Sigüenza y Góngora erigió el arco triunfal que compitió con el suyo en la entrada de los marqueses de la Laguna. Al centro, la catedral, cuya fachada inconclusa, “petrificados jardines de símbolos”, sor Juana pidió concluir a esos mismos marqueses en su *Neptuno alegórico*. Unas cuadras al oriente, el convento de Santa Teresa, al cual ingresó como novicia; la regla era tan dura que tuvo que salir huyendo a los tres meses. Y más allá, lejos, el convento de San Jerónimo, lugar donde a los veinte años entró para jamás salir y cuyos muros la vieron escribir, a la luz de las lámparas, sin descanso muchas veces.

Cada noche, el joven Octavio Paz recorría esos sitios al salir de la escuela. Se paseaba por esa ciudad de cantera, teatro de piedra donde nuestra historia había desplegado sus visiones, y pensaba en sor Juana, a quien acababa de leer. Pero todo había cambiado desde entonces. El polvo de la ruina ya mordía el dorado esplendor del virreinato. Las hordas de estudiantes, temerosas de la guerra y sus horrores, suplían la luciente caravana del virrey camino de la misa. Las voces de obreros y campesinos, entonadas al son de las consignas de Marx y del sindicalismo, habían

silenciado al coro de indios y mulatos, cantando villancicos en la iglesia. El nuevo México se comía al anterior:

Embarrancados
en la proliferación rencorosa de plazas enanas,
palacios humillados,
fuentes sin agua,
afrentados frontispicios.
Cúmulos,
madréporas insubstanciales:
se acumulan
sobre las graves moles,
vencidas
no por la pesadumbre de los años,
por el oprobio del presente (12:65).¹⁵

Desde los años de aquellas caminatas nocturnas, Octavio Paz buscaba las respuestas a las preguntas que lo hostigaban: la identidad de su país, la situación de sus intelectuales y sus artistas. Los caminos de esa búsqueda en “las bibliotecas del tiempo”, diría sor Juana, lo llevaron a esa época a la vez magnífica y terrible: el virreinato de la Nueva España. Su manifestación más elocuente, el Barroco, fue el punto de partida para una reflexión sobre la modernidad fallida en Hispanoamérica y la identidad de nuestro pueblo. Con la figura más insigne del periodo, sor Juana Inés de la Cruz, Paz entabló también un diálogo; en ella encontró una prefiguración del intelectual moderno, de él mismo. El Barroco y su escritora más brillante fueron siempre dos de los enigmas más inquietantes en su pensamiento.

Dos momentos de reapropiación del Barroco: modernismo y vanguardia

Cuando el joven Octavio Paz hacía sus primeras incursiones en la escritura, la poesía barroca, y la de sor Juana en particular, ya tenía algunos años de andar en el

¹⁵ Todas las citas de Octavio Paz provienen de sus *Obras completas* editadas por el FCE. Indico entre paréntesis el número de tomo (1-15), y después el número de página correspondiente.

panorama literario mexicano: “cuando yo comencé a escribir, hacia 1930, la poesía de sor Juana Inés de la Cruz había dejado de ser una reliquia histórica para convertirse en un texto vivo” (5:17). Esa poesía, poco atendida en el siglo XIX, había ya despertado la curiosidad de Amado Nervo y había encontrado, como hemos visto, importantes discípulos entre el grupo de los Contemporáneos.

Podemos hablar, si hacemos caso de Chiampi (2000:19-21), de tres momentos de reapropiación del Barroco dentro de las letras hispanas.¹⁶ El primero y el segundo corresponderían al modernismo y a la vanguardia, de los cuales he hablado un poco en el apartado anterior. El tercer momento, el de la “americanización del Barroco”, corresponde, como su nombre lo indica, solamente a América Latina. A este periodo pertenecen figuras como Lezama Lima, Severo Sarduy y Octavio Paz. Se caracteriza por hallar en el Barroco no solo una legitimación estética para la nueva poesía, sino también una explicación histórica para el convulso presente latinoamericano. La reflexión sobre el periodo “permite replantear los términos en que América Latina ingresó en la órbita de la modernidad (euro-norteamericana)” (Chiampi 2000:17). Ya se verá más adelante cómo este tercer momento encarna en el pensamiento de Octavio Paz.

El primer intento de reapropiación del Barroco empezaría, por poner fechas, con la publicación de *Prosas profanas* en 1896. Sin embargo podríamos decir que este periodo empieza en 1888, con la publicación de *Azul*, o en cualquier otro punto de finales del siglo XIX cuando el rechazo sin miramientos por el Barroco se torne en una curiosidad traviesa. Elijo 1896 por la sencilla razón de que en las palabras liminares de *Prosas profanas*, Darío sostiene un diálogo con el “abuelo español de

¹⁶ La autora, de acuerdo con los objetivos de su trabajo, restringe estos periodos al ámbito latinoamericano. Para efectos de este estudio, he decidido ampliar los horizontes de estos periodos, como se verá, y tocar también algunos acontecimientos centrales en la reapropiación moderna del Barroco, como por ejemplo, la formación de la Generación del 27 en España.

barba blanca”. En él se habla de Cervantes, “genio y manco”, del “noble Gracián”, de “Teresa la santa”, del “bravo Góngora” y del “más fuerte de todos”, Quevedo (Darío 1977:180). Ya después, hacia 1905, podrá decir Darío en sus *Cantos de vida y esperanza*: “Como la Galatea gongorina, / me encantó la marquesa verleniana”.¹⁷

Octavio Paz solía hablar de la tradición moderna como una “tradición de la ruptura”. Los poetas modernos buscan dar siempre con algo nuevo que sea “negación del pasado” y a la vez “afirmación de algo distinto”. Para romper con el pasado inmediato la única opción (por demás imposible) no es crear de la nada: “lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra” (1:335). Esto fue lo que ocurrió con los modernistas y su recuperación del Barroco español. Un poco por llevar la contra, estos autores desempolvaron esa poesía de “mal gusto” que sus abuelos les tenían prohibida y buscaron con ella (y con muchas otras más) fundar algo plenamente novedoso, lo cual, efectivamente, consiguieron. Henríquez Ureña es contundente: “Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones” (1954:12).

Pero un poquito de Galatea por aquí y un poco de Cervantes por allá, el modernismo no alcanzó a hacer profundamente suyo ese periodo áureo de nuestras letras en el plano estético: “el Barroco evocado por Darío se traduce en una recreación temática, que se identifica más con «lo español» que con la práctica estética de rescate de una tradición marginada de los ochocientos”. El modernismo no fue más allá de “cierto preciosismo verbal y cierta verificación excesiva del

¹⁷ No hay que olvidar, por supuesto el bellissimo “Trébol” que aparece en ese mismo libro de Darío. Este se compone de tres sonetos: el primero, puesto por Darío en boca de Góngora, se dirige a Diego Velázquez; el segundo, dicho por el mismo pintor, elogia al poeta cordobés; el tercero, en labios de Darío, se dirige a ambos. Los tres están llenos de lindezas. Por ejemplo, esto dice el tercero: “...tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una / jaula de ruiseñores labrada en oro fino” (Darío 1977:274).

mundo externo (al gongorino modo)” (Chiampi 2000:19), en cuanto a su relación con la literatura española de los Siglos de Oro.

Con todo, el modernismo no se limita a poner a santa Teresa en un prólogo. Una de sus aportaciones más importantes en la recuperación del Barroco fue la revitalización de los metros tradicionales: “cobraron nueva vida medidas y estrofas que ya habían sido cultivadas por los clásicos españoles” (Henríquez Ureña 1954:14). Una generación de poetas tan enamorados de la música del verso solo podía cobrar bríos en el festín musical de un Góngora o una sor Juana. Ya decía Octavio Paz que los hallazgos métricos de la monja, sobre todo los de los villancicos, lo hacían pensar “en Rubén Darío y en Lugones” (5:376). No olvidemos que Menéndez Pelayo decía que el romance esdrújulo de sor Juana (“Lámina sirva el cielo al retrato”) estaba escrito en un metro “más curioso que recomendable”, y que tan solo “un vate modernista” se animaría a imitarlo (Alatorre 2007b:591). Como ya vimos en el capítulo anterior, Amado Nervo aceptó el reto del erudito español y revivió ese metro tan estafalario en su poema “Eso nomás”.

También el gusto por la sinestesia y por los efectos suntuosos y cromáticos de los modernistas tiene un buen precedente en la poesía barroca.¹⁸ Darío pregonaba que el poeta debía “pintar el color de un sonido, el perfume de un astro” (Darío *apud* Henríquez Ureña 1954:16). Ese mismo impulso parece mover a sor Juana cuando escribe: “Óyeme con los ojos” (211:v. 7); o a Quevedo cuando dice

¹⁸ Estos efectos sinestésicos y colorísticos no les vienen a los modernistas del Barroco únicamente, “para producir esos y otros efectos, fue [preponderante] en los modernistas la influencia de las letras francesas”. Aun así, “también tuvieron ascendiente sobre ellos algunos poetas de otras literaturas, [...] Góngora en grado eminente” (Henríquez Ureña 1954:30).

“y escucho con mis ojos a los muertos” (131:v. 4).¹⁹ Y, guardando las salvedades, ¿no pudieron haber escrito estos versos del *Polifemo* un Julián del Casal o un Gutiérrez Nájera, tan enamorados de la elegancia de cisnes, pavorreales y flamencos?: “igual en pompa al pájaro que, grave, / su manto azul de tantos ojos dora / cuantas el celestial zafiro estrellas” (estrofa 46:vv. 365-367).²⁰

El segundo momento, el de la vanguardia, tiene lugar en la década de los veinte. Además de otros grupos, como los ultraístas, cuyas filas engrosaba Jorge Luis Borges, y los creacionistas, con Huidobro a la cabeza, los principales actores del periodo son la Generación del 27 y los Contemporáneos.²¹ A diferencia de los modernistas, estos poetas leyeron con algo más de cuidado a los poetas clásicos de nuestra lengua, sobre todo a Góngora y a sor Juana. Salvo unos pocos, naturalmente no entendían de cabo a rabo las *Soledades* o el *Sueño* (todavía hoy, después de años de estudio riguroso, no acertamos con el sentido preciso de ciertos pasajes). Estos dos grupos no leían a Góngora y a sor Juana como filólogos sino como poetas. Pero independientemente de la naturaleza de esa lectura, es un hecho que sin ella hoy no tendríamos ni *Romancero gitano*, ni *Fábula de Equis y Zeda*, ni *Muerte sin fin*, ni *Canto a un dios mineral*.

Pongo un ejemplo de esta lectura señalado por Robert Jammes en su edición de las *Soledades* (Góngora 2001a:603). Los versos 283-301 de la *Soledad* segunda

¹⁹ Cito a Quevedo siempre por la edición de su *Obra poética*, realizada por José Manuel Blecua (Quevedo 2001). Va entre paréntesis el número del poema y, después de una coma, el número del o los versos.

²⁰ Cada vez que hago una cita del *Polifemo* indico la estrofa y los versos correspondientes. Utilizo la edición de Dámaso Alonso (1985), incluida en *Góngora y el Polifemo*.

²¹ ¿Son la Generación del 27 y los Contemporáneos verdaderos vanguardistas? Esos son problemas que no puedo abordar aquí; llamo “vanguardista” a este segundo periodo de reapropiación del Barroco por razones cronológicas y porque así lo llama Chiampi (2000:19-20). Preocupada por otras cuestiones y restringida al ámbito hispanoamericano, la autora solo pone como ejemplos de este periodo a Huidobro y a Borges; para los propósitos de nuestro estudio, obviamente, es mejor traer a colación a la Generación del 27 y a los Contemporáneos.

constituyen, sin exagerar, el más bello elogio a las abejas, ese “oro brillando vago”, hecho en lengua castellana. En ese pasaje se dice que las abejas liban (chupan) “de las mudas estrellas la saliva”. Y Góngora lo dice en sentido literal: en sus tiempos se pensaba que las abejas andaban de flor en flor extrayendo, no el néctar, sino el rocío de la noche que, de acuerdo con Plinio, se formaba de la saliva de las estrellas. Pero si nosotros leemos el verso del cordobés sin ayuda de Plinio, podríamos pensar: ¡“mudas estrellas”, qué forma más bella para hablar de las flores! García Lorca pensó exactamente lo mismo. En su conferencia, “La imagen poética de don Luis de Góngora”, dice que el poeta cordobés llama “al néctar «saliva» de las flores, a quienes [a su vez] llama «estrellas mudas»” (García Lorca 1991:234). La imagen le gustó tanto que en el *Romancero gitano* nos habla de cómo la Virgen cura a los niños con sustancias florales: “La Virgen cura a los niños / con salivilla de estrella” (García Lorca 2007:282). Una maravilla. Como dice Jammes, estos dos versos “no le deben nada a Plinio” (Góngora 2001a:603).

Este ejemplo nos ayuda a entender la principal semejanza que existe entre los poetas de vanguardia y los barrocos: la forma como ambos concebían la imagen poética: “en Góngora, ha dicho Dámaso Alonso, las metáforas son como ecuaciones de tercer grado: su materia prima no es el lenguaje hablado ni el lenguaje literario sino la metáfora de las metáforas de esos lenguajes. Lo mismo sucedía con las imágenes de Huidobro y los ultraístas” (Paz 5:79).

Baltasar Gracián define en su *Agudeza y arte de ingenio*, cifra de la poética barroca, el *concepto* en estos términos: “es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (2001:55). Es importante mencionar que esta definición de *concepto* se ejemplifica con un soneto de Góngora. Otras definiciones de la imagen dadas por poetas de principios del siglo XX son muy parecidas a la idea que Baltasar Gracián tenía del *concepto*. García

Lorca, por ejemplo, decía que “la metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación” (1991:230). Con tales similitudes en su concepción de la creación poética, a Lorca no le quedaba sino llamar a Góngora el “padre de la lírica moderna” (1991:227).

El Barroco y la identidad latinoamericana

Gracias a la labor de los modernistas, de la Generación del 27 y de los Contemporáneos, el Barroco quedó cómodamente instalado en el panorama literario y parecía no tener ganas de volver a marcharse. Pero un mundo que vive la atrocidad de una Guerra Civil Española, que contempla los terrores insospechados de una Segunda Guerra Mundial y que participa del surgimiento y la ruina de la utopía comunista, ya no puede reflexionar sobre el Barroco en un plano meramente estético. Mucho menos los latinoamericanos, quienes, entre las ruinas de un continente empobrecido y un montón de promesas jamás cumplidas, fueron testigos del alzamiento del vecino del Norte, ese *otro* extraño y terrible, mientras ellos se quedaban cada vez más y más abajo. Así, pues, “los treinta son los años de militancia, y los escritores de izquierda ven en la poesía y la narrativa armas de combate que, literalmente, alimentan desde la página la revolución” (Monsiváis 2009:92). Todas estas condiciones determinarán lo que será el tercer momento de reapropiación del Barroco, el cual “reaparece para atestiguar la crisis/fin de la modernidad y la condición misma de un continente que no pudo incorporar el proyecto del Iluminismo” (Chiampi 2000:17). Este tercer momento empezaría en los años treinta.

Además de la incorporación del Barroco a la reflexión sobre la modernidad fallida en América Latina, otro rasgo que distingue este tercer momento de los anteriores es un mayor conocimiento de las grandes obras del periodo: “mucho ha

contribuido para ese giro [el del tercer momento] la revalorización del pasado barroco de los años cuarenta en los estudios eruditos sobre el arte y la literatura de la Colonia” (Chiampi 2000:21). Ejemplos de estos estudios son la edición del *Polifemo* (1960) hecha por Dámaso Alonso, la magna y casi insuperable antología de los *Poetas novohispanos* (1942-1945) realizada por Méndez Plancarte y, por supuesto, las *Obras completas* de sor Juana (1951-1957) emprendidas por el mismo estudioso. Los poetas de periodos anteriores, lo vimos en el caso de García Lorca, no tenían estas herramientas de las cuales se beneficiaron autores como Octavio Paz. Él mismo confiesa, a propósito de *Las trampas de la fe*, que “sin las versiones depuradas de los textos que nos ha dado Méndez Plancarte, sin sus notas a un tiempo eruditas e inteligentes, sin su saber y sensibilidad, yo no habría podido escribir estas páginas” (5:335).

En tiempos de crisis surge siempre la angustia de la identidad: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy? Esas mismas preguntas se hizo Octavio Paz a propósito de Latinoamérica y, sobre todo, de México a partir de la década de los treinta. *El laberinto de la soledad* (1950) fue el resultado más notorio y perdurable de esas cavilaciones, pero no el único. Años después, en su gran obra *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982) –historia, biografía y crítica literaria– Paz retomará muchas de esas ideas, ya reposadas y más maduras, y con ellas armará la primera parte de su estudio sobre la poeta virreinal: “El reino de la Nueva España”. En ambos escritos plasmará el autor lo que para él significa el Barroco y cómo se relaciona tal periodo con la identidad de los latinoamericanos y su desventajosa situación en el mundo moderno.

No hay que ser muy sagaz para darse cuenta de que Octavio Paz no escribe ni *El laberinto de la soledad* ni el primer apartado de *Las trampas de la fe* únicamente para “saber por saber” (¿puede alguien querer solo eso?). Su estudio es

la búsqueda de respuestas a su presente; es la situación de su país la que lo mueve a indagar en el periodo colonial. Al principio de *El laberinto* dice: “despertar a la historia significa adquirir conciencia de nuestra singularidad, momento de reposo reflexivo antes de entregarnos al hacer” (8:47). Sorprende también que en *Las trampas* Paz se esmere con frecuencia en tender puentes, no solo en el primer apartado, entre la sociedad virreinal y la nuestra. Por ejemplo: “nuestros antropólogos y maestros rurales son los descendientes de los misioneros de los siglos XVI y XVII” (5:33); “la situación de la Iglesia puede compararse, con obvias y decisivas diferencias, a dos instituciones modernas: las grandes compañías capitalistas por acciones y las burocracias políticas, especialmente las que rigen a los países comunistas” (5:42); “pluralismo, patrimonialismo y equilibrio de fuerzas: ningún virrey de la Nueva España tuvo el poder que tiene el presidente de México” (5:47). Hay un ejemplo más que me parece muy divertido: “una curiosa y extendida costumbre: así como hay los aficionados a las cómicas, las cantantes, las bailarinas o las campeonas de tenis, había los que cortejaban a las monjas” (5:164-165). Sin duda, para una sociedad que tenía buena parte de la cabeza ocupada en lo ultraterreno, las monjas (esposas de Cristo), debieron parecer unas superestrellas.

La pregunta de partida para Octavio Paz es la siguiente: ¿por qué México y los países hispanoamericanos no son naciones modernas? ¿No éramos acaso parte del gran imperio español? ¿No albergaron estas tierras la primera universidad, el primer hospital, la primera imprenta de América? ¿No erigíamos arcos triunfales a los virreyes entrantes mientras que los puritanos de Nueva Inglaterra a duras penas podían cosechar media mazorca? España construyó su imperio, lo afianzó e intentó conservarlo contra viento y marea. En cambio, los colonos ingleses estaban dispuestos a la transformación. A España no le importó que allá afuera, en el resto

de Europa, todo se transformara con velocidad; construyó un edificio sólido e impenetrable: “no quiere cambiar, sino durar” (Paz 8:115).

Otro tanto ocurría con sus colonias ultramarinas: “Nueva España fue una realidad histórica que nació y vivió en contra de la corriente general de Occidente, es decir, en oposición a la modernidad naciente” (Paz 5:32). Mientras que en Inglaterra Isaac Newton postulaba la ley de gravitación universal, en la ciudad de México las mentes más avisadas discutían acerca de por qué había sido el Espíritu Santo el que había fecundado a María y no Dios Padre, que como su nombre lo indica, habría sido el más apropiado para la tarea.

Por esa razón, no solo nos resultan sorprendentes sino algo conmovedores algunos de los ingenios que florecieron en ese ambiente, como sor Juana Inés de la Cruz (nuestra poeta sabia) y Carlos de Sigüenza y Góngora (nuestro sabio poeta). Por una parte, en su *Crisis de un sermón* (o *Carta Athenagórica*, como se le llamó primero), la monja discutía acerca de cuál había sido la mayor fineza de Cristo: ¿morir por nosotros o quedarse en la hostia? Por otra, en su *Respuesta a sor Filotea* daba muestras de su rara intención de conocer el mundo a través de la experiencia. Sor Juana, al ver a dos niñas jugando con un trompo, empezaba a “considerar el fácil moto de la forma esférica, y cómo duraba el impulso ya impreso e independiente de su causa”. Con ese mismo trompo experimentaba, como lo haría un físico en el laboratorio: “hice traer harina y cernerla para que, en bailando el trompo encima, se conociese si eran círculos perfectos o no los que descubría su movimiento; y hallé que no eran sino unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular cuanto se iba remitiendo el impulso” (405:líneas 780-788). Sigüenza en su *Paraíso occidental*, un compendio de las vidas de monjas ejemplares del Convento de Jesús María, nos narra, muy convencido, algunos episodios que parecen sacados de una novela de García Márquez: monjas voladoras, demonios traviosos, visiones

divinas, sueños proféticos. Al mismo tiempo, el sabio lleva a cabo en Teotihuacán la primera excavación arqueológica de América y defiende en su *Manifiesto filosófico contra los cometas*, que dichos pedazos de roca espacial no tenían ningún efecto negativo en las vidas de los hombres, como creían algunos “tímidos”. Su mundo les quedaba muy chico a estas dos mentes brillantes.

Para Octavio Paz, esas contradicciones entre el pensamiento mágico-religioso y el racional-científico, uno propio de las sociedades tradicionales y el otro de las modernas, aún perduran entre nosotros. Aparecen de vez en cuando en nuestra cerrada sociedad latinoamericana “un Feijoo, un Sarmiento o un Ortega y Gasset [que] intentan ponernos al día. Vano empeño: la generación siguiente, embobada con esta o aquella ideología, vuelve a perder el tren. Sufrimos aún los efectos del concilio de Trento” (5:311). Por supuesto que a Paz le consta lo que dice. Desde muy joven, a pesar de haber sido en un inicio fervoroso militante, denunció los abusos del régimen comunista de la URSS. En vano: para México fue siempre un vendido, un traidor, un reaccionario. En 1984 hasta lo quemaron en efígie (sí, al más puro estilo del Santo Oficio) en una manifestación; todo por haber cuestionado algunos aspectos de la revolución sandinista en Nicaragua.

Con todo, el reino de la Nueva España era coherente consigo mismo, era un aparato cuyo eje radicaba en la preocupación por lo ultraterreno: “gracias a la religión el orden colonial no es una mera superposición de nuevas formas históricas, sino un organismo viviente” (8:112). Lo dice así nuestro poeta en el “Nocturno de San Ildefonso”:

Los criollos levantaron,
sobre el canal cegado y el ídolo enterrado,
otra ciudad
—no blanca: rosa y oro—
idea vuelta espacio, número tangible.
La asentaron
en el cruce de las ocho direcciones,

sus puertas
a lo invisible abiertas:
el cielo y el infierno (12:64).

No solo era el reino de la Nueva España coherente consigo mismo; por la misma razón también era “poderosamente original” (Paz 8:74). Y claro, ¿qué más original que la manifestación más característica de la Colonia: el Barroco? Para Octavio Paz el Barroco americano no es una mala copia del español: es otra cosa. Y el barroquismo, con toda su extravagancia, afianza y perdura en tierras americanas porque es la manera más adecuada que tiene el criollo (ni peninsular ni mexicano, ni indio ni negro) para expresar su propia particularidad. Paz lo dice con estas palabras:

la singularidad estética del barroco mexicano correspondía a la singularidad histórica y existencial de los criollos. Entre ellos y el arte barroco había una relación inequívoca, no de causa a efecto, sino de afinidad y coincidencia. Respiraban con naturalidad en el mundo de la extrañeza porque ellos mismos eran y se sabían seres extraños (5:86).

Que la excentricidad del Barroco corresponde a la excentricidad del ser americano es una idea que se asocia con mentes muy imaginativas, como la de Lezama Lima, y puede ser vista con desconfianza desde algunas perspectivas académicas más ortodoxas. Pero Martha Lilia Tenorio, que no es una poeta neobarroca, concuerda con la afirmación anterior en cierto modo: “la verdadera particularidad de la poesía barroca de Nueva España es la elección, no solo por moda, sino convencida, razonada, estéticamente preferible, de una lengua barroca” (2010:53).

Un buen día, sin embargo, la Nueva España despertó de su letargo. El mundo se volvió moderno mientras nosotros dorábamos retablos: “en el siglo XVII Nueva España era una sociedad más fuerte, próspera y civilizada que Nueva Inglaterra pero era una sociedad cerrada no solo al exterior sino al porvenir” (Paz 5:69). A Carlos II se le fue de las manos lo poco que quedaba de imperio español, y hubo

que, ahora sí, integrarse al ritmo del mundo occidental. Ya era demasiado tarde. Renunciamos a nuestra propia identidad y adoptamos ideas extrañas relativas a la modernidad naciente, las de Francia e Inglaterra, pero “no bastaba con adoptarlas para ser modernos: había que adaptarlas. La ideología republicana y democrática liberal fue una superposición histórica. No cambió a nuestras sociedades pero sí deformó las conciencias: introdujo la mala fe y la mentira en la vida política” (Paz 5:37).

Gran parte de Europa y, más que nada, EE.UU. entran a la modernidad de manera “natural”. Habían tenido un Siglo de las Luces, una edad crítica y también, una religión mucho más aclimatada para el cambio que la católica: “el paso de la sociedad tradicional a la moderna se hizo en los Estados Unidos de un modo natural: el puente fue el protestantismo”. Ninguna de esas cosas había tenido la Nueva España, esa ciudad “rosa y oro” cuya hermosa proliferación de retablos, cúpulas, sermones y conventos pendía de un hilo muy delgado que al fin terminó por ceder. En el siglo XIX, “México cambió y ese cambio fue un desgarramiento: una herida que aún no se cierra” (Paz 5:69).

Y no introdujimos entes extraños únicamente en la vida política; también, por ende, en la literaria. El Barroco novohispano llevaba al extremo el ya tan extremoso Barroco español: “este carácter extremado es una prueba de su autenticidad, algo que no se puede decir de nuestra poesía neoclásica ni de la romántica” (Paz 5:86). Estas últimas estéticas jamás reflejaron lo que verdaderamente éramos; si acaso, reflejaron lo que pretendíamos ser. Una vez más coincide Tenorio con Paz: la estética neoclásica fue adoptada por los novohispanos “no sin resistencias” y “contra sus propias convicciones estéticas” (2011:122). No cabe duda de que la historia de México, como la de Latinoamérica, es una historia sin final feliz.

Sor Juana: una heroína moderna

A la indagación de Octavio Paz en el Barroco como vía para responder a la pregunta sobre su ser mexicano, corresponde el estudio de la figura de sor Juana – “la única tan grande como él” (Glantz 1993:130)– como camino para esclarecer el misterio de su ser como poeta e intelectual mexicano:

el único escritor que Paz puede aceptar como su ancestro en México es sor Juana; cuando escribe acerca de esta, intenta descubrirse a sí mismo en ella y, al mismo tiempo, cuando explora el pasado del México colonial, ella se vuelve parte de su obsesión de toda la vida por la tradición mexicana, tanto cultural, como política e histórica [la traducción es mía] (Glantz 1993:130).

En el pensamiento de Octavio Paz, sor Juana no es solo su ancestro más digno sino que también es la fundadora de la tradición literaria de toda Hispanoamérica. Así lo deja claro en varias ocasiones el propio poeta. En *Los hijos del limo* (1972) afirma que “el primer gran poeta americano es una mujer, sor Juana Inés de la Cruz” (1:456). Un par de años después, en un artículo dedicado a Elizabeth Bishop (1974), dice: “en América la poesía empezó a hablar con voz de mujer: sor Juana Inés de la Cruz” (2:313). Finalmente, al recibir el premio Menéndez Pelayo (1987), la convierte en la matriarca de toda la poesía hispanoamericana: “con ella comienza la tradición de Darío, Lugones, Neruda, Vallejo, Borges... Sobre la montaña se tiende un arcoíris con nombre de mujer: Juana Inés” (3:390-391). Bajo esta óptica sor Juana no es solo la maestra de los poetas mexicanos, como vimos en el primer capítulo, sino que también lo es del resto de los poetas de la mitad hispanoparlante del continente.

Podría cualquier lector preguntarse: ¿por qué sor Juana y no, digamos, Hurtado de Mendoza o Balbuena, que ya habían escrito en nuestras tierras y con un sabor regional? El mismo Paz nos responde. Hacia el final de sus días (1991), al reunir todos los estudios que había dedicado a la literatura española, precisa: “Al

principio la literatura escrita en la América hispana fue una rama [...] del tronco español. Sin embargo, [...] hubo escritores que [...] se desviaron del canon hispánico de su época. Los mejores y más altos ejemplos son dos escritores hispanoamericanos: Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz” (3:16).

O sea, al principio, la literatura colonial no era, según él, sino un remedo de la española. Pero a partir de sor Juana se inaugura una tradición diferente, la de la auténtica poesía hispanoamericana. Cuando pronuncia estas palabras seguramente piensa Paz en el *Sueño*, al que llama “obelisco solitario” y del cual piensa, como Méndez Plancarte, que sus seguidores no pueden hallarse antes del surgimiento de cierta clase de poesía en el siglo XX: “para encontrar visiones y obsesiones parecidas hay que ir al poema de Mallarmé, *Un lance de dados*, y a su descendencia en nuestro siglo” (2:84). Entre esa descendencia se encuentran, lo vimos en el primer capítulo, *Muerte sin fin* y *Canto a un dios mineral* en el terreno mexicano y, por ejemplo, *Altazor* en el hispanoamericano. Lo que tiene de especial esta silva filosófica de sor Juana, y lo que la hace la fundadora de la poesía netamente americana es, paradójicamente, su carácter universal: “es nuestro primer texto cosmopolita [...] El americanismo de sor Juana es, como el de Borges, un cosmopolitismo; a su vez ese cosmopolitismo expresa una manera de ser mexicana y argentina” (1:456).²² De esta manera, el *Sueño*, en tanto más universal sería más mexicano, por así decirlo, que los tocotines de sus villancicos.

²² Paz compara en muchas ocasiones a Borges con sor Juana y creo que hace muy bien. Me parece que son dos personajes sumamente afines: bibliotecas errantes, solitarios, laberínticos. ¿Qué es el *Sueño* sino un aleph, como el del cuento del argentino? ¿No tendió acaso, como Borges en aquel sótano, el alma de sor Juana la vista “por todo lo criado” desde su altísimo mirador intelectual? Otro parecido entre ambos que me encanta: dice sor Juana en un romance: “Para todo se halla prueba / y razón en que fundarlo; / y no hay razón para nada / de haber razón para tanto” (2:vv. 41-44); por su parte, Borges en sus “Fragmentos de un evangelio apócrifo” escribe: “Feliz el que no insiste en tener la razón, porque nadie la tiene o todos la tienen” (2010:331).

Si bien es en *Las trampas de la fe* donde Octavio Paz se dedica con mayor prolijidad al estudio de sor Juana, no es la única obra en donde esta se halla presente. Desde los primeros años de escritura se cuela entre sus líneas. Para Paz, la poeta virreinal fue siempre “una presencia recurrente, cíclica” (5:17). En 1938 (a los 24 años) escribe una reseña de *Nostalgia de la muerte* en donde relaciona las composiciones del poeta de Contemporáneos con las de la poeta del Barroco: “las décimas de la muerte (*Décima muerte*) recuerdan, pero sin que ese recuerdo tenga sabor arqueológico, a sor Juana” (13:265). Algún tiempo después (1943), hablando de *Laurel*, la antología de poesía española moderna hecha por él mismo, Villaurrutia y otros, vuelve a la carga e insiste en la presencia de sor Juana entre sus coetáneos: “no se ha visto con claridad cómo Xavier Villaurrutia prolonga a varios poetas clásicos: Calderón, sor Juana, la poetisa gris perla. Otro tanto se puede decir de casi todos los poetas que figuran en *Laurel*” (13:374).

Se trata de dos menciones, como puede verse, hechas al paso y a propósito siempre de otros poetas. En sus escritos juveniles, aunque no está del todo ausente, sor Juana tampoco tiene una presencia importante. Cuando Paz se enfrenta verdaderamente a sor Juana es a finales de la década de los cuarenta y principios de la siguiente: ¿qué motiva este interés? Habrá que hacer un repaso fugaz antes de llegar a ese punto.

Desde su más temprana juventud fue Paz un militante de izquierda. Mientras estudiaba en la secundaria pública intentó (junto con José Bosch, de quien hablaremos después) convencer a sus compañeros de que se declararan en huelga. La travesura le valió un par de días de detención. Durante los años que pasó en San Ildefonso perteneció a una organización llamada Unión de Estudiantes Pro-Obreros y Campesinos y participó en uno que otro disturbio. Después abandonó la ciudad de México para impartir clases a obreros y campesinos en Yucatán. A esa estancia

debemos los bellos poemas de “Entre la piedra y la flor”, escritos entre los sembradíos de henequén de las tierras mayas. Finalmente, en 1937 viaja a España para participar en un congreso de escritores antifascistas en donde conoce, entre otros, a Pablo Neruda.²³

La experiencia de este último viaje sería de capital importancia en su vida. Fue allí donde comenzó a distanciarse de la izquierda estalinista. El carácter crítico y reflexivo que siempre lo acompañó le permitió darse cuenta de cómo se instalaba “al lado del heroísmo y la solidaridad, la «inquisición» de corte soviético” (Monsiváis 2009:92-93). Toda crítica al marxismo-leninismo, por liviana que fuese, era vista por la comunidad intelectual de izquierda como una herejía imperdonable. El poeta mexicano presenció en esos días la humillación y enérgica condena a André Gide cuando se atrevió a publicar su *Retorno de la URSS*, en donde se señalaban algunas fallas del gobierno comunista. Tuvo también un rompimiento definitivo con Neruda. Las ideas sobre la creación poética de Octavio Paz, que “defiende el derecho a la libre expresión, [...] se desentiende de una estética y de una ética fundadas en la utilidad política de la poesía”, entraron en conflicto irreconciliable con las de Neruda, que “detesta a los «artepuristas», a los cultivadores del arte por el arte” (Monsiváis 2009:93). De hecho, años después no solo dudará de la calidad de la poca poesía escrita en sus años de militancia sino que la reelaborará drásticamente para que pueda ocupar un puesto en su *Obra poética* sin afearla.

Paz vio, en fin, cómo la utopía comunista se convertía rápidamente (parafraseando un poco al José Revueltas de *Los días terrenales*) en un Vaticano Rojo. La pasión ideológica cegaba a algunas de las mentes más brillantes de su

²³ Otros detalles de estas y más correrías juveniles nos los cuenta el propio Paz en las notas del primer volumen de su *Obra poética* (11:525-532).

¿cómo no lamentarse por la suerte de una mujer que estuvo por encima de su sociedad y de su cultura? (8:122).

En la “Introducción” se toca otro de los puntos clave en la obra de la poeta: la fusión de poesía y pensamiento. En las páginas de la *Respuesta*, dice Paz, “sor Juana se revela como un intelectual, esto es, como un ser para quien la vida es un ejercicio del entendimiento. Todo lo quiere comprender” (4:39). También se habla, una vez más, del extraordinario *Primero Sueño*: “no tiene antecedentes en la poesía de la lengua y solo en fechas recientes ha encontrado un heredero en José Gorostiza” (4:41). Se trata de dos aproximaciones, aunque jugosas, hechas de paso: se nos pierden en el follaje denso de estos dos textos, abocados a otras cuestiones. No obstante, son las primeras dos ocasiones en que Paz dedica algo más que un par de líneas a la poeta colonial.

El cambio de enfoque en el estudio de sor Juana y lo que despertó un interés más profundo en Octavio Paz por la monja fue el colmo de la intolerancia marxista que tuvo lugar en 1949. El poeta se encontraba en París cuando David Rousset publicó en esa ciudad un informe escalofriante en donde denunciaba la existencia de campos de concentración y genocidios (sí, al más puro estilo de Hitler) en la Unión Soviética. La ortodoxia estalinista, entre la que se contaban intelectuales de la talla de Sartre, enfureció y se volcó contra Rousset en el semanario *Lettres Françaises*: “de inmediato lo denunciaron como falsario y propagandista anti-soviético [...], llegaron a justificar la existencia de tales campos como una reacción ante los estragos del capitalismo” (Santí 1997a:144). Se entabló una querrela legal entre el semanario y Rousset, pero había poco que hacer pues las pruebas eran contundentes: la publicación fue encontrada culpable de difamación pública. Una ortodoxia intolerante alzada contra un disidente: la semilla de *Las trampas de la fe* estaba sembrada. Santí lo dice así: “el año de 1949, por tanto, una vez que Paz concluye *El laberinto de la soledad*, marca el origen de su lectura de sor Juana

como disidente silenciada, lectura que irrumpe veinte años después en *Las trampas de la fe*” (1997a:145).

En octubre de 1950 Octavio Paz pone el punto final a su artículo “Sor Juana Inés de la Cruz”, publicado en *Sur* un año después. Este pequeño ensayo es, según el propio autor, “origen lejano” de su grueso volumen sobre la poeta del Barroco. Allí están ya, prácticamente, todas las ideas en las que luego ahondará en el libro de 1981: el peculiar rostro del México colonial, el amor por el acto de conocer, los candentes poemas de amor dedicados a la condesa de Paredes, lo sobresaliente del *Sueño...* Pero lo más importante, hay allí una especial atención a los años finales, los años de la *Crisis de un sermón*, de la *Respuesta*, del silencio y de la muerte. ¿Qué pasó exactamente en esos años finales? Para mí al menos, sigue siendo un misterio. En aquel entonces también lo era para Paz, pero concede a ese misterio una importancia tremenda, cosa que no había hecho antes: “temo que no sea posible entender lo que nos dicen su obra y su vida si antes no comprendemos el sentido de esta renuncia a la palabra” (4:145). Lo que sí le queda claro al poeta es que, al igual que los que a él le toca vivir, los tiempos de sor Juana eran convulsos, tan convulsos que exigían de ella su renuncia y su silencio: “el poeta calla, el intelectual abdica, el pueblo se amotina” (4:146).

En 1971, un caso similar al de 1949, esta vez en Cuba, remató la escasa confianza que Paz aún tenía en los regímenes comunistas. Heberto Padilla fue acusado por el gobierno castrista de haber cometido supuestos crímenes contrarrevolucionarios (discutir en uno que otro café con extranjeros cuestiones acerca del comunismo de la isla). Lo más trágico de este asunto es que el gobierno de Castro obligó al pobre de Padilla a declararse culpable y confesar todas sus culpas. Paz reaccionó con una breve nota en *Siempre!*: “el régimen cubano, para limpiar la reputación de su equipo dirigente, dizque manchada por unos cuantos

libros y artículos que ponen en duda su eficacia, obliga a uno de sus críticos a declararse cómplice de abyectos y, al final de cuentas, insignificantes enredos político-literarios” (9:172).

La humillante autocrítica de Padilla debió recordar a Paz aquellas terribles palabras escritas por sor Juana al final de sus días: “yo, la peor del mundo”. Este caso terminó por construir su lectura de sor Juana como una prefiguración de los intelectuales acallados en medio de regímenes asfixiantes. Un intelectual hecho verdugo de sí mismo por la ortodoxia a la cual había servido toda la vida: la semilla de *Las trampas de la fe* había germinado.

En ese mismo año de 1971, Paz vuelve la vista, una vez más, hacia la monja de México: “la Universidad de Harvard me invitó a dar unos cursos y al preguntarme cuál sería el tema de uno de ellos, respondí sin mucho pensarlo: *Sor Juana Inés de la Cruz*” (5:17). Santí opina al respecto: “una vez más, una crisis sobre la disidencia intelectual coincidía en el tiempo con la «recurrencia cíclica» de sor Juana. Solo que esta vez la crisis tocaba las puertas de América Latina” (1997a:145). El curso en Harvard se repitió en 1973. Un año después, ya en México, Paz dicta una serie de conferencias en El Colegio Nacional acerca de nuestra poeta: *Sor Juana Inés de la Cruz, su vida y su obra*. Los datos y reflexiones acerca de la poeta virreinal recabados en estos cursos y a lo largo de más de cuarenta años (1938-1981) serán la base de *Las trampas de la fe*. Las tres primeras partes del libro fueron terminadas hacia 1976 y el resto, luego de una interrupción algo prolongada, concluiría en 1981. La primera edición del libro es de ese mismo año (Paz 5:17-18).

Como quedará claro en las páginas que siguen, *Las trampas de la fe* nos ofrece mucho más que una simple equiparación de la jerónima con los disidentes de las ortodoxias comunistas del siglo XX: ese es solo el punto de partida. Pero a Paz

ese punto de partida no deja de parecerle esencial; el subtítulo del libro (por el que habitualmente se le conoce) tiene que ver exclusivamente con la lectura de una sor Juana víctima de la jerarquía eclesiástica virreinal, verdugo de sí misma. Paz está consciente de que ese subtítulo no abarca todo lo que su obra contiene pero, aun así, decide conservarlo:

no es extraño que en algunas sociedades –como la Nueva España del siglo XVII– el escritor mismo se convierta en el aliado y aun en el cómplice de sus censores. En el siglo XX, por una suerte de regresión histórica, abundan también los ejemplos de escritores e ideólogos transformados en acusadores de sí mismos. La semejanza entre los años finales de sor Juana y estos casos contemporáneos me hicieron escoger como subtítulo de mi libro el de la sección última: *Las trampas de la fe*. Confieso que esta frase no se aplica a toda la vida de sor Juana y que tampoco define el carácter de su obra [...]. Pero me parece que la expresión alude a un mal común a su época y a la nuestra. Vale la pena subrayarlo y por eso lo he mantenido: aviso y escarmiento (5:22-23).

Este es, pues, a grandes rasgos, el origen de *Las trampas de la fe*: “atrapada entre las exigencias de la ortodoxia católica y los riesgos de una naciente modernidad, sor Juana no podía dejar de convertirse en la precursora trágica de los disidentes contemporáneos” (Santí 1997a:146). Hay que reconocer que la sor Juana de Octavio Paz, entendida como una heroína moderna, es por demás original. Amado Nervo en su *Juana de Asbaje* se había dedicado solo a desenterrarla, a descubrir a los mexicanos de su tiempo una sor Juana que por mucho tiempo había sido condenada al olvido. En su conferencia, Villaurrutia había llegado, a lo mucho, a hablar de ella como de una autora clásica, es decir, una autora que todavía puede decirnos algo.

¿La lectura de sor Juana Inés de la Cruz hecha por Octavio Paz es una lectura “objetiva”? Juana Inés, como todo personaje poderoso, es misteriosa y sobre ella nadie tiene la última palabra. Todos encontraremos en su vida y obra un aspecto distinto, nos dirá cosas muy diversas. Para algunos fue una santa, para otros, una hereje, para otros más, una feminista a ultranza. La lectura de Octavio Paz, creo yo,

tiene la gran virtud de presentarnos a una sor Juana más viva que nunca, con la que podemos sentarnos a dialogar sin importar que entre nosotros haya trescientos años de distancia. Y lo más importante, con la que podemos discrepar: nuestras discrepancias la mantienen viva.

Para Octavio Paz y para otros escritores de su generación, el estudio del Barroco americano tiene fines más allá de los estéticos. Es una respuesta a nuestro ser como latinoamericanos, germen de nuestra identidad y, por tanto, un puente que puede ayudar a reparar los vínculos entre nuestro pueblo y una modernidad que no nos incluye pero de la cual no podemos desentendernos. Sor Juana, por otra parte, es una figura cuyo trágico final a manos de la alta jerarquía eclesiástica nos ayuda a entender el de otros intelectuales del siglo XX a manos de regímenes totalitarios. En ambos casos, hay un afán de encontrar respuestas a los problemas de un presente inmediato. Puesto así el panorama podemos preguntarnos: ¿de qué manera se inmiscuyen el Barroco y sor Juana en la poesía de Octavio Paz?

3. LA FUGITIVA GALATEA

Hastiado de pretender un puesto de quinta en la Corte, de adular inútilmente a la variopinta fauna de la nobleza madrileña, y de rascar terca e infructuosamente sus bolsillos en busca de una moneda, un buen día Luis de Góngora decide volver a Córdoba, a la llamada “Huerta de don Marcos”. Allí, retirado en la paz del campo andaluz, el poeta (en palabras de García Lorca) puede ver “desfilan morenos jinetes sobre potros de largas colas, gitanas llenas de corales que bajan a lavar al Guadalquivir medio dormido” (1991:246). Es en ese lugar donde Góngora imagina un mundo –no muy distinto del que lo rodea– en el que solo puede verse el río, el sol y la montaña. Pero, a diferencia del que tiene alrededor, ese mundo no está poblado de caballos y cabras, sino de cíclopes, nereidas, tritones y sátiros. Resultado de esas imaginaciones es la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Las sesenta y tres octavas reales que componen el poema –y también las *Soledades*, en silva– significaron una revolución poética sin precedentes. A la par de los inevitables detractores, surgieron casi al instante los seguidores e imitadores de la poesía gongorina (algunos magníficos, otros mediocres, algunos más risibles). Durante mucho tiempo no hubo poeta que no quisiera cantar como el cordobés. Pero los gustos cambian y por muchos años Galatea no volvió a correr por las playas de Sicilia, ni a enamorarse de Acis, ni a desdeñar a Polifemo.

Tuvimos que esperar hasta 1905 para que un nicaragüense de nombre Rubén Darío, tan revolucionario como el mismo Góngora, publicara en 1905 un libro de versos llamado *Cantos de vida y esperanza*. En ese libro hay un par de endecasílabos (dentro de un poema famoso que comienza: “Yo soy aquel que ayer

no más decía”) que reza: “Como la Galatea gongorina, / me encantó la marquesa verleniana”. Parece poco, pero esos versos devinieron en la llave que liberó a Galatea de una condena que ya se veía perpetua: desde entonces, la hermosa nereida anda suelta por las letras hispánicas.

En medio del jardín de una casona en Chimalistac, retirado, al igual que Góngora, en un oasis en medio de la convulsa ciudad de México, el joven Octavio Paz leía incansablemente los libros de su abuelo: Homero, Galdós, Verne... Como Rubén Darío, un día se topó con Galatea. Muchos años después, y con ganas de recordar y poner en la balanza lo vivido, Paz escribió un largo poema autobiográfico: *Pasado en claro*. En él, el poeta recuerda aquellas lecturas juveniles: “dentro de mí los libros levantaban / arquitecturas sobre una cima edificadas” (12:81).²⁴ Fueron esas lecturas las que lo llevaron a la orilla del mar siciliano, en donde veía cómo “la líquida espesura se encrespaba / tras de la fugitiva Galatea” (12:81).

Es imposible separar de tajo la influencia de sor Juana Inés de la Cruz de la que tiene el Barroco en general sobre la obra de Octavio Paz. El desenterramiento de sor Juana por parte de los poetas de Contemporáneos y su posterior influjo sobre la poesía mexicana son parte de un fenómeno mayor: la revalorización de la poesía barroca. Sor Juana pudo ser leída con simpatía, luego de casi doscientos años, gracias a que la poesía del Barroco fue redescubierta y juzgada a la luz de nuevas estéticas como el modernismo y la vanguardia.

²⁴ A partir de aquí cito reiteradamente la poesía de Octavio Paz. La mayor parte de esta se encuentra reunida en los tomos 11 y 12 de sus *Obras completas*, bajo los títulos de *Obra poética I* y *II*. En el tomo 13 (*Miscelánea I. Primeros escritos*) se reúnen sus primeras tentativas poéticas y algunos poemas que, a lo largo del tiempo, fueron eliminados de libros como *Libertad bajo palabra*, múltiples veces intervenido por el autor.

Un poco modernista, un mucho surrealista, aprendiz de los poetas de Oriente, discípulo de T. S. Eliot y conocedor del canto prehispánico, Octavio Paz también es un apasionado de los poetas clásicos en lengua castellana. Es importante detenernos en aquellos aspectos que el poeta mexicano comparte con sor Juana pero que no le vienen de ella directamente sino, en general, del Barroco español, época de la cual ella es cumbre.

Barroco y vanguardia en la poesía de Octavio Paz

Si algunos de los vanguardistas más aventurados hubieran tenido entre sus manos un certamen poético o hubieran leído la relación de una fiesta barroca en el orbe hispánico, habrían descubierto (a lo mejor algo desilusionados) que algunas de sus más temerarias empresas poéticas habían sido ya realizadas por otros. Abundaba ya en nuestro Barroco la “poesía mural: sonetos en cascada, anagramáticos, laberínticos, en forma de juego de ajedrez, poesía visual, como la de los tapices del XV, muchos siglos antes de los caligramas de Apollinaire” (Egido 1990:125).

Irving A. Leonard fue uno de los primeros que se dieron a la tarea de estudiar el desmedido despliegue de ingenio que plaga los concursos literarios de los siglos XVII y XVIII en América. En su obra *La época barroca en el México colonial*, todo un clásico, incluye un divertido catálogo de los recursos más empleados por los poetas en los certámenes coloniales (Leonard 1974:213-228). Leonard, tan intransigente como un crítico decimonónico, ve con desdén estos juegos y no le parecen sino una sarta de “sandeces”. Poco conocedor de la poesía que se estaba produciendo en su tiempo (el libro se publicó por primera vez en 1959), el estudioso cree que estos certámenes únicamente “han llegado hasta nosotros como curiosas momias métricas para alegrar las exhumaciones de los arqueólogos

literarios y para arrojar luz sobre las costumbres de la antigüedad barroca” (Leonard 1974:211).

Octavio Paz, continuador de muchos de los juegos de la vanguardia (sobre todo de la surrealista) también leyó este librito. Debió de reírse de Leonard como años atrás Nervo de Menéndez Pelayo. Aquellos poemas virreinales guardaban afinidad no solo con la más digna poesía vanguardista, sino con la suya propia. A las severas críticas de Leonard, Paz responde: “por doble contagio de la estética neoclásica y de la romántica, una enamorada de la corrección y la otra de la espontaneidad, es costumbre desdeñar a estos juegos. Crítica injusta: son recursos legítimos de la poesía” (5:83). Defender el carácter lúdico del ultrabarroco novohispano es defenderse a sí mismo. Casi todos los recursos de los certámenes coloniales que Leonard tanto reprueba están presentes también en la obra poética de Paz, sobre todo en aquella que alguno ha dado en llamar “lúdica, malabar, experimental” (Yurkiévich 2009:184).

El confeccionar poemas con retazos ajenos es uno de los recursos más usuales en los certámenes literarios en la Nueva España –y no solo allí sino también en cualquier contexto que exija un lucimiento especial del poeta, como la academia literaria. Esta práctica toma cuerpo, específicamente, en dos clases de composiciones sumamente difíciles: el centón y la glosa. El primero consiste en hacer un poema enteramente constituido por versos de algún poeta considerado ejemplar (casi siempre era Góngora) que mantengan ilación entre sí, de manera que todos juntos construyan, si no una obra maestra, al menos un discurso coherente. Se trataba de una suerte de homenaje para el poeta cuyos versos eran seleccionados y un verdadero reto para el ingenio del poeta que los reordenaba. La otra manera de hacer poemas con versos ajenos en el Barroco es la glosa. Para hacer una glosa se necesitan casi siempre dos: uno, malintencionado, que da a otro, la víctima, una

estrofa, generalmente una quintilla con muchos encabalgamientos, para ser glosada.²⁵ El que glosa debe escribir una serie de estrofas, muchas veces redondillas, cada una rematada por uno de los versos de la quintilla dada. Por supuesto hay que cuidar la rima y sobre todo el sentido.

Había, francamente, estrofas imposibles de glosar. En una ocasión, María Luisa, la virreina, pidió a sor Juana que glosara esta quintilla:

*La acción religiosa de
Rudolfo y de Carlos dio
cetro a la Austria, pues su fe
cedió el trono pero no
glosarán cómo o por qué.*

La monja estaba verdaderamente en un apuro: ¿cómo armar una estrofa que terminara con “la acción religiosa de”? Temerosa de quedar en ridículo, se negó a glosar aquella quintilla (era simplemente “inglosable”) y respondió a su amiga con esta simpática ocurrencia:

y así, el que aquesta quintí-
lla hizo, y quedo tan ufá-
no, pues tiene tan buena ma-
no, glose esta redondí-
lla... (144:vv. 6-10).²⁶

Siglos después, Octavio Paz quiso rendir homenaje a José Juan Tablada (como los novohispanos a Góngora) y escribió un poema, aunque haciendo “trampa”, en la más pura tradición de la glosa y del centón. Se trata de una serie de pareados: el primer verso es de Paz; el segundo es un verso extraído de alguna de

²⁵ Por supuesto el asunto de la glosa no se circunscribía únicamente al trato entre dos personas. La estrofa a glosar podía ser dada por los organizadores de un certamen o por una academia literaria. Y claro, también podía ser que el poeta la escogiera y se impusiera un reto a sí mismo.

²⁶ “El que hizo esta quintilla para que alguien la glosara se pasó de gracioso; si es tan hábil, le propongo que glose esta mi redondilla (con las palabras maliciosamente truncadas); a ver quién puede más”. Eso le dice sor Juana a la virreina. Al final, con resultados no muy sorprendentes, la monja cambió de opinión y glosó la recia quintilla. Quien quiera enterarse de cómo acaba esta historia, puede ver la composición 143bis de sus *Obras completas*. En el primer tomo de estas, la *Lírica personal*, se incluyen el resto de las glosas conocidas de sor Juana.

las composiciones de Tablada (a veces íntegro, otras refundido y, algunas más, alterado). He aquí fragmentos de esta neo-glosa o neo-centón, como se quiera:

Agua y tierra en ti combatían
Tierno saúz casi ámbar casi luz.
Tierra te quedabas y agua te ibas
Estalla en astillas tu grito de vidrio
[...]
Hombre-cohete y también golondrina
Araña en vela que hila con luna su tela
Tierra te callabas agua te reías
Gajo de follaje con sol en la mollera (11:273).

Otra de las técnicas con las que el ingenio barroco podía despuntar era el acróstico. Casi siempre las letras iniciales de cada verso formaban el nombre de alguien a quien se quería conceder algún reconocimiento. Sor Juana escribió un soneto acróstico a aquel bachiller llamado Martín de Olivas en agradecimiento de las veinte lecciones de latín que este le dio (más no fueron necesarias):

Máquinas primas de su ingenio agudo
A Arquímedes, artífice famoso,
Raro renombre dieron de ingenioso:
Tanto el afán y tanto el arte pudo!
Invención rara, que en el mármol rudo
No sin arte grabó, maravilloso,
De su mano su nombre prodigioso,
Entretejido en flores el escudo.
Oh! Así permita el Cielo que se entregue
Lince tal mi atención en imitarte,
I en el mar de la ciencia así se anegue
Vajel que, al discurrir por alcanzarte,
Alcance que el que a ver la hechura llegue,
Sepa tu nombre del primor del Arte (200).

Igualmente agradecido, Paz incluyó en *Vuelta* un acróstico (muy breve) para reconocer el trabajo de Adja Yunkers, artista ruso, quien ilustró una edición de *Blanco*:

Alquimia sobre la página:
Desnuda la idea encarna.
Jardín de líneas, girasol de formas:
Adja dio en el blanco de *Blanco* (12:60).

Irving A. Leonard habla también de la aliteración a gran escala como uno de los recursos predilectos del certamen barroco. Y cuando dice “a gran escala” no es una exageración: hay poemas coloniales cuyas palabras, todas, empiezan con la misma letra. No creo encontrar este recurso en Octavio Paz. No obstante, hay en su poesía (sobre todo en la primera) algunas aliteraciones muy notorias. Es cierto que estas se deben, en parte, a su lectura cuidadosa del Barroco español; pero también es cierto que no hay que leer a Góngora para dar con un acierto como “el viento bebe viento en su revuelo” (Paz 11:27). Tan solo por señalar la afinidad leamos este otro endecasílabo del *Polifemo*, con los mismos sonidos y más o menos con el mismo efecto e intención: “Vagas cortinas de volantes vanos” (estrofa 27:v. 213). Sor Juana también hace cantar al viento en la cuarta *Loa a los años del rey*. Allí, Eolo dice ser el gobernador de las aves, las cuales “en vagas diversidades, / iris animados, pueblan, / adornan vanos volantes” (377:vv. 40-42).²⁷

Otra de las vías más escabrosas para lucir el ingenio en la Nueva España es la composición de poemas que pueden leerse de más de una forma: “romances que leídos del final al principio son décimas, poemas retrógrados (en español y en latín), que lo mismo pueden leerse de arriba para abajo que al revés” (Tenorio 2010:50). Sor Juana, no en un certamen, sino para ganarse el favor de los condes de Galve (que de todas formas no le hicieron nunca mucho caso), escribió un laberinto endecasílabo. Este puede leerse de tres maneras distintas: a) normalmente, endecasílabo por endecasílabo, para tener así un romance heroico; b) a partir del primer guión, lo que da como resultado un romance común; c) a partir del segundo

²⁷ Paz, de todas maneras, está plenamente consciente de que el Barroco es muy dado a la aliteración desmedida. En “Homenaje y profanaciones”, poema en que dialoga con Quevedo y al que volveremos después, es visible “una exageración hiperbólica de los recursos barrocos, proceso que lleva al extremo paródico en [...] este festín de aliteraciones y asonancias acumuladas” (Stanton 2009:206): “Los laúdes del láudano de loas / dilapidadas lápidas y laudos / la piedad de la piedra despiadada / las velas del velorio y del jolgorio” (11:293).

guión, lo que da como resultado una endecha o romancillo. Estos son algunos versos del complejo poema:

Amante, –caro,– dulce esposo mío,
festivo y –pronto– tus felices años
alegre –canta– solo mi cariño,
dichoso –porque– puede celebrarlos.
Ofrendas –finas– a tu obsequio sean
amantes –señas–de fino holocausto,
al pecho –rica– mi corazón, joya,
al cuello –dulces– cadenas mis brazos (63:vv. 1-8).

Cuando apareció *Blanco* en 1967, a muchos debió haberles parecido un libro de lo más novedoso. La verdad es que, a pesar de que los dos poemas vayan por caminos muy distintos, el recurso empleado por Paz es el mismo empleado por sor Juana. Tal vez por eso opina el poeta del laberinto de la monja: “no reprocho lo artificioso sino lo insulso” (5:322). *Blanco* (11:s.p.) permite, como el laberinto endecasílabo, varias lecturas. Sin atender a las relaciones entre las diferentes secciones que componen la obra, las lecturas posibles del poema de Paz son las siguientes: a) como una unidad; b) únicamente la columna del centro, en negritas; c) tan solo la columna de la izquierda, en tipografía normal; d) tan solo la columna de la derecha, en letras rojas. Uno de los ejes sobre los cuales gira el poema es el de los cuatro elementos; este es uno de los fragmentos en los que el agua hace su aparición:

Hablar	
mientras los otros trabajan	
es pulir huesos,	
aguzar	
silencios	
hasta la transparencia,	
hasta la ondulación,	
el cabrilleo,	
hasta el agua:	
<i>los ríos de tu cuerpo</i>	<i>el río de los cuerpos</i>
<i>país de latidos</i>	<i>astros infusorios reptiles</i>
<i>entrar en ti</i>	<i>torrente de cinabrio sonámbulo</i>
<i>país de ojos cerrados</i>	<i>oleaje de las genealogías</i>

no es hora
 ahora es ahora
ya es hora de acabar con las horas
ahora no es hora
 es hora y no ahora
la hora se come al ahora (11:265).

En este otro ejemplo, tomado de “La palabra dicha”, una reflexión sobre la palabra leída y escuchada por el lector en su interior, “sobre el filo / del decir estricto”, Paz nos hace escuchar lo siguiente:

Lamenta la mente
de menta demente:
cementerio es sementerio,
simiente no miente (11:277).

Otro ejemplo de estos juegos está en una de las secciones del bello poema de protesta “Entre la piedra y la flor”. El poeta (son sus años de militancia comunista) desdeña la acumulación del capital y los “números huecos” del dinero. Al fin, contrapone, aprovechando la similitud fónica, el oficio del contador con el del cantor: “Saber contar no es saber cantar” (11:91).

Sor Juana, poeta casi siempre solemne y sin mucha participación en certámenes, no es particularmente adepta a estos juegos de palabras. Si los emplea es para intentar llamar la atención de algún poderoso como la condesa de Galve:

El soberano Gaspar,
par es de la bella Elvira:
vira de Amor más derecha,
hecha de sus armas mismas (41:vv. 1-4);

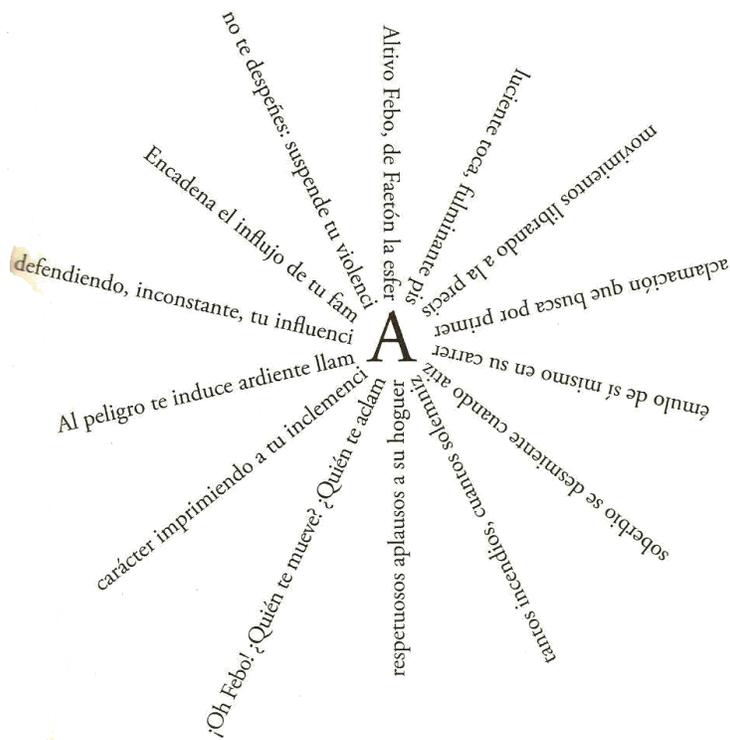
o bien, para evitar que los feligreses se queden dormidos en la iglesia, como en esta letra de la dedicación del templo de San Bernardo, que habla de la Eucaristía:

Blanco es soberano
de nuestros deseos,
y si la Fe apunta
el acierto, acierto.
Que allí está contento
de estar contento (341:vv. 11-16).

Hay épocas más propensas a la fusión de literatura y artes plásticas que otras. El Barroco de la Nueva España fue una de ellas; la vanguardia, heredera del colorido modernismo, también. En la Colonia los arcos triunfales, las piras funerarias, los emblemas y otros discursos mixtos eran cosa de todos los días. Este tipo de discursos mixtos tampoco eran raros para la vanguardia. Así lo nota Octavio Paz: “como el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp, ininteligible sin las notas de la *Boîte Verte*, los arcos triunfales de la Edad Barroca tenían como obligado complemento un libro en el que se explicaba ingeniosamente y con ayuda de la más extravagante erudición el sentido de las pinturas, los emblemas y las inscripciones” (5:191).

El Nobel, tan aficionado a las artes plásticas, busca continuamente el diálogo de la pluma y el pincel. Hay una parte de su poesía que “explora en *Topoemas* todas las variantes ideográficas, que abandona el soporte de la página libresca en los *Discos visuales*” (Yurkiévich 2009:184).³¹ Sor Juana, también aficionada a la pintura (tanto que algunos creen que ella misma pintaba), no experimentó mucho en los terrenos literario-pictóricos, salvo quizá por el *Neptuno alegórico* y uno que otro poema dedicado a algún artista, hecho con terminología de pintores o dirigido a un retrato. Si bien ella no lo hizo, Francisco de Solís y Alcázar sí se luce en 1703 con este soneto consagrado a Diego Velázquez de la Cadena (Tenorio 2010:875) que además de ser un acróstico (“Al maestro Cadena”) “hace centro en la vocal A”, o sea, todos los versos terminan con la misma letra, por lo que puede imprimirse del siguiente modo:

³¹ Hay que añadir “Custodia”, un caligrama incluido en *Hacia el comienzo* (11:410); las “3 anotaciones/rotaciones” que acompañan tres diseños móviles del artista Toshihiro Katayama, publicadas sin su contraparte plástica en *Vuelta* (12:60); el “Poema circulatorio. Para la desorientación general”, escrito originalmente en una escalera de caracol que conducía a una exposición de arte surrealista (12:54); y el poema dedicado a Jorge Guillén, especie de caligrama, en forma de pájaro (12:57). A lo anterior, debemos sumar las muchas composiciones dedicadas a artistas plásticos, como José Luis Cuevas o Juan Soriano, y también las dedicadas a describir obras pictóricas en concreto como la *Dulcinea* de Marcel Duchamp.



El recurso empleado en este topoiema de Octavio Paz (11:s.p.) es asombrosamente similar al de Solís y Alcázar:



Octavio Paz asegura que “la coincidencia entre la poética barroca y la vanguardista no procede de una influencia de la primera sobre la segunda sino de una afinidad que opera tanto en la esfera intelectual como en el orden de la

sensibilidad” (5:79). Lo anterior puede ser cierto para Apollinaire o Breton, mas no para él. En el momento de reapropiación del Barroco propio de Paz, ya lo vimos (cap. 2), poesía y crítica van de la mano. En los tiempos de los Contemporáneos muy poco se había andado en el camino por comprender el esplendor de la poesía colonial. Paz, en cambio, pudo leer ya los *Poetas novohispanos* de Méndez Plancarte (1942-1945) y la edición de las *Obras completas* de sor Juana del mismo estudioso y su colega Alberto G. Salceda (1951-1957). Una vez dijo en una entrevista: “se me ocurre ahora que de alguna manera el arte moderno podría ser llamado barroco” (15:192). El poeta mexicano estaba perfectamente consciente de las similitudes que había entre la poesía del siglo XVII y la suya.³²

Octavio Paz y la tradición clásica española

A propósito de la pentapodia, el nicárqueo y el tetrástico, el personaje de Bolaño, Ulises Lima, dice estas palabras: “el único poeta que sabe de memoria estas cosas es Octavio Paz (nuestro gran enemigo), el resto no tiene ni idea” (Bolaño 2008:14). Estas líneas de *Los detectives salvajes* dicen mucho acerca del gran conocimiento que tiene Paz acerca del arte del verso y de la historia de la poesía. Este

³² Algunos de los recursos empleados por la poesía novohispana, y española en general, durante el Barroco no son, ni por asomo, una novedad. Curtius, como se sabe, cree que los periodos artísticos de la historia de Occidente pueden dividirse en clasicistas y manieristas. El artista del manierismo “no quiere decir las cosas en forma común y corriente, sino en forma inusitada; prefiere lo artificial y lo artificioso a lo natural” (Curtius 1955:397). El estudioso alemán enumera algunos recursos de los cuales un manierista se vale para decir las cosas artificiosamente: la aliteración extrema (empezar todas las palabras de un verso con la misma letra); la poesía visual (poemas en forma de alas, de huevo, de hacha); y las composiciones de cabo roto (con las últimas palabras del verso truncas). Como puede verse, de estos mismos recursos hemos hablado aquí; lo asombroso es que los ejemplos de Curtius se remontan hasta el siglo VI de nuestra era. De acuerdo con su visión, al igual que otros periodos de la historia, tanto el Barroco como la vanguardia serían manierismos y, como tales, sus recursos formales son parecidos.

conocimiento no excluye a los clásicos en nuestra lengua, a quienes continuamente deja entrar en su propia creación.

Habría que empezar por destacar la gran predilección que tiene Paz por la métrica tradicional. En su obra, sobre todo en la primera etapa, la de *Libertad bajo palabra* (1935-1957), y en la última, a partir de *Vuelta* (1969-1998), el verso libre se presenta en muy reducidas ocasiones.³³ En *Las trampas de la fe*, el autor se lamenta de que en los poetas de hogaño no haya la métrica de antaño:

Debido al escaso interés que han mostrado los poetas jóvenes por las formas tradicionales y por la prosodia y la métrica –desdichada secuela de la poética vanguardista– apenas si se escriben hoy romances, villancicos o cosantes. Es grave: la poesía, arte verbal, es palabra rítmica que se dice y se oye. Un poeta sordo es un corredor cojo. En cambio, Lorca, Gorostiza, Alberti, Gerardo Diego, Molinari y otros poetas de esa generación, en España y en América, cultivaron con brillo las formas tradicionales. Esos poetas nos enseñaron que la novedad no está reñida con la tradición. Incluso podría agregarse que la verdadera originalidad es, siempre, un regreso al principio: el arte es un continuo recomienzo (5:371).

Además de este gusto por los metros tradicionales, en su obra son visibles las huellas de una lectura cuidadosa de algunos poetas de los Siglos de Oro españoles. En “Homenaje y profanaciones” el poeta dice: “Itálica famosa madriguera de ratas” (11:294). Este verso encierra un eco de Rodrigo Caro: “Estos, Fabio, ¡ay, dolor! que ves ahora / campos de soledad, mustio collado, / fueron un tiempo Itálica famosa” (Caro 1980:243).

³³ Son frecuentes los poemas compuestos enteramente por octosílabos sin rima, tales como “Tu nombre” (11:25), “Monólogo” (11:25) y “Alameda” (11:26). También los compuestos por heptasílabos, favoritos de Paz, como “Por un cabello solo” (11:29), “Insomne” (12:106), “En defensa de Pirrón” (12:107), “Hermandad” (12:112), “Conversar” (12:133) o “Pilares” (12:167). Hay alguna composición aislada compuesta por hexasílabos: “Por el arroyo” (12:109) y otra más que combina versos de ocho y seis: “Viento, agua, piedra” (12:109-110). Ocupan un lugar privilegiado, sobre todo en los primeros años de creación, los sonetos (11:26-29). Igualmente en los años de juventud, las silvas se hacen presentes, por ejemplo, en “Raíz del hombre” (11:32) y en el tríptico conformado por “Al sueño”, “Al tacto”, “Al polvo” (13:93-99). Hay, hacia el final, una experimentación con los pareados endecasílabos, apreciable en “Cuarteto” (12:102) y en “Dístico y variaciones” (12:105). Por supuesto, no podían faltar en esta lista los endecasílabos blancos de *Piedra de sol* y otras formas inusuales como el cosante (11:306-307) y el discor (11:320-322).

Estando en la India, Octavio Paz escribió una carta a León Felipe que comienza: “León / el quinto signo del cielo giratorio” (11:385). Ya Francisco de Aldana, en los primeros versos de una epístola célebre, había relacionado el nombre de su destinatario (Arias) con el de un signo zodiacal (Aries): “Montano, cuyo nombre es la primera / estrellada señal por do camina / el sol el cerco oblicuo de la esfera” (Aldana 1990:437).

Muchos lectores modernos conocemos aquello del “gran teatro del mundo” gracias a las obras de Pedro Calderón de la Barca. Al poeta mexicano, desilusionado de las atrocidades en que desembocaron los ideales de su generación, no le parece que este mundo merezca ese simple nombre y responde a Calderón en el *Nocturno de San Ildefonso*: “todos hemos sido, / en el Gran Teatro del Inmundo; / jueces, verdugos, víctimas, testigos” (12:67).

Hacia el final del libro *Árbol adentro*, Paz intenta definir el amor: “Es idolatría: / endiosar una criatura / «y a lo que es temporal llamar eterno»” (12:177). Esas palabras que Paz entrecomilla son las de un verso del famoso (¿cuál no lo es o lo era?) soneto de Lope de Vega que comienza con: “Ir y quedarse, y con quedar partirse”.³⁴ A diferencia del poema de Paz, Lope no habla del amor sino de la ausencia.

Hay algunos otros poetas de los Siglos de Oro españoles cuya influencia no se limita a inspirar un verso o dos, sino que verdaderamente son fundamentales para la creación literaria de Octavio Paz. Uno de estos es san Juan de la Cruz, a quien Paz leyó desde muy joven. En su texto “Poesía de soledad y poesía de comunión” (1943), el mexicano ve al santo como un poeta que establece un sólido vínculo con su sociedad, una sociedad en la que, según él, la poesía todavía tenía un lugar: la poesía de uno era la poesía de todos.

³⁴ Ocupa el número 42 de la *Lírica* de Lope editada por José Manuel Blecua (Vega 2001).

Esta realidad idílica distaba mucho de existir en los tiempos de Paz. Quizá por eso cuando dialoga con san Juan no toma sus versos literalmente, sino que siempre los reelabora. Hay unos versos del *Cántico espiritual* tan bellos que, aunque archiconocidos, vale la pena citar completos:

Mi amado las montañas
los valles solitarios nemorosos
las ínsulas extrañas
los ríos sonoros
el silbo de los aires amorosos
 la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora
la música callada
la soledad sonora
la cena que recrea y enamora (Cruz 1980:86).

Estos versos de san Juan han llamado la atención de muchos poetas a lo largo de los siglos, Paz incluido. El Nobel se fija sobre todo en ese fragmento que dice “la música callada / la soledad sonora”, entendido el término “soledad” como ‘tierra no habitada’. Lo que dice san Juan es que las “soledades”, el mundo natural, son tan armoniosas como la más perfecta sinfonía: son “música callada” y, a la vez, “soledad sonora”. En la última sección del poema “Noche de resurrecciones”, Paz también habla del apabullante mundo que lo rodea. Al describir el nacimiento del día y las miles de formas que la luz despierta, Paz refiere, como san Juan, a unas “soledades”, pero fusiona en un verso la idea que el santo desarrolló en dos; las soledades del poeta mexicano son tan “sonoras” como “calladas”:

Sereno cielo azul,
día, naciente transparencia,
soledades sonoras o calladas
del aire sin cadenas, hechizado.
[...]
Oh libertad flotante,
oh mar de sonos, formas, resplandores
[...]
todo lo que contemplo me contempla (13:91-92).

Mucho tiempo después, Paz recuerda otro poema de san Juan que dice: “¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre: / aunque es de noche!” (Cruz 1980:96). Los versos anteriores son entonados por un alma que conoce a Dios por fe: sabe que Él es la fuente del universo, pero no la ve, porque es de noche (se me ocurre que es esta una metáfora de las tinieblas de la vida terrenal). Nuestro poeta, aunque desprovisto de un Dios como el del santo, también se deja llevar por unas aguas que manan en medio de la oscuridad: “Mujer: / fuente en la noche. / Yo me fío a su fluir sosegado” (12:71). “Aunque es de noche” es también el título de un poema en cuatro partes incluido en *Árbol adentro* (12:122-124).

Para Octavio Paz, Luis de Sandoval Zapata es, junto con Agustín de Salazar y Torres, el mejor y más auténtico poeta de la primera mitad del siglo XVII novohispano. Conoce bien algunos de sus sonetos, “delicadas cárceles de música para aves intelectuales” (Paz 4:39), y de ellos aprende mucho como poeta. Por ejemplo, en algún momento dice “lluvia de plumas fue la garza herida” (11:108), en donde percibo vagos ecos de los versos de Sandoval Zapata dirigidos “a una garza remontada”: “quédate estrella, ya no bajas pluma” (Sandoval 2005:105). También en los terrenos de la descripción de las flores, tan caras tanto para Paz como para Sandoval Zapata, pueden observarse algunas similitudes entre ambos poetas. En “Jardín”, Paz habla de unas “...Buganvillas: / en sus llamas pacíficas mis ojos / se bañan...” (11:42). Quien haya leído al poeta virreinal sabrá que una de sus imágenes favoritas es la de las flores como llamas: en el soneto 22 habla de una flor (no sé cuál exactamente) engastada en la enramada como una “llama de ese fogoso candelero” (Sandoval 2005:117); en el 23, de las flores del granado como de unas “...olorosas llamas” (Sandoval 2005:118).³⁵

³⁵ Rocío Olivares Zorrilla (2007) se ha dedicado a identificar las flores que Sandoval canta en sus sonetos. La propuesta de que el soneto 23 habla de las flores del granado es suya.

Pero la admiración que Paz siente por Sandoval queda verdaderamente manifiesta cuando toma el título (“Un sol más vivo”) y el epígrafe (“desde el Ocaso un Sol más vivo”) de un soneto del poeta novohispano para una sección de su último libro, *Árbol adentro*. El soneto, cuyo epígrafe reza “Belleza a un balcón del ocaso” (Sandoval 2005:108) llamó desde siempre la atención de Paz: en su opinión se trata de un poema en donde parece que “los violentos claroscuros [quevedescos] se hubiesen transformado en una suerte de armonía visual” (5:81).

Góngora en Paz, en verso, en prosa, en todo

“¿Cuáles han sido los poetas barrocos que mayor influencia han tenido sobre usted?”, le preguntaron una vez a Octavio Paz. La respuesta fue: “me parece que tres: Góngora, Quevedo y sor Juana” (15:49). En esta respuesta, breve pero reveladora, Paz deja bien en claro su deuda con los más grandes del Barroco hispánico. No podía ser menos: la presencia de los tres en su obra es de gran relevancia. De la huella de Góngora en Paz he adelantado ya algo en las primeras líneas de este capítulo; el *Polifemo* fue, según su propia confesión, una de sus primeras y más decisivas lecturas: “la líquida espesura se encrespaba / tras de la fugitiva Galatea” (12:81). Además de esa, otra alusión directa a la obra del cordobés en la poesía de Paz se encuentra en el epígrafe de “Himno entre ruinas”, proveniente asimismo del *Polifemo*: “donde espumoso el mar siciliano” (estrofa 4:v. 1). En el cuerpo del mismo poema, el cíclope gongorino hace su aparición: “Acodado en montes que ayer fueron ciudades, Polifemo bosteza. / Abajo, entre los hoyos, se arrastra un rebaño de hombres” (11:196).³⁶

³⁶ “Himno entre ruinas” fue escrito en Nápoles, a la orilla de ese mismo mar que baña las costas de Sicilia, escenario del poema del cordobés. Paz debió de recordar la paradisiaca naturaleza de

La fórmula estilística característica de Góngora es aquella que Dámaso Alonso ha tenido a bien llamar: “A, si no B”.³⁷ Quien lea unas cuantas líneas del cordobés podrá encontrar varios ejemplos; estos provienen del *Polifemo*: Acis llega “polvo el cabello, húmidas centellas, / si no aljófares sudando” (estrofa 24:vv. 187-188); “carcaj de cristal hizo, si no aljaba, / su blanco pecho, de un arpón dorado” (estrofa 31:vv. 143-244). Sor Juana usa en repetidas ocasiones la fórmula; eso sí, en mucho menor medida y, más que en otros lados, en las obras donde se propone imitar conscientemente a Góngora: el *Epinicio al conde de Galve* y el *Sueño*. He aquí unos cuantos ejemplos: “No cabal relación, indicio breve / sí, de tus glorias, Silva esclarecido” (215:vv. 1-2); “no partos sazonados, / si bien de luces claras concebidos” (215:vv. 18-19); “si privados no, al menos suspendidos” (216:v. 172).

Como les ocurrió a tantos poetas antes que a él, Octavio Paz apenas pudo resistir la poderosa influencia de la lengua poética de Góngora: muchísimos ejemplos de la fórmula “A, si no B” pueden verse en su poesía temprana. Son las huellas de una sólida presencia gongorina en un poeta que busca su verdadera voz, en un joven que acaba de leer a Góngora y que, aunque quiera, no se lo puede quitar de encima.³⁸ En la poesía compilada en el volumen de sus *Obras completas* titulado *Primeros escritos* (tomo 13) se lee: “no espuma, sí cristal, quieto reflejo” (52);³⁹ “y el tiempo, si vencido, renaciente” (86); “no en la mudez, en el callar, madura” (90); “no son vida ni muerte, sí agonía” (94). En los primeros poemas de

Góngora y notar la diferencia entre ese paisaje y el muy desolador que tenía ante sí: el Polifemo de Paz no pastorea rebaños en el valle, sino que se aburre entre las ruinas de un mundo mucho más oscuro y terrible.

³⁷ Las múltiples variantes que puede adquirir esta fórmula se pueden leer en *Góngora y el Polifemo* (Alonso 1985:120-123).

³⁸ Con razón decía Jorge Luis Borges que los poetas jóvenes, dado que tienen muy poco o nada importante que decir, esconden su parquedad de ideas en el retablo verbal de un estilo barroco que no les es propio, y terminan por ser un mal remedo de Góngora u otro poeta del XVII.

³⁹ Paz se dio cuenta después de que estas cosas sonaban mucho a Góngora. Al incluir algunos de estos versos en su *Obra poética* los reescribió. Este verso, por ejemplo, dice en su versión “definitiva”: “sed y vaivén y apenas un reflejo” (11:27).

Libertad bajo palabra, incluidos en su *Obra poética* I (tomo 11 de las *Obras completas*), la influencia persiste: “si verde bajo los oros, / entre verdores dorada” (26); “Deteniendo, no al vuelo, sí al instante” (26); “ya no puñal, sí mano suave: fruto” (40); “Hondo de estrellas si de espumas alto” (67).

No tan reiterada, aunque igualmente presente en la poesía temprana de Paz, es la fórmula que (a falta de algo mejor) yo llamo “A, ya B”. Se trata de otro giro muy común en la poesía de Góngora que funciona más o menos igual que el anterior, la única diferencia es el nexos entre los dos elementos. Este ejemplo proviene del *Polifemo*: “delicias de aquel mundo, ya trofeo / de Escila...” (estrofa 56:vv. 445-446). Sor Juana también la emplea constantemente: “monarca en otro tiempo esclarecido, / tímido ya venado” (216:vv. 114-115). Paz, que había leído para entonces tanto a Góngora como a sor Juana, dice en sus *Primeros escritos*: “Llama que no se vierte, ya diamante” (13:51)⁴⁰ y “vencedora entre ruinas, ya vencida” (13:75).

Si bien los versos plurimembres y correlativos no eran novedad alguna, podríamos decir que el primero de estos verdaderamente famoso fue el que remata un soneto de Góngora de esta forma: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”.⁴¹ El verso tuvo infinidad de imitadores, entre ellos sor Juana, que escribe otro (yo diría que mejor logrado) muy similar para rematar el soneto dedicado a su retrato: “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada” (145:v. 14). A pesar de que uno imita al otro, los dos gozan más o menos de la misma celebridad.

Octavio Paz conocía ambos y no resistió la tentación de imitarlos, con algunas ligeras variaciones.⁴² En sus *Primeros escritos* dice a propósito de la experiencia erótica: “allá donde tiniebla y resplandor, / ceniza y fuego, cielo y

⁴⁰ La nueva versión: “Luz que no se derrama, ya diamante” (11:26).

⁴¹ En la edición de Biruté Ciplijauskaitė (Góngora 2001b) el soneto es el número 149.

⁴² En su artículo “Un soneto de Góngora”, Alatorre no cita ninguna de las imitaciones de Paz de este verso gongorino.

agua, todo, / [...] se reconocen, pactan y devoran” (13:90).⁴³ En la segunda sección de “Al polvo”, el joven Paz recuerda también estos versos y los retoma en su sentido original, pues los introduce en un poema donde se canta el mundo en su vertiginoso andar hacia el polvo: “oh mar de polvo y ruina y nada” (13:101).

Años después, Paz sigue interesado en el dichoso verso. En una composición llamada “Espejo”, incluida en *Libertad bajo palabra*, el poeta dice: “y un yo, mi yo penúltimo / que solo pide olvido, sombra, nada” (11:63). Asimismo, en la “Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón”, el poeta recuerda un momento feliz con su camarada caído, momento en que la “luz del valle” trocaba “...la violencia tímida del aire / en cabelleras, nubes, torsos, nada” (11:93).⁴⁴

Como hace con Lope, Paz cita versos completos de Góngora en su obra (siempre entrecomillados o escritos en cursivas). En “Noche en claro”, Paz nos cuenta de una charla con André Breton y Benjamin Péret en un café de Londres. De repente entró en el lugar una pareja de adolescentes. Dice del muchacho: “él era rubio «venablo de Cupido»” (11:300). Es lo mismo que dice Góngora del desdichado rival de amores de Polifemo: “Era Acis un venablo de Cupido” (estrofa

⁴³ Interesante que en un poema erótico el poeta piense en el verso de otros dedicados a la caducidad de la vida e invierta la “nada” final por un “todo”.

⁴⁴ A diferencia de otros grandes poemas dedicados a la muerte de un amigo entrañable como la “Elegía” de Miguel Hernández y el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de García Lorca, el hombre a quien está dedicada la “Elegía” de Paz no estaba muerto... Se trata de José Bosch, hijo de catalanes, y su historia tiene algo de cómica y algo de trágica. Bosch fue quien introdujo a Paz en el socialismo y el anarquismo. Ambos participaron en huelgas estudiantiles e, incluso, compartieron una celda en prisión. El gobierno mexicano prefirió no cargar con semejante individuo y lo deportó a España. Años después llegó la Guerra Civil a aquel país y con ella, las listas de caídos en los diarios: en estas leyó Paz un día el nombre de su amigo. Conmocionado, escribió su elegía. Meses después del incidente, el poeta fue invitado a España para participar en algunos actos públicos de corte antifascista. En Barcelona, decidió leer el poema dedicado a la muerte de Bosch. Casi se muere él de susto al ver al protagonista de su elegía fúnebre sentado en primera fila. Al final del acto, ambos charlaron. Parecía que Bosch había perdido la razón y Paz no entendió mucho de lo que decía: persecuciones, envenenamiento, identidad secreta... Al fin, el catalán le dijo al poeta que lo llamaría a la mañana siguiente. Paz esperó esa llamada toda la vida.

25:v. 1). A pesar de que las *Soledades* le parecen “una pieza de marquetería sublime y vana”, repleta tanto de “visiones fascinantes” como de “charadas fútiles” (Paz 2:83), no puede dejar de recordarlas al verse lejos de su patria, en Dehli, tan perdido como el peregrino del poema del cordobés: “Lejanías / *pasos de un peregrino son errante / sobre este frágil puente de palabras*” (11:346).

El amor constante por Quevedo

Más notoria y por lo mismo más estudiada es la presencia de Francisco de Quevedo en la obra de Octavio Paz. Stanton (2009), en su artículo “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”, habla de dos momentos de influjo de Quevedo sobre la obra del poeta mexicano. El primero estaría representado por dos de las secciones de *Libertad bajo palabra*: “Bajo tu clara sombra” y “Calamidades y milagros” (11:25-113); y también por el ensayo: “Poesía de soledad y poesía de comunión” (13:234-245) publicado en 1943. El segundo momento tiene que ver con “Homenaje y profanaciones”, respuesta al soneto famoso “Cerrar podrá mis ojos la postrera”, el cual se imprime como epígrafe. Ambas etapas han sido minuciosamente estudiadas por Stanton.

El rescate del autor de *El buscón* por los poetas modernos fue un segundo paso en la recuperación del Barroco español. Primero vino Góngora, el “padre de la lírica moderna”, como le llama Lorca, que representaba un ideal estético; pero con la Guerra Civil Española, antesala de la Segunda Guerra Mundial, los poetas no podían ocuparse solamente en las sutilezas de la metáfora. Los cambios generados por esos procesos históricos “exigían una nueva lectura de la tradición literaria española. Tal como había ocurrido en 1927, se trataba de buscar en la tradición clásica antecedentes o modelos que las circunstancias parecían exigir. No tardaron en erigirse dos nombres como estandartes de batalla: san Juan de la Cruz y Quevedo” (Stanton 2009:186).

Aunque seguramente leyó a Quevedo desde muy joven, Paz empezó a interesarse de veras en él cuando descubrió su poema, *Heráclito cristiano* (llamado también *Lágrimas de un penitente*).⁴⁵ A raíz del hallazgo escribió su ensayo “Poesía de soledad y poesía de comunión”, el cual contrapone la figura de san Juan y la de Quevedo: la primera forma parte de una sociedad que se escucha en la voz del poeta, cuyo canto es también el de todos; en cambio, la segunda es “un antecedente del angustiado poeta moderno, encerrado en la soledad de su propia conciencia, marginado de los grandes sistemas metafísicos, enamorado de la nada y de su escisión interior” (Stanton 2009:189). La lectura de Quevedo por parte del poeta mexicano “es conscientemente anacrónica o, mejor dicho, transhistórica” (Stanton 2009:194). Ya he advertido que el interés de Paz por el Barroco no es arqueológico, sino que busca siempre dar respuestas a las preguntas que le aquejan en el presente: la gran virtud de nuestro poeta ha sido su capacidad de revivir a Quevedo, al igual que a sor Juana, a tal grado que puede sentarse a conversar con él, como si no hubiera tres siglos entre ellos.

Del *Heráclito cristiano* toma Octavio Paz el epígrafe de una de sus primeras compilaciones de poesía (recogida en su *Obra poética* I bajo el rubro de “Calamidades y milagros”): “Nada me desengaña / el mundo me ha hechizado” (16:vv. 7-8). Es una muestra clara de que el interés por Quevedo en esos años tiene resonancias en la obra poética de Octavio Paz. Años después confesará: “[esos dos versos] todavía me estremecen” (3:126).⁴⁶

⁴⁵ Se trata de una serie de salmos que ocupan los números 13-40 en la *Obra poética* de Quevedo, editada por Blecua (Quevedo 2001).

⁴⁶ Todos los ecos de Quevedo en la obra de Paz que vienen a continuación los he ubicado por mi cuenta. Solo uno o dos los ha notado también Stanton (indico cuáles, por supuesto). Quien quiera enterarse de algunas más puede ver el artículo de Anthony Stanton sobre Paz y Quevedo que he venido citando, o el de Correa (2005), “Octavio Paz y Quevedo: la huella de un clásico”.

Quevedo dedica un soneto entero a elogiar los hermosos cabellos de Lisi, que para él son como una tempestad de oro:

En crespa tempestad del oro undoso,
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón, sediento de hermosura,
si el cabello deslaza generoso (449:vv. 1-4).

Al ver los cabellos de su amada, al joven Paz, como a Quevedo, le parecieron una tormenta y canta: “Esa tierna tormenta de tu pelo” (13:68). Llamaron la atención de Paz también los “golfos de luz ardiente y pura” del mismo soneto. Siendo ya un poeta maduro, en “La cara y el viento”, habla de la sonrisa de su mujer como de un “golfo de claridad pacífica” (12:143). Como solía, Paz decidió también llevarle la contra a Quevedo y oscurecer esos golfos en otra ocasión, cuando habla de la caída de la noche sobre una plaza: “En los golfos de sombra, / [...] brotan columnas vivas / e inmóviles: parejas” (12:167). A sor Juana también le parecieron llamativos esos golfos. Equipara las alabanzas que todo el mundo le profesa con un “...golfo de rayos” (51:v. 70), tan peligroso como las amenazas que se cernieron sobre Faetón o Narciso, símbolos de audaz atrevimiento y vanidad, respectivamente.

Otro de los sonetos de Quevedo que llaman la atención de Octavio Paz es ese que dice: “Si mis párpados, Lisi, labios fueran”. Lo sigue muy de cerca en un poema sin título que comienza: “Como la marejada verde de marzo en el campo”, el cual forma parte de *Libertad bajo palabra*. En ambos, los amantes entablan un trato erótico invisible, secreto, a través de las miradas:

De invisible comercio mantenidos
y desnudos de cuerpo los favores,
gozaran mis potencias y sentidos (Quevedo
448:vv. 9-11).

Nuestras miradas se cruzan, se entrelazan,
tejen un transparente vestido de fuego (Paz
11:36).

En ese mismo soneto hay una imagen que guarda similitudes, al menos estructurales, con otras muchas de Paz: “y cristales, sedientos de cristales” (v. 6). El

elemento que busca perderse o, efectivamente, se pierde en sí mismo, aparece en Paz con suma frecuencia, sobre todo en su primera poesía: “El mar... / [...] nadando por el mar, del mar sediento” (11:27); “También la luz en sí misma se pierde” (11:51); “...aire en el aire” (11:104); “mar que se pierde en otro mar” (11:120).

En los *Primeros escritos* de Octavio Paz, hay un tríptico de silvas:⁴⁷ “Al sueño”, “Al tacto” y “Al polvo”. La primera se enfila en la larga tradición de silvas dedicadas al sueño, en la que también se inscribe Quevedo, con su silva “El sueño”, y sor Juana, con *Primero sueño*. Aunque los tres poemas son sumamente distintos (el de Quevedo es un soliloquio en medio de un insomnio lastimero; el de sor Juana, una búsqueda del saber; el de Paz, un canto a las orillas de la amada dormida), comparten, además del título y la forma, algunas otras cosas; por ejemplo, el hablar del sueño como una imagen de la muerte. Quevedo le dice al sueño: “...no te busco yo por ser descanso, / sino por muda imagen de la muerte” (398:vv. 5-6); sor Juana habla de que sus sentidos quedaron inhabilitados, “...cediendo al retrato del contrario / de la vida...” (216:vv. 173-174); Paz escribe que el sueño nos da “una muerte que es vida más viva que la vida” (13:95). Hay una imagen compartida por sor Juana y Paz que no aparece en Quevedo: la del sueño que vence, a pesar de su pesantez. La jerónima dice: “cobarde embiste y vence perezoso / con armas soñolientas” (216:175-176); el Nobel: “Oh vencedor espeso” (13:95).

En la tercera silva, “Al polvo”, hay un claro eco de ese verso de Quevedo que reza: “polvo serán, mas polvo enamorado” (472:v. 14). Octavio Paz lo contradice: “polvo será, sin ojos que lo vean” (13:99). Como bien nota Stanton, el endecasílabo de Paz “tiene la misma acentuación, la misma cesura, la misma

⁴⁷ Son en realidad variantes modernas de la silva: no tienen rima y podemos encontrar uno que otro verso que no tiene ni once ni siete sílabas.

relación adversativa, aunque el peso afirmativo de Quevedo se vuelve aquí resignado nihilismo” (2009:198).

“Amor constante más allá de la muerte” es el soneto empleado como epígrafe para el poema de Octavio Paz “Homenaje y profanaciones” (11:287-295). A diferencia del momento anterior, que “significó una influencia avasalladora sobre la poética y la poesía” de Paz, en esta segunda fase de la relación entre el poeta y Quevedo lo que hay es “un diálogo en forma de una confrontación de textos. Este segundo momento revela la distancia crítica del autor maduro que ya no se siente totalmente hechizado por la figura de Quevedo” (Stanton 2009:208). En su ensayo “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos”, el propio poeta mexicano explica, mejor de lo que podría hacer cualquiera, la confrontación de ideas que se da entre su poema y el de Quevedo, y lo que se propuso hacer con “Homenaje y profanaciones”:

El soneto de Quevedo afirma la sobrehumana inmortalidad del amor. Es un poema escrito desde la creencia en la inmortalidad del alma pero, también, desde la creencia del regreso del alma enamorada a las cenizas en que se ha convertido el cuerpo. Mi poema, escrito desde creencias distintas, quiso afirmar no la inmortalidad sino la vivacidad del amor. Una vivacidad sin tiempo. En la primera parte trato de expresar la insensata aspiración hacia la supervivencia del amor; en la segunda, la resignación irónica; en la tercera, la tentativa por fundir, durante un instante, los dos estados (3:132).⁴⁸

Hay un tercer momento de fuerte presencia quevedesca en la obra de Octavio Paz que Stanton no podía conocer cuando escribió su trabajo en 1992. Este tercer momento lo ocupa “Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo”, escrito en abril de 1996. A lo largo de su vida, Paz se interesó en los poemas morales y amorosos de Quevedo: en el *Heráclito cristiano*, en el “Amor constante más allá de la muerte”... En los umbrales de la vida, Paz vuelve los ojos (además de al *Quijote*) a otras composiciones del poeta español, sobre todo a esa

⁴⁸ Para un comentario más detallado de “Homenaje y profanaciones” y su relación con el soneto de Quevedo, puede verse el artículo de Stanton (2009).

que dice “«¡Ah de la vida!» ¿...Nadie me responde?”. Con ese soneto, escrito por Quevedo al final de sus días, dialoga el viejo Paz en su poema. A diferencia de “Homenaje y profanaciones”, en “Respuesta y reconciliación” todo, salvo el primer verso (que es también el primer verso del soneto de Quevedo), es completamente original. El soneto sirve al poeta mexicano tan solo de punto de partida para emprender una reflexión acerca de la vida humana, del tiempo, y del poder del hombre sobre ambos.

Baste por ahora leer un fragmento de la primera parte del poema, en la cual Octavio Paz responde a la pregunta que lanza Quevedo como al aire:

¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?
Rodaron sus palabras, relámpagos grabados
en años que eran roca y hoy son niebla.
La vida no responde nunca.
No tiene orejas, no nos oye;
no nos habla, no tiene lengua.
No pasa ni se queda:
somos nosotros los que hablamos,
somos los que pasamos
mientras oímos de eco en eco y de año en año
rodar nuestras palabras por un túnel sin fin (12:224).

“Respuesta y reconciliación” fue el último poema que Paz publicó –a lo mejor también el último que escribió. Su amor por Quevedo fue constante y le duró toda la vida.

Góngora es para Octavio Paz, como lo fue para las generaciones anteriores, un gran poeta, un artífice del verso en quien la poesía moderna encuentra una fuente inagotable. Quevedo es para el Nobel, además, una figura que anticipa al poeta moderno. Pero con ninguno de los dos poetas barrocos Paz se identifica del todo. Góngora no le despierta mayor entusiasmo y en pocas partes de su obra ensayística le dedica una que otra línea. A Quevedo, aunque lo admira, no le tiene mucha

simpatía: “su genio tétrico y verbalista, su crueldad, su carácter pendenciero y envidioso, su odio a las mujeres, su falta de naturalidad” (Paz 3:129) le son absolutamente adversos. (Borges decía: “Nadie se siente amigo de Quevedo”). Pero esas dos, según confesión suya, no son las únicas figuras del Barroco que más han influido en su obra: ¿qué hay de la tercera, de sor Juana Inés de la Cruz?

4. LAS TRAMPAS DE LA SOLEDAD

Dos cartas, una breve biografía escrita por un español que no la conoció en persona, documentos aislados acerca de su familia, algunos versos que hemos querido leer como autobiográficos: eso es todo lo que tenemos para responder el enigma de la vida de sor Juana Inés de la Cruz. El tiempo y el desinterés se han hecho cargo del resto. Como la ciudad “rosa y oro” en la que vivió, de aquella mujer hoy quedan solo las ruinas. Salvo que fue una poeta mayor (eso sí nos consta), muy pocas otras cosas pueden afirmarse de este excepcional personaje del virreinato.

Y no todo es culpa del tiempo. Mientras la poeta estuvo viva, las circunstancias que la rodeaban, y quizás su propia personalidad, contribuían a su desconocimiento. Para los novohispanos debió ser siempre una figura extraña: de niña en un pueblo entre los volcanes, de joven un fenómeno en la corte, de adulta resguardada por los muros de un convento. Para los europeos fue una monja allá, del otro lado del mar, en perpetua clausura, a la que se conocía solo por sus cartas y sus versos. Al misterio sobrevino la leyenda y la leyenda envolvió con sus oropeles a la verdadera sor Juana.

Si algo reitera ella misma, en las pocas reacciones que conocemos a la recepción de su obra, es la disonancia entre la magnitud de la leyenda y la de su verdadera persona. Quienes han inventado esa leyenda lo han hecho tan bien que, al alabarla, alaban su propia creación, se alaban a sí mismos. Eso es lo que dice sor Juana al conde de la Granja, insigne poeta del Perú, quien en un romance la había

puesto por encima de todos los poetas españoles y la había convertido en reina de la lengua castellana:

...cuando en mí empleáis
vuestro ingenio peregrino,
es manifestar el vuestro
más que celebrar el mío (50:vv. 161-164).

Si hubiera leído *Las trampas de la fe*, a lo mejor sor Juana le habría dicho a Octavio Paz lo mismo que al conde de la Granja. La sor Juana de *Las trampas* no es solamente conjetural, un personaje construido sobre la incertidumbre y el desconocimiento (como todos los personajes esculpidos sobre el nombre de sor Juana), sino que, además, es una sor Juana asombrosamente parecida al poeta que es Paz.

Comprender la identificación de Octavio Paz con este personaje es medular para el estudio de la presencia de la Décima Musa en la poesía del Nobel. De sor Juana sabemos muy poco, por eso es necesario inventarla (de manera más o menos adecuada): es eso lo que hace precisamente Paz, no solo en *Las trampas*, sino durante toda una vida de reflexiones sobre la monja. El invento resulta muy semejante al inventor, y a este no le desagrada, como veremos. De hecho, le fascina. Segundo Pigmalión, Paz se enamora de su creación y, como todo enamorado, se mimetiza con su amada: la creación poética de los dos termina por parecerse.

Octavio Paz “se come” a sor Juana

Apenas se había publicado cuando las reseñas de *Las trampas de la fe* ya proliferaban. Entre ellas podemos encontrar de todo: aplausos, neutralidades, críticas despiadadas. Lo que no encontraremos será indiferencia. Como en los

últimos años del siglo XVII, a finales del XX, gracias a Octavio Paz, sor Juana volvió a quedar en el ojo del huracán: “sor Juana está de fiesta: la personalidad más importante y conocida del pensamiento hispanoamericano actual ha caído irremisiblemente bajo su fascinación” (Sabat de Rivers 1985:423).

Entre este alud de tinta desatado por el libro de Paz pueden encontrarse algunas líneas en las que se apunta la identificación entre el poeta mexicano y sor Juana. Por ejemplo, Santí dice con llaneza que Paz “es sor Juana” (1997a:141). Xirau, gran elogiador de la obra, cree que en *Las trampas* “sor Juana está [...] toda ella presente; presentes sor Juana y su mundo y su ambiente. Está también presente Octavio Paz y, hasta cierta medida, él también es sor Juana” (1983:33). Hay quienes son implacables y no perdonan dicha identificación. Mónica Mansour, cree que en *Las trampas* solamente “queda claro cuál es el «puñado» de poemas de la monja que le gustan a Paz y quedan claras su admiración y su identificación con el personaje que ha reconstruido” (1993:378). Luciani añade que Paz “no puede escribir de los otros sin escribir sobre sí mismo [traducción mía]” (1987:22). Mucho más creativa resulta Margo Glantz, quien dice que “con su libro, Paz ha consumado un acto de antropofagia literaria [traducción mía]” (1993:130). O sea, con *Las trampas de la fe*, el poeta “se comió” a sor Juana.

Las trampas de la fe no puede verse como una obra aislada. Como hemos visto ya en el segundo capítulo, los estudios de Paz sobre sor Juana, y sobre el Barroco en general, no persiguen nunca fines arqueológicos. Por el contrario, lo que el autor busca deliberadamente (y consigue) es “revivir” a sor Juana, volverla una respuesta a las preguntas del presente. La identificación con la monja (comérsela) viene a ser, pues, parte indispensable de esta labor. Además, Paz nunca negó esta identificación con sor Juana; de hecho, hablaba de ella con cierto orgullo:

Veo en ella al poeta que reflexiona y que ama las ideas. En seguida, veo en sor Juana al intelectual que, por fidelidad a su vocación, tiene una relación difícil, incluso desventurada, con su medio. Sor Juana fue vencida pero su derrota fue la del escritor independiente frente a una ideología cerrada y una clerecía despótica. Su derrota, como ella dice en un poema, también fue triunfo. En este sentido, sor Juana es una figura absolutamente moderna, algo que no se puede decir ni de Lope de Vega ni de Góngora ni de Quevedo ni de Calderón ni de los otros grandes poetas de su siglo en España. En fin, yo no podría decir, como Flaubert de Madame Bovary, *Madame Bovary c'est moi*. Pero sí puedo decir que me reconozco en sor Juana (8:462).

Independientemente de si ayuda o no a entender la obra de sor Juana, dicha identificación de Paz con su personaje me interesa, ya lo dije, en la medida en que pueda ser una guía para rastrear las afinidades entre la poesía de ambos. Es fácil intuir y señalar vagamente la identificación entre Paz y sor Juana, pero ¿en qué consiste exactamente tal identificación, esta antropofagia? Ni en una reseña ni en una entrevista se puede ahondar mucho al respecto. Afortunadamente, aquí disponemos de algo más de espacio.

Poesía y vida

Como hemos dicho al principio de este capítulo, quizá lo único de que podemos estar seguros en relación con sor Juana es de la alta calidad poética de su obra. Sus versos, voces claras hoy después de tanto tiempo, son lo único que nos queda. Además de eso, pocas pistas tenemos para resolver su misterio. ¿Sobre qué bases puede construirse entonces su personaje? Octavio Paz responde esta pregunta en *Las trampas de la fe*: con lo único que tenemos, con su poesía. Vida y poesía forman un binomio inseparable en el pensamiento de Paz. En algún lugar escribe estas preciosas palabras: “la verdadera biografía de un poeta no está en los sucesos de su vida sino en sus poemas” (12:18).

Lo anterior supone más de un problema. El mayor de todos, la ruptura del movimiento romántico, interpuesta entre la concepción barroca de la poesía y la nuestra. Uno puede (más o menos) trazar la vida de Rimbaud, de Vallejo o de Espronceda a través de sus versos; podemos incluso señalar las circunstancias precisas en las que fue compuesto tal o cual poema. El Romanticismo privilegia la sinceridad, la desencadenada expresión de los sentimientos del poeta (la idea de la poesía que cunde entre nosotros es esta misma: “¿Quién que es no es romántico?”). El Barroco, definitivamente, no gira en la misma órbita. Nadie lo sabe mejor que Octavio Paz, tan conocedor de la historia de la poesía en Occidente:

La doctrina romántica proclamó la unidad entre el autor y la obra; el arte barroco lo distingue y separa hasta el máximo: el poema no es un testimonio sino una forma verbal que es, al mismo tiempo, la reiteración de un arquetipo y una variación del modelo heredado. La originalidad del siglo XVII difiere profundamente de la romántica: para esta reside en el genio, para aquella en el ingenio (5:338).

Paz está consciente, pues, de que “como todos los poetas de su tiempo, sor Juana no pretende expresarse a sí misma” (5:339).

¿Cómo sacar conclusiones sobre la vida de alguien a partir de sus versos, cuando estos no son más que un ejercicio de ingenio? Muchos críticos ven aquí una contradicción insalvable de *Las trampas de la fe*. Yo creo que no hay tal. Octavio Paz, de manera muy sagaz, asegura que no toda la poesía de sor Juana es pura retórica. Hay una parte de esta (de la que sí saca conclusiones sobre la vida de la monja) que, según él, “contiene poemas que satisfacen a las dos exigencias más altas del arte: son obras bellas y son obras auténticas” (5:339). Así pues, la verdadera poesía de sor Juana, a pesar de haber surgido en una época en la que no se buscaba la expresión sincera del *yo* sagrado (tan caro para los románticos y para nosotros), sí tiene un carácter autobiográfico: “la poesía de sor Juana, como la de todos los poetas, nace de su vida” (5:371).

Por supuesto, lo autobiográfico es también un rasgo definitorio de la poesía de Octavio Paz. Nos lo dice él mismo. La vida del poeta es luz filtrada por el ágata del verso: “la poesía puede verse como un diario que cuenta o revive ciertos momentos. Solo que es un diario impersonal: esos momentos han sido trasfigurados por la memoria creadora. Ya no son nuestros sino del lector” (11:17-18). Si sor Juana es una heroína moderna, también, en cierto modo, es una poeta moderna: sus versos nos hablan de su vida, son autobiográficos. Salvado el obstáculo, podemos ver en los versos de Juana Inés el retrato de la mujer que los escribió.

Si la obra de sor Juana es autobiográfica, según Octavio Paz, ¿cuál sería entonces el rasgo definitorio de esa vida? Sin titubear, podríamos decir que la soledad: “es su destino: la soledad es la estrella –el signo, el sino– que guía sus pasos” (5:124).⁴⁹ Todos los acontecimientos en la vida de la sor Juana de Paz, desde su más temprana infancia hasta los últimos años, pasando por la creación de sus poemas y las decisiones tomadas a lo largo de su vida, están guiadas por la soledad: esta la encumbra, pero también la derrota. Según vimos (cap. 2), el subtítulo del libro de Paz, *Las trampas de la fe*, no atañe sino a los últimos años de sor Juana. *Las trampas de la soledad* habría sido un subtítulo más abarcador.

Quien conozca algo de la obra de Octavio Paz sabrá que la soledad es una de sus obsesiones. Podría traer aquí a colación un montón de citas de críticos que han señalado este como uno de sus temas centrales, pero no nos dirían mucho más que lo que nos dice el propio Paz en sus versos.⁵⁰ Quizá los más elocuentes en este sentido sean los que aparecen en un poema dedicado a Luis Cernuda: “Soledad, / única madre de los hombres” (11:274). Todas las afinidades entre la poesía de sor

⁴⁹ El carácter solitario de sor Juana es un tema que reaparece constantemente, antes de *Las trampas de la fe*, en la obra ensayística de Paz; está ya, como vimos, presente desde *El laberinto de la soledad*.

⁵⁰ Señalan la importancia del tema de la soledad en la obra de Paz, por mencionar algunos, Remley (1968:259); Xirau (1974:31); Murillo (1987:245-251); y Santí (1997b:88).

Juana y Octavio Paz que indicaré de aquí en adelante tienen que ver, de un modo o de otro, con la soledad, sus varios rostros y sus trampas.

Infancia es destino

En muy pocas ocasiones habla sor Juana de su infancia y de su familia. Sabemos que era una niña sedienta de saber –de “noticias”, como ella decía– y que hacía todo lo posible para obtenerlo: desde persuadir con engaños a la maestra para que le enseñara a leer, hasta imponerse penitencias (cortarse el cabello o privarse de comer queso) para redimir su ignorancia.⁵¹ Fuera de este repertorio de anécdotas no sabemos nada de la infancia de nuestra poeta.

A Octavio Paz parece no importarle lo escueto de los datos referentes a la infancia de sor Juana y dedica en *Las trampas* dos capítulos enteros (“La familia Ramírez” y “Sílabas las estrellas compongan”) a caracterizar esta etapa de la vida de la monja. Lo anterior ha orillado a alguno a afirmar que “la frugalidad de material histórico da a Paz rienda suelta para crear imaginativamente una caracterización absolutamente literaria, pero no histórica” (Luciani 1987:15) de su personaje. A esto hay que añadir que Paz no se limita a imaginar la infancia de sor Juana, sino que suple las incertidumbres de esa infancia con las certezas de la suya propia: “una poeta, seguramente pensó, que se parece tanto a mí, debió tener una infancia muy similar a la que yo tuve”.⁵²

⁵¹ Curioso: de otras monjas mucho más santas se nos cuenta que desde niñas se imponían castigos similares, no para aprender latín, sino para mortificar el cuerpo y fortalecer el alma.

⁵² No es el único que inventa cosas sobre la niñez de sor Juana. En un romance dedicado al marqués de la Laguna (15), sor Juana dice que tan ilustre personaje jamás jugó con juguetes: siempre fue grande. De esos versos Alatorre infiere, en su nota, que “la niña Juana Ramírez, futura sor Juana, no jugó con muñecas”. Se trata de una nota muy simpática, aunque sin ningún sustento.

Para Octavio Paz, como hemos visto, la vida de la poeta estuvo marcada desde siempre por el indeleble signo de la soledad. Juana Inés fue una “niña solitaria, niña que juega sola, niña que se pierde en sí misma” (5:108). El niño Octavio fue, según propia confesión, un solitario. En algún lugar –a propósito, por cierto, de la génesis de *El laberinto de la soledad*– nos narra tres experiencias imborrables de su infancia en las que se dio cuenta de la soledad que marcaría su vida. Una de ellas tiene que ver con su estancia en un colegio de Mixcoac. Recién llegado de EE.UU. y con una facha poco favorable (“pelo castaño, tez y ojos claros”), fue blanco de los insultos de todos los demás niños: “un gringo, un franchute o un gachupín”. Paz creció entre “las risitas y las risotadas, los apodos y las peleas” (Paz 8:18-19): como sor Juana, también jugaba solo.⁵³

Octavio Paz habla de la solitaria sor Juana como de “una planta que crece en tierra de nadie” (5:124). La misma imagen la usa para describir su propio crecimiento en *Pasado en claro*, ese largo y hermoso poema autobiográfico. Como sor Juana, el poeta es una planta que florece entre las ruinas: “Mientras la casa se desmoronaba / yo crecía. Fui (soy) yerba, maleza / entre escombros anónimos” (12:84).

Si el mundo era difícil, algunas figuras de la propia casa familiar no lo eran menos. El padre de sor Juana en *Las trampas* es más bien un villano: pronto abandonó a la madre de Juana Inés con tres niños pequeños. Sor Juana no tuvo padre y si lo tuvo, fue por muy poco tiempo. Cargó toda su vida con el mote que, aunque no le impidió abrirse paso, debió al menos de incomodarle: “hija natural”.

⁵³ Interesante: a propósito de las persecuciones que su extrañeza causaba en el mundo, tanto sor Juana como Paz hacen referencia al ostracismo, ley de Atenas que condenaba al destierro a aquellos que descollaban. En su *Respuesta* dice la monja que esa “ley políticamente bárbara de Atenas [...] todavía se observa en nuestros tiempos” (405:líneas 533 y ss.). El poeta mexicano, por su parte, refiere que “los suspicaces atenienses inventaron el delito de ostracismo para los sospechosos” (8:19). ¿Se acordaría Paz de la célebre carta de la monja cuando escribió estas líneas? Es muy probable.

No olvidemos ese epigrama que M. Plancarte calificó de “sangriento”, en el que sor Juana se defiende de alguno que había puesto en duda la honorabilidad de su linaje:

El no ser de padre honrado
fuera defecto, a mi ver,
si como recibí el ser
de él, se lo hubiera yo dado.
 Más piadosa fue tu madre,
que hizo que a muchos sucedas:
para que, entre tantos, puedas
tomar el que más te cuadre (95).

Por estas razones Paz se inclina a pensar que

el vínculo entre Juana Inés y su padre fue inexistente. Mejor dicho, esa relación fue análoga a la que nos une con los ausentes: fue una relación imaginaria. [...] Experimentamos la ausencia como vacío pero es un vacío que llenamos con nuestras imaginaciones (5:110).

Según nos cuenta él mismo, la relación de Paz con su padre no debió de ser menos difícil. En estos versos, extraídos de *Pasado en claro*, nos habla su vínculo con él. Se trata de una relación que, como la de sor Juana, se entabla con un ausente, es imaginaria y solo existe entre los sueños:

Del vómito a la sed,
atado al potro del alcohol,
mi padre iba y venía entre las llamas.
Por los durmientes y los rieles
de una estación de moscas y de polvo
una tarde juntamos sus pedazos.
Yo nunca pude hablar con él.
Lo encuentro ahora en sueños,
esa borrosa patria de los muertos.
Hablamos siempre de otras cosas (12:84).

No menos coincidencias ofrece la relación con la madre. De la de sor Juana sabemos verdaderamente muy poco (por no decir nada). Aun así, Octavio Paz imagina que

la madre encarna una suerte de legitimidad, no jurídica, sino terrestre, carnal. Es la casa, la tierra. [...] La madre es la señora de la realidad. Quizá Juana Inés sintió por ella una

suerte de repulsión amorosa, esa fascinación que sienten a veces los temperamentos intelectuales e introvertidos por las naturalezas poderosamente animales (5:113).

Más que la madre de sor Juana esta es, francamente, la madre de Paz. En estos versos de *Pasado en claro*, es palpable esa “repulsión amorosa” que los intelectuales, como él y sor Juana, “sienten” por sus madres, “naturalezas poderosamente animales”:

Mi madre, niña de mil años,
madre del mundo, huérfana de mí,
abnegada, feroz, obtusa, providente,
jilguera, perra, hormiga, jabalina,
carta de amor con faltas de lenguaje,
mi madre: pan que yo cortaba
con su propio cuchillo cada día (112:84).

Pero la figura central en la infancia de estos dos personajes la constituye el abuelo. A él le deben ambos su vocación literaria. El de Juana Inés “era una persona amante de los libros y la cultura, [...] la relación filial entre la niña y el anciano asumió la forma de una iniciación intelectual” (Paz 5:115). A su biblioteca en la hacienda de Panoayán, le debe la monja sus primeras lecturas y el amor por los libros que la seguiría toda la vida. Según nos cuenta en su *Respuesta a sor Filotea*, al enterarse de que no podía asistir a la universidad (era mujer), se dio a la tarea de “leer muchos libros varios que tenía mi abuelo, sin que bastasen castigos ni represiones a estorbarlo” (405:líneas 248-250). Ireneo Paz, que también era escritor, tenía en Mixcoac una biblioteca que fue la delicia de su nieto durante muchas tardes de lluvia: “le debo a él y a su biblioteca esas lecturas que me formaron” (Paz 14:148). Una vez oí decir a Carlos Fuentes: “no hay escritor sin abuela”; sor Juana y Paz dirían: “ni poeta sin abuelo”.

La lectura para ambos se convierte en un oasis en medio del mundo y sus horrores. A sor Juana, dice Paz, “los libros del abuelo le abrieron las puertas de un mundo distinto al de su casa” (5:115). Entre las líneas negras de la tinta,

los obstáculos materiales y las contingencias cotidianas se adelgazan hasta evaporarse casi del todo. La verdadera realidad, dicen los libros, son las ideas y las palabras que las significan: la realidad es el lenguaje. Juana Inés habita la casa del lenguaje. Esa casa no está poblada por hombres o mujeres sino por unas criaturas más reales, duraderas y consistentes que todas las realidades y que todos los seres de carne y hueso: las ideas. La casa de las ideas es estable, segura, sólida (5:116).

A la casa de piedra de la familia, vecina de la ruina, se opone la casa de lenguaje de los libros, cimentada en la solidez de las ideas. Como la sor Juana de su libro, Paz habitó también esa transparente casa del lenguaje: “Alcé con las palabras y sus sombras / una casa ambulante de reflejos, / torre que anda, construcción de viento” (12:90).

La casa del lenguaje

A Octavio Paz, y a todos los que tenemos el placer de conocerla, le queda claro que sor Juana fue un “ser de palabras y que vivió para y por la palabra” (5:243). Por supuesto, eso no tiene nada de especial; todo escritor que se precie es un ser de palabras. Pero no todos los escritores hacen del canto mismo la materia de su canto. Sé de algunos a quienes incluso no les parece válido (les parece algo así como hacer trampa) escribir sobre la propia creación. No es el caso de la poeta virreinal: en su poesía “abundan las metáforas que tienen por tema la escritura: papel, pluma, tinta, letras –soledad” (Paz 5:343). Quien se haya paseado por la obra del Nobel sabrá que la reflexión sobre el propio oficio literario es también uno de los temas centrales de su poesía. A esta reflexión debemos algunas de sus ideas más importantes, como es el caso del presente perpetuo, el tiempo fuera del tiempo en el cual transcurre el poema. El poetizar sobre la propia creación poética es uno de los rasgos que los dos poetas que aquí estudiamos comparten.

Habría que empezar por decir que para ambos la vocación literaria implica un camino espinoso. Los romances 56 y 57 de sor Juana siempre han sido conflictivos para la crítica. El epígrafe en las ediciones antiguas indica que son de

corte religioso, pero lo que en realidad dicen estos poemas parece no encajar en esta clasificación. Aventurados, Tenorio (1993) y Alatorre (este en la introducción a su edición de la *Lírica personal:XXXIV-XXXVII*) postulan, creo que con toda razón, que estos romances versan sobre el amor de la monja por la poesía y la persecución (encabezada por el padre Núñez de Miranda) que sufrió la poeta a causa de este amor, tan aparentemente inadecuado en una religiosa. Octavio Paz también se percata de la extrañeza de estas composiciones y ve en ellas “una mezcla inquietante de erotismo profano, amor sagrado y escolástica” (5:143). No se atreve a ir más allá. Yo no sé si el poeta mexicano se haya dado cuenta de la estrecha relación que tienen estos dos poemas con otro suyo que, casualmente, también habla de la vocación poética del autor y de los conflictos internos que esta acarrea. Se llama, precisamente, “La poesía”, y Paz, al igual que sor Juana, debió escribirlo durante una dura crisis. Sabemos que llegó a dudar de su vocación cuando no tenía dinero ni para costearse un abrigo en medio del invierno neoyorquino.

Los dos poemas presentan algunas coincidencias y están escritos en un tono muy similar. Hay, primero, una lucha interior en ambos poetas con ese don, a la vez maldición, con el que fueron dotados. Esta lucha es insoportable, los consume:

La virtud y la costumbre
 en el corazón pelean
 y el corazón agoniza
 en tanto que lidian ellas (sor Juana 57:vv. 5-8).

¿A qué esta lucha estéril?
 No es el hombre criatura capaz de
 [contenerte,
 avidez que solo en la sed se sacia,
 llama que todos los labios consume (Paz 11:97).

Queda claro también que esta lucha es solitaria, del poeta contra él mismo: el enemigo es invisible. Dice sor Juana: “...yo misma estoy formando / los dolores que padezco” (56:vv. 59-60). Paz, por su parte: “Entre mis ruinas me levanto [...] / como un solitario combatiente / contra invisibles huestes” (11:97).

A pesar de lo escabroso de la vereda poética, ambos deciden seguir, por muy doloroso que resulte, su destino de poetas y, finalmente, se dan ánimo a sí mismos:

Pero valor, corazón:
porque en tan dulce tormento,
en medio de cualquier suerte
no dejar de amar protesto (sor Juana 56:vv.
73-76)

Insiste, vencedora,
porque tan solo existo porque existes,
y mi boca y mi lengua se formaron
para decir tan solo tu existencia (Paz 11:98).

Admito que la relación que hago se balancea peligrosamente sobre la cuerda floja; aun así, no quise dejar de mencionar las semejanzas que encuentro entre estos poemas. Valga esta comparación, en todo caso, como apoyo a la lectura que se hace de los dos romances de sor Juana, no como poemas religiosos, sino de otra índole muy diversa.

No solo la conciencia de la vocación literaria, sino la escritura misma es un acto de soledad. Como la de Octavio Paz con su padre, la relación entre el escritor y el lector se establece con un ausente: “leer y escribir es conversar con los otros y con uno mismo. En ambos casos nuestro interlocutor es un ausente-presente que nos habla sin lengua y que nos oye sin orejas” (Paz 5:173). Tanto sor Juana como Paz nos hablan en sus versos de esta relación, de este lector que nos oye sin orejas. En los dos fragmentos que siguen hay, además de una afinidad temática, una huella clara de sor Juana en los versos de Paz:

Óyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en ecos de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda (sor
Juana 211:vv. 7-12).

Estoy en donde estuve:
voy detrás del murmullo,
pasos dentro de mí, oídos con los ojos,
el murmullo es mental, yo soy mis pasos,
oigo las voces que yo pienso,
las voces que me piensan al pensarlas.
Soy la sombra que arrojan mis palabras (Paz
12:91).

Como ya dijimos más arriba, Paz cree que en la obra de sor Juana abundan “las metáforas que tienen por tema la escritura”. Aunque esto es relativamente cierto, lo que me queda claro es que Paz exagera dicho rasgo de la obra de sor

Juana; en cambio, si hay un poeta en el que abundan las metáforas sobre la escritura, es él. En su obra todo el universo escribe: el viento en la piedra, el agua en la arena, el fuego en el jade. “Escritura” (obra maestra en miniatura) es elocuente en este sentido; los trazos del poeta sobre el papel son equiparables a las fugaces pinceladas de color que la luz esparce ante la mirada: “Yo dibujo estas letras / como el día dibuja sus imágenes / y sopla sobre ellas y no vuelve” (11:389).

Hay metáforas sobre la escritura comunes a sor Juana y a Octavio Paz. Una de ellas es, por ejemplo, la que tiene que ver con la escritura sobre el agua. Ambos la utilizan para hablar, como es lógico, de unos signos que se desvanecen con velocidad. Sor Juana, en un villancico, convierte a san Pedro en un maestro de escuela que, como navegante, no escribe en el pizarrón con un gis, sino con sus remos sobre las olas; Paz utiliza la imagen en un poema que habla sobre la fragilidad y el carácter evanescente de la poesía:

Escribid, Pedro, en las aguas
todas las hazañas vuestras,
que aunque las letras se borren,
a bien que les quedan lenguas (sor Juana
243:vv. 5-8).

...letras frágiles,
constelación de signos, incisiones
en la carne del tiempo –mi escritura
raya en el agua (Paz 11:44).

A propósito de un soneto de la monja dedicado a la muerte de la marquesa de Mancera, Paz comenta: “contiene un cuarteto que me encanta. Comienza con una confidencia –Leonor influyó en su poesía– y termina con una imagen muy moderna, la del escritor que se ve a sí mismo escribiendo” (5:180). No es raro encontrar en sor Juana este tipo de imágenes; muchas veces escribe de cómo escribe: si triste, las lágrimas desdibujan sus letras, si de noche, a la luz de la lámpara, si de prisa, la pluma va trotando. Por supuesto que tampoco son estas imágenes raras en Paz; es más, son mucho más frecuentes que en sor Juana, ¿cómo no iba a encantarle ese cuarteto dedicado a la virreina? Pongo aquí estos ejemplos, solo como muestra, pues podría poner muchísimos más. De sor Juana, el cuarteto

del que ya hablamos; de Paz, el fragmento de un poema en el que el poeta se pregunta ¿quién detrás de mí escribe esto que escribo?:

Muera mi lira infausta en que influiste
ecos, que lamentables te vocean,
y hasta estos rasgos mal formados sean
lágrimas negras de mi pluma triste (sor
Juana 180:vv. 5-8).

Cuando sobre el papel la pluma escribe,
a cualquier hora solitaria,
¿quién la guía?
[...]
Alguien escribe en mí, mueve mi mano,
escoge una palabra, se detiene,
duda entre el mar azul y el monte verde (Paz
11:72-73).

Sor Juana y Octavio Paz, además de verse a sí mismos escribiendo, piensan, en su creación, acerca de la creación misma. Se trata de lo que podríamos llamar reflexiones metadiscursivas o metaliterarias: el discurso hablando de sí mismo. Pongo un ejemplo: los dos poetas pelean con esa terca materia prima, las palabras. A la una le desquicia el aprieto de pintar la belleza de Lisarda; al otro, que las palabras no dicen lo que él quisiera que dijeran. Estas reflexiones sobre la propia escritura se expresan de manera muy similar: ambas son enumeraciones lúdicas (cosa rara en los dos, poetas regularmente muy serios). El poema de Paz, “Las palabras”, es muy famoso; el de sor Juana, no tanto:

Mas esta tentación me quita el juicio
y, sin dejarme pizca,
ya no solo me tienta: me pellizca,
me cosca, me hormiguea,
me punza, me repuja y me aporrea (sor
Juana 214:vv. 14-18).

ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles la sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante (Paz 11:66).

La casa del lenguaje tiene solo una habitación y es la del propio poeta. La creación de un buen poema, y de toda obra de arte, requiere silencio y concentración. El poeta sabe buscar entre el “mundanal ruido” del día un recoveco de soledad en el cual garrapatear algunos versos; o bien, como sor Juana, esperar a que el convento todo se vaya a la cama: “Nocturna, mas no funesta, / de noche mi

pluma escribe” (15:vv. 5-6). Seguramente era más fácil que un camello entrara por el ojo de una aguja que escribir un verso en medio de la trcalada de un convento virreinal.⁵⁴ La sor Juana de *Las trampas de la fe* es una heroína que resiste el asedio exterior y busca siempre vivir esa “existencia libre y solitaria del intelectual” (5:505). A Octavio Paz esta resistencia le conmueve y le admira:

La obstinación con que se empeñó en ser ella misma, su habilidad y su tacto para sortear los obstáculos, su fidelidad a sus voces interiores, la secreta y orgullosa terquedad que la llevó a inclinarse pero no a quebrantarse, todo esto no fue rebeldía –imposible en su tiempo y en su situación– pero sí fue (y es) un ejemplo del buen uso de la inteligencia y la voluntad al servicio de la libertad interior (5:357).

Paz sabe muy bien, como lo sabía sor Juana, que la poesía requiere de soledad: “sin concentración no hay arte y la concentración se logra en la soledad y el recogimiento” (4:402). Los dos hablan de estos asuntos en su creación literaria. Un día un caballero le escribió un romance a sor Juana en el que la comparaba con el Fénix. Ella, a pesar de que rara vez aceptaba un elogio, recibió gustosa el cumplido. Imaginó que tal apodo la haría como el Fénix, es decir, la única de su especie. Si se convertía en ese pájaro fantástico, no tendría más amigos, parientes o monjas ruidosas interpuestos entre su mano y el tintero:

¿Hay cosa como saber
que ya dependo de nadie,
que he morirme y vivirme
cuando a mí se me antojare;
que no soy término ya
de relaciones vulgares,
ni ha de cansarme el pariente
ni molestarme el compadre;
[...]
que mi tintero es la hoguera
donde tengo de quemarme,

⁵⁴ La monja nos regala en la *Respuesta* unas líneas deliciosas acerca los escollos que había que sortear para estar en paz en el convento: “como estar yo leyendo y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad, donde es preciso no solo admitir el embarazo, pero quedar agradecido del perjuicio” (405:líneas 449-455).

supliendo los algodones
por aromas orientales;
que las plumas con que escribo
son las que al viento se batan,
no menos para vivirme
que para resucitarme? (49:vv. 133-156)

En *¿Águila o sol?*, ese híbrido de prosa y poesía, Paz también nos habla de la dificultad de enfrentar el tedio del mundo todos los días. Como sor Juana, preferiría quedarse solo, en casa, para escribir:

El día se me echa encima con su sentencia: habrá que levantarse y afrontar el trabajo diario, los saludos matinales, las sonrisas torcidas, los amores en lechos de agujas, las penas y las diversiones que dejan cicatrices imborrables (11:150).

Poesía y pensamiento

Durante una parte del siglo XVIII y casi todo el XIX, sor Juana no tuvo fama de buena poeta sino de mujer sabia. Llegado el momento de su regreso triunfal en los años veinte del siglo pasado, recuperó el primero de los atributos y conservó el segundo: se volvió una poeta sabia. Así dice Villaurrutia en su conferencia de 1942: “sor Juana es [...] una poetisa de la inteligencia”. Y más que eso, es una poeta en la que los opuestos conviven armoniosamente: “sor Juana no es solo una poetisa de la razón; es también un poeta del sentimiento” (2010:69). Alguno ha tenido a bien apuntar que en esta conferencia el poeta de Contemporáneos, al caracterizar la poesía de la jerónima, caracteriza también “en cierto modo, y deliberadamente, la suya propia” (Rodríguez 1983:174). Mal de familia de los poetas: Octavio Paz hace exactamente lo mismo.

Al igual que Villaurrutia (¿tomó estas ideas de su querido maestro?), Paz opina que sor Juana es una poeta en la que se hermanan la razón y el sentimiento: es “inteligente y apasionada” (5:102); su poesía bebe de dos vertientes, “la razonadora y la sentimental” (5:346). Para el Nobel, la monja virreinal no es el

En unos poemas de la Décima Musa y el Nobel puede verse esta armoniosa conjunción entre razón y sentimiento. Se trata de dos composiciones en las que ambos poetas someten sus sentimientos a un análisis y meditan acerca del amor. Muchos poetas se habrían conformado solo con sentirlo; sor Juana y Paz, lo piensan. El último, incluso, nos da una clase de historia, un “estado de la cuestión”. Es posible que el poeta mexicano haya tomado muy en cuenta el soneto de la monja para hacer su poema (hay un fragmento muy parecido que, incluso, parece una respuesta al de la monja). Pero lo cierto es que los dos se adhieren a una tradición, muy de los Siglos de Oro, de poemas que definen el amor. He aquí a los dos analíticos poetas:

Amor empieza por desasosiego,
solicitud, ardores y desvelos;
crece con riesgos, lances y recelos;
susténtase de llantos y de ruego;
doctrínale tibiezas y despego;
conserva el ser entre engañosos velos,
hasta que con agravios o con celos
apaga con sus lágrimas su fuego (sor Juana
184:vv. 1-8).

No es palabra,
dijo el Fundador:
es visión,
comienzo y corona
de la escala de la contemplación
-y el florentino:
es un accidente
-y el otro:
no es la virtud
pero nace de aquello que es la perfección
-y los otros:
una fiebre, una dolencia,
un combate, un frenesí, un estupor,
una quimera.
El deseo lo inventa,
lo avivan los ayunos y las laceraciones,
los celos lo espolean,
la costumbre lo mata (Paz 12:176).

Música y pintura: ecos y reflejos

Octavio Paz dedica en *Las trampas de la fe* un capítulo entero (“El reflejo, el eco”) para hablar de la afición de sor Juana por la música y la pintura. De la afición de la monja por la música sabemos mucho y no hay duda de que existió: era maestra de

su convento, escribió un tratado musical titulado *El caracol*, hoy perdido, hizo a las notas musicales las protagonistas de la *Loa a los años de la condesa de Galve*, escribió un montón de villancicos que luego serían musicalizados, etcétera. Escribe, además, un soneto en el que elogia a “un músico primoroso” (198). Lo contrario ocurre con su afición por la pintura: queda claro, en algunas de sus composiciones, que mucho le interesaba este arte.⁵⁶ De lo que nunca hemos estado seguros es de si ella efectivamente pintaba (yo, por pura intuición, me inclino a pensar que sí). Hay un soneto suyo en el que se alaba una pintura de la Virgen María “de muy excelente pincel” (208).

La afición por la música y la pintura la comparte sor Juana con Octavio Paz. No sé si el poeta tocaba algún instrumento o pintaba, lo que sí sé es que, además de la literatura, son la música y la pintura las artes que más atraen su atención. Es un gran conocedor de la música: a Silvestre Revueltas y Carlos Chávez les dedica un par de ensayos; a John Cage le dedica una composición entera. Y qué decir de la pintura; si no hubiera sido poeta, bien habría podido granjearse un puesto entre los historiadores del arte.⁵⁷ Mucha de su prosa está dedicada a pintores; entre sus favoritos creo que se encontrarían Marcel Duchamp y Juan Soriano. Una sección de *Árbol adentro*, “Visto y dicho”, está completamente dedicada a artistas plásticos.

⁵⁶ Varias giran en torno al tema de un retrato. En un romance, “Lo atrevido de un pincel” (19), sor Juana no puede contener su canto al ver a Lisi retratada; en unas redondillas, “Acción, Lisi, fue acertada” (89), sor Juana le dice a su amiga que no es necesaria su presencia para vencer las almas: quien vea su retrato, caerá rendido a sus pies; en unas décimas, “A tus manos me traslada” (102), quien habla es la propia pintura de sor Juana, la cual le dice, entre otras cosas, a la condesa de Paredes: “si ves que yo, siendo una copia, estoy sin alma, imagínate cómo está, por ti, mi original”. En los ovillejos a Lisarda (214), la monja se resiste a retratar a la señorita pues asegura no “...saber qué es azul o colorado, / qué es regla, qué es pincel, oscuro o claro, / aparejo, retoque ni reparo” (214:vv. 8-10). Al enunciar todo lo que “no” sabe, deja en evidencia que sí está al tanto de todo lo que dice desconocer. Es un recurso típico de la poeta virreinal.

⁵⁷ En dos tomos de sus *Obras completas*, *Los privilegios de la vista* I y II, están compilados todos los ensayos que Paz escribió sobre arte universal y mexicano.

El gusto que por estas dos artes percibe Octavio Paz en sor Juana lo lleva a asegurar que “uno de los temas que desvelaron a sor Juana fue el eco; otro, el reflejo. Gran parte de su poesía gira en torno a estos dos motivos –mejor dicho: obsesiones” (5:295). Me parece un juicio a todas luces exagerado. Sí, en sor Juana hay ecos y reflejos, pero no creo que haya tantos como para llamarlos “obsesiones”.⁵⁸ En cambio, si uno abre al azar la *Obra poética* de Paz, muy probablemente se topará al menos con uno de los dos, si no con ambos (a veces en un mismo verso): el poeta mexicano, diría Glantz, “se come” a la monja de la Colonia.⁵⁹ Muchos puentes, sin embargo, pueden trazarse entre la poesía sor Juana y la de Paz a través del gusto de sus autores por la música, la pintura y sus múltiples implicaciones.

Ya he dicho que en varias composiciones habla sor Juana con términos musicales. A Octavio Paz muchas le desagradan, pero una idea detrás de estas lo atrae poderosamente: la teoría de las correspondencias, que piensa en el “universo como un sistema de enlaces y oposiciones complementarias” (5:288). De unas redondillas en las que sor Juana pinta “en metáfora de” terminología musical a Feliciano, el Nobel piensa: “el poema es insignificante [!], no la idea que lo inspira: la teoría de las correspondencias, que más tarde sería redescubierta por los románticos y simbolistas” (5:288).⁶⁰ Además de este poema de Feliciano, Paz trae a cuento el pasaje de esa loa dedicada a la condesa de Galve, de la que hablé más arriba, en donde es aún más clara la idea de que la hermosura percibida por los ojos

⁵⁸ En la *Lírica personal*, por ejemplo, encuentro apenas siete alusiones a los ecos y seis a los reflejos.

⁵⁹ En “Cuento de dos jardines” se lee, por mencionar un ejemplo: “la gata Semíramis persigue quimeras, / acecha / reflejos, sombras, ecos” (11:417).

⁶⁰ Baste recordar ese maravilloso *Correspondances* de Baudelaire que dice: “*La Nature est un temple où de vivants piliers*”. A Paz le gusta mucho este verso; en *Piedra de sol* llama a los pasadizos de la memoria: “oh bosque de pilares encantados” (11:218).

obedece a las mismas proporciones que rigen la belleza que escuchamos en los sonidos. Sor Juana pone estos versos en boca de la Música:

...quiero que
se mire la conveniencia
que hay de Armonía a Hermosura:
pues una mensura mesma,
aunque a diversos sentidos
determinada, demuestra
la Armonía a los oídos
y a los ojos la Belleza (384:vv. 177-184).

Paz, en “Lectura de John Cage”, habla de esa misma correspondencia entre la hermosura que a los ojos se presenta y la que captan los oídos: “Música: / oigo dentro lo que veo afuera, / veo dentro lo que oigo fuera” (11:380).

De acuerdo con Octavio Paz, el gusto de sor Juana por la música da pie al gusto por los ecos. Estos son mucho más abundantes en la obra de Octavio Paz que en la de sor Juana. Murillo (1987:203-205) considera que el eco es uno de los núcleos temáticos del poeta mexicano. En estos dos pasajes, por ejemplo, ambos poetas hablan de los ecos de la palabra escrita. El poeta canta y el eco de su voz, queda estampado en el papel; esos rasgos, ecos petrificados, son los sonidos que escuchamos-leemos, son resonancias de aquella voz original del cantor:

háblente los tristes rasgos,
entre lastimosos ecos,
de mi triste pluma, nunca
con más justa causa negros (sor Juana 6:vv.
5-8)

La palabra se levanta
de la página escrita.
[...]
El eco se congela
en la página pétrea (Paz 11:276).

Octavio Paz asocia la “obsesión” de sor Juana por los ecos con otra: “no era gratuita su afición a la espiral: el caracol es uno de sus emblemas psíquicos. [...] la exterioridad, el mundo de afuera, el oleaje marino, se interiorizan y se repliegan: el caracol es la casa de los ecos” (5:296). En realidad, sor Juana habla de la espiral muy pocas veces; es más, me parece que una sola: en ese romance en el que niega a su querida Lisi remitirle el *Caracol*, tratado arriba aludido, por estar este “tan

informe”. Allí dice que el título del tratado perdido se debe a la observación, hecha por ella misma, de que la armonía no es un círculo (como se creía), sino una espiral. Atinada precisión: al pasar del do de una octava a otra no se llega al mismo punto, sino a otro más agudo, más alto; no se cierra un círculo, se asciende en una espiral. El fragmento es este:

En él [el tratado], si mal no me acuerdo,
me parece que decía
que es una línea espiral,
no un círculo la armonía;
y por razón de su forma
revuelta sobre sí misma,
le intitulé *Caracol*,
porque esta revuelta hacía (21:vv. 121-128).

A Octavio Paz, en cambio, sí parece obsesionarle la espiral; es uno de sus “emblemas psíquicos”. Y no solo habla de ella en relación con la música o los ecos, sino con otro tema que le es muy caro, yo diría axial: el de la quietud en el movimiento, el vértigo congelado. Estos son versos de un poema llamado precisamente “Espiral”, en el cual también aparece el caracol:

Como el clavel y como el viento
el caracol es un cohete:
petrificado movimiento.
Y la espiral en cada cosa
su vibración difunde en giros:
el movimiento no reposa (11:60).

En la poesía de Paz también hay, por supuesto, caracoles que son “casas de los ecos”, depositarios de la música. Esto es palpable al menos en dos poemas tardíos: “Fuegos lúdricos” y “Pequeña variación”. En el primero leemos que a veces, en medio de la noche, surgen como chispas en la mente del poeta algunas palabras, algunos versos, que sin remedio, como los astros que se pierden en la luz del día, se olvidan; no importa, dice Paz:

Han de volver,
esta noche o la otra,
música,

dormida en el caracol de la memoria (12:125).

En el segundo, se nos cuenta que en medio del día suenan de repente, en la memoria del poeta, las últimas palabras del Ave María; estas le han llegado

Como una música resucitada
–¿quién la despierta allá, del otro lado,
quién la conduce por las espirales
del oído mental?... (12:135).

No siempre hizo Octavio Paz la asociación del oído mental con el caracol. Los poemas arriba citados fueron escritos entre 1976-1988, es decir, los años cercanos a la redacción de *Las trampas de la fe*. Antes de eso, entre 1958 y 1961, el oído era otra cosa para nuestro escritor: “El oído: nido / o laberinto del sonido” (11:277). ¿Debe Paz la imagen del caracol a las reflexiones hechas alrededor del libro sobre sor Juana?⁶¹

Si al gusto de sor Juana por la música corresponde su “obsesión” por los ecos, a su gusto por la pintura sucede su otra “obsesión” por los reflejos. Como ya he dicho, me parece que ninguna de estas dos “criaturas incorpóreas”, como las llama Paz, alcanzan la categoría de “obsesiones” en la obra de sor Juana. Y si los ecos no abundan, los reflejos en la obra de la monja son un poco más escasos. En cambio, casi toda la obra de Paz, sin exagerar, podríamos decir que relumbra: todo es luz, claridades, transparencias, reflejos. Para el poeta, el mundo entero es un reflejo: “La luz dibuja todo y todo incendia [...] / hace del mundo pira de reflejos” (12:104). Es bien conocido el episodio de aquel desafortunado recital de Paz, interrumpido por uno de los integrantes del Infrarrealismo. El muchacho, con unas

⁶¹ Villaurrutia tiene unos versos con una imagen muy similar: “y llena con ecos de plata de agua / el caracol de los oídos” (1995:35). ¿También se la debe a sor Juana?, ¿simples coincidencias? En todo caso, podemos observar lo similares que son sor Juana, Villaurrutia y Paz: no obstante el tiempo que los distancia, los tres se relacionan por unas redes sutiles, pero visibles. En un ensayo dedicado a los Contemporáneos, Paz caracteriza la poesía de Villaurrutia como luego caracterizaría la de sor Juana: “El mundo erótico de Villaurrutia es más intenso [que el de Gorostiza] pero es un mundo deshabitado: sombras, ecos, reflejos” (4:90).

copas encima, no paraba de gritar desde su butaca: “¡luz, luz, cuánta luz!”. El Nobel, que por lo visto era bastante irritable, se molestó muchísimo; por fortuna algún bienaventurado intervino para que aquello no acabara en zafarrancho. Parece que Paz solamente se limitó a sentenciar: “el alcoholismo no disculpa la estupidez”.

La aparición más célebre del reflejo en la obra de sor Juana quizá tenga lugar en la cuarta *Loa a los años del rey* (la favorita de Paz). Allí, Siringa y Pan dicen que el Reflejo (representante de José, el hijo de los marqueses de la Laguna)

...ya en la transparente
superficie de las aguas,
de los rayos refulgentes
del Sol se forma.
Y en trono
de cristales aparece⁶² (377:vv. 393-397).

Paz dice de este pasaje: “líneas cristalinas por su claridad pero, asimismo, por el líquido de las sílabas al deslizarse por el canal del verso” (5:410). ¿Y cómo no iba a fascinarle? La imagen del destello de los reflejos sobre el agua es una de sus predilectas. En uno de sus primeros sonetos dice: “el mar que muere y nace en un reflejo” (11:27); al observar el cabello de una mujer: “los pálidos reflejos de su pelo / son el otoño sobre un río” (11:100); al describir su espalda: “tu espalda fluye tranquila bajo mis ojos / como la espalda del río a la luz del incendio” (11:116); de la luz que cabrillea en el agua: “El sol entra en las aguas con espuelas” (11:122); de la luz que rompe el mar en claridades: “La luz dibuja todo y todo incendia, / clava en el mar puñales que son teas” (12:104).

Así como el caracol es la “casa de los ecos”, es el espejo el encargado de proyectar los reflejos. La poesía de sor Juana, dice Octavio Paz, “está llena de espejos” (5:121). (Hay muchísimos más espejos que caracoles, como se verá). La de Paz, por supuesto, también lo está. Requena habla de que en la obra del Nobel

⁶² La imagen del trono es muy de Paz: “Churruca en su barrica como un trono / escarlata...” (11:229); “Trono de hueso / trono de mediodía / aquella isla” (11:344).

hay un “mundo-espejo donde el poeta se contempla” (1974:47); Murillo, por otro lado, considera que el espejo es uno de los varios núcleos temáticos del poeta (1987:199-203). En la obra de sor Juana y Paz aparecen, al menos, tres espejos con significaciones paralelas.

El primer gran espejo en ambos poetas es interior: el de su propio intelecto. Por supuesto, la imagen de la mente como espejo es vieja como el tiempo; lo señalo simplemente por ser una afinidad entre sor Juana y Paz. En el *Sueño*, los sentidos interiores (la estimativa, la imaginativa, la memoria y la fantasía) proveen al cerebro de imágenes, las cuales se reflejan en el intelecto (aunque “sin luz”, con los ojos cerrados) tal como se reflejaban los barcos en aquel espejo que en lo alto del gran faro de Alejandría relucía. *Piedra de sol* es, al igual que el *Sueño*, una aventura con los ojos cerrados por los reinos de la luz del intelecto. Solo que la visión de Paz en el espejo intelectual dista mucho de ser tan límpida como la de la monja. El poeta busca un instante entre los vericuetos de su memoria. En su trayectoria las imágenes de su pasado van superponiéndose, reflejos sobre reflejos. Un montón de espejos (los varios recuerdos de estaciones de su vida) le repiten su “imagen destrozada”, destrozada porque ha sido carcomida ya por el olvido. Como los de la silva de sor Juana, los versos de *Piedra de sol* centellean:

...Y del modo
que en tersa superficie, que de Faro
cristalino portento, asilo raro
fue, en distancia longísima se vían
sin que esta le estorbase,
del reino casi de Neptuno todo
las que distintas surcan naves,
viéndose claramente
en su azogada luna
el número, el tamaño y la fortuna
que en la instable campaña transparente
arregadas tenían,
mientras aguas y vientos dividían
sus velas leves y sus quillas graves (sor
Juana 216:vv. 266-279).

voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes,
voy por las transparencias como un ciego,
un reflejo me borra, nazco en otro
[...]
busco sin encontrar, escribo a solas,
[...]
invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada,
piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante (Paz
11:218-219).

Otro espejo presente en sor Juana y Octavio Paz es el de los cielos. De acuerdo con el segundo, el caracol es un “emblema psíquico” que corresponde a la música y los ecos; la bóveda estrellada es otro “emblema psíquico”, pero que se asocia con la pintura y los reflejos. Tanto sor Juana como el Nobel hablan en algunas ocasiones de los cielos como espejos. En un romance de la monja, los soles y las estrellas del rostro de Lisi pueden ser retratados únicamente por los cielos: las luces de las alturas son las únicas que se comparan con las de la virreina. En “El desconocido”, Paz se refiere dos veces al cielo como espejo. En la primera dice: “La noche nace en espejos de luto” (11:103). En la segunda ostenta una imagen rebuscada, aunque hermosa; como María Luisa en el poema de sor Juana, el mundo se refleja en el espejo transparente del cielo:

pues solo por retratarla
los orbes once se alegran
de que de espejos le sirva
su bruñida transparencia,
 porque en ellos bien retrata
la imagen de su belleza,
del reflejo de sus soles,
mejor luz a las estrellas (sor Juana 64:vv. 61-
68).

El cielo es un espejo donde el mundo se
 [contempla,
lecho de transparencia para su desnudez (Paz
11:104).

Según Octavio Paz, la bóveda celeste en la obra de sor Juana no es simplemente un espejo, sino que significa algo más: “la interioridad, las ideas y las inteligencias angélicas se manifiestan en el firmamento y se despliegan en racimos de esplendores. El cielo no es tanto lo contrario de la casa como su proyección: la dispersión de sus luces en el espacio abierto. El cielo es el homólogo del espejo: casa de reflejos” (5:296).

Para Paz, sor Juana es un ser que se repliega, como el caracol, en su inteligencia, en su reflexión; pero no es un repliegue infértil, ciego, sino que por decirlo de alguna manera, estalla, se despliega y nos ofrece “racimos de

esplendores”, es decir versos, palabras en la hoja de papel que son como las constelaciones en el firmamento. No creo que a sor Juana se le hubiera ocurrido eso de sí misma. De todos modos sí habla con frecuencia de la escritura de los astros y equipara los signos de las estrellas con los del papel. En la poesía del Nobel, desde lo más temprano de su creación, la imagen es de lo más común: “...letras frágiles, / constelación de signos...” (11:44). A ella debemos, sin exagerar, algunos de los pasajes más bellos de la obra de ambos poetas. Transcribo, de sor Juana, ese primer cuarteto del romance esdrújulo, cuyo último verso bautiza un capítulo de *Las trampas de la fe*. De Paz transcribo un fragmento del *Nocturno de San Ildefonso*, en donde el poeta equipara a los astros con los signos sobre el papel y en el que hay, a semejanza de esos “racimos de esplendores” de los que se habla en *Las trampas*, unos “racimos de sílabas”. Dicha similitud (astros-sílabas) me lleva a pensar que Paz tuvo muy en cuenta el romance de sor Juana cuando escribió estos versos:

Lámina sirva el cielo al retrato,
 Lísida, de tu angélica forma,
 cálamos forme el sol de sus luces,
 sílabas las estrellas compongan (sor Juana
 61:vv. 1-4).

Signos-semillas:
 la noche los dispara,
 suben,
 estallan allá arriba,
 se precipitan,
 ya quemados,
 en un cono de sombra,
 reaparecen,
 lumbres divagantes,
 racimos de sílabas (Paz
 12:62).

El último espejo del que hablaremos tiene que ver con un aspecto determinante de la sor Juana de Octavio Paz: la introspección. Además de los espejos interiores, que sirven para reflejar el mundo exterior, y de los lejanos espejos de los cielos, los espejos físicos, los cotidianos, también aparecen en la obra de sor Juana y Octavio Paz y desempeñan una labor determinante en la búsqueda introspectiva de ambos. La introspección, como casi todo de lo que

hemos hablado aquí, surge de la soledad (véase Paz 5:345). Para el poeta, la monja es una narcisista, pero

su narcisismo contiene un elemento crítico o, más bien, autocrítico, y esto es lo que la distingue del narcisista vulgar y del simple neurótico. Sor Juana no se mira para admirarse sino que, al admirarse, se mira y, al mirarse, se explora. Está más cerca del Narciso de Valéry que del de Ovidio. Sor Juana no fue solo un temperamento eminentemente racional sino que puso sus dones intelectuales al servicio del análisis de sí misma. Esta actitud autorreflexiva la distingue radicalmente de los demás poetas de su siglo (5:95).

Uno de los móviles de la poesía de Paz es ese precisamente: la introspección y el autoconocimiento. Xirau opina: “en los poemas de juventud –1938 a 1942– [yo añadiría que en casi todos] predomina la vivencia de la soledad sobre la posibilidad de autoconocerse y llegar a ser” (1974:31). Él mismo lo dice algunas veces; la poesía es un espejo en donde busca encontrarse a sí mismo: “Por buscarme, poesía, / en ti me busqué” (11:54).

Pongo por ejemplo de esta introspección el soneto 145 de sor Juana, dedicado a su retrato. Los retratos son “los hermanos de los espejos”, dice Paz (5:121). Al Nobel este soneto le encanta y lo considera “una construcción verbal perfecta” (5:359). Lo anterior es notorio en una composición suya: “Espejo”. Tanto este como el de la monja son poemas en los que, frente a sí mismo, ya sea en un retrato o un espejo, el poeta reflexiona sobre la banalidad de la existencia (Paz hace muy bien en comparar el soneto de sor Juana con *Las vanidades* de los Valdés Leal). En ambos se contraponen el aparente colorido y resplandor del retrato y el espejo con la muerte que estos esconden. El endecasílabo “que solo pide olvido, sombra, nada” deja bien claro cuál es el antecedente-modelo del poema del Nobel. Aunque ambos poetas imitan aquel célebre endecasílabo de Góngora que remata el soneto “Mientras por competir con tu cabello”, dedicado a una joven hermosa, el verso y el poema entero de Paz reclaman, por su contenido, una filiación directa con el soneto de sor Juana:

Este que ves, engaño colorido,
que del arte ostentado los primores
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
este en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores
y, venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada (sor
Juana 145).

...entre espejos impávidos un rostro
me repite a mi rostro, un rostro
que enmascara a mi rostro.

Frente a los juegos fatuos del espejo
mi ser es pira y es ceniza,
respira y es ceniza,
y ardo y me quemo y resplandezco y miento
un yo que empuña, muerto,
una dama de humo que le finge
la evidencia de sangre de la herida,
y un yo, mi yo penúltimo,
que solo pide olvido, sombra, nada,
final mentira que lo enciende y quema (Paz
11:63).

La amada interior

Para cerrar este capítulo ha llegado el momento de hablar de un tema candente: los poemas de amor de sor Juana. Han sido siempre escandalosos: ¿por qué una monja del siglo XVII escribe esas líneas tan aparentemente atrevidas a otra mujer, a su amiga y protectora María Luisa, condesa de Paredes? La primera vez que vieron la luz, en la *Inundación castálida*, fue necesaria una advertencia para introducirlos al lector: “no te espantes, querido lector, todos los poemas que verás son el resultado del amor que, por varias razones, despierta la virreina en nuestra poeta; este amor, sin embargo, es un «ardor puro»”.⁶³ Los poemas siguieron causando revuelo a través de los siglos, a veces más, a veces menos. Cuando los lee, Méndez Plancarte se queda pasmado ante algunos pasajes y le dan ganas de revivir el Santo Oficio para denunciar a sor Juana.⁶⁴ Se trata, pues, de un “misterio” del cual puede correr

⁶³ La dichosa advertencia precede a la composición 16 de las *Obras completas* y dice exactamente: “O el agradecimiento de favorecida y celebrada, o el conocimiento que tenía de las relevantes prendas que a la señora virreina dio el Cielo, o aquel secreto influjo (hasta hoy nadie lo ha podido apurar) de los humores o los astros, que llaman simpatía, o todo junto, causó en la poetisa un amar a su Excelencia con ardor tan puro, como en el contexto de todo el libro irá viendo el lector”.

⁶⁴ El editor dice, en una nota al romance 19, que en el que sor Juana asevera que las deidades, si en verdad lo son, no deben corresponder al amor de sus criaturas, “es uno entre los pasajes por

(y ha corrido) mucha tinta y que no nos interesa tratar aquí. El caso es: ¿qué piensa Octavio Paz de los poemas de amor de la monja?

En realidad piensa muchas cosas, pero aquí nos interesa resaltar, para los fines de este trabajo, un aspecto esencial. Paz dice de las composiciones de amor de sor Juana (creo que con razón) que “en todas ellas el amante es un ausente o un muerto. Son poemas de amor que asimismo son poemas de soledad: nostalgia, deseo, desolación, amargura, arrepentimiento. Diálogos con sombras y reflejos” (5:342-343). Por supuesto, esto no es una característica exclusiva de la poeta de la Colonia. La poesía de su tiempo generalmente estaba articulada sobre la idea de una dama inalcanzable, marmórea e insensible, o sea ausente, fuera del alcance del poeta. Aun así, creo que sí es probable que en sor Juana la ausencia del objeto amado sea particularmente notoria. Si echamos un ojo, por ejemplo, a sus sonetos amorosos, nos daremos cuenta de que de los veintidós, solo uno habla del amor “feliz”: “Probable opinión es que conservarse” (183). Allí el *yo* lírico dice a Celia que su amor por ella es, como las estrellas, invariable. El resto tienen por tema los celos (por ejemplo el 164: “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba”); las sombras eróticas (el 165: “Detente sombra de mi bien esquivo”); las “encontradas correspondencias” –Alatorre *dixit*– (el 166, 167 y 168); el desamor (como se aprecia en el 171: “Silvio, yo te aborrezco, y aun condeno”); o el dolor del amor (tal se ve en el 172: “Con el dolor de la mortal herida”). A causa de una “libido poderosa sin empleo”, nos dice Paz, sor Juana estuvo condenada a vivir entre “sombras eróticas” (5:264).

No sé si Octavio Paz también tenía una “libido poderosa sin empleo” (no lo creo, no vivía en perpetua clausura); lo que sí sé es cuán frecuente e importante es

los que la Inquisición –si hubiera querido hacerlo, como se ha fantaseado– habría podido, sin total injusticia, «buscarle ruido». [...] Por mucho menos –alguna mera impropiedad teológica–, se condenó a Pedro de Trejo”.

el asunto de las sombras y los fantasmas eróticos en su obra, sobre todo en sus primeros años de creación. A propósito de *Bajo tu clara sombra* y *Raíz del hombre*, comenta Santí: “ambos textos trazan la trayectoria de la pasión amorosa: ávido comienzo, exultante culminación y solitaria resolución” (1997b:93). Él mismo confirma estas ideas en algunos pasajes de *Las trampas de la fe*: “nada menos carnal que la copulación carnal: los cuerpos enlazados se vuelven un río de sensaciones que se dispersan y se desvanecen. Lo único que queda, lo único real, son las imágenes: el fantasma” (5:350). Casi al final de *Bajo tu clara sombra*, después de la experiencia amorosa, el poeta se queda solo y exclama: “oye a mi amor a solas con tu sueño, / a solas con tu nada” (13:78).

Un verdadero amante no necesita la presencia del objeto amado para disfrutar de su amor. Dice Octavio Paz: “ver es una forma inferior de contemplación y el verdadero amante contempla con los ojos cerrados” (5:270). Para sor Juana y para Paz, el objeto amado es mucho más real en tanto más clavada esté su imagen en la mente. Y no solo más real, también es más placentero: “el placer de imaginar es doble porque es ver con los ojos y con el espíritu. La poesía tiene el don de volver sensible lo impalpable y visible lo incorpóreo” (Paz 5:274).

La amada interior aparece en todo su esplendor en estos fragmentos de ambos poetas. De sor Juana transcribo una glosa en la que dice no importarle que los ojos materiales no puedan ver a Lisi, mientras la contemplan los ojos del alma. De Paz copio un precioso madrigal, que me recuerda ese cuadro de Frida Kahlo (el Nobel le tenía cierto aprecio): *Diego en mi pensamiento*. En la pintura se ve a la artista vestida de tehuana y con la imagen de Diego estampada en la frente; en el poema, Paz dice que la imagen de su amada es “más real” en su pensamiento, en su frente, que en el cuerpo que ella habita. He aquí los dos poemas:

Así tendré, en el violento
rigor de no verte aquí,
por alivio del tormento,
siempre el pensamiento en ti,
siempre a ti en el pensamiento.
Acá en el alma veré
el centro de mis cuidados
con los ojos de mi fe:
que gustos imaginados,
también un ciego los ve (sor Juana 142:vv.
35-44).

Más transparente
que esa gota de agua
entre los dedos de la enredadera
mi pensamiento tiende un puente
de ti misma a ti misma
Mírate
más real que el cuerpo que habitas
fija en el centro de mi frente
Naciste para vivir en una isla (Paz
11:400).

No puedo dejar de citar otro pasaje de sor Juana que me encanta y que, aunque no está dedicado a un amante, es muy revelador para estas cuestiones del amor interior. Está en un romance dedicado a un muy buen amigo de la monja llamado Diego Valverde, quien tuvo que partir de la Nueva España en 1678. A sor Juana debió de pesarle mucho: ¿cuántas veces se separó de amigos verdaderamente entrañables para no volverlos a ver? No fueron pocas: Valverde, los marqueses de Mancera, fray Payo Enríquez de Ribera, los marqueses de la Laguna... En fin, sor Juana se consuela de la partida de su amigo diciéndole que, pues su amor es “de entendimiento”, no habrá necesidad de la visión física, mientras exista la espiritual:

Y también sabéis que, como
es mi amor de entendimiento,
no ha menester de la vista
materiales alimentos,
pues radicado en el alma,
independiente y exento,
desprecia de los sentidos
el inútil ministerio (39:vv. 93-100).

Octavio Paz dice que sor Juana “cuando no ve, evoca y fantasea: ve con la memoria y con los ojos de ese *espíritu fantástico* que mira cuando el artista cierra los ojos” (5:274). Pero este ver con la memoria no es siempre grato. A veces, la memoria del objeto amado es tortuosa: aunque este se haya perdido para siempre, la imaginación nos engaña, nos lo presenta tan vivaz como si estuviera presente y,

apenas intentamos tocarlo, se desvanece. Nos deja solos con nuestro dolor. Esto es lo que ocurre en un poema de sor Juana, que a Paz le fascina: “este romancillo es un prodigio de fluidez, como de agua que al correr hace más claro su murmullo”. El primer verso, “Prolija memoria”, le resulta admirable: “llamar prolija a la memoria es algo más que un acierto y al mismo Proust le habría encantado encontrar ese adjetivo” (5:344). Y no solo a Proust, seguramente a él, en cuya obra es tan recurrente el tema de la memoria, también le hubiera encantado encontrar dicho adjetivo. Quizá Paz lo habría empleado en un poema suyo llamado “Atrás de la memoria...”, en el que, trescientos años después, sentirá la misma tortura del recuerdo sufrida por sor Juana:

Prolija memoria,
permite siquiera
que por un instante
sosieguen mis penas.
[...]

¿No basta cuán vivas
se me representan
de mi ausente cielo
las divinas prendas?
¿No basta acordarme
sus caricias tiernas,
sus dulces palabras,
sus nobles finezas? (sor Juana 70:vv. 1-40).

Atrás de la memoria, en ese limbo
donde el pasado: culpas y deseos,
sueña su renacer en la escultura,
tu pelo suelto cae, tu sonrisa,
puerta de la blancura, aún sonrío,
la fiebre de tu mano todavía
hace crecer dentro de mí mareas
y aún oigo tu voz –aunque no hay nadie
[...]

El tiempo que nos hizo nos deshace;
Mi corazón a oscuras es un puño
que golpea –no un muro ni una puerta:
a sí mismo, monótono... (Paz 11:73).

Octavio Paz, enamorado de la continencia y la precisión, cree que los poetas barrocos pecaron a veces por no detenerse a tiempo: en sus poemas hay mucha paja. Pero el soneto era una forma que les exigía la máxima contención; por eso, en su opinión, los mejores poemas de los Siglos de Oro son sonetos. No es difícil adivinar cuáles son sus dos sonetos favoritos de sor Juana. Uno es el 145 (“Este que ves, engaño colorido”), el cual imita muy dignamente, como vimos más arriba. El otro es el 165 (“Detente, sombra de mi bien esquivo”). ¿Cómo no iba a gustarle, si el fantasma erótico es uno de sus temas predilectos? En *Las trampas de la fe* Paz se explaya considerablemente cuando habla sobre el poema. De este dice: “es el

compendio –y más: la cifra– de su poesía amorosa. También de su vida erótica” (5:349). O sea, en teoría, resume todo lo que hemos dicho hasta aquí sobre la amada interior.

El soneto le gusta desde siempre. Existe un poema temprano suyo en el que puede verse no solo el inicio de esa obsesión sino también un claro eco del soneto de sor Juana. En las dos composiciones hay alguien que se abraza de una sombra que se desvanece y, cuando menos lo piensa, está abrazado ya de la nada. Ambos terminan en el triunfo de la interioridad del amor: esa sombra de un bien “esquivo”, esa amante “esquiva” (los dos usan la misma palabra) se queda presa en la memoria, en la fantasía del amante. El poema de Paz es parte de *Luna silvestre*, su primer libro, escrito entre 1932 y 1933 (tenía menos de veinte años). La primera edición moderna de los sonetos de sor Juana, a cargo de Xavier Villaurrutia, apareció en 1931. El impacto producido por este soneto de la poeta del virreinato debió de haber sido grande: apenas lo leyó se animó a imitarlo. Por algo dice el Nobel: “en esos años, a través del fervor inteligente de Cuesta, leí por primera vez los poemas de sor Juana. Me retuvieron los sonetos” (5:17). La monja es, pues, una maestra de Paz a lo largo de toda su vida, desde sus primeras incursiones en la poesía:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía (sor Juana
165).

Entre el silencio, tus palabras
sonando todavía;
bajo las ramas, cayendo tus palabras
como una lenta luz madura.

Mis brazos rodeando el círculo
perfecto,
el hueco, lleno de memorias,
que me deja la ausencia de tu cuerpo.

Así, esquiva, siempre estás presente,
confusa, como un turbio recuerdo de la
infancia (Paz 13:46).

La sor Juana Inés de la Cruz que aparece en *Las trampas de la fe* es un personaje con el que Octavio Paz se identifica plenamente. Los dos son poetas de la soledad, poetas ensimismados, atrapados en el laberinto transparente de sus mentes y sus versos. Algunas veces esta identificación se da con naturalidad: los rasgos que Paz señala en la poesía de sor Juana parecen compaginar con la suya a la perfección. No en balde ha dicho Castro López: “los grandes poetas siempre se han sentido cautivados por los mismos objetos, aunque se acerquen a ellos de maneras distintas” (1983:47). Otras veces, Paz exagera, minimiza o ningunea algunos rasgos de la monja según convenga al personaje que está forjando. Hay facetas de la Décima Musa que aparecen muy pocas veces en su libro, como la burlesca, la moral, la risueña, la cortesana o la coqueta.

Sor Juana no nos deja opción: además de sus versos, ha dejado tan pocas huellas de su paso por el mundo que nos orilla a inventarla una y otra vez. Despreciar el libro de Paz es casi un lugar común; una de las razones: el poeta ve únicamente lo que quiere ver. Por mi parte, pienso que *Las trampas de la fe* es un texto valiosísimo (la prosa deliciosa a veces raya con la poesía), equiparable a los que Lezama Lima o Federico García Lorca dedicaron a Góngora. Pienso también que, de algún modo, todos vemos lo que queremos ver: ninguna reconstrucción de sor Juana podrá ser enteramente fiel. Y quién mejor para llevar a cabo la reconstrucción de la gran poeta que fue y es sor Juana Inés de la Cruz que otro gran poeta, como fue y sigue siendo Octavio Paz.

5. LAS RESURRECCIONES DE LA FÉNIX

En un bosque de Arabia la remota, más fragancia que follaje, la enramada de la mirra, el cedro y la canela, se asoma día con día en los cristales de un lago para verse batida por borrascas de reflejos. Apenas raya el sol las altas cumbres, un pájaro sin par en todo el mundo desciende de la altura y junta al agua de ese lago el fuego de su pluma. Quinientos años pasan sin que nada estorbe el cumplimiento cabal de su rutina, pero una vez consumado dicho plazo, en un nido de llamas el ave se acurruca, y el esplendor de su plumaje cede a las tinieblas. Entre las ruinas mismas de su muerte, gran prodigio, renace el pájaro y extiende las alas para sacudirse las cenizas. Durante otros quinientos años, las aguas de aquel lago no vuelven a extrañar su visita matutina. Eso es lo que se sabe, aunque nadie jamás lo ha visto, de esa criatura que los hombres han llamado el Fénix.

Aunque la posteridad ha conservado el de Décima Musa, la Fénix fue otro de los elogiosos sobrenombres con que se conocía a sor Juana Inés de la Cruz en sus tiempos. Sus coetáneos la llamaban “Fénix de la poesía”, “Fénix de la erudición” y, por oposición a Lope de Vega, el Fénix peninsular, le decían “Fénix del Indiano Parnaso”, “Mexicano Fénix” o “Fénix de América”. Y con razón: el pájaro fabuloso y sor Juana tienen mucho en común. Los dos son una *rara avis*: el primero es el único de su especie; la segunda, una poeta sin rival. A ninguno se le ha visto: el uno se oculta tras los cedros de Arabia; la otra, tras el torno del convento. Y lo más importante, ambos renacen de sus propias cenizas: el Fénix entre las llamas de su nido; sor Juana entre los algodones del tintero. Cuando parece que el ingenio de la poeta no puede ya escribir un verso más brillante, el resplandor de alguno nuevo

opaca al del anterior. Con una mal disimulada galantería, sor Juana se alegra de que la comparen con el ave mitológica y le alegra saber

que mi tintero es la hoguera
donde tengo de quemarme,
supliendo los algodones
por aromas orientales;
que las plumas con que escribo
son las que al viento se baten,
no menos para vivirme
que para resucitarme (49:vv. 149-156).

De lo que en ese entonces no se ufanaba sor Juana (aunque ya podía hacerlo) es de verse revivida no solo ella misma en su tintero con cada nueva creación, sino en los tinteros de otros poetas cada vez que estos la emulaban. En cierta forma, el sobrenombre de nuestra poeta no se debe únicamente a lo inagotable de su ingenio, sino también a las múltiples veces que los poetas mexicanos (y de todas latitudes) han escrito a su luz, aprendido de sus enseñanzas, y consumado, a veces sin darse cuenta, una más de las resurrecciones de la Fénix.

En esa larga lista de aprendices, a la cual echamos un vistazo en el primer capítulo, debe incluirse, sin lugar a dudas, a Octavio Paz. Sor Juana no es únicamente un personaje histórico que le atrae profundamente –la cumbre de un periodo que en el plano estético mucho tiene que ver con el suyo–, o un personaje con el cual se identifica, sino también, simplemente, una poeta que le gusta y de quien aprende mucho como creador. En una entrevista dijo una vez, incluso, que sor Juana era uno de sus poetas favoritos, y la colocó en medio de una lista en la que figuran algunos de los más grandes de la poesía de todos los tiempos: “quizá mis poetas favoritos sean, comparados con Dante, poetas menores. Con ellos, el mundo se vuelve más habitable. Pienso en Donne y en Ronsard, en sor Juana y en Lope, en Blake y en Wordsworth, en Nerval y en Apollinaire” (15:89).

Las varias influencias de la Lírca personal

Así como hay novelas cuyas líneas iniciales se vuelven del dominio público (“En un lugar de la Mancha...”; “Vine a Comala...”; “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento...”), hay también versos, a veces poemas enteros, que son dignos de permanecer en la memoria de algún pueblo. Estoy seguro de que sor Juana escribió más de un par de estos últimos, lo cual es decir ya bastante. Pienso en ese soneto que más de uno aprendió en la infancia: “Este que ves engaño colorido”; o en las redondillas que circulan en nuestros billetes, “Hombres necios que acusáis”. Todos esos versos memorables, provenientes de la lírica no religiosa de sor Juana, fueron agrupados por Méndez Plancarte en el tomo I de sus *Obras completas*, bajo el título de *Lírca personal*.

Muchos de los poemas de sor Juana que más le gustan a Octavio Paz están incluidos en este célebre volumen. Las primeras obras que leyó de la poeta virreinal fueron las que allí se incluyen: el *Sueño*, las endechas y los sonetos. A estos últimos, lo vimos en el capítulo anterior, les tiene especial admiración y se anima a imitar un par, aún siendo bastante joven. Del *Sueño*, otra de sus composiciones favoritas (suya y de muchos más), hablaremos más tarde, pues su importancia en la obra de Paz exige un tratamiento aparte. Por ahora, baste detenernos en otras composiciones de la *Lírca personal* cuya influencia puede rastrearse en la obra del poeta mexicano.

Cuando leemos podría decirse que escuchamos con los ojos a aquel que habla escondido entre las manchas de tinta en el papel. Esto lo dijo Quevedo de una manera muy eficaz: “...escucho con mis ojos a los muertos” (151:v. 4). También sor Juana, según Octavio Paz, “lo dice con uno de esos tropos violentamente retorcidos que su época amaba” (5:173). Se refiere el poeta a unas líras, de las cuales he hablado antes, en las que nuestra poeta comunica a un amado ausente su

es la resurrección de las presencias,
la historia
transfigurada en la verdad del tiempo no fechado (12:68).

En *Pasado en claro* Paz emprende una aventura, como en muchos otros poemas, por los reinos de la memoria. En este poema, el autor nos habla de la memoria como de un charco cuyas aguas son palabras. En ese charco de la memoria, el poeta se ve a sí mismo, el que fue, los lugares en donde ha estado. Pero no ve imágenes, ve palabras –mejor dicho imágenes-palabras– ya empañadas por la tenacidad del olvido, lodo que empaña su transparencia. Hay en este fragmento otro eco del célebre “Óyeme con los ojos”:

Un charco es mi memoria.
Lodoso espejo: ¿dónde estuve?
Sin piedad y sin cólera mis ojos
me miran a los ojos
desde las aguas turbias de ese charco
que convocan ahora mis palabras.
No veo con los ojos: las palabras
son mis ojos. Vivimos entre nombres (12:77).

En el último poemario del Nobel, *Árbol adentro*, hay un poema en dos partes llamado “Decir: hacer” que es un conjunto de reflexiones generales acerca del ser de la poesía. Allí hay unos versos que resumen de manera muy elocuente lo que piensa el autor sobre ese oír con los ojos que es parte esencial de la poesía de nuestro tiempo:

La poesía
siembra ojos en la página,
siembra palabras en los ojos.
Los ojos hablan,
las palabras miran,
las miradas piensan (12:99).

En la *Lírica personal* hay una imagen similar a la de “Óyeme con los ojos” que a Octavio Paz le agrada sobremanera. Se trata de los últimos versos de un soneto en el que sor Juana despotrica contra la esperanza. Ella, dice, a diferencia de los que viven esperando las dichas del mañana e imaginan embobados los frutos

prometidos por la esperanza, no se hace ilusiones y cree nada más en lo que toca, en lo que tiene enfrente:

Sigan tu sombra en busca de tu día
los que, con verdes vidrios por anteojos,
todo lo ven pintado a su deseo;
que yo, más cuerda en la fortuna mía,
tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo. (152:vv. 9-14).⁶⁵

Esos últimos versos del soneto de sor Juana, dice Paz, son “de un realismo casi brutal, pero no inusitado en ella, y que a Rubén Darío le habría gustado escribir” (5:360). El poeta mexicano, a diferencia de Darío, no se quedó con las ganas de escribir sus varias versiones de estos versos, aunque con un sentido distinto al de la monja.

En “Perpetua encarnada”, Octavio Paz, como en cierta medida el alma de sor Juana en su *Sueño*, queda deslumbrado por la insoportable claridad del mundo, por el mediodía de la India: “Tanta blancura me hizo daño”. Se refugia entonces a la fresca sombra de los eucaliptos desde donde exclama: “ando a tientas en mí mismo extraviado”. Una vez allí, pide (¿a quién?) entereza, desprendimiento, “abrir los ojos”; pide también poesía y que esa “Palabra de todos con que hablamos a solas” nunca lo abandone. Son esas cosas bastones de ciego para el hombre, que anda a tientas, que ve con las manos: “el animal de manos radiantes / el animal con ojos en las yemas” (11:357-358).

En esta misma órbita giran unos versos de *Pasado en claro*. Hay en ese poema un pasaje en el que Octavio Paz descubre una hendedura en el tronco de la higuera. Al asomarse al árbol se asoma también a sí mismo y aprende a hablar a

⁶⁵ Muy probablemente la fuente de estos versos de sor Juana sea un emblema de Alciato que previene a los crédulos e ingenuos. Allí puede verse una mano con un ojo en la palma. La idea no era infrecuente en tiempos de sor Juana; puede verse al respecto la nota de Alatorre a este soneto en su edición de la *Lírica personal*.

solas: “Allá adentro son ojos las yemas de los dedos, / el tacto mira, palpan las miradas” (12:79).

De algo similar se habla en “Este lado”. Hay luz (¿la luz del alma de los neoplatónicos, la de los místicos?), pero no la vemos. Solo vemos las cosas que en ella reposan, los colores que incendia cuando toca el mundo. El hombre debe, pues, tocar para ver: “Yo veo con las yemas de mis dedos / lo que palpan mis ojos: / sombras, mundo” (12:110).

La imagen de los ojos en las manos tiene también un sentido erótico en la obra de Octavio Paz. Puede atisbarse desde sus primeros poemas: “Un tacto luminoso / me crece de los ojos” (13:64). Muchos años después, al final de sus días, Paz escribe “Antes del comienzo”. Tendido antes del amanecer, en un “cuarto en penumbra”, le dice el poeta a su mujer, que duerme a su lado: “con los ojos te palpo, / te miro con las manos” (12:161). Lo mismo ocurre en ese precioso poema que cierra *Árbol adentro*, “Carta de creencia”: “el tacto: / luz en la noche de los cuerpos. [...] Amar es tener ojos en las yemas” (12:178-179).

La amada se mira con el tacto y con los ojos. De ese placer de la mirada surge el género del retrato. Algunos de los mejores de sor Juana están contenidos en la *Lírica personal*. Como dijimos antes (cap. 1), el género llega ya muy gastado a las manos de la monja, quien debe poner todo su ingenio al servicio de la novedad. Sus contemporáneos supieron sacar jugo de esas novedades. Y al parecer no solo ellos, también Octavio Paz. El poeta conoce perfectamente los artilugios del género. Como sor Juana, busca ser siempre novedoso en sus retratos: altera en muchas ocasiones el orden descendente y renueva casi siempre las metáforas típicas para hablar de las partes del cuerpo de la dama (el cabello de oro, los ojos de sol...). Aun así, en la utilización de algunas metáforas colinda con la Décima Musa.

Castro López (1983:47) señala, por ejemplo, que los poetas coinciden al hablar de la muchacha como si fuera un suntuoso edificio. En el romance esdrújulo, que según Paz es “una de las composiciones eróticas más exquisitas, osadas y seductoras de la poesía barroca” (5:251), sor Juana escribe:

Cúmulo de primores tu talle,
dóricas esculturas asombra:
jónicos lineamientos desprecia,
émula su labor de sí propia (61:vv. 53-56).

El poeta mexicano dice, siguiendo de cerca a la monja: “Desde lo alto de su morenía una isleña me mira, / esbelta catedral vestida de luz” (11:196). No solo habla Paz en esos versos de la muchacha-catedral, también en este otro: “Alta y desnuda sonrías como la catedral el día del incendio” (11:137).

En el mismo romance esdrújulo sor Juana compara la frente de la dama, lisa y blanca, con la luna llena. La metáfora aparece en algunos otros poetas pero no es del todo usual en la poesía de los Siglos de Oro:

Hécate, no triforme mas llena,
pródiga de candores asoma;
trémula no en tu frente se oculta,
fúlgida su esplendor desemboza (61:vv. 9-12).

¿Recordaría Paz estos versos cuando escribe en *Piedra de sol*: “voy por tu frente como por la luna” (11:218)?

Era usual que al llegar a las partes pudendas de la amada, esas partes que el vestido cubría, el poeta detuviera su retrato, por no caer en indecencias. Es lo que hace sor Juana en un retrato en ecos de la condesa de Galve. Octavio Paz, trescientos años después, se guarda todavía de describir esas escondidas prendas de la dama. En “Noche en claro” hace el retrato de una mujer “bella como el motín de los pobres”. Nos habla de sus axilas, de sus pechos, de su espalda, su pelo y su risa; al llegar al sexo, como sor Juana, se detiene. Estos son los fragmentos de los pudorosos poetas:

Lo demás, que bella oculta,
cultura imaginaria admira;
mira y en lo que recata,
ata el labio que peligra (sor Juana 41:vv. 41-
44).

Pero tu sexo es innombrable
la otra cara del ser
la otra cara del tiempo
el revés de la vida
Aquí cesa todo discurso (Paz 11:302).

En ese mismo romance esdrújulo, elegante retrato, sor Juana dice que la belleza de Lísida no puede sino ser descrita allá arriba, con sílabas de luceros: “sílabas las estrellas compongan” (61:v. 4). La escritura de los astros, de la que ya he hablado con anterioridad (cap. 4), es una de las imágenes que comparten Octavio Paz y sor Juana. No creo que Paz haya necesitado leer a sor Juana para escribir los versos en los que habla del tema, pero me parece que vale la pena señalar la afinidad. Para ilustrar dicha semejanza transcribo, de sor Juana, el pasaje de un romance dedicado al cumpleaños del virrey en donde el sol, como un contador, hace cálculos en el papel del firmamento y saca la cuenta de los años del marqués de la Laguna. De Paz transcribo “Hermandad”, una obra maestra en miniatura que nos habla de la pequeñez del hombre ante el firmamento y de nuestra incapacidad para entender el lenguaje de las estrellas:

Llegóse aquel día,
gran señor; que el Cielo
destinó dichoso
para natal vuestro.
Suma el sol la cuenta
que escribe en aquellos
de estrellas guarismos,
rasgos de luceros (sor Juana 368:vv. 2055-
2062).

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea (Paz 12:112).

Las estrellas escriben en el cielo desde el principio del tiempo, no necesitan que nadie les dicte lo que hay que escribir, pero el poeta requiere de inspiración, de ideas brillantes para componer sus poemas. En el “Epinicio al conde de Galve”, esa silva (mucho menos lograda que el *Sueño*) dedicada a exaltar el triunfo de la Armada de Barlovento sobre los piratas franceses, sor Juana habla de la magnificencia inmensa que recae en la persona del virrey. Es tanta esta grandeza

que su limitado entendimiento no puede albergarla. Esto, sin embargo, no es impedimento para poder celebrarla en su poesía. La majestad del virrey llena el entendimiento de sor Juana como llena el agua una nube negra que, al fin, incapaz de soportar más su pesada carga, aborta un rayo luminoso. Este rayo luminoso es la idea, el concepto y el germen del poema:

Así preñada nube, congojada
de la carga pesada
de térreas condensada exhalaciones,
sudando en densas lluvias la agonía
[...]
el pavoroso seno
[...]
rasga, y el hijo aborta, luminoso,
que en su vientre aun no cupo vaporoso (215:vv. 25-37).

La misma “preñada nube”, como fuente de inspiración, se repite en “Trabajos del poeta”, una sección de *¿Águila o sol?* El poeta trabaja en su escritorio en espera de algún destello de luz. De repente, un grato visitante entra en su habitación:

La nube preñada de palabras viene, dócil y sombría, a suspenderse sobre mi cabeza, balanceándose, mugiendo como un animal herido. Hundo la mano en ese saco caliginoso y extraigo lo que encuentro: un cuerno astillado, un rayo enmohecido, un hueso mondo. Con estos trastos me defiendo (11:146).

Para sor Juana y Octavio Paz, el pensamiento no es únicamente una nube de donde se extraen conceptos luminosos. Esa es solo una de sus caras; su reverso es el dolor. Un mal día, derrotada como el Faetón de su *Sueño*, sor Juana, al darse cuenta de que muy poco le servía el saber tanto para aliviar sus penas, detuvo su lectura momentáneamente y se quedó mirando la nada, pensativa. Ante este desconsuelo escribió un romance para reprochar al entendimiento lúcido su dualidad, ser don y castigo, y su incapacidad de hacerla feliz. Los primeros versos del poema reflejan ya el ánimo abatido de la monja: “Finjamos que soy feliz, / triste pensamiento un rato”. En un día tan malo como el de sor Juana, Paz perdió, debido a su pensamiento racional, la fe en Dios. Buscó a la divinidad y no la encontró, la

llamó y no respondió: desamparo. A raíz de la experiencia escribió “El ausente”. Ese poema contiene un pasaje, eco evidente de sor Juana, que habla de cómo el pensamiento es iluminador pero también revela verdades dolorosas, la ausencia de Dios, por ejemplo. El saber duele, eso dicen estos versos:

El discurso es un acero
que sirve por ambos cabos:
de dar muerte por la punta;
por el pomo de resguardo (sor Juana 2:vv.
61-64).

El pensamiento es una espada
que ilumina y destruye
y luego del relámpago no hay nada
sino un correr por el sinfín
y encontrarse uno mismo contra el muro
(Paz 11:101-102).

Pero no todo es dolor. En la poesía de sor Juana y de Octavio Paz hay lugar (aunque no demasiado) para la risa. De la lírica satírico-burlesca de la Décima Musa destacan, sin duda alguna, sus epigramas (93-97). Quien haya leído la obra de sor Juana los recordará, aunque vale la pena leer este donde la poeta dice a una que se vanagloriaba de hermosa: eres fea como tú sola, es más, tanto como el coco:

Que te dan en la hermosura
la palma, dices, Leonor;
la de virgen es mejor,
que tu cara la asegura.
No te precies con descoco,
que a todos robas el alma:
que si te han dado la palma,
es, Leonor, porque eres coco (93).

Estos poemitas, pequeñas dosis de veneno, escandalizaron a Méndez Plancarte y no dejaron de asombrar a Paz, quien piensa que “nos revelan una sor Juana sin pelos en la lengua” (5:367).

Octavio Paz también escribió un par de piezas satírico-burlescas, fruto de la “guerra literaria”, tan típica de nuestras letras hispanas. A raíz del descubrimiento de la *Carta de Monterrey* en 1980 –un texto de sor Juana hasta entonces desconocido– el padre Aureliano Tapia Méndez, descubridor de la carta, y Octavio Paz entablaron una relación bastante cordial. El segundo, incluso, accedió a prologar una edición de dicha carta en 1993. Paz era una persona *non grata* para

ciertos sacerdotes, quienes no tardaron en arremeter contra la *Carta*, contra su descubridor y contra el libro de Paz sobre sor Juana. El pobre padre Tapia no imaginó en lo que se metería: quedó, como sor Juana en *Las trampas de la fe*, en medio de un pelito entre altos jerarcas, uno de la literatura, otros de la Iglesia.

Dos presbíteros fueron bastante duros con Octavio Paz: Tarcisio Herrera Zapién y Alfonso Castro Pallares. El poeta, por supuesto, no se quedó callado y respondió a los ataques como lo hubiera hecho sor Juana: con unos epigramas jocosos. Quiso demostrar que, como la monja, él tampoco tenía “pelos en la lengua”.⁶⁶ A Herrera Zapién, el Nobel le escribió estas líneas:

Ese ofidio enroscado en la Academia
es un quidam que llaman fray Tarsicio;
su mente debilucha sufre anemia,
mamó bilis y añora el Santo Oficio (15:375).

A Castro Pallares, personaje más bien patético⁶⁷, Paz lo despachó con cuatro versitos:

El presbítero Castro
hizo estudios en Roma;
hoy predica en un rastro
ya que es buey con diploma (15:375).

El insospechado gusto de Octavio Paz por los villancicos

Agazapados en un rincón de su obra, los villancicos de sor Juana empezaron a recibir hasta hace muy poco atención de la crítica literaria. La primera edición

⁶⁶ Menos atrevido que sor Juana, Paz no publicó estos epigramas ni los incluyó en su *Obra poética*. Afortunadamente para nosotros, tuvo a bien recitarlos en una entrevista concedida a Silvia Cherem S.

⁶⁷ Sus escritos contra *Las trampas de la fe* son para morir de risa. Describe así los últimos capítulos del libro de Paz, los de los años finales de la monja: “La «bacante» vencida. Música wagneriana de fondo, las Valkirias. Paz va a descargar toda su ira acumulada, toda su excelsa sabiduría contra «los sectadores» oscurantistas, que pretendieron y lograron aherrojar la mente y la conciencia de sor Juana. Paz, el muchacho bueno de la película, va a salvar a la muchacha engañada de sí misma. Bravo por el paladín limpio, salvador de la honra de la Décima Musa” (*apud* Tapia 2010:206).

moderna es la de Méndez Plancarte, realizada en 1953. Antes de eso era difícil acceder a ellos. Es una lástima. Muchos poetas habrían obtenido con su lectura gran provecho. A los vanguardistas, por ejemplo, les habría sorprendido la modernidad de sus imágenes, la agilidad de los versos, lo aventurado de la métrica. Hay de hecho coincidencias entre los villancicos de sor Juana y algunos poetas del siglo xx, a pesar de que estos últimos seguramente no los leyeron. José Reyes Ruiz (*apud* Puccini 1997:176) ha señalado que versos de sor Juana como

la que si compone el pelo,
la que si se prende el manto,
no tiene para alfileres
en todo el cielo estrellado (256:vv. 25-28),

recuerdan al García Lorca del *Romancero gitano*. Es lógico: tanto sor Juana como Lorca beben de una misma y milenaria tradición. Quizá Reyes Ruiz pensaba en estos versos del “Romance de la guardia civil española” cuando hizo la relación:

La Virgen viene vestida
con un traje de alcaldesa
de papel de chocolate
con los collares de almendras (García Lorca 2007:280).

Algunos villancicos de negro de sor Juana son felices profecías de las jitanjáforas de Nicolás Guillén. ¿Cómo no acordarse de “¡Mayombe –bombe –mayombe!” al leer estos versos de sor Juana: “¡Tumba, la-lá-la; tumba la-lé-le!; que donde ya Pilico, escrava no quede!” (241:vv. 9-10)? Como el Barroco, la vanguardia fue un “Jano bifronte” –Méndez Plancarte *dixit*– con una mitad en lo “popular” y la otra en lo culto: el autor de las *Canciones para cantar en las barcas* es el mismo que el de *Muerte sin fin*.

Octavio Paz pudo ya leer los villancicos de sor Juana sin ningún problema y, por supuesto, habla de ellos de manera más o menos amplia en *Las trampas de la fe*. Podríamos decir, de hecho, que el capítulo que les dedica, “Arca de música”, es un estudio pionero. Nos muestra allí, sin andarlos todavía, muchos de los caminos

que han de seguirse en el estudio del género: la burocracia que los pagaba, el aparato que los sustentaba, las razones que los engendraban, etcétera. Martha Lilia Tenorio no hubiera podido escribir *Los villancicos de sor Juana* (1999), quizá el estudio más amplio que se ha hecho de estos poemas, sin el capítulo de Paz. Queda, de todos modos, mucho por hacer en este campo.

Octavio Paz no se fija en los villancicos únicamente por ser documentos históricos. En ellos ve también un alto valor poético. Estas son sus exactas palabras:

El valor de los villancicos de sor Juana no es única ni predominantemente histórico, social, filosófico, métrico o literario, sino, en el sentido más riguroso de la palabra, poético. Estos poemas nos seducen ora por su gracia fluida, ora por su transparencia irisada y, siempre, por las razones imponderables de la poesía (5:392).

En un poeta poco cargado a lo popular como es Paz, la influencia de los villancicos de sor Juana no es tan evidente, lo cual no quiere decir que no exista. He encontrado apenas un par de afinidades entre esas cancioncitas religiosas y la obra poética del Nobel pero estoy seguro de que hay muchísimas más. Quede esta labor para otro momento.

La primera es muy interesante y es, más que una influencia de la una sobre el otro, una coincidencia curiosa. En un villancico dedicado a la Purísima Concepción, sor Juana canta el instante en que María fue concebida limpia del pecado original. Como todas las concepciones, duró solo un instante, sí, pero esa duración está fuera del tiempo: Dios, que conoce lo que fue, es y será, *ab aeterno* había ya destinado a esa criatura como su madre y la había prevenido de toda mancha. A Octavio Paz le llaman mucho la atención estos versos en los que “brotó del fondo del tiempo otro tiempo como una exhalación” (5:380). Debió de pensar en lo mucho que se parecían a otros suyos, no precisamente dedicados a la Inmaculada Concepción. Para Paz, el poema es exactamente eso, un instante privilegiado que se toma con pinzas de la barahúnda de la realidad y se fija en el

verso. Desde entonces queda instaurado en un tiempo fuera del tiempo, el presente perpetuo, tiempo en donde resucitan las presencias. Eternidad del instante. Puede que estos pasajes no hablen de lo mismo, pero la expresión de eso que dicen coincide en muchos sentidos:

¡Un instante me escuchen,
que cantar quiero
un Instante que estuvo
fuera del tiempo!

Escúchenme mientras cante,
que poco habrá que sufrir,
pues lo que quiero decir
es solamente un Instante.

Un Instante es, de verdad,
pero tan Privilegiado,
que fue un Instante cuidado
de toda la Eternidad (sor Juana 279:vv. 1-4).

Una casa un jardín,
no son lugares:
giran, van y vienen.
Sus apariciones
abren el espacio
otro espacio,
otro tiempo en el tiempo.
Sus eclipses
no son abdicaciones:
nos quemaría
la vivacidad de uno de esos instantes
si durase otro instante (Paz 11:412).

Los villancicos dedicados a santa Catarina, cantados en Oaxaca en 1691, son de los más interesantes y mejor logrados de toda la producción de sor Juana. Era natural que la monja se empeñara particularmente en esos poemas consagrados a la santa egipcia, muchacha sabia y perseguida, cuya vida tantas coincidencias tenía con la suya. Era, entre muchos otras, uno de sus modelos vitales. Octavio Paz ve en estos villancicos una muestra de las “preocupaciones filosóficas y herméticas” de la monja: egiptomanía, la *crux ansata*, Hermes Trismegisto, Kircher... También ve en ellos, por su feminismo, su fecha tardía y el lugar en donde fueron cantados, una clave importante para entender los problemáticos años finales de nuestra poeta. Los conocía, pues, a la perfección.

En este juego, hay un villancico (312) en donde sor Juana pone a santa Catarina, concedora del misterio de la Encarnación de Cristo, por encima de las heroínas del Antiguo Testamento, ignorantes de dicho misterio. Lo dice con unos preciosos endecasílabos cuatrimembres: la santa de Alejandría es más lozana “que Abigaíl, Raquel, Esther, Susana”; con más virtudes que las “de Débora, Jael,

Judith, Rebeca”; y con una cara más hermosa que “la de Ruth, Bethsabé, Thamar y Sara”. El endecasílabo cuatrimembre es común en la poesía de los Siglos de Oro (incluso en los mismos villancicos de la jerónima), pero lo que no es común es que sus elementos constitutivos sean nombres propios. Casi siempre los forman entes inanimados, como puede verse en estos de sor Juana: “el monte, el llano, el bosque, la floresta” (251:v. 30); “los ríos, los arroyos, fuentes y mares” (263:v. 18); “de la tierra, del Cielo, Rosa, Estrella” (312:v. 16). Por eso me inclino a pensar que Paz emuló conscientemente a sor Juana en este no menos maravilloso verso (repetido varias veces) que engalana *Piedra de sol*, otro endecasílabo cuatrimembre formado por nombres femeninos: “Laura, Isabel, Perséfone, María” (11:220). A sor Juana le habría gustado saber que esos versos, incluidos en un poemita suyo aparentemente tan modesto, servirían de modelo para otros que formarían parte de una obra maestra de la literatura mexicana.⁶⁸

La modernidad de las loas

La sociedad de la Nueva España hacía fiestas a la menor provocación. El cumpleaños de los nobles, presentes como el virrey o lejanos como el monarca, era una de las más ostentosas. Casi siempre incluía la representación de una comedia, la cual no se presentaba desnuda, sino ataviada por todas partes con un nutrido festejo de piezas menores. Entre estas, la loa, que casi siempre abría el camino a la comedia, era indispensable. Se trata de una breve representación teatral en donde hablaban, por lo general, entes abstractos (la Música, la Majestad, la Vida), entes naturales (el Sol, el Viento, las Flores) o deidades (Pomona, Eolo, Céfiro), las cuales loaban, valga la redundancia, al cumpleaños y le ofrecían regalos

⁶⁸ Paz habla en *Las trampas de la fe* de este tipo de endecasílabos, pero no cita ninguno de los que hemos aludido, ¿tendría miedo de poner su fuente tan en evidencia?

inmateriales (belleza, nobleza, larga vida). Una verdadera enramada alegórica. A sor Juana muchas veces se le encargaba la confección de estas obras.

Cualquier poeta moderno pensaría que en las loas, dedicadas a un asunto tan fútil, difícilmente pudiera hallarse poesía digna de ser emulada. No es el caso de Octavio Paz, a quien estas obritas le producen una gran admiración: “sorprende que con una materia vil como los cumpleaños de los poderosos, sor Juana haya logrado pequeñas obras que, en su género, son perfectas” (5:443). También le asombra, como a Méndez Plancarte, que haya en las loas de sor Juana algunas imágenes de verdadera modernidad, como iremos viendo. Por su calidad y su modernidad, Paz no ve estas piezas por encima del hombro, sino que las considera dignas de imitación: entre esta sección de la obra de sor Juana y la poesía del Nobel pueden tenderse algunos puentes.

En la poesía de Octavio Paz hay algunos espacios recurrentes, espacios a los que el poeta tiene verdadera devoción. Uno de ellos es el jardín. El niño Octavio pasó su infancia entre las ramas de una higuera en Chimalistac, en un jardín que resucita en su poesía de manera recurrente. En los jardines poéticos de Paz, el árbol pronuncia profecías, la fuente canta, las flores hablan un lenguaje de olores y color. No en balde al poeta mexicano le agradan sobremanera dos loas de sor Juana cuyos personajes son las criaturas del jardín: la cuarta *Loa a los años del rey* y la *Loa en las huertas*. La primera es, de hecho, su favorita: “es quizá la mejor de todas. Lo es por la variedad métrica, por la vivacidad de las imágenes y por el ingenio. [...] Ritmo hecho de la exquisita combinación de metros que brotan como súbitos surtidores en un jardín no de plantas sino de vocales y consonantes” (Paz 5:408).

En esta cuarta *Loa a los años del rey*, las aves, las fuentes, las flores y las plantas, alaban a Carlos II, que aparece alegorizado como el Sol. Pan, dios de los montes, insta así a la vegetación, que surge del seno de la tierra, para que alabe al monarca-sol:

Pues a su influjo las Plantas
el ser y el aumento deben,
en las hojas y en los ramos
le rindan aplausos verdes:
crezcan, crezcan, crezcan lucientes (377:vv. 17-21).

Esos “aplausos verdes” constituyen, además de un acierto, una bonita muestra de la modernidad de las loas. Sinestesias como esta son frecuentes en la poesía de Octavio Paz. En un poema se lee “El árbol dormido pronuncia verdes oráculos” (11:136). En otro:

Entro en un patio abandonado:
aparición de un fresno.
Verdes exclamaciones
del viento entre las ramas (12:76).

Y no únicamente los árboles, también otras criaturas del jardín entonan verdes melodías. En este pasaje de *Pasado en claro*, cantan los insectos: “entre las yerbas negras arden estrellas verdes: / es la música verde de los élitros / en la prístina noche de la higuera” (12:79). Asimismo, la tierra misma es un ser que sueña un sueño verde:

Deja que una vez más te nombre, tierra.
Mi tacto se prolonga
en el tuyo sediento,
largo, vibrante río
que no termina nunca,
navegando por hojas digitales,
lentas bajo tu espeso sueño verde (11:36).

Finalmente, el viento que mueve los árboles al atardecer puebla el aire con una sinfonía verde como las ramas que la ejecutan: “Unos muslos nocturnos que se hunden / en la música verde de la tarde” (11:35).

En las loas de sor Juana, las flores están tan vivas como las plantas. Es común que a ambas se atribuyan características humanas (prosopopeya). En la *Loa en las huertas* hay un pasaje en el que Vertumno dice a su novia, Pomona: “por verte, la azucena, / ya en la ribera amena / el blanco cuello entona” (382:vv. 74-76).

La imagen es preciosa: las azucenas que crecen en los márgenes del arroyo alzan sus cuellos, tal como hacemos nosotros al carraspear y enderezarnos antes del canto o la declamación, para ver pasar a la diosa de los jardines.⁶⁹ Estas líneas llamaron la atención de M. Plancarte, quien alude a su “fina modernidad”. También la de Octavio Paz, quien piensa que este verso “anticipa muchas imágenes de poetas modernos” (5:408). Ambos autores ofrecen ejemplos de poetas del siglo XX que han usado imágenes similares: Amado Nervo, Jaime Torres Bodet, Jorge Guillén. La lista podría alargarse considerablemente.⁷⁰

Octavio Paz es uno de esos poetas modernos cuyas imágenes fueron anticipadas por los versos de esta loa de sor Juana. En su poesía podemos hallar muchas prosopopeyas aplicadas a las flores. En sus *Primeros escritos*, hay un poema en el que se refiere a la lengua de los alcatraces: “...tú, plata recién hallada, / entre los alcatraces de lenguas amarillas, / cantas la destrucción” (13:75). En un poema llamado precisamente “Jardín”, “El heliotropo con morados pasos / cruza envuelto en su aroma...” (11:42), como una señora elegante y ataviada. En “Soliloquio de medianoche”, un espíritu –romanticismo a flor de piel– visita al poeta y le dice algunas palabras al oído: ¿recuerdas “las violetas de apretados corpiños, siempre tras las cortinas de sus hojas, / el alcastraz de nieve y su grito amarillo, trompeta de las flores”? (11:106).

⁶⁹ El *Diccionario de Autoridades* registra la entrada *entonarse*: “vale por traslación engrairse, envanecerse, presumir de sabio, galán, poderoso, etcétera”. Según M. Plancarte y Octavio Paz, es esta la acepción del verbo que emplea sor Juana en su loa. Me parece que no. Este *entonarse*, a diferencia del empleado en el pasaje, es reflexivo. El verbo está usado en su acepción usual: “Dar tono a las voces, expresar con claridad las palabras, profiriéndolas y pronunciándolas clara y distintamente” (*Aut.*). La imagen es mucho más elaborada de lo que estos dos estudiosos suponían.

⁷⁰ Contribuyo a engrosarla con un bonito ejemplo de Salvador Novo: “Los nopales nos sacan la lengua; / pero los maizales por estaturas / con su copetito mal rapado / –su cuaderno debajo del brazo– / nos saludan con sus mangas rotas” (1995:31).

Entre las flores y los árboles corren las fuentes y los arroyos, que en estos vivísimos jardines poéticos, tampoco pueden quedarse callados. En la cuarta *Loa a los años del rey*, Siringa llama a las fuentes, para que alaben con sus murmullos cristalinos al rey Carlos II. El pasaje es largo, pero vale la pena leerlo:

...soy la ninfa Siringa
a quien rinden obediencia
cuantas Náyades hermosas
en líquidas transparencias
de alcázares de cristal
ocupan tronos de perlas
[...]
yo convocaré...
todas las Fuentes parleras,
porque unas con transparentes,
y otras con arpadas lenguas,
ya en gorjeos, ya en murmullos,
ya en corrientes, ya en cadencias,
la bienvenida le demos (377:vv. 93-107).

Estos versos son de una modernidad asombrosa. Pudieron haber sido escritos por Octavio Paz: hay transparencias, cristales, “tronos de perlas”. Un par de versos suyos, en los que las aguas con sus lenguas cristalinas murmuran, tienen mucho que ver con estos de sor Juana que acabamos de transcribir: “Hablan con voz tan clara las acequias / Que se ve al través de sus palabras” (11:127).

En esa misma loa, hecha para el cumpleaños del muy desafortunado Carlos II, hay un pasaje en donde Eolo, dios del aire, convoca a sus criaturas para que rindan alabanzas al monarca. Para cualquier lector actual este es un pasaje que no puede pasar inadvertido. No ha faltado quien señale la modernidad de este soliloquio del dios de los vientos: “el fragmento de Eolo la convierte [a sor Juana] en dignísimo rival de cualquier lírico moderno” (Castro López 1983:51). Octavio Paz, por su parte, opina que estos versos son un “nítido fragmento hecho de aire sin peso, como el lenguaje mismo” (5:409). La transparencia del aire, hecho de cristal,

y los pájaros coloridos, luminosos, que lo habitan, acercan el pasaje de esta loa de sor Juana a otro de un poema de Octavio Paz dedicado a la música:

Yo que Presidente Dios
de la raridad del aire
soy, y a quien toca el gobierno
del imperio de las Aves,
que su diáfano espacio
en vagas diversidades,
iris animados, pueblan,
adornan, vanos volantes (sor Juana 377:vv.
35-42).

No queda nada sino un alto sonido
Torre de vidrio donde anidan pájaros de
vidrio
Pájaros invisibles
Hechos de la misma substancia que la luz
(Paz 11:128).

Además del jardín hay otro espacio privilegiado en la poesía de Octavio Paz: el firmamento donde navegan los cuerpos luminosos de los astros. Por eso la quinta *Loa a los años del rey* es una de sus favoritas. En ella, sor Juana despliega un coloquio luminoso de planetas que, orquestado por el Sol, rinde homenaje a Carlos II. Hay allí un pasaje magnífico en el que se habla del lenguaje de los astros. Si la lengua de las flores es su olor y la de las fuentes el cristal, los astros hablan con fuego: el universo entero habla. El empleo de esta imagen en su poesía es algo que sor Juana y Paz tienen en común:

En los doseles siete de los Orbes,
sentados en los tronos de alabastro,
periodos son de fuego sus conceptos,
cláusulas son de luces sus vocablos (sor
Juana 378:vv. 13-16).

Mira correr el río de los astros,
se abrazan y separan y vuelven a juntarse
hablan entre ellos un lenguaje de incendios
(Paz 11:301).

El ejemplo anterior no es el único en el que Octavio Paz hace conversar a los astros con llamaradas. A sor Juana y a Paz los une, además de todo lo ya visto, la admiración por una figura femenina de la Antigüedad: la astrónoma de Alejandría, Hipatía. Sor Juana la incluye en el catálogo de mujeres sabias, sus modelos, que hace en la *Respuesta a sor Filotea*. Allí nos dice que, al hurgar en el cajón de la gentilidad, encuentra muchas mujeres de preclara inteligencia, una de ellas, “Hipasia que enseñó Astrología y leyó mucho tiempo en Alejandría” (405:líneas 874-875). Hipatía vivió en medio de la turbulencia que acompañó el surgimiento

del cristianismo; en este ambiente, su sabiduría y paganismo resultaban terriblemente incómodos. Como sor Juana, fue silenciada por un prelado, pero san Cirilo y sus secuaces no fueron tan benevolentes como Aguiar y Seijas. Hipatía fue humillada y descuartizada en un templo cristiano en el año de 415. Su caso conmovió al mundo antiguo tanto como el de sor Juana nos conmueve hoy a nosotros.

Las similitudes entre ambas mujeres, sobre todo las concernientes a sus trágicos finales, no escaparon a Paz: “hermosas, jóvenes, castas y sabias, las dos fueron perseguidas por prelados intolerantes, aunque los de Alejandría fueron incomparablemente más crueles y bárbaros” (5:498). Para el poeta, los lazos que unían a estas mujeres eran tan fuertes que a las dos les dedicó un mismo poema. En él es claro, además de la enorme veneración por ambas figuras, un eco de los versos de sor Juana arriba citados: “periodos son de fuego sus conceptos / cláusulas son de fuego sus vocablos”. El mayor elogio para la Fénix no es el poema mismo, sino que su compatriota la haya resucitado imitando sus versos. Esta breve composición fue leída en el Claustro de sor Juana en 1995, con motivo del tricentenario de la muerte de la monja:

Juana Inés de la Cruz, cuando contemplo,
las puras luminarias allá arriba,
no palabras, estrellas deletereo:
tu discurso son cláusulas de fuego (14:183).

Casi idéntico es el poema dedicado a la astrónoma de Egipto, que no es original de Paz sino una traducción de la *Antología Palatina*. El poeta dice que “es más que una traducción y menos que una composición original” (5:676), pero en su versión es tan libre, tan otra, que podemos desentendernos de la fuente. He aquí el cuarteto:

Hipatía, si miro luces puras
allá arriba, morada de la Virgen,
no palabras, estrellas deletereo:
tu discurso son cláusulas de fuego (12:108).

Octavio Paz a la sombra del Sueño

Quizá el poema de sor Juana que más influye en la obra de Paz sea ese que ella tituló *Primero sueño*. Trescientos años después de su publicación, no ha perdido un ápice de su impacto y sigue siendo una de las piezas clave de la poesía mexicana. Todo poeta que se precie debe voltear a ver, aunque sea para desdeñarla, esa obra maestra de la monja mexicana. Paz lo sabía muy bien. Para él, el poema representa una ruptura brutal entre los tradicionales viajes del alma en la literatura occidental y los que se verán en la era moderna: “algo acaba en este poema y algo comienza” (5:441). La verdadera originalidad del *Sueño*, dice, consiste en hacernos ver que el alma del hombre está sola ante el universo (de nuevo la soledad). En su viaje, el alma de sor Juana va sola, nadie la guía, no hay demiurgo: ni Virgilio, ni Beatriz. Al final no le espera una revelación sino una no-revelación: el alma de sor Juana, en su afán de conocerlo todo, solo comprende que no es posible llevar a buen término su empresa. En este sentido, el poema inaugura una tradición en la que se enfilarán muchas composiciones posteriores de la poesía universal:

Primero sueño se parece a *Le Cimitière marin* y, en el ámbito hispano, a *Muerte sin fin* y *Altazor*. Se parece, sobre todo y ante todo, al poema en que se resume toda esa poesía: *Un Coup de dés*. El poema de Juana Inés inaugura una forma poética que se inscribe en el centro mismo de la Edad Moderna; mejor dicho, que constituye a la tradición poética moderna en su forma más radical y extrema (5:456).

Al poeta que es Octavio Paz le preocupa, naturalmente, insertarse en esta tradición del viaje nocturno del alma inaugurada por el *Sueño*. Lo anterior es evidente en su poesía, incluso desde épocas muy tempranas. Sorprende la cantidad de tiempo que Paz dedicó a una lectura atenta del poema de sor Juana: muchos de los críticos que atacan el libro de Paz no dedicaron al estudio del poema ni una cuarta parte de los años que le dedicó el Nobel. La diferencia está en que este último leyó a sor Juana toda la vida no solo como crítico, sino también como poeta.

Podrá disentirse todo lo que se quiera, pero las reflexiones vertidas en *Las trampas de la fe* no son en lo absoluto improvisadas.

“El desconocido” (11:103-104) es el segundo intento de Paz por sumarse a la tradición a la que el *Sueño* abrió paso. Y digo el segundo porque el primero es la silva “Al sueño”, incluida en sus *Primeros escritos*, y de la que ya hablé en otro lugar (cap. 3). “El desconocido” es un poema relativamente breve, dedicado sintomáticamente a Xavier Villaurrutia, incluido en *Libertad bajo palabra* y compuesto entre 1937 y 1947 (antes de que apareciera la edición del *Sueño* Méndez Plancarte). Hay en él muchas marcas con las que Paz quiere dejar en claro cuál es el poema que le sirve de modelo.

En primer lugar, como en la silva de sor Juana, se extiende ante nosotros una introducción en donde se describe la caída de las tinieblas sobre el mundo. En ambos poemas la noche se engalana con ramas de oscuridad: en el *Sueño*, “negro laurel de sombras mil ceñía” (216:v. 913); en “El desconocido”, “Sombríos ramos húmedos / ciñen su pecho y su cintura”. En la silva de la jerónima se habla también de que la penumbra no permitía que hubiera en el mundo más ruido que los murmullos de las aves nocturnas; pero son estos tan lúgubres, que no llegan siquiera a interrumpir el silencio:

sumisas solo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan oscuras, tan graves
que aun el silencio no se interrumpía (216:vv. 21-24).

Lo mismo dice Paz de la noche en “El desconocido”: “No la puebla el silencio: rumores silenciosos”. Hay, además de estas dos, otra imagen que ambos poetas comparten a propósito de la caída de la noche: la del venado vigilante. Dice sor Juana:

tímido ya venado,
con vigilante oído,
del sosegado ambiente,

al menor perceptible movimiento
que los átomos muda,
la oreja alterna aguda
y el leve rumor siente
que aun le altera dormido (216:vv. 115-122).

Paz, por su cuenta, compara a la noche con el mismo asustadizo animal: “Noche, dulce fiera [...] / Detenida al borde del alba como un venado a la orilla del susurro o del miedo”.

Después de esta introducción, el poeta nos conduce, en un *zoom* cinematográfico, hasta el lecho de un insomne angustiado. Las dos cosas que Paz remarcará del *Sueño* muchos años después están ya en este poema presentes. La soledad del alma del durmiente es una de ellas. El poeta dice a la Noche: el insomne “cruza tus soledades, a solas con su alma”. La otra es la no-revelación. Como el alma en el *Sueño*, este durmiente no da con su objetivo, pero no importa, sigue intentando, alza el vuelo, aunque sepa que le espera un final como el de Faetón:

Su pensamiento recorre siempre las mismas salas deshabitadas,
sin encontrar jamás la forma que agote su impaciencia,
el muro del perdón y de la muerte.
Pero su corazón aún abre las alas
como un águila roja en el desierto.

Finalmente, Paz nos echa fuera una vez más de la habitación, de la mente del insomne, y nos regala, para cerrar, la imagen astronómica de un mundo que gira y gira sin detenerse: “marcha solo, infatigable, / encarcelado en su infinito, / como un fantasma que buscara un cuerpo”. El *Sueño* también cierra con una observación astronómica. No gira el mundo, pero sí el sol alrededor de este. Así, mientras de un lado es de día, del otro es de noche:

[la sombra] en la mitad del globo que ha dejado
el sol desamparada,
segunda vez, rebelde, determina
mirarse coronada,
mientras nuestro hemisferio la dorada

ilustraba del sol madeja hermosa (216:vv. 963-969).⁷¹

“El desconocido” presenta, además de algunas imágenes afines, una estructura tripartita y circular idéntica a la del *Sueño*: caída de la noche, el sueño (en este caso el insomnio) y el regreso del día (que queda implícito en el girar del planeta).

Otro de los poemas enfilados en la tradición del *Sueño* es “Repaso nocturno” (11:202-204). También es anterior a la edición de M. Plancarte: está fechado en 1950 y fue escrito en París. Interesante: son estas fechas en las que Paz empieza a interesarse de veras por la figura de sor Juana (cap. 2). Termina *El laberinto de la soledad*, escribe la “Introducción a la historia de la poesía mexicana” y publica su artículo “Sor Juana Inés de la Cruz”. En los tres textos toca el tema del *Sueño* y lo destaca de entre toda la producción de la poeta virreinal. Ese año tenía muy fresca la silva en la cabeza.

“Repaso nocturno”, como “El desconocido”, tiene una estructura tripartita. La primera parte nos pinta a un insomne que da vueltas en su cama, carcomido por su pensamiento. En algún punto, sin embargo, consigue dormir y su alma se halla de pronto “al lado de su cuerpo abandonado”. Allí empieza un repaso mental, un sueño, que constituye la segunda parte del poema (escrita en cursivas y entre paréntesis), en la cual el durmiente imagina a otros soñadores en sus camas. Unos sueñan cansados y “...muerden el racimo de su propia fatiga”; otros no consiguen dormir del todo, como el asesino que “se precipita en su dormir sin sueño...”. En la tercera parte finalmente amanece, “...el sol tocó la frente del insomne”, y nuestro personaje regresa a su cuerpo: “volvió a su cuerpo, se metió en sí mismo”. Las similitudes con el *Sueño* son más que evidentes.⁷²

⁷¹ Paz escribe en relación a este pasaje del *Sueño*: “el combate es cíclico y la noche establece su imperio en el otro hemisferio adonde quizá otra Juana Inés sueña el mismo sueño” (5:453).

⁷² Murillo sugiere que “esta ansia y esta lucha [en “Repaso nocturno”] por descifrar los signos del universo durante el sueño” (1987:227) algo tienen que ver con la obra maestra de sor Juana, pero no va más allá.

Hay tres imágenes muy concretas que nos hacen saber que Paz tenía muy en cuenta la obra maestra de sor Juana para escribir este “Repaso nocturno”. La primera, la del cuerpo del soñador que se debate entre la vida y la muerte. Sor Juana dice en su silva que el cuerpo en reposo es un “cadáver con alma, / muerto a la vida y a la muerte vivo” (216:vv. 201-203). En su poema, Paz escribe tres veces este verso: “ni vivo ni muerto”; y una vez estos dos: “vivo para la muerte / muerto para la vida”.

La segunda imagen, y esta es clave, tiene que ver con el obelisco, esa construcción egipcia que aparece al inicio del *Sueño*:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las estrellas (216:vv. 1-4).

El Nobel nos dice del soñador en “Repaso nocturno” que “Su pensamiento mismo, entre los obeliscos derribado / fue piedra negra tatuada por el rayo”.

La última es la de la mente del soñador como un espejo. Sor Juana escribe, en un pasaje del que ya he hablado (cap. 4), que mientras dormía, la fantasía pintaba imágenes en su mente con un pincel invisible; estas imágenes eran tan claras como aquellas reflejadas en el gran espejo del faro de Alejandría. Al despertar, estas “fantasmas” “en fácil humo, en viento convertidas / su forma resolvieron” (216:vv. 871-872). En este punto aparece también otro artefacto visual como el espejo: la linterna mágica. De igual manera, la mente del soñador en el poema de Paz, al amanecer, se convierte en “un espejo que no refleja ya ninguna imagen”.

Por supuesto hay otros poemas de Octavio Paz que se enfilan en la tradición inaugurada por *Primero Sueño*. *Piedra de sol* es sin duda uno de estos. Se trata de un poema maduro, en el que el poeta ha adquirido una voz propia y en el que la relación con su modelo ya no es tan transparente. De hecho, hay muchísimos

menos ecos del *Sueño* en los endecasílabos blancos de Paz que los que hay, por ejemplo, en *Muerte sin fin*. El análisis comparativo detallado de los máximos poemas de sor Juana y de Paz rebasa por mucho los alcances de este trabajo (daría para otro de iguales proporciones); baste por ahora con dejar en claro que los dos son un recorrido nocturno por los caminos del pensamiento que empieza al caer la noche y termina al amanecer con la revelación de una no-revelación. Algunos han notado ya este parecido de la obra maestra de Paz con la silva de la monja, aunque sea superficialmente:

Primero Sueño y Piedra de sol corren paralelos. Nos asombra su oscuridad y su complicada urdimbre intelectual; nos fascinan sus versos y en la medida que nos atraen nos desquician, cuando descubrimos que varios de ellos se resisten a la inteligibilidad. No se pliegan a la realidad ni se proponen reproducirla, crean otra realidad sin más medio que el lenguaje (Castro López 1983:47).

Otro de los grandes poemas de Octavio Paz enfilados, a mi ver, en la tradición del *Sueño* es el *Nocturno de San Ildefonso*. Esa “caminata nocturna” también requeriría un comentario aparte que no podemos desarrollar aquí. Observo, sin embargo, un par de versos que algo deben a la silva de la monja. Hay, en primer lugar, un “cono de sombra” al inicio del poema, recuerdo lejano de aquella sombra piramidal y funesta. En segundo lugar, hacia el final del *Nocturno*, entre los tinacos y las azoteas de la ciudad, puede verse la luna. De ella dice Paz: “fue diosa y hoy es claridad errante” (12:70). ¿Se acordaría de esos versos del *Sueño* que hablan de la luna como una “...diosa / que tres veces hermosa / con tres hermosos rostros ser ostenta” (216:vv. 13-15)?

Pero, al margen de la tradición inaugurada por este, los poetas leen el *Sueño* por la sencilla razón de aprender, inspirarse o tomar como modelo alguna imagen admirable. Es el caso de Octavio Paz, en cuya poesía podemos hallar algunos ecos aislados de la obra maestra de la jerónima.

Hay algunos que tienen que ver con el inicio y el final del *Sueño*, versos tan contundentes y memorables que a muchos poetas a lo largo de los años, lo vimos en el capítulo primero, han llamado la atención. En la prosa-poesía de *¿Águila o sol?*, el poeta nos habla de cómo intenta quedarse dormido mientras contempla los muebles de su habitación, los cuales, comidos por la sombra, se le figuran pirámides, conos, construcciones egipcias. En este pasaje hay dos recuerdos del *Sueño*: uno tiene que ver con la sombra piramidal y funesta que abre el poema; el otro, con ese verso afortunado que define al cuerpo dormido: “El cuerpo siendo, en sosegada calma, / un cadáver con alma, / muerto a la vida y a la muerte vivo” (216:vv. 201-203). He aquí el fragmento: “Me quedo quieto en medio de la gran explanada egipcia. Pirámides y conos de sombra me fingen una inmortalidad de momia. Nunca podré levantarme. Nunca será otro día. Estoy muerto. Estoy vivo” (11:149).

En “Conscriptos USA”, poema raro que no se parece ni al *Sueño* ni al grueso de su obra, Paz recuerda seguramente la silva de sor Juana cuando dice: “el alba es un ejército de pájaros” (11:74). No olvidemos lo que dice la monja del ejército matutino de la Aurora, que se bate en contra de la noche al amanecer:

...la bella precursora
signífera del sol, el luminoso
en el Oriente tremoló estandarte,
tocando al arma todos los süaves
si bélicos clarines de las aves (216:vv. 917-921).

En el *Sueño* hay un pasaje en el que el alma de la durmiente decide no tratar de comprender todo lo creado de golpe, sino ir paso a paso, de lo más simple a lo más complejo. Es entonces cuando aparece la llamada cadena del ser, que asciende desde lo más bajo, los minerales, a lo más alto, el Hombre. El pasaje en donde se elogia a este último es, en palabras de Paz, “uno de los más hermosos de *Primero sueño*” (5:452). Tiene toda la razón. El ser humano, dice sor Juana, es:

bisagra engazadora

de la que más se eleva entronizada
naturaleza pura
y de la que, criatura
menos noble, se ve más abatida (216:vv. 659-663).

El Hombre es, pues, un puente entre lo divino y lo terreno. Lo mismo, más o menos con las mismas palabras, dice el poeta mexicano en “La casa de la mirada”: “los hombres somos la bisagra entre el aquí y el allá...” (12:157).⁷³

Casi al final de su gran poema, el alma de sor Juana se da cuenta de que, por mucho que lo intente nunca podrá saberlo todo. Es allí donde se compara con el joven Faetón que, no obstante el peligro, se atrevió a gobernar los caballos del sol, su padre. No podía ser de otra manera: el joven cayó desplomado, pero alcanzó la gloria de haber intentado su hazaña. El pasaje de Faetón en el *Sueño* es, seguramente, el predilecto de Octavio Paz:

Faetón es un arquetipo porque determinó “eternizar su nombre en su ruina”, verso memorable y ejemplo insigne de las que llamaba Breton *metáforas ascendentes* [...] Recobrado el arrojo, el alma desafiaba a la inmensidad y *las glorias deletrea / entre los caracteres del estrago*. Este pasaje, uno de los más bellos del poema... (5:453).

Su admiración por el fragmento de Faetón es palpable en unos versos suyos, relativamente tempranos (1948), insertos en un poema llamado “Máscaras del alba”:

El prisionero de sus pensamientos
teje y desteje su tejido a ciegas,
escarba sus heridas, deletrea
las letras de su nombre, las dispersa,
y ellas insisten en el mismo estrago (11:198).

Además de los cuatro versos que dedicó a sor Juana y a Hipatía, Octavio Paz no alude directamente a nuestra poeta en su poesía (como sí hace con Quevedo y

⁷³ “Bisagra” era palabra prosaica y poco frecuente en la poesía castellana hasta que Góngora le dio algo de legitimidad poética. En la *Soledad* primera habla el poeta de un barco que, después de navegar por cuatrocientos días, encontró el estrecho de Magallanes, el cual es “de fugitiva plata / la bisagra (aunque estrecha) abrazadora / de un Océano y otro...” (vv. 472-474). Esta bisagra gongorina, como se ve, nada tiene que ver con las altas meditaciones de sor Juana y Paz acerca del Hombre.

Góngora) más que una vez. Dicha alusión es tangencial y se encuentra en un poema dedicado a Lezama Lima, otro gran amante del Barroco. Tiene que ver con su pasaje favorito, el de Faetón:

Sí, tú eres la gran boa de la poesía de nuestra lengua que al enroscarse en sí misma se
[incendia
y, al incendiarse asciende como el carro de llamas del profeta y al tocar el ombligo del
[cielo
se precipita como el joven Faetonte, el avión fulminado del *Sueño* de sor Juana (12:118).

La vida de sor Juana y la de Octavio Paz son parecidas incluso en las tragedias de sus años finales. Solitaria en una celda ya sin libros, convertidos todos en limosnas, víctima de una peste que desolaba el convento, rodeada de prelados ignorantes que lucharon por verla derrotada y alejada de sus protectores y amigos, residentes en España y Portugal, sor Juana murió el 17 de abril de 1695. Abatido por la pérdida de su biblioteca en las garras de un incendio feroz, vencido por los achaques de un cáncer impío, rodeado de los ataques de una izquierda que vociferaba mientras se tapaba los oídos y con sus mejores lectores y amigos fuera de nuestro país, Paz murió en una casa de Coyoacán el 19 abril de 1998, dos días y trescientos años después. Bajo estas circunstancias tan oscuras perecieron dos de los más grandes poetas de nuestro país. La poesía es frágil, fugaz: cae presa del olvido demasiado pronto y se empolva en una biblioteca. Pero todos los poetas verdaderos, como sor Juana Inés de la Cruz y Octavio Paz, saben renacer de sus cenizas. Llega siempre el día inesperado en que algún muchacho, perdido entre corredores laberínticos, encuentra unas *Obras completas*, lee unos cuantos versos y siente un escalofrío. El Fénix, más vivo que nunca, resucita.

CONCLUSIONES

Octavio Paz es quizá uno de los hombres más sabios y mejor informados que ha dado nuestro país. Lo mismo puede hablar de poesía sánscrita que de arte prehispánico, lo mismo esgrimir una crítica del arte contemporáneo que del régimen estalinista. Su obra, tanto en prosa como en verso, es el resultado de la confluencia afortunada de una cantidad enorme de saberes, provenientes de la tradición occidental y la oriental. Una buena parte de las miles de páginas que nos ha legado están dedicadas al estudio de sor Juana Inés de la Cruz. No creo que pueda asegurarse que la presencia de la poeta del virreinato en la obra de Paz sea avasalladora, pero sí puede afirmarse que dicha presencia es de una importancia insoslayable. El estudio de sor Juana, su poesía, el mundo en el que vivió, podrá constituir solo una parte de la avidez intelectual de Paz, pero no una parte desdeñable. Entre todos los poetas a los que Paz vuelve la mirada, sor Juana ocupa sin duda un lugar privilegiado. A ninguno le dedicó un trabajo tan extenso, tan apasionado e importante como lo es *Las trampas de la fe*. Este gusto particular por la monja, su figura y su obra, es visible también en su poesía.

Cuando sor Juana llega a manos de Octavio Paz, alrededor de 1930, había andado ya un largo camino: había gozado en vida de la fama y gloria internacionales, había sido un modelo para los poetas durante buena parte del siglo XVIII y había sido vituperada por el “buen gusto” del siglo XIX. Independientemente de los altibajos en la valoración de su obra, sor Juana nunca dejó de estar presente en el panorama cultural de nuestro país y, mucho menos, de ser una maestra distinguida de los poetas mexicanos, desde Pedro de Soto Espinosa, villanciquero

colonial, hasta Jorge Cuesta. El momento en que Paz leyó a sor Juana era un momento favorable: ya había sido revalorada por la generación modernista y por los Contemporáneos. Al poeta mexicano no le tocó la dura labor de redescubrirla y desenterrarla, sino la de profundizar en su conocimiento y perpetuar su herencia.

Los tiempos difíciles en los que le tocó vivir orillaron a Octavio Paz a hacer una lectura del Barroco novohispano y de su figura más prominente mucho más politizada que la de las generaciones anteriores. Y no solo más politizada, también más vital. Por un lado, el Barroco, en el pensamiento del Nobel, no es solo un ideal estético, sino el germen de una identidad latinoamericana y el origen de nuestra posición desfavorable en el voraz mundo moderno. Sor Juana, por otro lado, no es solo una bonita curiosidad histórica, una figura legendaria, un poeta modelo o un orgullo para la nación (como lo fue para el siglo XIX); es también una prefiguración del intelectual asediado por regímenes asfixiantes: su caso se convierte en el estandarte de los disidentes modernos, entre los cuales se contaba, de un modo u otro, el propio Paz. Al ver en sor Juana, su mundo y sus desafortunados años finales, una respuesta a los problemas de su presente, Paz la convierte en un personaje asombrosamente próximo a nosotros: la revive, nos sentamos a charlar con ella a pesar de los trescientos años que nos separan. No es el único que lo ha hecho ni será el último. Sor Juana se presta para este tipo de lecturas: el enigma de su vida, lo esquivo de su personalidad, la mantienen viva entre nosotros.

La prosa y la poesía de Octavio Paz forman un conjunto inseparable: la una explica a la otra y viceversa. El interés histórico del Nobel por el periodo colonial de nuestra historia, sobre todo en ese culmen estético que el Barroco representa, se trasluce también en su obra poética. En el capítulo tercero, “La fugitiva Galatea”, vimos cómo muchos de los juegos vanguardistas de Paz continúan algunos otros ya ensayados en los certámenes de la Nueva España. Asimismo, ha quedado de

manifiesto que la poesía de Paz dialoga en muchas ocasiones con los grandes autores de los Siglos de Oro españoles. Él mismo considera que, dentro de la poesía castellana, son estos los únicos cuya poesía puede parangonarse con la del siglo XX: “por su variedad, su abundancia y su excelencia, nuestra poesía moderna solo puede compararse a la del gran siglo de Góngora, Lope, Quevedo y Juana Inés de la Cruz” (3:21). ¿Cuáles son los autores españoles de los Siglos de Oro con mayor presencia en la obra de Paz? Sin duda, san Juan de la Cruz, Luis de Sandoval Zapata y, en grado sumo, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. En muchas ocasiones, al imitar a cualquiera de estos, imita también a sor Juana.

En el capítulo cuarto, “Las trampas de la soledad”, han quedado manifiestas una serie de afinidades temáticas (y también estilísticas) entre sor Juana y Octavio Paz. Casi todas tienen que ver con el tema de la soledad: los ecos, los reflejos, la introspección, el dolor del pensamiento, las sombras eróticas, la amada interior, etcétera. Estas afinidades han sido trazadas a partir de *Las trampas de la fe*, libro en el cual es evidente la identificación del Nobel con la Décima Musa. Y más que identificación hay un enamoramiento. Baste echar una ojeada a estas líneas, altamente poéticas y sensuales, en las que Paz describe los retratos más famosos de sor Juana, el de Miguel Cabrera y el de Francisco de Miranda:

Una mano a un tiempo fina y llena, blanca entre las mangas blancas del hábito y sobre la blancura del papel. En el cuadro de Miranda la mano sostiene una pluma, como una paloma que levanta con el pico una rama; en el de Cabrera, la mano se apoya en un libro abierto, como una paloma que se posa en un alero. [...] El hábito es elegante y cae hasta los pies pero no vela enteramente la fina cintura. [...] El óvalo del rostro es perfecto como las manos y, como ellas, redondo y lleno. La boca es sensual, carnosa; en el labio superior nace la sospecha de un bozo. La nariz, recta y “judiciosa”; sus anchas ventanillas acentúan la vaga sensualidad de ese rostro distante. Las cejas gruesas, negras y muy bien dibujadas: “dos arcos” como ella lo dice. [...] los ojos son negros, grandes y redondos; en el de Cabrera son café oscuro tirando a aceituna. Pero esos ojos no nos miran: miran algo que está más allá de nosotros, algo que, al ser visto, se deshace. Miran una desaparición. La frente es vasta y pura. ¿En qué piensa? (5:326).

Alfonso Reyes decía de sor Juana: “no es fácil estudiarla sin enamorarse de ella” (2007:108). Yo creo que Octavio Paz cumple cabalmente esta aseveración.

Por último, hemos visto cómo Octavio Paz emula a sor Juana en su poesía. La influencia de esta sobre aquel no es poca: a lo largo de este trabajo hemos visto que una buena cantidad de composiciones del poeta mexicano tienen un marcado acento sorjuanino. Algunas, incluso, dependen directamente de poemas de sor Juana. En primer lugar están los dos poemas tempranos del Nobel (“En el silencio, tus palabras”, incluido en *Luna silvestre*, y “Espejo”), los cuales imitan deliberadamente y tienen como modelo dos sonetos de sor Juana (“Este que ves engaño colorido” y “Detente, sombra de mi bien esquivo”). Hay también composiciones que se enfilan notoriamente en la tradición del *Sueño*: “El desconocido”, “Repaso nocturno”, la misma *Piedra de sol* y el *Nocturno de San Ildefonso*. Otro poema de Paz es un homenaje a sor Juana (“Juana Inés de la Cruz cuando contemplo”); y en otro más la menciona, aunque de paso, directamente (“Refutación de los espejos”, dedicado a Lezama Lima). Hay además, un montón de versos de Paz que toman como modelo otros de sor Juana. Un buen ejemplo es ese de *Piedra de sol*, “Laura, Isabel, Perséfone, María”, el cual sigue muy de cerca el endecasílabo de la monja: “que Abigaíl, Raquel, Esther, Susana”. *Las trampas de la fe* es una muestra notoria de la importancia que tiene sor Juana en la prosa y el pensamiento de Octavio Paz; la gran cantidad de ecos de la monja en su poesía que por estas páginas han desfilado dan cuenta también de la importancia que tiene la monja en su creación literaria. Sor Juana, maestra de Octavio Paz, está más que viva en nuestras letras mexicanas contemporáneas.

Hay que notar, por último, que la presencia de la monja en la obra del Nobel no solo es de dimensiones considerables sino constante. Fijémonos primeramente en la poesía. Paz leyó por primera vez a sor Juana alrededor de 1930. El primer eco de la poesía de la monja en su obra que he podido localizar data de esas mismas

fechas. Los últimos ecos provienen de la década de los ochentas. Hay ecos constantes de sor Juana en la obra de Paz desde *Luna silvestre*, su primer libro de versos, hasta *Árbol adentro*, el último. Se trata de alrededor de cincuenta años de lectura e imitación. Ahora bien, en cuanto a la prosa, tenemos algunas menciones aisladas de sor Juana, siempre tangenciales, en sus primeros escritos (1930-1945). Pero a partir de 1950, Paz pone los ojos en la monja para no volverlos a desviar. Desde entonces, hasta su muerte, el poeta mexicano dedicó mucho tiempo y mucha tinta al estudio de la Décima Musa: conferencias, cursos, la redacción de *Las trampas de la fe*. Son, ni más ni menos, cincuenta años de enamoramiento.

Aunque se corre el riesgo de esquematizar demasiado, es posible hablar de cinco etapas o momentos de Octavio Paz en relación con sor Juana. En la primera, que comenzaría en 1930, hay una clara fascinación del joven Paz por los sonetos de su compatriota (fue seguramente lo primero que leyó), los cuales imita un par de veces, como he apuntado más arriba. La segunda comenzaría hacia 1950, fecha en la que el Nobel empieza a interesarse de veras por sor Juana –redacta, entre otras cosas, su artículo “Sor Juana Inés de la Cruz”– y, sobre todo, por ese “papelillo que llaman el *Sueño*”. “El desconocido” y “Repaso nocturno”, piezas que no poco le deben a la silva, son de esos años. En la década de los cincuenta hay ecos intermitentes de sor Juana en otras obras de Paz como *Piedra de sol* o “Noche en claro”, por ejemplo. Casi toda la poesía perteneciente a estos dos primeros momentos está compilada en *Libertad bajo palabra*. Viene luego una tercera etapa, correspondiente a los años sesenta, en los que Paz explora caminos desconocidos y se olvida, por así decirlo, de sor Juana. Se trata de la etapa de la India, que dio frutos como *Ladera Este*, *Hacia el comienzo*, *Blanco* y *Topoemas*. No percibo aquí una presencia necesariamente directa de la monja pero, como hemos visto, entre la poesía colonial y los libros del Nobel de esos años hay múltiples vínculos. El cuarto momento llega a inicios de los setenta, con *Nocturno de San Ildefonso* y *Pasado en*

claro. En el primero de estos poemas, lo hemos visto, hay ciertos rasgos que nos permiten deducir una lectura de sor Juana. Era de esperarse: en 1971, Paz se vuelve a interesar por la monja a raíz del caso Padilla en Cuba. El último momento tiene lugar a inicios de los ochenta y en él hay una presencia de sor Juana tan sólida como en el primero y en el segundo, aunque distinta. Son estas las fechas en las que nuestro autor prepara *Las trampas de la fe*. En *Árbol adentro*, que reúne la poesía escrita en esos años, no solo hay alusiones implícitas a sor Juana sino menciones directas (el cuarteto-homenaje y la referencia al *Sueño* en el poema dedicado a Lezama Lima). Ya no es solo un poeta que la imita, sino alguien que habla de ella con familiaridad.

Los datos arrojados por el presente estudio nos hablan de la vigencia y actualidad de la poesía virreinal: canto que no cede al silencio y fuente que no se agota; modelo a seguir y ejemplo del buen poetizar. Si un poeta como Paz pudo aprender tanto de la poesía de sor Juana, ¿cuánto no podremos aprender de ella las nuevas generaciones? Y no solo de ella, sino también de toda esa corte de poetas que la rodeaba. A veces pareciera que sor Juana es la única autora destacada de los siglos coloniales, pero no es así. Nos sorprendería la modernidad de los autores barrocos –o mejor dicho, el barroquismo de los modernos– todavía enterrados en las bibliotecas, esperando que los leamos y encontremos en ellos muchas valiosas enseñanzas. Corresponde a los jóvenes poetas y lectores ir en busca de esa poesía, tal como Octavio Paz fue en busca de la de sor Juana, y encontrar en ella el faro que guíe los senderos inexplorados de la crítica literaria y, ¿por qué no?, de la floreciente creación poética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALATORRE, ANTONIO. 1990. "Un soneto de Góngora", *Estudios*, 21, pp. 7-34.
- _____. 1991. "Nada ocurre, poesía pura", *Biblioteca de México*, 1, pp. 6-8.
- _____. 2007a. *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, tomo 1 (1668-1852), México: El Colegio de México/El Colegio Nacional/Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. 2007b. *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, tomo 2 (1853-1910), México: El Colegio de México/El Colegio Nacional/Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. 2007c. "Las redondillas de sor Juana contra los hombres necios: un siglo de fama (1818-1910)", en Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega y Martha Lilia Tenorio (eds.), *De amicitia et doctrina: homenaje a Martha Elena Venier*, México: El Colegio de México, pp. 45-76.
- ALDANA, FRANCISCO DE. 1990. *Poesías castellanas completas*, edición de José Lara Garrido, México: Rei.
- ALONSO, DÁMASO. 1985. *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid: Gredos.
- BOLAÑO, ROBERTO. 2008. *Los detectives salvajes*, México: Anagrama.
- BORGES, JORGE LUIS. 2010. *Obra poética*, Buenos Aires: Emecé.
- BRAVO ARRIAGA, DOLORES. 1998. "La lucha contra el origen: visión de Altamirano sobre la Colonia", en José Pascual Buxó (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 225-231.

- CARO, RODRIGO. 1980. "A las ruinas de Itálica", en *Antología de poetas líricos castellanos*, selección de Ricardo Baeza, estudio preliminar por Roberto F. Giusti, México: Cumbre, pp. 243-246.
- CASTRO, P. FRANCISCO DE. 2012. *La octava Maravilla y sin segundo milagro de México perpetuado en las rosas de Guadalupe y escrito heroicamente en octavas*, nueva edición y comento de Alberto Pérez-Amador Adam, México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTRO LÓPEZ, OCTAVIO. 1983. "Octavio Paz y Sor Juana o la coincidencia de los opuestos", *La Palabra y el Hombre*, 46, pp. 46-53.
- CHIAMPI, IRLEMAR. 2000. *Barroco y modernidad*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CORREA RODRÍGUEZ, PEDRO. 2005. "Octavio Paz y Quevedo: la huella de un clásico", *Tonos*. Revista electrónica de estudios filológicos, 9, <http://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/PazQuevedo.htm>.
- CORTÁZAR, JULIO. 2009. "Homenaje a una estrella de mar", en *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, selección y prólogo de Enrico Mario Santí, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Era, pp. 17-19.
- CRUZ, SAN JUAN DE LA. 1980. *Obras completas*, revisión textual, introducciones y notas al texto de José Vicente Rodríguez, introducciones y notas doctrinales de Federico Ruiz Salvador, Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA. 2009. *Obras completas. I. Lírica personal*, edición, introducción y notas de Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2004. *Obras completas. I. Lírica personal*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1952. *Obras completas. II. Villancicos y letras sacras*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica.

- _____. 1955. *Obras completas*. III. *Autos y loas*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1957. *Obras completas*. IV. *Comedias, sainetes y prosa*, edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda, México: Fondo de Cultura Económica.
- CUESTA, JORGE. 1985. *Antología de la poesía mexicana moderna*, presentación de Guillermo Sheridan, México: Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública.
- _____. 2003. *Obras reunidas*. I. *Poesía y traducciones de Éluard, Mallarmé, Spender y Donne*, edición a cargo de Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, con la colaboración de Francisco Segovia, México: Fondo de Cultura Económica.
- CURTIUS, ERNST ROBERT. 1955. *Literatura europea y Edad Media latina*, tomo 1, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DARÍO, RUBÉN. 1977. *Poesía*, prólogo de Ángel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle Castillo, Caracas: Ayacucho.
- EGIDO, AURORA. 1990. “Poesía de justas y academias”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Crítica, pp. 115-137.
- ELIOT, T. S. 2000. “La tradición y el talento individual”, en *Ensayos escogidos*, selección y prólogo de Pura López Colomé, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 17-29.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. 1991. “La imagen poética de don Luis de Góngora”, en *Obras completas*. III, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, México: Aguilar, pp. 223-247.
- _____. 2007. *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid: Cátedra.

- GLANTZ, MARGO. 1993. "Octavio Paz and sor Juana Inés de la Cruz's Posthumous Fame", *Pacific Coast Philology*, 28:2, pp. 129-137.
- GÓNGORA, LUIS DE. 1985. *Romances*, segunda edición, edición de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra.
- _____. 2001a. *Soledades*, edición, introducción y notas de Robert Jammes, Madrid: Castalia, 2 tomos.
- _____. 2001b. *Sonetos completos*, edición, introducción y notas de Biruté Cipliauskaitė, Madrid: Castalia.
- GOROSTIZA, JOSÉ. 1964. *Poesía*, México: Fondo de Cultura Económica.
- GRACIÁN, BALTASAR. 2001. *Agudeza y arte de ingenio*. I, edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia.
- HERRERA ZAPIÉN, TARSICIO. 1990. "Muerte sin fin, un homenaje al *Primero sueño*", *Literatura Mexicana*, 1:1, pp. 145-152
- HENRÍQUEZ UREÑA, MAX. 1954. "Ojeada de conjunto", en *Breve historia del modernismo*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-34.
- LEONARD, IRVING A. 1974. *La época barroca en el México colonial*, México: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ AVILÉS, JOSÉ. 2007. *Debido recuerdo de agradecimiento leal*, estudio, edición y notas de Martha Lilia Tenorio, México: El Colegio de México.
- LÓPEZ VELARDE, RAMÓN. 1983. "*La Suave Patria*" y otros poemas, México: Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública.
- LUCIANI, FREDERICK. 1987. "Octavio Paz on sor Juana Inés de la Cruz: the metaphor incarnate", *Latin American Literary Review*, 15:30, pp. 6-25.
- MANSOUR, MÓNICA. 1993. "Sor Juana ante el discurso paradójico: un ejemplo contemporáneo", en Sara Poot Herrera y Elena Urrutia (coords.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México: El Colegio de México, pp. 367-379.

- MÉNDEZ PLANCARTE, ALFONSO. 1995. *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*. Parte primera, estudio, selección y notas de... México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. 2008. *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*. Parte segunda, estudio, selección y notas de... México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MINAMI, EIKO. 2010. “Resonancias del surrealismo y de Sor Juana en ‘escritura automática’ y ‘Nocturno en que nada se oye’ de Xavier Villaurrutia”, *Hispánica*, 54, pp. 165-190.
- MONSIVÁIS, CARLOS. 2009. “Octavio Paz y la izquierda”, en *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, selección y prólogo de Enrico Mario Santí, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Era, pp. 92-103.
- MORA, AGUSTÍN DE. 1701. *El sol eclipsado antes de llegar al zenid*. Real pyra que encendió a la apagada luz del Rey N.S.D. Carlos II El Exmo. Sr. D. Joseph Sarmiento Valladares... México: Carrasco.
- MURILLO GONZÁLEZ, MARGARITA. 1987. *Polaridad-unidad, caminos hacia Octavio Paz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- NOVO, SALVADOR. 1995. *Nuevo amor y otras poesías*. México: Fondo de Cultura Económica.
- OLIVARES ZORRILLA, ROCÍO. 2007. “El emblematismo en la poesía española y novohispana del barroco: Luis de Sandoval Zapata”, *Literatura Mexicana*, 18, pp. 79-96.
- OVIDIO. 2007. *Metamorfosis*, edición de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Madrid: Cátedra.
- PAZ, OCTAVIO. 1994. *Obras completas. 1. La casa de la presencia. Poesía e historia*, edición del autor, México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.

- _____. 1994. *Obras completas*. 3. *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, edición del autor, México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1994. *Obras completas*. 4. *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, edición del autor, México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1994. *Obras completas*. 5. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, edición del autor, México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1994. *Obras completas*. 8. *El peregrino en su patria. Historia y política de México*, edición del autor, México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1995. *Obras completas*. 9. *Ideas y costumbres I. La letra y el cetro*, edición del autor, México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1997. *Obras completas*. 11. *Obra poética I (1935-1970)*, edición del autor, México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2004. *Obras completas*. 12. *Obra poética II (1969-1998)*, edición del autor, México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1999. *Obras completas*. 13. *Miselánea I. Primeros escritos*, edición del autor, México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2001. *Obras completas*. 14. *Miselánea II*, México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2003. *Obras completas*. 15. *Miselánea III. Entrevistas*, México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, ALBERTO. 2004. “Faetonte reivindicado: la influencia de *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz en «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta”, *Literatura Mexicana*, 15:1, pp. 71-93.
- PÉREZ GALÁN, GILBERTO. 1995. “De *Muerte sin fin* a *Primero sueño*”, en Sergio Fernández (dir.), *Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 183-189.

- PUCCINI, DARIO. 1997. *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, México: Fondo de Cultura Económica.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE. 2001. *Obra poética*, edición de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia.
- REMLEY RAMBO, ANN MARIE. 1968. "The presence of women in the poetry of Octavio Paz", *Hispania*, 51:2, pp. 259-264.
- REQUENA, JULIO. 1974. "Poética del tiempo", en Ángel Flores, *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, pp. 38-73.
- REYES, ALFONSO. 2007. *Letras de la Nueva España*, México: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, CÉSAR. 1983. "Sor Juana según Villaurrutia", en *Estudios de literatura mexicana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 159-179.
- SABAT DE RIVERS, GEORGINA. 1985. "Octavio Paz ante sor Juana Inés de la Cruz", *MLN, Hispanic Issue*, 100:2, pp. 417-423.
- SÁNCHEZ DE CASTRO, JOSEPH GERÓNIMO. 1747. *Vida de la venerable madre sor Antonia de la Madre de Dios, religiosa agustina recoleta y fundadora en el convento de santa Mónica de la Puebla de los Ángeles, y después en el de Nuestra Señora de la Soledad de la Ciudad de Antequera valle de Oaxaca*, Puebla: Viuda de Bernardo de Hogal.
- SANDOVAL ZAPATA, LUIS DE. 2005. *Obras*, estudio y edición de José Pascual Buxó, México: Fondo de Cultura Económica.
- SANTÍ, ENRICO MARIO. 1997a. "Sor Juana, Octavio Paz y la poética de la restitución", en *Por una poliliteratura. Literatura hispanoamericana e imaginación política*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/El Equilibrista, pp. 130-162.

- _____. 1997b. “El libro de las mutaciones: «Libertad bajo palabra»”, en *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 79-122.
- SOTO ESPINOSA, PEDRO DE. 1688. *Villancicos que se cantaron en la santa iglesia catedral en los maitines del gloriosísimo príncipe de la Iglesia el señor san Pedro*, Puebla: Juan de Borja.
- STANTON, ANTHONY. 1998. “Sor Juana entre los Contemporáneos”, en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México: El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, pp. 63-89.
- _____. 2009. “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”, en *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, selección y prólogo de Enrico Mario Santí, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Era, pp. 185-209.
- TAPIA MÉNDEZ, AURELIANO. 2010. *Carta de sor Juana Inés de la Cruz a su confesor. Autodefensa espiritual*, estudios y notas de... Monterrey: Universidad Nacional Autónoma de Nuevo León.
- TENORIO, MARTHA LILIA. 1993. “Algo sobre el romance 56 de sor Juana”, en Sara Poot Herrera y Elena Urrutia (coords.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México: El Colegio de México, pp. 201-208.
- _____. 1994. “«Copia divina». La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana”, *Literatura Mexicana*, 5:1, pp. 5-29.
- _____. 2002. “Sor Juana y León Marchante”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50:2, pp. 543-561.
- _____. 2010. *Poesía novohispana. Antología*, presentación de Antonio Alatorre, México: El Colegio de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2 tomos.
- _____. 2011. “Tres gongorinos novohispanos del siglo XVIII”, *Acta Poetica*, 32:1, pp. 121-150.

- VEGA, FÉLIX LOPE DE. 2001. *Lírica*, selección, introducción y notas de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia.
- VILLAURRUTIA, XAVIER. 1995. *Nostalgia de la muerte. Poemas y teatro*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2010. “Sor Juana Inés de la Cruz”, en Patricia Rosas Lopátegui, *Óyeme con los ojos. De Sor Juana al siglo XXI. 21 escritoras mexicanas revolucionarias*, volumen 1, Monterrey: Universidad Nacional Autónoma de Nuevo León, pp. 64-73.
- YURKIÉVICH, SAÚL. 2009. “Órbita poética de Octavio Paz”, en *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, selección y prólogo de Enrico Mario Santí, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Era, pp. 178-184.
- XIRAU, RAMÓN. 1974. “Del símbolo a la imagen”, en Ángel Flores, *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, pp. 28-31.
- _____. 1983. “La sor Juana de Octavio Paz”, *Diálogos*, 110, pp. 29-33.
- ZAMBRANO, MARÍA. 2009. “Un descenso a los infiernos”, en *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, selección y prólogo de Enrico Mario Santí, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Era, pp. 20-26.