



**HAL**  
open science

## Sor Juana Inés de la Cruz o las prisiones del príncipe

Dardo Scavino

► **To cite this version:**

Dardo Scavino. Sor Juana Inés de la Cruz o las prisiones del príncipe. Isabelle Tauzin-Castellanos. Prisons d'Amérique latine: du réel à la métaphore de l'enfermement., Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, Maison des Pays ibériques/Travaux et Documents. <hal-02300844>

**HAL Id: hal-02300844**

**<https://hal.science/hal-02300844v1>**

Submitted on 1 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ LAS PRISIONES DEL PRÍNCIPE

*Dardo SCAVINO*  
*Université Michel de Montaigne - Bordeaux*

No hay muchos textos de Sor Juana Inés de la Cruz consagrados al encierro. Apenas unas páginas de su *Respuesta a Sor Filotea* en las que evoca someramente algunas vicisitudes de su enclaustramiento conventual<sup>1</sup>. La mayor parte de su obra, no obstante, gira en torno a las figuras de la prisión, el cautiverio o la reclusión. Y hasta podría decirse que no cesa de escribir las variaciones, o las glosas, de una fórmula precisa: somos prisioneros de un evadido. Cuando se trate de un poema político –y en este rubro se limita, casi exclusivamente, a elogiar la autoridad–, esa fórmula tomaría más bien este cariz: somos los reclusos de algún señor huidizo. Si se trata de un poema amoroso dirá en cambio: estamos cautivados por un amado fugitivo. En un poema sacro, finalmente, adquiriría más bien este aspecto: estamos sujetos a una divinidad inapresable. Ésta sería entonces la matriz de sus poemas. Incluso la distinción entre poemas políticos, eróticos y religiosos resulta, desde esta perspectiva, arbitraria, porque para ella el señor va a ser también un amado y un dios; el amado un señor y una deidad; y la divinidad, desde luego, un señor y un ser amado. Lo importante es que el señor, el amado o la divinidad aprisionan

---

1. Cf. Margo Glantz, «La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón» in *Borriones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana)*, México, UNAM, 1992, pp. 136-156.

escapándose a cualquier prisión o que los sujetos quedan comprendidos en lo que no logran comprender. Pareciera haber, sin embargo, una excepción a estas reglas, y una excepción de tal importancia que no por casualidad se convirtió en uno de los más célebres versos de la monja novohispana. Para concluir el soneto que comienza con la súplica «Detente, sombra de mi bien esquivo», Sor Juana le dice al amado: «si te labra prisión mi fantasía» (165, 14)<sup>2</sup>. Pero esta presunta excepción, como veremos, es sólo una infracción ilusoria a las fórmulas citadas.

*Príncipe excelso*

*En mi cólera, te di un rey;  
y en mi furor, te lo quito.*

Oseas, 13, 11

Comencemos entonces por analizar cómo aparece aquella fórmula en un poema que podría considerarse político pero que a su manera es una declaración de amor y una deificación del príncipe. Veamos antes que nada las circunstancias de su escritura. El príncipe en cuestión es el Marqués de la Laguna, quien llega a la ciudad de México el 30 de noviembre de 1680 acompañado por su esposa, María Luisa, para gobernar el virreinato de Nueva España. El Cabildo y la Iglesia Metropolitana organizan unas jornadas de actos y festejos que incluyen la inauguración de dos arcos triunfales ilustrados con esas alegorías del buen gobierno a las que se había vuelto adepto el Imperio de los Austrias. La concepción de estos lienzos alegóricos quedan a cargo de dos escritores locales. El primero es Carlos Sigüenza y Góngora, hombre de letras y de ciencia, sobrino del poeta español y amigo personal de la monja. La segunda es la propia Sor Juana, quien por entonces tenía 32 años y vivía desde hacía trece años recluida en el convento de San Jerónimo<sup>3</sup>.

Inspirándose en la coincidencia entre el patronímico del Marqués y la insularidad lacustre de México, la monja procede a una amplificación apoteósica y representa al nuevo virrey como el dios del mar, Neptuno, acompañado por su

2. Como se ha vuelto ya costumbre en los estudios sorjuaninos ponemos entre paréntesis la numeración de los textos establecida por Alfonso Méndez Plancarte seguida del número de verso o línea. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas I, II, III y IV* (edición y notas de Alfonso Méndez Plancarte y de Alberto Salceda para el cuarto volumen), México, Fondo de Cultura Económica, 1995. Sólo restituimos eventualmente algunos arcaísmos siguiendo la edición original de sus obras cuya versión facsimilar puede encontrarse en el sitio de la Biblioteca Virtual Cervantes.

3. Una descripción pormenorizada de estas celebraciones se encuentra en Jean-Michel Wissmer, *La religieuse mexicaine*, Genève, Metropolis, 2000, pp. 11 y ss.

esposa Anfitrite (en atuendo de Afrodita boticelliana) y un cortejo barroco de tritones, sirenas, delfines y nereidas. Pero como las alegorías resultan un tanto herméticas, Sor Juana se ve obligada a escribir una explicación en verso, que será recitada ese día ante los marqueses, y otra, más detallada, en prosa, que será publicada junto con la primera unas semanas más tarde. En la portada, este título: *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político*.

La monja inicia entonces su explicación en verso con una *captatio benevolentia* ingeniosa. El argumento sería a grandes rasgos el siguiente: si sus alegorías son difíciles de entender se debe a que el propio asunto, el virrey, excede, por su grandeza, los límites de las representaciones que procuran aprehenderlo o captarlo, y algo similar ocurriría con las cláusulas de sus poemas:

Si acaso, Príncipe excelso,  
cuando invoco vuestro influjo,  
con tan divinos ardores  
yo misma no me confundo;  
si acaso cuando a mi voz  
se encomienda tanto asunto,  
no rompe lo que concibo  
las cláusulas que pronuncio;  
si acaso cuando ambiciosa  
a vuestras luces procuro  
acercarme, no me abrasan  
los mismos rayos que busco,  
escuchad de vuestras glorias,  
aunque con estulo rudo,  
en bien copiadas ideas  
los mal formados trasuntos. (405, 1-16)

Esta *captatio benevolentia* convierte en aporía la propia amplificación epidíctica: ¿Un asunto tan grande puede inscribirse en el poema? ¿Sus versos pueden circun-scribirlo? Hablando acerca del príncipe para decir que no puede hablar acerca de él, Sor Juana está abordando la cuestión de la escritura en términos de representación. Y representar significa eso: incluir un elemento presente en un conjunto que lo representa. Determinarlo, definirlo o delimitarlo. Decidir a qué dominio pertenece. Pero el procedimiento que la monja sigue para escribir su poema se aleja, precisamente, de la representación o de la escritura reducida al juicio «S es P». Se trataba de un arte que la nueva racionalidad comenzaba ya a olvidar, fascinada como estaba por los recientes métodos que permitían representarlo todo: el arte de la escucha de la palabra. Para escribir su poema, Sor Juana no se pregunta qué puede decir acerca del «Príncipe excelso» o qué

figuras serían capaces de representarlo. Ella se pregunta más bien qué dice la propia expresión, o la fórmula protocolar, «Príncipe excelso». Para poder escribir, había que saber escuchar. Podía escucharse esa expresión a la manera del pueblo –a la manera de Sancho, digamos– y convertir al virrey en un «príncipe seso». Y Sor Juana no se privó de escribir algunos poemas jocosos escuchando así la lengua. Pero las circunstancias exigían una escucha más elevada, más culta, más gongorina. Había que escuchar la expresión «Príncipe excelso» en latín y encontrar ahí el poema. O retrotraer la lengua vulgar a sus orígenes nobles<sup>4</sup>. En eso consistía el *ars inveniendi* que desde la antigüedad se oponía al *ars*, o *ratio*, *iudicandi*. No se trataba de descubrirles las cosas cualidades que habían pasado desapercibidas ni semejanzas que nadie hubiese advertido hasta ahora. Se trataba de descubrir las voces latentes en el espesor inmemorial de las palabras. Más que encerrar un sujeto en un predicado, había que liberar los vocablos que una apelación encerraba. Un poema no se escribía entonces a partir de una observación de las cosas sino a partir de los dictados de la lengua.

¿Qué escucha entonces Sor Juana en la expresión «Príncipe excelso»? *Princeps* se descompone en *primus* y *capio* (*cepi*, *captum*, *capere*), verbo que significaba asir o prender y que sobrevivía en las locuciones *captar*, *capturar*, *cabere*, *cazar* y *cautivar* (ella escribía aún *captivar*), pero también en los adjetivos *capaz* y *capcioso*. El *princeps* era entonces el primer captor, el que «captivaba» a los demás, o en el cual todos cabían, como si fuese una celda de enorme capacidad en la cual los sujetos estuviesen todos, sin excepción, incluidos. Los sujetos, en este aspecto, eran los *captivi* del príncipe, nombre que solía darse en latín a los prisioneros de guerra convertidos en *servi*. El adjetivo *excelso* –como su sinónimo, *excelente*– proviene a su vez del verbo *excello* que ya, para los romanos, significaba destacarse, sobresalir o sobrepasar, pero que estaba formado por el prefijo *ex-* y la raíz *cello* que Sor Juana –vamos a ver enseguida por qué relaciona con los sustantivos *cella* y *cellula*: lugares cerrados. Excelso es, para ella, quien se sale (*ex-*) de la celda (*cella*). El «Príncipe excelso» sería así el conjunto más *capaz*, o el que los *captura* a todos, sin llegar a *cabere* él mismo en ningún conjunto. Para Sor Juana no hay entonces

4. Recordemos que Sor Juana escribió anagramas, epigramas y villancicos en latín e incluso un romance hexasílabo que Abreu Gómez calificó de «híbrido de latín y castellano». También redactó en latín «macarrónico» algunos poemas jocosos, como un diálogo entre un bachiller y un «bárbaro», u otro entre dos sacristanes, y una parodia de centón en la que intercaló versos de la *Eneida* de Virgilio. Sus textos en prosa, por otra parte, están plagados de citas de autores latinos sin traducir, y no podía proceder de otra manera cuando se trataba de la Biblia, dado que en su enfrentamiento con la Iglesia reformada, Roma sólo autorizaba la lectura de la Vulgata latina de San Jerónimo (Sor Juana pertenecía, precisamente, a la congregación de las jerónimas).

diferencia entre prisión y dominación: dominar significa aprisionar y viceversa. Y desde el momento en que la escritura representa, desde el momento en que cataloga encasillando a los sujetos representados en tal o cual género o especie, también se convierte en una cuestión de poder. Juzgar ya es, en cierto modo, sojuzgar.

En la segunda estrofa Sor Juana glosa entonces el adjetivo «excelso» con la expresión «tanto asunto», que imitaba la forma *adsumptum tantum* del latín y que significaba, simplemente, asunto tan grande. Pero el vocablo *asunto* era el participio pasado del verbo *ad-sumo* que significaba coger, tomar para sí o apoderarse de algo. Discurrir acerca de algún «asunto» implicaba, precisamente, aprehenderlo o capturarlos: reducirlos, en cierto modo, aunque fuese para elogiar su grandeza. O aunque fuera para «encomendarse» a él, verbo que en el siglo XVII no significaba sólo ponerse en manos de alguien, o bajo su mando, sino también alabarlos o elogiarlos; verbo que no resultaba anodino en un régimen virreinal basado, fundamentalmente, en la encomienda. El príncipe era entonces el asunto del poema, pero su excelencia le impedía verse reducido a un asunto. La expresión «tanto asunto» es, por consiguiente, un oxímoron: un apresado inapresable o un sujeto inasible. Por eso Sor Juana añade: «[si acaso] no rompe lo que concibo / las cláusulas que pronuncio». El verbo *concupio* también era, como *princeps*, un derivado de *capio*, y significaba, ante todo, prender, contener, encerrar o captar. La poeta suele sustituirlo, en sus textos, por el latinismo «comprender». Lo concebido, en este aspecto, es el asunto. Jugando con la etimología del sustantivo *cláusula* (de *claudere*, encerrar), la religiosa manifiesta entonces su temor a que ese asunto rompa, en razón de su excelencia o su grandeza, esas celdas del lenguaje que tratan de encerrar un sujeto en un predicado. Y no es la primera vez que Sor Juana apela a esta figura. En unos versos dedicados a un predicador de su tiempo escribía:

Docto Mansilla, no para aplaudirte  
ponderaciones buscaré del arte  
retórica, que fuera limitarte  
querer entre sus cláusulas ceñirte. (307, 1-4)

Estas cláusulas que tratan de encerrar, en vano, el asunto del poema, se convierten, al final, en los «mal formados trasuntos». El sustantivo *trasunto* significaba copia o figura pero, como *asunto*, provenía del verbo *sumo*, sinónimo de *capio* y *prehendo*. Aquel asunto es entonces tan copioso que no se puede copiar o, como diríamos hoy, acopiar (significación del *copiar* latino), aun cuando ella haga un gran acopio de ideas para procurar trasuntarlo («en bien copiadas ideas /

los mal formados trasuntos»). A lo largo de su obra, Sor Juana compara muchas veces las voces o las cláusulas con recipientes muy estrechos para contener o acopiar un líquido demasiado abundante, como cuando habla, en un pasaje de la *Carta atenagórica*, de «lo que no cabe en las voces» (404, 406), o como cuando escribe en *Primero sueño*:

...ciñiendo con violencia lo difuso  
de objeto tanto, a tan pequeño vaso... (216, 557-8)<sup>5</sup>

Este líquido difuso, o difundido, que ningún vaso puede acopiar, resulta, como la etimología lo indica, evasivo (*ex-vasum*), de modo que este adjetivo sería un equivalente de excelso<sup>6</sup>. Y en el poema de bienvenida al virrey Sor Juana evoca este mismo problema con el segundo verso: «cuando invoco vuestro influjo». Este «influjo» (ella escribe todavía «influxo») aludiría, en principio, al poder que él ejerce sobre ella, su «captiva». Porque así se hablaba de la «ascendencia» que los astros tenían sobre alguna persona antes de que se empleara la locución *influencia*. Pero el vocablo *influjo* alude también a un flujo que fluye dentro de un recipiente (otro derivado de *capiro*) encargado de captarlo, ceñirlo o acopiarlo. Esta silepsis de sentido reaparece en el verbo «confundo»: «con tan divinos ardores / yo misma no me confundo». *Confundirse* significaba, por un lado, no llegar a entender, concebir o «comprender» y, por el otro, fundirse o volverse flujo. Ese flujo evasivo que no cabe por entero en aquel vaso vocal –en la in-vocación o en las cláusulas– amenaza con fundir a la mismísima poeta. Esta fundición, sin embargo, sería la consecuencia de esos «divinos ardores» que son los «rayos» o el «influjo» del príncipe («flujos mil dorados / –líneas, digo, de luz clara– salían / de su circunferencia luminosa», dirá más tarde Sor Juana) y también los «ardores» que provoca en ella cuando la subyuga o la «captiva».

El significado de esta fundición va a aclararse entonces a partir de la tercera estrofa:

si acaso cuando ambiciosa  
a vuestras luces procuro  
acercarme, no me abrasan  
los mismos rayos que busco... (402, 9-12)

5. Cf. Sergio Fernández, *La copa derramada. Alrededor de los sonetos de amor y de discreción de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 1985.

6. En algunos poemas, como veremos, Sor Juana emplea todavía el verbo *efundir* que significaba derramar (el español usual sólo conserva hoy el sustantivo derivado: *efusión*).

El adjetivo *ambitosus* (derivado de *ambio*, contracción de *ambi* y *eo*: ir alrededor) era quien rodeaba, circunscribía o envolvía (si se convirtió en sinónimo de codicioso, se debe a que los *ambitosi* eran, precisamente, quienes *rodeaban* a un señor, o formaban parte de su *entorno*, para sacar partido). Jugando con esta doble significación, Sor Juana nos sugiere precisamente que su ambición consiste en rodear, circunscribir o abarcar al príncipe. Por enésima vez a lo largo de su obra, la monja retoma entonces el mito de Ícaro: la cera de sus alas se funde cuando tiene la osadía de acercarse demasiado al sol. En un poema dedicado a otro personaje encumbrado –al virrey-arzobispo de México–, Sor Juana recurre a una alegoría similar:

Mas, ¿cómo a vuestra alabanza,  
sin temor de tanto incendio,  
ignorantemente osado,  
Ícaro alado me acerco,  
si al conocer vuestras glorias,  
deslumbrado en los reflejos  
se retira temeroso,  
turbado el entendimiento? (374, 342-9)

Ícaro (a veces también Factón<sup>7</sup>) es la personificación mítica del entendimiento discursivo que no logra captar, aprehender o encerrar aquella grandeza infinita o excelsa en sus cláusulas estrechas. Y esa turbación del entendimiento es, una vez más, su confusión. Por eso Sor Juana suele jugar con la disemia del vocablo *pluma*, como en este romance dedicado a la virreina:

Logros de errar por tu causa  
fue de mi ambición el cebo;  
donde es el riesgo apreciable,  
que tanto valdrá el acierto.  
Permite, pues, a mi pluma  
segundo arriesgado vuelo,  
pues no es el primer delito  
que le disculpa el ejemplo. (19, 1-8)

Como el primer «delito» lo cometió Ícaro, el «segundo arriesgado vuelo» es el que emprende su pluma y, por consiguiente, el poema<sup>8</sup>. Cuando se trata de

7. Cf. Alberto Pérez Amador Adam, *El precipicio de Factón*, Madrid, Vervuert, 1996.

8. La relación entre la pluma y el calor irradiado por la belleza –muy frecuente en Sor Juana– proviene también de un pasaje del *Fedro* (251 a-c) que se convirtió en la fuente de la literatura erótico-mística occidental. Allí Platón citaba los versos de unos presuntos homéridas que jugaban

juzgar la belleza de la amada, la poeta se «confunde» o pierde el juicio. Y por eso la caída de Ícaro resulta, en este aspecto, una experiencia de la locura. En los versos pronunciados para recibir al virrey, Sor Juana está proponiendo entonces una metáfora de proporcionalidad: así como el «tanto asunto» amenaza con «romper» sus cláusulas, así los «rayos» difundidos por el sol amenazan con «abrasarla» (o con «fundir» sus alas). De modo que, en ambos casos, Sor Juana estaría sugiriendo que el príncipe es irrepresentable, y esto, desde luego, porque es «evasivo» o «excelso»<sup>9</sup>.

Hay sin embargo un aspecto de esta analogía que queda sin explicar: ¿por qué Sor Juana convierte la luz solar en una metáfora del *princeps* o el que los captura a todos? Para comprender esto, habría que echarle un vistazo a la versión en prosa de la *captatio benevolentia*:

Excelentísimo Señor: Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias: y así a Dios solían representar en un círculo, como lo escribe Piero Valeriano: *Aegyptii Deum ex hieroglyphico circuli intelligebant*<sup>10</sup>, por ser símbolo de lo infinito. Otras veces, en el que llamaban *Eneph*, por quien entendían al Criador del Universo, como refiere el que añadió jeroglíficos a las obras del dicho autor: *Per Eneph, quem pro Deo colebant aegyptii, ipsum totius mundi, atque universitatis creatorem, opificemque, pulcherrimo hieroglyphico ostendebant*<sup>11</sup>. No porque juzgasen que la Deidad, siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y término de cantidad limitada; sino porque, como eran cosas que carecían de toda forma visible, y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (los cuales, por la mayor parte, sólo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de los ojos), fue necesario buscarles jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen. (400, 1-21)

con la homofonía entre *ptéros* (ala, pluma) y *éros* (deseo) : «Para los mortales su nombre es *Éros*, el dios que vuela. / Para los inmortales se llama *Ptéros*, porque tiene el poder de darnos alas» (*Fedro* 252 b).

9. Un par de años más tarde, Sor Juana volverá a escribir acerca del Marqués: «Adore desde lejos el respeto, / sin que se cerca a contemplar se atreva; / porque en el culto a la Deidad debido / más da que el que examina, el que respeta. // Que investigar de cerca perfecciones, / más arguye que afectos, indecencias; / y desautoriza el Sol sus luces, / a permitir mirarlas desde cerca. // Y más, siendo el ejemplo tan sabido, / que en el mundo no hay alguien que no sepa / que se paga en castigos de agua y fuego / el que delito fue de pluma y cera.» (65, 13-20)

10. Alberto Salceda traduce: «Los egipcios entendían a Dios mediante el jeroglífico de un círculo».

11. «Por Enef, a quien honraban como a dios los egipcios, con el hermosísimo jeroglífico, mostraban como al mismo creador de todo el mundo y forjador de todas las cosas» (trad. A.S.).

La propia Sor Juana recurre muy a menudo a la figura del círculo para figurar a la «Deidad», como sucede en este pasaje de *Primero sueño*:

que como sube en piramidal punta  
al cielo la ambiciosa llama ardiente,  
así la humana mente  
su figura trasunta,  
y a la causa primera siempre aspira  
—céntrico punto donde recta tira  
la línea, si ya no circunferencia,  
que contiene, infinita, toda esencia—. (216, 404-11)

En la *Respuesta a Sor Filotea*, este círculo va a convertirse incluso en esa «cadena»

que fingieron los antiguos que salía de la boca de Júpiter, de donde pendían todas las cosas eslabonadas unas con otras. Así lo demuestra el R.P. Atanasio Quirquerio en su curioso libro *De Magnete*. Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas criadas. (405, 418-24)

Pero va a servirse también de esta figura para hablar del propio Marqués de la Laguna:

como a Vos, que sois el centro  
glorioso donde terminan  
de tan gran circunferencia  
tantas bien tiradas líneas... (22, 17-20)

Aun cuando Sor Juana haya tomado de Nicolás de Cusa esta figura de la circunferencia infinita para aludir al «universo infinito», como sostiene Octavio Paz<sup>12</sup>, hay que entender esta expresión en el sentido del conjunto más universal, el que «contiene» —en el sentido de incluir y mantener juntos— todos los entes. Ahora bien, el conjunto en el que se incluyen todos los entes —reales o imaginarios, sensibles o inteligibles— tenía un nombre filosófico: Ser. En ese conjunto superior, cada ente no cuenta, en principio, como un animal, un hombre o un mexicano sino como un ente más. Y así como un ente excluido del conjunto de las manzanas no es una manzana, un ente excluido del dominio de todos los entes ni siquiera es un ente. Excluido de ese dominio, un ente ya no cuenta como uno. Tampoco

12. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 135.

como uno menos. No cuenta para nada: desaparece. Y como una cosa *aparece* cuando se incluye en ese círculo, Sor Juana puede convertirlo, a este último, en un sol

de mil multiplicados  
 mil veces puntos, flujos mil dorados  
 –líneas, digo, de luz clara– salían  
 de su circunferencia luminosa. (216, 945-8)

Los radios de la circunferencia son, como se habrá notado, los «rayos» (del latín *radia*, vara o pica), y gracias a los rayos o los flujos de este sol las cosas aparecen, se manifiestan o comienzan a existir (el verbo *ex-sisto* significaba en principio salir o surgir). La iluminación, por consiguiente, no es sino la metáfora de la inclusión de una multiplicidad inconsistente en el conjunto más abarcativo, inclusión gracias a la cual esa multiplicidad cuenta como una cosa o pasa del no-ser al ser: la aparición o, como diríamos todavía hoy, el alumbramiento. Esto explica por qué en aquellos versos de *Primero sueño* Sor Juana denomina a esa circunferencia «causa primera»: se trata de la causa gracias a la cual las cosas acceden a la existencia. Causa que el Génesis, desde luego, llamaba Dios. Causa que el Prólogo de San Juan llamaría Logos, porque una cosa aparece como tal desde el momento en que la palabra la nombra, o la toma en cuenta, lo que explica por qué uno de los problemas que animaban las discusiones de la Baja Edad Media, incluidos ciertos poemas de los trovadores provenzales, era éste: cuando hablamos de la nada, ¿hablamos acerca de algo o no? <sup>13</sup> Apenas una cosa se incluye en el dominio del lenguaje, comienza a ser algo, aunque carezca de realidad sensible e incluso inteligible, como las montañas de oro o las montañas sin valle. Y por eso San Juan afirmaba que esa palabra era una luz (*phôs*), vocablo que volverá a emplear Plotino para referirse, una vez más, al Logos <sup>14</sup>.

Todo ocurre entonces como si el lenguaje fuese, para Sor Juana, el paradigma del poder absoluto del príncipe, y por eso no es casual que aquella cadena saliera de la «boca» de Júpiter. Alguien comienza a contar como tal, en efecto, cuando queda incluido o recluso en ese círculo. Excluido de éste, no es nadie. O queda eliminado, lo que etimológicamente significaba quedar fuera del límite (*ex-limes*),

13. Cf. Giorgio Agamben, *Le langage et la mort*, Paris, Christian Bourgois, 1997, pp. 119-132. Agamben recuerda aquí el *Tenzo de non re* de Aimeric de Peguilhan.

14. «Porque el logos es luz. Y el pensamiento es logos» (*hóti tò phôs ho logos. kai ho nous logos*). Plotino, *Enneada II*, 4,5. El vocablo que San Juan empleaba para hablar de esta aparición de las cosas gracias al Logos era el participio de *gígnomai*, *egéneto*: nacido, alumbrado, dado a luz.

es decir, exterminado (*ex-terminus*). Sólo cuenta, digamos, cuando queda sujeto al príncipe. Sólo cuenta cuando se ve sojuzgado. Y si había algo peor, para Sor Juana, que la inclusión o la reclusión en ese vasto dominio, eso era la exclusión, lo que explica por qué podía forjar expresiones como «libres desdichados» (19, 149). Dos vocablos provenientes del griego *logos*, a través del verbo latino *lego*, ponían en evidencia esta oposición entre la inclusión y la exclusión: *re-ligio* y *neg-ligio*, el tener en cuenta y el no tener en cuenta. En su obra, esta desdichada exclusión suele aparecer asociada con la figura de los «bárbaros indios» (401, 1045), los aborígenes indómitos que todavía no habían sido incluidos en el círculo de la soberanía española o que todavía no habían sido sojuzgados por ella. El absolutismo de los Austrias no dejaba alternativas: o la determinación o la exterminación; o la delimitación o la eliminación; o la integración o la desintegración.

Pero no sólo los bárbaros escapan a esta sujeción. También el príncipe se sustrae a ella <sup>15</sup>. Lo que significa que el conjunto de todos los conjuntos no es, paradójicamente, un conjunto. De ahí que nada pueda decirse acerca del género más elevado, porque decir algo acerca de él supondría incluirlo en un conjunto superior, y no hay conjunto superior a éste. El príncipe no es un sujeto. A diferencia del salvaje, no obstante, el soberano cuenta a los demás <sup>16</sup>. Podemos nombrar a Dios o al Príncipe pero no podemos convertirlos en sujetos de ningún predicado. Cuando Sor Juana habla entonces de una circunferencia «infinita» o, sencillamente, «tan grande», no la está incluyendo en ningún conjunto. Está sosteniendo, por el contrario, que no puede definirse, delimitarse, determinarse, circunscribirse o, como escribe ella, «estrecharse a figura y término de cantidad limitada». El príncipe es incontable. No se puede hablar acerca (*circa*) de este cerco (*circum, circumum*), no se puede hablar sobre (*super*) el superior o el soberano (*superans*). No se puede juzgar, en fin, a quien sojuzga.

15. Acerca de esta coincidencia paradójica entre el excluido y el príncipe, puede consultarse Jean-Pierre Vernant, «Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Oedipe-Roi*» in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2001, pp. 101-131. Y también Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, 1997.

16. En una loa escrita años más tarde para otro virrey, el Conde de Galve, Sor Juana considera que una de las prerrogativas de los príncipes es la pericia en el arte de simbolizar con los dedos de ambas manos todos los números enteros de 1 a 1 millón (396, 210 y ss). Según Méndez Plancarte, Sor Juana habría encontrado la alusión a este curioso sistema en *Hieroglyphica* del mencionado Piero Valeriano.

*Apolo-gía del príncipe*

...él llama a sus ovejas por sus nombres y las saca afuera.  
Y cuando ha sacado todas sus ovejas, va delante de ellas,  
y las ovejas lo siguen porque conocen su voz

Juan, 10, 3-4

A lo largo de su obra, Sor Juana va a comparar muchas veces la dominación del príncipe con la luz solar, como en estas coplas escritas en homenaje a Carlos II:

En hora buena, en su rostro  
que los dos Mundos ilustra  
brillen encendidas flores,  
florecentes rayos luzcan.

En hora buena, su mano  
gloriosamente introduzca  
en los dos Mundos su yugo,  
a los dos mares coyunda. (35, 9-16)

Pero esta analogía aparece de manera más explícita aún en el propio *Neptuno alegórico*. En el tercer lienzo, Sor Juana cuenta el mito del surgimiento de la isla de Delos, cuna de Apolo y Diana, que convierte en una prefiguración de la Ciudad de México. Ella recuerda entonces que el vocablo griego Delos significaba «*manifestum et apparens*» (401, 830), y esto se debe a que antes de llamarse así, o cuando era todavía Asteria (Tenochtitlán), esta isla se encontraba oculta bajo las aguas porque carecía de consistencia o constancia. Una manera de decir que no era todavía una isla. O que era una no-isla. Algunos autores cuentan que la hicieron aparecer Apolo y Diana en agradecimiento por haber hospedado a su madre, Latona, en el momento del parto. Pero Sor Juana insiste en que no fueron estos dioses, símbolos de la luz solar y lunar, sino Neptuno cuando la «fijó» o la volvió «consistente» con su tridente. La monja compara entonces este tridente con el cetro del virrey y por eso, debajo del lienzo, añade este lema en latín: «*Te clavum tenente, non nutabit*» («Mientras la sujetes con el clavo, no sufrirá conmoción»). Sor Juana estaba jugando en esta alegoría con las acepciones del verbo *appareo* que significaba manifestarse pero también estar al servicio de alguien (un *apparitor* era un servidor y por eso todavía se emplea en sustantivo *appariteur* en francés para hablar de un bedel o un asistente). De modo que la sujeción, la fijación o la detención son las condiciones para que una cosa aparezca o salga a la luz. En el pedestal Sor Juana había mandado a inscribir entonces esta letra castellana:

Asteria, que antes por el mar vagante  
era de vientos y ondas combatida,  
ya al toque del tridente, isla constante,  
es de Latona amparo y acogida.  
¡Oh México! No temas vacilante  
tu república ver esclarecida,  
viniendo el que con mando triplicado  
firmará con las leyes el Estado. (401, 891-8)

Alberto Salceda anota que «firmar» significa aquí afirmar, en el sentido de afianzar o consolidar, y podríamos añadir que el «mando triplicado» (en alusión al tridente de Neptuno) son los títulos reunidos por el virrey: Gobernador, Capitán General y presidente de la Real Audiencia. El cetro del príncipe es entonces un clavo que afirma o sujeta la ciudad, esto es: establece la paz conjurando «turbaciones» o «alteraciones» (401, 886-7). Porque *pax* provenía del verbo *pango* que significaba fijar o clavar. Y el *pagus* se fijaba, precisamente, trazando un *terminus*, un *finis*, un *limes* o un *circum*: determinando, definiendo, delimitando o circunscribiendo un dominio. Así es como esa república se ve «esclarecida» o «aparece». Tenochtitlán (Asteria) se convierte en México (Delos) cuando el Marqués (Neptuno) la sujeta. Y este mito, precisamente, es la alegoría de las muchedumbres precolombinas (la «ciega gentilidad») rescatadas de su «desdichada libertad», o su indeterminación, gracias a la dominación española.

El cuarto lienzo va a explicar entonces en qué consiste esta sujeción. La alegoría muestra a los troyanos refugiándose detrás de los muros de la ciudad para protegerse del ataque griego. Ahora bien, la leyenda dice que el muro de Troya había sido erigido por el canto de Neptuno al son de la lira de Apolo. De modo que los troyanos, según Sor Juana,

eligen el seguro  
en la interposición del alto muro,  
que de sonoras cláusulas formado,  
y luego desatado  
al son de disonante artillería,  
soltó discordia lo que ató armonía. (402, 147-52)

Para hablar del canto de Neptuno, la poeta escoge la expresión «sonoras cláusulas» porque el verbo *claudio* alude a la función del muro: encerrar o recluir. Pero estas cláusulas se convierten, a continuación, en un lazo o una atadura que la artillería griega, «disonante», «desata»: «soltó discordia lo que ató armonía». Todo ocurre entonces como si, para Sor Juana, el vocablo *discordia* no procediera de

*cor, cordis* (corazón) sino de *chorda* (cuerda pero también lira), lo que le permite jugar con las palabras *discordia, disonante y desatado*. La armonía o la paz suponen una concordia, y ésta, a su vez, una atadura, un lazo o un encierro de la multitud en las «cláusulas» o, como dice a veces, en los «términos». En esto radicaría, al fin y al cabo, la función del príncipe: su palabra enlaza o ata a las multitudes, a la turba, estableciendo la concordia o evitando turbaciones. Su palabra determina la indeterminación. Su palabra sojuzga. Gracias a ese lazo, la muchedumbre inconsistente se convierte en una unidad consistente: los troyanos. El príncipe es el lazo, lo que hoy llamaríamos el «lazo social» que exorciza, con sus cláusulas, la «anomia». Y este lazo o este encierro son un bien porque permiten conjurar ese mal que serían los tiempos oscuros de las agitaciones y discordias. Gracias a las cláusulas, entonces, una multiplicidad dispersa se une y, así, pasa del no-ser al ser. A esto ya se referían los sustantivos «con-sistencia» y «con-stancia»: se trata de aquello que se mantiene firme, se presenta o consta gracias a la reunión de sus partes.

Cuando se refiere a las autoridades religiosas, Sor Juana sustituye el cetro del príncipe por un báculo o un cayado, variantes, en cierto modo, del *radius*. Su función, no obstante, seguirá siendo la misma. Así en el poema de bienvenida al Marqués de la Laguna, y una vez acabada la *captatio benevolentia* de aquel 30 de noviembre, Sor Juana añade que este arco ilustrado es el preludio

de lo que en servicio vuestro  
piensa obrar el amor suyo [de México],  
con su sagrado Pastor,  
a cuyos silbos y a cuyo  
cayado, humilde rebaño  
obedece el Nuevo Mundo  
(el que mejor que el de Admeto,  
siendo deidad y hombre junto,  
sin deponer lo divino  
lo humano ejercitar supo... (402, 51-60)

Alberto Salceda anota que ese Pastor es el arzobispo- virrey de México, Fray Payo Enríquez de Ribera –amigo, según parece, de Sor Juana–. Y aunque el verso «siendo deidad y hombre junto» nos haría pensar más bien en Cristo, es cierto que la monja no escatima las hipérbolos cuando se trata de un personaje de semejante envergadura (nunca mejor dicho). Así en la primera *Loa a los años del Rey* el Cielo mismo le dice al arzobispo- virrey:

Y vos, Pastor soberano,  
ejemplar de lo perfecto,  
Alcides de tanta Esfera,  
Atlante de tanto Cielo,  
a cuyo cuidado deben  
los más distantes Gobiernos,  
el Eclesiástico el logro,  
y el Político el acierto,  
tan divinamente unidos,  
que hacéis que parezca, a un tiempo,  
el Bastón, Cayado humilde,  
y el Cayado, Bastón regio,  
porque, en equívoco lazo  
confundiendo los efectos,  
amor el Bastón infunda,  
cause el Cayado respeto;  
cuya lealtad, al gran Carlos  
corona de más trofeos,  
que el Imperial, dilatado  
círculo de tanto Reino... (374, 310-29)

Aunque en este caso no se trate del poder político sino espiritual o religioso, Sor Juana insiste en su capacidad para reunir el rebaño disperso o para congregar, precisamente, la grey (*gregex*), conjurando la dis-gregación<sup>17</sup>. Y reunir una multitud era lo que decía, como ya vimos, el vocablo *re-ligio*. El pastor no sería en este aspecto sino el prefijo *con-* de *gregare*, pero también de los sustantivos *con-sistencia* y *con-stancia* que, en principio, decían lo mismo. La propia Sor Juana compara el cayado del pastor con el bastón, o el cetro, del rey. Pero esta capacidad para reunir una multiplicidad, encerrándola o cercándola («círculo de tanto Reino»), este poder del *rex* para congregar la *gregex*, ya estaban implícitos, como vimos, en el vocablo *princeps*. El príncipe contiene a la multitud como un pastor congrega el rebaño, y es lo que hacían las «sonoras cláusulas» de Neptuno. El príncipe cuenta así por uno a los miembros de su grey.

Esta comparación del príncipe con un pastor se encontraba incluso en la cultura griega anterior a la influencia judeo-cristiana. Ya en la *Iliada*, Homero llamaba a Agamemnon *poimên laôn* (pastor de multitudes) y el propio vocablo *nomós* (ley) estaba etimológicamente vinculado con *nomeus* (pastor), *nomeiô* (apacentar) y

17. La pastoral cristiana suele autorizarse en el Evangelio de San Juan (10, 1-18), pero como recordaba Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*, las alusiones al poder pastoral se remontan a los libros proféticos de la Biblia, sobre todo Isaías (50, 11), Ezequiel (24, 24) y Zacarías (11, 16). Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo* (1587), Madrid, Cátedra, 1997, p. 220.

*nomê* (manada, pastoreo)<sup>18</sup>. A Zeus mismo se lo llama *Nomios* o *Némeois* cuando cuida su rebaño. Y de estos vocablos griegos proviene la apelación latina *Nomius* (Pastor) con que se invocaba a Apolo. Este *Nomius* conjura, precisamente, la disgregación o la anomía, lo que muestra hasta qué punto seguimos pensando el lazo social obedeciendo a los dictados de la lengua<sup>19</sup>.

Que esta congregación se traduzca en una manifestación de lo congregado, lo sugiere, en los versos del *Neptuno alegórico*, la alusión al pastor de Admeto («el que mejor que el de Admeto...»). Este pastor era, según la mitología, Apolo. De ahí que existiera, para los romanos, un *pastorallis Apollo*: el que ilumina congregando. La tradición neoplatónica que Sor Juana conocía sobre todo a través de la lectura de su autor predilecto, el jesuita Atanasius Kircher, no ignoraba esa figura. Invocando una etimología facticia del *Cratilo*, Dionisio Areopagita sostenía que al sol lo llamamos *Hélios* «porque gracias a él todo es congregado (*aollês*) y reunido lo disperso»<sup>20</sup>. Y esto nos permite explicar mejor por qué el sol es una figura del príncipe, no sólo en el poema de bienvenida al Marqués de la Laguna sino también a lo largo de la obra de Sor Juana.

Pero un poder pastoral semejante le va a atribuir Sor Juana al Logos de San Juan (y recordemos que el verbo *lego* latino, que significaba reunir o congregar, proviene del *legô* griego) que en una letra para cantar va a presentar como las voces de Narcisa<sup>21</sup>:

18. Acerca de la etimología del vocablo griego *nomós*, ver Emile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes I*, Paris, Minuit, 1969, p. 84. Acerca del poder pastoral, ver Michel Foucault, «*Omnes et singulatim* (vers une critique de la raison politique)» in *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 134-161.

19. Cf. Giorgio Agamben, «Fête, deuil, anomie» in *État d'exception*, Paris, Seuil, 2003, pp. 110-123. La figura del mal ligada a la «anomía» se encuentra en la segunda carta a las tesalonienses de San Pablo: el «anomos», como lo llama el aspóstol, era el Anti-Cristo (2 Tes 2, 5-9). Como lo señalaba Carl Schmitt, en este pasaje se encontraría el fundamento de la doctrina cristiana del Estado: el Imperio como aquello que «retiene» (*katejón*, escribía San Pablo) la anomía. De manera que el Emperador aparece ligado a la figura del Pastor o el *Nomeus*. Carl Schmitt, *Le nomos de la terre*, Paris, Gallimard, 1974, p. 43.

20. Dionisio Areopagita, *Los nombres divinos*, 4, § 4 in:

<http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Lareaopagita/NomsDivins.htm>

21. Cabe señalar que Sor Juana ya había convertido a Narciso en una prefiguración pagana de Cristo en su auto sacramental *El Divino Narciso*. Y si opta aquí por una versión femenina, se debe seguramente al hecho de que la convierte, a continuación, en una Sirena. Sor Juana establece entonces un paralelo explícito entre el mito de Ícaro y el mito de las Sirenas. Y también lo hace, implícitamente, en *Primero sueño*, cuando compara las tragedias de Ícaro y Faetón con un naufragio: «Mas mientras entre escollos zozobraba / confusa la elección, sirtes tocando / de imposibles...» (216, 827-829).

Hirió blandamente el aire  
con su dulce voz Narcisa,  
y él repitió los ecos  
por bocas de las heridas.

De los Celestiales Ejes  
el rápido curso fija,  
y en los Elementos cesa  
la discordia nunca unida. (8, 1-8)

Como las «cláusulas» de Neptuno que encierran a la multitud, como los «silbidos» de los pastores que «convocan» al rebaño, la «voz» de Narcisa «fija» y «cesa la discordia nunca unida», dos traducciones posibles del verbo *pango*. En una loa a Carlos II, Sor Juana va a emplear las mismas figuras para referirse a las «cláusulas» del rey. Las palabras de los príncipes —sus decretos— operan entonces una unificación similar convirtiendo una multiplicidad inconsistente, indeterminada o dispersa en una clase, por ejemplo: «mexicanos» o «monjas». Cuando los príncipes dicen «tú eres mexicano» o «tú eres monja» no están describiendo las categorías de ciertos sujetos sino prescribiéndolas. Se trata de un título socio-simbólico en el que ninguna cualidad precede al nombramiento. Un sujeto es mexicano o es monja porque se lo ha llamado así. O para ser más precisos, se convierte en sujeto cuando queda sujeto a esa identidad simbólica. Y en esto reside el poder divino de príncipes y pastores, lo que ella denomina, en aquella loa a Carlos II, su «encanto»: alguien comienza a ser esto o aquello desde el momento en que el príncipe lo nombra. El nombre *e-voca*, lo que significa hacer salir o aparecer llamando (el *apparitor*, o el siervo, es el que aparece cuando lo llaman). El príncipe dis-tribuye los a-tributos de las diferentes partes (*tribus*) de la sociedad que por este mismo motivo se convierten en sus tributarias. Este poder del príncipe tenía un nombre preciso: *censura*. *Censeo* significaba llamar, estimar o clasificar. Y el *ensor* era quien, en nombre del rey, se encargaba de situar a los sujetos en una jerarquía social, asignándoles un papel o invistiéndolos con un título socio-simbólico.

Se trata del poder que todavía un siglo más tarde va a asignarle a la autoridad un gran reformador de las prisiones: Jeremy Bentham. La autoridad era, para él, quien investía a los sujetos con los diferentes títulos que forman las partes de la sociedad (el inglés pretendía incluso que cada sujeto portara un distintivo que les permitiera a los demás identificar a qué grupo pertenecía)<sup>22</sup>. Y esta clasificación

22. Christian Laval, *Jeremy Bentham. Le pouvoir des fictions*, Paris, PUF, 1994, p. 46 y ss. No es casual que después de habese dedicado a estudiar el panóptico de Bentham en *Surveiller et punir*, Foucault se haya retrotraído al estudio del poder pastoral: «*Omnes et singulatim*», *op. cit.*

de los sujetos sociales en diferentes categorías era precisamente ese *panoptikon* que no difería, en lo esencial, del proyecto balzaciano de la *Comedia humana*: la sociedad dividida en celdas que corresponden a los diversos estamentos. Sor Juana no podía conocer esta *Comedia*, desde luego, pero sí *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca –cuya obra frecuentaba e imitó más de una vez–, y en ese mundo cada actor representa el papel que le asigna el Autor. A diferencia de lo que ocurre con las clasificaciones animales o vegetales, no obstante, aquel nombramiento sólo se vuelve eficaz a condición de que los sujetos respondan al llamado del señor o se reconozcan en esos nombres: «yo soy mexicano» o «yo soy monja». Y a esta aceptación o a esta fe Sor Juana la denomina, sin más, amor.

### *Prisión apetecida*

Con cuerdas de amor los atraía,  
con lazos de amor...  
Oseas, 11, 4

Para Sor Juana hay una dimensión erótica del poder. El poderoso atrae, fascina, hechiza. Este amado «subyuga», «captiva» o «prenda» al amante, quien se convierte así en «captive» o «prisionero». A estas «prendas» (sustantivo derivado de *prehendo*, *prehendi*, *prisum*) Sor Juana va a convertirlas muchas veces en «prisiones»:

...cuando es cada prenda tuya  
firma de mi captiverio... (19, 179-180)

O, como en el *Neptuno alegórico*, en un lazo:

Pensé en desatar el lazo  
que mi libertad oprime  
y fue apretar la lazada  
el intentar desasirme.  
Si de tus méritos nace  
esta pasión que me aflige,  
¿cómo el efecto podrá  
cesar si la causa existe? (5, 41-48)

O incluso en una cadena, perpetua hasta cierto punto:

¿Vesme, Alcino, que atada a la cadena  
de amor, paso, en sus hierros aherrojada,  
miserable esclavitud desesperada  
de libertad y de consuelo ajena? (173, 1-4)

Pero también en un «yugo» similar al que «conyundaba» los mundos en aquel poema dedicado a Carlos II:

¡Oh, quien pudiera rendirte,  
no las riquezas de Crespo,  
que materiales tesoros  
son indignos de tal dueño,  
sino cuantas almas libres,  
cuantos arrogantes pechos,  
en fe de no conocerte  
viven de tu yugo exentos! (19, 137-144)

Y finalmente en un soneto plagado de conceptos escolásticos, Sor Juana le dice a Celia:

Así tu amor, con vínculo terrible,  
el alma que te adora, Celia, informa... (183, 9-10)

El epíteto *terrible* nos sugiere que la poeta emplea el sustantivo *vínculo* en su acepción arcaizante: lazo, cadena, instrumento para sujetar a los prisioneros parecido a las esposas. *Vinculum* provenía del verbo *vincio* que no significaba solamente vencer sino también atar, encadenar, reducir a la esclavitud. Y por eso la escritora llama muchas veces al enamorado «vencido» (*vincitus*) o «rendido», sinónimos de *captivus* y *servus*. Decir rendido o vencido implicaba, en aquel entonces, decir convicto. Limitarse a señalar que Sor Juana repite aquí los viejos tópicos del «amor tirano» o de la «cárcel de amor» que la literatura peninsular conocía desde los tiempos del Arcipreste de Hita, León Hebrero e incluso Yehuda Ha-Levy, implicaría pasar por alto el problema de la dimensión libidinal del poder.

El amado, en este aspecto, sigue siendo un *princeps*, y por eso resulta difícil, si no arbitrario, distinguir entre los poemas amorosos y políticos de la monja novohispana. De hecho, la mayoría de sus poemas de amor están dirigidos a dos virreinas: la Marquesa de la Laguna (Lysi) y la Condesa de Galve (Elvira). Y cuando se trata de personajes ficticios, la monja escoge los nombres de príncipes: el romano Fabio y el feacio Alcino (quien pasaba por ser nieto de Neptuno). Algo similar sucede con sus poemas llamados sacros. Así, en el auto sacramental *San Hermenegildo*, este personaje canta tras su conversión a la fe romana:

¡Prisión apetecida,  
adonde las cadenas,  
aunque parezcan penas,

son glorias de una vida  
que, haciendo dicha de las aficciones,  
regula por joyeles las prisiones! (370, 1707-1712)

Y en una loa dedicada al emperador Carlos II, Música y Amor celebran al monarca con estos versos:

#### Música

El amor lo adore  
pues halla, en sus prendas,  
a incendios divinos  
tan alta materia.

#### Amor

El Mundo con tal agrado,  
os reverancia, Señor,  
que a la razón del Amor,  
sobre la razón de Estado.  
Sin político cuidado,  
en la Regia Potestad,  
haced, con tal suavidad,  
del dominio conveniencia  
que el yugo de la obediencia  
sea culto de Deidad. (374, 220-233)

En un romance dedicado al virrey, pero dirigido a la virreina María Luisa, Sor Juana confunde una vez más la prisión amorosa y política:

Y aunque en los Príncipes todos  
es costumbre tan usada  
dar por Pascuas libertad  
a los que en prisión se hallan:  
yo, que en las dulces cadenas  
de vuestras luces sagradas,  
adonde, siendo precisa,  
es la prisión voluntaria  
(donde es oro la cadena,  
que adorna a un tiempo y enlaza,  
y joyeles de diamantes  
los candados que la guardan)  
vivo; no quiero, Señora,  
que con piedad inhumana

me despojéis de las joyas  
con que se enriquece el alma,  
sino que me tengáis presa;  
que yo, de mi bella gracia,  
por vos arrojaré mi  
libertad por la ventana.

Y a la sonora armonía  
de mis cadenas amadas,  
cuando otros lloren tormentos  
entonarán mis bonanzas:  
Nadie de mi se duela  
por verme atada,  
pues trocaré ser Reina  
por ser esclava. (16, 21-48)

Con expresiones como «prisión apetecida» o «cadenas amadas», Sor Juana sugiere entonces que el amante desea esas prisiones, ese «vínculo terrible». Y esto es así porque los participios *subyugado*, *cautivado* o *prendado* son sinónimos de amar. De ahí que el señor o el *princeps* sean las causas del deseo, como en los versos de este romance dirigido a la Marquesa:

al imán de vuestras prendas,  
que lo más remoto atrae,  
con amorosa violencia  
obedece, acero fácil. (37, 57-60)

Estar prendado por alguien significa obedecer a una causa, lo que no resulta extraño, después de todo, ya que todavía hoy decimos que un efecto «obedece» a una causa, como si ésta fuera algún señor, y el efecto, su vasallo. A esta relación de causalidad, o de dominación, los poetas provenzales la habían convertido en tópico, como se sabe, haciendo de la dama una dueña (*domina*, *domna*, doña), y del enamorado, un siervo. Más que un deseo de obedecer, o de avasallarse, el deseo mismo era obediencia —obediencia del amante a la causa del deseo. Y por eso en estas redondillas dedicadas a un retrato de la hermosa Lysi, Sor Juana convierte la causa del deseo en un soberano:

Que en tu dominio absoluto,  
por más soberano modo,  
para sujetarlo todo  
basta con un sustituto. (89, 21-24)

Y algo similar planteaba con respecto a los «imperiales privilegios» de la «hermosura» de Lysi:

cuya poderosa mano  
cuyo inevitable esfuerzo,  
para dominar las almas  
empuñó el hermoso cetro. (19, 121-124)

En la Loa a los años de Fray Diego de Velázquez de la Cadena, Sor Juana no va a dejar de jugar con el apellido del prelado ni de hacerle decir a la Naturaleza:

Así, la acción amorosa  
goza de por sí excelencia,  
que es dos veces obediencia  
la obediencia cariñosa. (385, 168-71)

Pero esta asociación entre la causa, la dominación y el cautiverio se encontraba ya en el mencionado romance 19:

¿Puedo yo dejar de amarte  
si tan divina te advierto?  
¿Hay causa sin producir?  
¿Hay potencia sin objeto?  
Pues siendo tú el más hermoso,  
grande, soberano, excelso,  
que ha visto en círculos tantos  
el verde torno del tiempo,  
¿para qué mi amor te vio?  
¿por qué mi fe te encarezco  
cuando es cada prenda tuya  
firma de mi cautiverio? (19, 169-180)

Presentar así al amor, como una obediencia a una causa, no era sin embargo una invención de la monja novohispana y ni siquiera de los trovadores provenzales. Ya el vocablo griego *arjê* significaba causa y soberanía, origen y poder, fundamento y mando, principio y príncipe, y por eso sobrevive en los vocablos *arqueología* o *arquitectura* pero también *mon-arquía* u *olig-arquía*. Esta *arjê* se traducía a menudo por «causa primera» en los textos escolásticos y ya vimos que ésta era la meta de la «humana mente» en la anátesis de *Primero sueño*. Esta causa primera era, más precisamente, aquella «circunferencia / que contiene, infinita, toda esencia», porque las cosas aparecen, cuentan como una cosa o comienzan a

existir desde el momento en que se incluyen en ella. La *arjê*, o la causa soberana, es el *princeps*, el lazo o la determinación: el dominio en el que alguien se inscribe. Y como provoca el deseo, esta causa coincidía en la tradición metafísica con la causa final («el centro de donde salen y donde paran todas las líneas criadas», escribía la monja en su *Respuesta*). De ahí que Platón la llamara Belleza-Bien (*kalós hagathós*), y Aristóteles, Motor Inmóvil (*kínouîn akínêton*), lo que significaba, a grandes rasgos, lo mismo, porque Belleza, para el primero, era el motor del deseo, y el Bien, aquello que se mantiene inmutable o no sufre corrupción, porque se suponía que no podía faltarle esta virtud a una causa gracias a la cual las cosas se volvían con-sistentes o con-stantes.

A esta Belleza-Bien se refiere entonces Sor Juana cuando escribe en unos versos:

¿Cuando de tu apacible  
rostro veré el semblante afable,  
y aquel Bien indecible  
a toda pluma humana inexplicable,  
que mal se ceñirá a lo definido  
lo que no cabe en todo lo sentido? (211, 79-84)

Y en unas décimas dedicadas, una vez más, a Lysi:

pues tu beldad increíble,  
como excede lo posible  
no la alcanza el pensamiento. (103, 8-10)

La causa del deseo, la prenda que subyuga o cautiva al amado, tiene entonces el estatuto de un «príncipe excelso»: aprisiona al amante pero no se deja aprisionar. O para retomar nuestra fórmula: el amante está cautivado por un amado evasivo. Un epítome de esta fórmula, de hecho, se encuentra en el primer verso de este cuarteto:

Yo no puedo tenerte ni dejarte,  
ni sé por qué, al dejarte o al tenerte,  
se encuentra un no sé qué para quererte  
y muchos sí sé qué para olvidarte. (176, 1-4)

O cuando comienza unas redondillas con estos versos memorables:

Este amoroso tormento  
que en mi corazón se ve,  
sé que lo siento y no sé  
la causa por que lo siento. (84, 1-4)

Amamos, para Sor Juana, lo incomprendible, aunque ella prefiera, como dijimos, el arcaísmo «incomprendible», en el que destaca mejor la relación entre aquello que las cláusulas no logran encerrar y aquello que las manos no llegan a prender. Aquello que sabemos, o comprendemos, por el contrario, nos deja indiferentes («y muchos sí sé qué para olvidarte»). Esta coincidencia del misterio y el deseo no es tampoco una ocurrencia de la monja novohispana. Ella se inscribe una vez más en esa larga tradición que se remonta, por lo menos, a los trovadores provenzales. Traduciendo el *nescio quid* de los latinos, los poetas del *fin amor* hablaban de un *no\* say de cui* (Guillaume d'Aquitaine) o de un *non sai que s'es* (Raimbaut d'Orange), un motor misterioso del deseo que llegaban a encarnar incluso, como Geoffroy Rudel, en una amiga ignota: *Amigu'ai ieu, no sai qui s'es*<sup>23</sup>. Y San Juan de la Cruz proseguía esta tradición cuando hablaba de «un no sé qué / que se alcanza por ventura». Repitiendo este mismo tópico, estrechamente ligado a la teología negativa, la monja habla de la «incomprendible beldad de Cristo» en la *Respuesta a Sor Filotea*. O le dice a su amada Lysi en una endecha:

Porque es tu hermosura  
tan inaccesible,  
que quien más la alaba  
menos la define;  
    tu ingenio y tus gracias,  
tan imperceptibles  
que no les da alcance  
la pluma más lince.  
    Y así, mi intención  
no es de referirte  
lo que nadie entiende  
y todos repiten,  
    porque todos cantan  
tus prendas sublimes,  
y cuán grandes sean  
nadie las concibe... (74, 40-56)

Alguien podría preguntarse cómo Sor Juana llega a amar ese ingenio y esas gracias si son «tan imperceptibles». Alguien podría llegar a inferir, incluso, de esta expresión, que la dama no sobresale por ellas. Habría que recordar, sin embargo,

23. R. Lavaud et R. Nelli, *Les Troubadours I et II*, Paris, Desclée De Brouwer, 1960-1966. Todavía a principios del siglo XX el escritor rumano Garabet Ibraileanu iba a escribir: «Cuando puedes decir por qué amas a una mujer, ya no la amas realmente» (*En regardant la vie*, Paris, Gallimard, 1953, p. 67).

que la poeta entiende aquí el verbo *percibir* en el sentido del *percipio* latino. Como el verbo *concebir* (*concipio*), que aparece una vez más hacia el final de estos versos, *percipio* derivaba de *cipio* y significaba apresar, asir, coger o prender. Y de hecho, todavía hablamos de «percibir una suma». Pero también recurrimos a un derivado de *brachium*, brazo, para decir «abarcarse con la mirada». Percibir y concebir son sinónimos de comprender y trasuntar en sus versos. Sor Juana dice que ese ingenio y esas gracias son «tan imperceptibles / que no les da alcance / la pluma más lince»<sup>24</sup>, y se debe esto a que la pluma escribe las «cláusulas» o los «términos». Imperceptible o inconcebible es aquello que ningún conjunto contiene y que por este motivo no se reduce al rango de simple sujeto. Imperceptible e inconcebible resultan, en este aspecto, sinónimos de absoluto o infinito. De «tanto asunto». De evasivo, también, o de excelso. El verbo *percipere* se empleaba en el siglo XVII como un sinónimo de representar o de un incluir un elemento en un conjunto definido. Sor Juana acababa de decir, sin ir más lejos, que la hermosura de Lysi era «tan inaccesible / que quien más la alaba / menos la define». Y en la *Carta atenagórica* Sor Juana no planteaba otra cosa: se alaba mejor aquello que «no cabe en las voces» cuando no se lo define<sup>25</sup>.

Una cosa es bella, en efecto, cuando es *una* o cuando sus partes no están en discordia. La armonía supone una conformidad de las partes, y de esta forma provienen, precisamente, los adjetivos *formosa* y *hermosa*. No es verdad entonces que en el amor platónico el amante no se sintiera atraído por un cuerpo. Basta con recorrer las páginas que Platón le dedicó a la cuestión, y sobre todo aquellas del *Fedro* que Sor Juana conocía, para comprobar que el amante comienza deseando un cuerpo. Platón, sin embargo, desplazaba el acento del sustantivo *cuerpo* al artículo *un*: lo que lo atraía al amante era lo uno del cuerpo. Y esta unidad no se encontraba en el propio cuerpo. Como la mayoría de los poetas del Barroco, Sor Juana insiste en este punto: por sí mismo, el cuerpo es pura disgregación, pulverulencia, descomposición o ruina. Y la *vanitas* pictórica solía evocar este horror de los *membra disjecta*. Por sí mismo, el cuerpo es inconsistente

24. Versos como éste permiten medir la distancia que separaba a Sor Juana de Juan de Ávila y el misticismo carmelita: «...volé tan alto tan alto / que le di a la caça alcance» o «Por toda la hermosura / nunca yo me perderé, / sino por un no sé qué / que se alcanza por ventura». San Juan de la Cruz, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 270 y 274.

25. «Para encender nuestros deseos de los bienes eternos, se nos dice que ni ojos vieron, ni oídos oyeron, ni corazón humano puede comprender cómo es aquella felicidad eterna. Pues, ¿no fuera mejor, para excitarnos el deseo, pintarnos la Gloria? No, que lo que no cabe en las voces queda más decente en el silencio; y expresa y da a entender más un: no se puede explicar cómo es la Gloria, que un: así es la Gloria.» (404, 459-67)

o inconstante, como Asteria o como la turba troyana antes de que Neptuno la encierre con sus «sonoras cláusulas». La materia informe se convierte en *un* cuerpo desde el momento en que se ve incluido en aquella circunferencia infinita que Platón llamaba *kalós kagathós*. Lo que amamos, cuando amamos un cuerpo, no es el cuerpo sino esa Belleza-Bien cuya figura era el sol. Y esta es la «incomprehensible beldad» de Cristo. Por eso Sor Juana escoge, para figurarla en un auto sacramental, al personaje de Narciso: no se trata simplemente de un hombre bello sino de la belleza por antonomasia. A veces prefiere al hijo de Mirra, Adonis, sobre todo para referirse, en una loa, al Marqués de la Laguna o, en un poema, a Carlos II. El príncipe es la personificación de la belleza porque gracias a él las cosas se vuelven bellas, armoniosas, concordantes. De ahí que se adopte una expresión de esta tradición erótica y religiosa, *corpus mysticum*, para hablar del cuerpo del príncipe<sup>26</sup>. El *corpus mysticum*, precisamente, era un paradójico cuerpo incorpóreo, inmaterial e incorruptible, la unidad del cuerpo material o la belleza que lo nimbaba. Y como a este *corpus mysticum* se lo llamó, por su inmaterialidad, «alma», se asoció el *eros* platónico con este amor puramente espiritual. Pero el atractivo de este «alma» no reside en las virtudes intelectuales o psicológicas de alguien. Ese «alma» no es sino la unidad mística del cuerpo. Y a esto va a aludir Kantorowicz con su teoría de los «dos cuerpos» del príncipe: el primero era su cuerpo terrenal, sujeto a la corrupción y la muerte; el segundo era su cuerpo inmortal en el que se encarnaba la unidad del reino.

Incluso podría decirse que el poder de congregación de los príncipes no se distingue de su poder de se-ducción, de conducir o di-rigir hacia sí. El príncipe es el *dux* o el *ductor*, y el centro hacia el que con-duce es él mismo (el vocable *socius*, justamente, estaba formado a partir del verbo *sequor*, seguir, de modo que la sociedad, a diferencia de la turba, era el conjunto de los seguidores o de quienes secundan al primero). Sor Juana sabía ya que el poder del *duce* resultaba indisociable de su carisma (de *charis*: gracia):

El Mundo con tal agrado,  
os reverencia, Señor,  
que a la razón del Amor,  
sobre la razón de Estado.  
Sin político cuidado,  
en la Regia Potestad,  
haced, con tal suavidad,  
del dominio conveniencia  
que el yugo de la obediencia  
sea culto de Deidad. (374, 224-233)

26. Cf. Michel de Certeau, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 107 y ss.

La gracia del príncipe hace «del dominio conveniencia»: su poder atractivo consiste en hacer *con-venire* (o venir juntos) a los miembros de la multitud. Esta «conveniencia» es, por consiguiente, congregación, concordia o armonía. Y este convenio, como se habrá notado, no se confunde aún con un contrato sino con una convocación.

La belleza, en este aspecto, es tan irrepresentable o incomprehensible como los príncipes. De ahí que Sor Juana le escriba a Fabio en un romancillo heptasílabo:

Aquel decirte más  
cuando me explico menos,  
queriendo en negaciones  
expresar lo conceptos. (75, 57-60)

En la última estrofa de la endecha 74, Sor Juana añadía entonces estos versos: «...y cuán grandes sean / nadie las concibe». La religiosa suele emplear indistintamente los adjetivos *grande* e *infinito*, ya que se trata, en ambos casos, de aquello que nadie llega a apresar, delimitar o abarcar. Y por eso no es casual que Sor Juana haya escogido el *senhal* Lysi para hablar de María Luisa. *Lysis* significa en griego absoluto, absuelto, desatado o liberado, como que proviene del verbo *lyô* (desatar, soltar) que en latín va a convertirse en *luo* y *solvo* (*se luo*). A esta causa incomprehensible del deseo, también la llama en aquella endecha «prendas sublimes», adjetivo que ella misma sustituye a continuación por «grandes». La expresión «prendas sublimes» sería, al fin y al cabo, otra glosa de la fórmula «príncipe excelso».

#### *Estado de excepción*

*No hay poder sobre la tierra  
que pueda compararse con él.*  
Job 41, 24

En su ensayo sobre el drama barroco alemán, Walter Benjamin llamó la atención acerca de las diversas figuraciones del poder absoluto del príncipe durante el siglo XVII<sup>27</sup>. Y el alemán explicaba este absolutismo a partir de una noción elaborada por su contemporáneo, Carl Schmitt: el «estado de excepción». Para el constitucionalista nazi, en efecto, la autoridad demuestra que «no hace falta estar en su derecho para crear el derecho»<sup>28</sup>, y Sor Juana no decía otra cosa cuando presentaba a este príncipe como una circunferencia infinita que lo contiene todo,

27. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.

28. Carl Schmitt, *Théologie politique*, Paris, Gallimard, 1988, p. 32.

salvo a sí misma. El vocablo *excelso* podría sustituirse, en este caso, por *excepción*: aquello que se sale de la captación, el conjunto de todos los conjuntos que no se incluye, ni se recluye, a sí mismo. La libertad del príncipe no sería sino esa voluntad absoluta que ni siquiera se somete a las leyes que ella instaura. Voluntad incomprendible, por ende, dado que se sustrae a las «cláusulas». Voluntad excepcional que, curiosamente, va a coincidir con la más radical anomalía, como si el crimen fuese el revés del derecho o el trasfondo obscuro de la ley. La excelencia del poderoso es entonces su voluntad absoluta e insondable estrechamente vinculada, en la tradición amorosa, con las arbitrariedades y los caprichos de la dama. El absolutismo se opone, en este aspecto, a la aristocracia platónica. El aristócrata platónico, en efecto, se caracterizaba por su capacidad de gobernarse a sí mismo (la *enkrateia*). Y esto lo distinguía, precisamente, del tirano que gobernaba a los demás sin gobernarse a sí mismo. El absolutismo barroco va a sacralizar la tiranía a tal punto que ésta deja de ser una forma de gobierno entre otras para terminar convirtiéndose en el secreto de cualquier gobierno: todos *salvo* él. Como en *El gran teatro del mundo* de Calderón, esa voluntad absoluta va a vincularse muchas veces con los misterios de la divina providencia: no hay ninguna razón para que se le asigne un papel u otro a los actores del drama. Esa voluntad divina señala los límites del entendimiento. Y por eso ya San Pablo sostenía que la fe —esa fe «que los Misterios abraza» (371, 152), como decía Sor Juana— era una locura (*morón*), el momento en que los sujetos pierden el juicio.

La causa del deseo es necesariamente un misterio, una incógnita, un arcano, y por eso no es casual que el verbo *quiero* provenga del latín *quaero*, que significa preguntar, inquirir o buscar. Saber algo significa estar en condiciones de encontrarlo, o conocer el conjunto en que se lo ha incluido, recluido, encasillado. Excluido de cualquier catálogo, el objeto fugitivo resulta inhallable. Es, como quien dice, un objeto perdido y también «un no sé qué». En *El Divino Narciso*, justamente, la Naturaleza Humana busca infructuosamente la causa de su deseo, Narciso, prefiguración, como dijimos, de la «incomprendible beldad» de Cristo. Siguiendo una tradición de la poesía mística que se remonta al *Cantar de los cantares*, Sor Juana convierte a Narciso en un Pastor:

Decidme dónde está El que mi alma adora,  
o en qué parte apacienta Sus corderos,  
o hacia dónde —a la hora  
meridiana— descansan Sus luceros,  
para que yo no empiece a andar vagando  
por los rediles, que Lo estoy buscando. (368, 879-884)<sup>29</sup>

29. Cf. *Cantar de los cantares*, 6, 1-3: «¿Adónde se fue tu amor, / tú, la más bella de las mujeres? /

La causa del querer tiene que ser una incógnita. Si se resolviera, desaparecería el querer. Las muchas cosas que la amante sabe, como decía aquel soneto, no la mueven a quererlo sino más bien a olvidarlo. Para que el querer siga vivo, la pregunta debe quedar sin respuesta y la busca sin hallazgo. Como en el verso de aquel soneto, «yo no puedo tenerte ni dejarte», la amante no logra «tener» al amado porque no logra atraparlo, pero no llega a «dejarlo» porque se encuentra atrapada por el mismo fugitivo. El seductor evasivo, o el burlador, sería entonces la encarnación más acertada de esa prenda inapresable, como si Don Juan no sólo fuese el nombre más apropiado para un príncipe sino también para Dios («¿para que me enamoras lisonjero / para burlarme luego fugitivo?»).

Para Sor Juana no hay correspondencia amorosa<sup>30</sup>. Si la hubiera, o si el amado le diera a la amante lo que éste le reclama, entonces el querer, el *quaero* o la *quête* cesarían. De ahí que el Bien sea necesariamente esquivo, desdeñoso o fugitivo. Evasivo, dijimos también, o excelso. Sor Juana escribió incluso una trilogía de sonetos que giran en torno a esta cuestión:

Al que ingrato me deja, busco amante;  
al que amante me sigue, dejo ingrata;  
constante adoro a quien mi amor maltrata;  
maltrato a quien mi amor busca constante. (168, 1-4)

Y a tal punto este principio —no hay correspondencia amorosa— resultaba crucial para la monja, que lo convirtió en la base de la doctrina del «beneficio negativo» de la *Carta atenagórica* que tantos inconvenientes iba a acarrearle con las autoridades eclesásticas y que terminará valiéndole una intimación a cesar sus actividades literarias. Esta doctrina, cercana a la que en ese mismo momento sostenían Fénelon y Madame Guyon en Francia, y que les costará una condena más severa aún, puede resumirse en pocas palabras: los sacrificios realizados por amor a Dios no tienen ninguna compensación.

O la tienen, sí, pero paradójica, porque el amante goza de su propia pena, su yugo o su servidumbre, y esto sería el «beneficio negativo»: hacer «dicha de las aflicciones», como cantaba San Hermenegildo en su auto. En los poemas que citamos encontramos entonces expresiones como «prisión apetecida» o «dulces

¿Adónde se dirigió tu amor, / para que contigo lo busquemos? // Mi amor ha bajado a su jardín, / a las eras del bálsamo, / a apacientar su rebaño en los jardines, / a recoger lirios. / Yo soy de mi amor y mi amor es mío. / El apacienta su rebaño entre los lirios.»

30. «No es amor correspondencia; / causas tiene superiores, / que lo concilian los astros / o lo engendran perfecciones» (4, 117-120). «Amor no busca la paga / de voluntades conformes, / que tan bajo interés fuera / indigna usura en los dioses» (4, 137-140).

cadena». Sor Juana va a proseguir incluso el mencionado romance 19 con estos cuartetos:

Mas, ¡oh libres desdichados,  
 todos los que ignoran, necios,  
 de tus divinos hechizos  
 el saludable veneno!  
 Que han podido tus milagros,  
 el orden contravirtiendo,  
 hacer el dolor amable  
 y hacer glorioso el tormento. (19, 149-156)

Estos versos, como vimos, están dirigidos a Lysi, o la virreina, a quien apostrofa a continuación con estas palabras:

Pues siendo tú el más hermoso,  
 grande, soberano, excelso,  
 que ha visto en círculo tantos  
 el verde torno del tiempo. (19, 173-176)

El tiempo, para Sor Juana, es todavía cíclico, como la sucesión de estaciones, y a estos ciclos de renovación alude con ese «verde torno». Pero de todos esos círculos, ninguno hay tan «grande, soberano, excelso» como la bellísima Lysi. Los «libres desdichados» son, por consiguiente, quienes quedan excluidos de este círculo. La desdicha de esos «libres», la desdicha de quienes «viven de tu yugo exentos», es la tristeza de Asteria condenada por Júpiter a la indeterminación, a la vacilación y al ocultamiento (la ninfa, justamente, se había negado a amar al monarca de los dioses). Se trata de la desdicha de la mítica *vita nuda*, salvaje, turbulenta, inconstante o inconsistente anterior a la aceptación de la palabra soberana. Se trata de la desdicha de los exterminados o los eliminados. La desdicha, también, de la anomia. Desdicha que unas décadas antes Hobbes había descrito como un estado de naturaleza en el cual los hombres vivían libres, sí, pero en lucha de todos contra todos. Desdicha que Sor Juana ve en aquella «discordia nunca unida» de los Elementos: la materia como polvo, disgregación, descomposición. Y por eso los autores de la época solían evocar a Heráclito y Demócrito al respecto: para el primero, según ellos, no hay permanencia en las cosas; para el segundo, sólo hay atomización pulverulenta. Antes de verse capturado por el *princeps*, o de incluirse en el círculo del poder, el cuerpo es ruina, derrumbamiento o cadáver.

Ésta es la «libertad» que el sujeto sacrifica para formar parte del círculo de los prisioneros, y por eso en este mismo romance afirma que la amada es una divinidad

en cuyas divinas aras,  
 ni sudor arde sabeo<sup>31</sup>,  
 ni sangre se efunde<sup>32</sup> humana,  
 ni bruto se corta cuello;  
 pues del mismo corazón  
 los combatientes deseos  
 son holocausto poluto,  
 son materiales afectos,  
 y solamente del alma  
 en religiosos incendios,  
 arde sacrificio puro  
 de adoración y silencio. (19, 45-56)

Todos los amores son, para Sor Juana, la repetición de ese primer amor que consiste en aceptar la palabra del señor, en acceder al círculo de sus dictámenes, sacrificando la brutalidad de la *vita nuda*. O para decirlo a la manera de Calderón: amamos al amo —el español cuenta con esta sorprendente homofonía— cuando nos identificamos con el papel que él nos asignó, cuando lo interpretamos para él o cuando nos convertimos, sin más, en sujetos. Y por eso, para Sor Juana, no hay diferencia entre obediencia y deseo. A la causa del deseo hay que entenderla entonces en el sentido en que todavía hoy decimos que alguien se pone «al servicio» de una causa, sacrificando todo lo que sea necesario para mantenerse fiel a ella. O como cuando todavía hablamos de la «obediencia» (católica, liberal, comunista, incluso anarquista) de alguien, como si el sujeto de una convicción fuese también un convicto. Porque recordemos que el verbo *oboedio* estaba formado a partir de *ob-* y *audio*, y por eso empleamos todavía el verbo *escuchar* como sinónimo de *obedecer* (sobre todo cuando se trata de que los niños «escuchen» a los mayores). Y a esta obediencia se refería San Pablo con la expresión *pístis ex aoké* que San Jerónimo iba a traducir por *fides ex auditu*: la fe era la obediencia a un llamado, a una *vocación*. En las epístolas paulinas ese llamado tenía un nombre preciso: *pneuma ágios*, el sopro sagrado, expresión que Jerónimo va a traducir por *spiritus sanctus*.

Bastaba entonces con sustituir el cautiverio por la posesión, para que la causa del deseo de convirtiese en una alteridad que el amado nunca logrará hacer suya, porque no logra apresarla con las manos pero tampoco con esa otra «mano» que,

31. José Carlos González Boixo anota en su edición que el «sudor sabeo» era el incienso que se obtenía al quemar las resinas de los árboles que lo producían en Saba (Arabia). Cf. Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 134.

32. González Boixo corrige a Méndez Plancarte: Sor Juana no escribe «infunde» sino «efunde», de *efundir*: derramar (*ibid.*).

según Aristóteles y Tomás de Aquino, era el alma, esto es: con sus representaciones, sus percepciones, sus conceptos, sus cláusulas o todo aquello que le permite comprender las cosas<sup>33</sup>. El sujeto se encuentra entonces al servicio de una causa que no comprende, y esto no sería sino la fórmula de esa fe «que los Misterios abraza» (371, 152). El sujeto tiene una causa pero se trata de un secreto, sobre todo para él. En una endecha, justamente, Sor Juana aborda el problema de la significación de los llamados «posesivos»:

Divina Lysí mía:  
perdona si me atrevo  
a llamarte así, cuando  
aun ser tuya el nombre no merezco.

Y creo, no osadía  
es llamarte así, puesto  
que a ti te sobran rayos,  
si en mí pudiera haber atrevimientos.

Error es de la lengua,  
que lo que dice imperio  
del dueño, en el dominio,  
parezcan posesiones en el siervo.

Mi rey, dice el vasallo;  
mi cárcel, dice el preso;  
y el más humilde esclavo,  
sin agraviarlo, llama suyo al dueño.

Así, cuando yo mía  
te llamo, no pretendo  
que juzguen que eres mía,  
sino sólo que yo ser tuya quiero. (82, 1-20)

El deseo del sujeto (siervo, vasallo, preso o esclavo) no es sino el empeño en servir esa alteridad inaccesible, ese no-yo (dueño, rey, cárcel) que nunca llegará a ser suyo. Estar poseído por algo que no podemos poseer no sería sino otra variación o glosa de la fórmula: somos prisioneros de un señor evasivo. Y hasta podría decirse que una expresión como «sujeto deseante», popularizada por el psicoanálisis, hubiese sido para Sor Juana un superfluo pleonasma.

Llegamos así a aquella presunta excepción que mencionamos al comienzo:

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. (165, 1-14)

Los cuartetos no hacen sino repetir la fórmula: estamos cautivados por un amado evasivo. Porque el Bien, como ya vimos, siempre es, para Sor Juana, desdeñoso, esquivo o fugitivo, aunque no sea una sombra. A este Bien vuelve a aludir, en la segunda estrofa, con la metáfora del imán. Y una vez más Sor Juana presenta esa causa como una dominación ya que el acero, o el pecho, «obedece» como un siervo. La causalidad es un vínculo, y lo causado, un convicto. Incluso el adverbio «luego» del octavo endecasílabo puede leerse como una narrativización de una relación simultánea: el ser amado cautiva porque burla los abrazos de la amante. La novedad aparece en los dos tercetos. Y no es casual que la monja la introduzca con la conjunción adversativa «mas». Los tercetos corresponden a la conclusión de un silogismo, y de acuerdo con las premisas de los dos cuartetos, la tiranía del amado debería triunfar sobre la amante. Esa conjunción adversativa no es sólo una marca de diálogo con el destinatario de sus versos sino también con el lector.

Ella le concede al amado que ese Bien, o ese imán, siguen siendo inapresables para los brazos y el pecho (metonimia del deseo): «aunque dejas burlado el lazo estrecho...» De modo que sigue sin haber correspondencia amorosa. Pero, aun así, su tiranía no triunfa sobre ella. Esto no significa que ella ya no le obedezca o que él no la sojuzgue, porque esa obediencia es el propio deseo. Significa que ella encontró un medio para procurarse aquello de lo cual él la privaba. Y ese medio es, precisamente, esa «fantasía» que en *Primero sueño* la monja llama «aprehensiva fuerza imaginativa» (216, 642). La prisión de la fantasía no es sino esta aprehensión. Y esta paradójica prisión de lo excelso ya se resumía con el oxímoron: «tanto asunto».

En el *Neptuno alegórico* Sor Juana había hecho referencia, como vimos, a ese «lazo estrecho»: la «deidad, siendo infinita», no puede «estrecharse a figura y término de cantidad limitada». Cuando Sor Juana explique a continuación por qué escogió para representar al Marqués de la Laguna figuras de la antigüedad

33. *De anima*, 432 a. In *De anima*, 20.

clásica en lugar de recurrir a imágenes de la naturaleza, escribirá que «ésta dejó que el pensamiento formase una idea en que delinearlo; porque a lo que *no cabía* en los límites naturales, se le diese toda la latitud de lo imaginado, en cuya *inmensa capacidad* aun se estrechan las glorias de tan heroico príncipe» (400, 76-80, *las itálicas son nuestras*).

La fantasía es entonces la dimensión figurativa del discurso, y a esta dimensión hacía alusión Sor Juana con el vocablo «ficción»: derivado de *finjo*, *ficción* era por aquel entonces sinónimo de *figura*. El *corpus myticum* del príncipe, en la antigüedad, era figurado por el llamado *funus imaginarium*, la estatuilla de cera que no representaba su cuerpo mortal sino su *dignitas non moritur*. En la tradición escolástica, se decía que sólo podía hablarse acerca de la divinidad *per analogiam* con las criaturas. Se habla entonces sobre la causa por analogía con lo causado, o de la condición, escogiendo, como figura, un condicionado. El olvido de esta diferencia era, para Sor Juana, la idolatría. Ella va a referirse muchas veces a este «delito», incluso a la «ofensa» que ella misma comete cuando reduce lo infinito a lo finito. Todas las figuras de la causa primera que enumeramos en este artículo –círculo, sol, prisión, yugo, etc.– son, al fin y al cabo, representaciones imaginarias del mismo absoluto. Pero si la causa no puede imaginarse, si ni siquiera forma parte de lo imaginable, se debe a que, para Sor Juana, no formaba parte de los objetos visibles sino de las voces audibles: obedecemos a un llamado, a una vocación, a un «encantamiento». La perspectiva abierta por esta acústica de la obediencia nos permitiría interpretar de otra manera el problema de la dominación y las prisiones en la obra de Sor Juana. Esta perspectiva, no obstante, excede los límites de nuestro artículo.

## Conclusión

Las figuras de la prisión, el encierro, el cautiverio o la reclusión nos permitieron reconstruir la articulación entre las dimensiones política, amorosa y sacra en la poesía de Sor Juana, lo que podríamos llamar su teología erótico-política. Ahora bien, más que leerla en los libros, esta teología Sor Juana la escucha en la lengua. Su política es una política de la lengua. De hecho, ella no cita a las autoridades sobre el tema. Cuando evoca a Platón, Aristóteles o Tomás de Aquino, no lo hace para referirse a sus textos sobre la cuestión. Una vez alude al «impío Maquiavelo» en la *Respuesta*, pero sin relación directa con las cuestiones políticas. Los nombres de Tito Livio o Diego Saavedra Fajardo están ausentes de su obra así como *De Monarchia* de Dante o *La Ciudad del Sol* y *La Monarquía española* de Campanella.

Incluso la mayoría de los ejemplos que ella propone del «buen gobierno» no provienen, en general, de la historia sino de la mitología. Solón y Licurgo aparecen nombrados una vez, sí, y los dos juntos (396, 580-1), pero como antonomasias de los grandes legisladores, es decir, como figuras más legendarias que históricas. Al igual que Fray Luis de León un siglo antes<sup>34</sup>, Sor Juana seguía estableciendo una relación de analogía entre el gobierno del Estado y el gobierno del Cosmos. Si la incipiente modernidad va a caracterizarse por una desacralización de lo político, Sor Juana se mantiene ajena a esta tendencia. Hubo, es cierto, otra tendencia moderna que politizó, en cierto modo, lo sagrado, pero está vinculada con dos temas que también parecen estar ausentes en la obra de Sor Juana y que resultan indisociables de la cuestión del poder como prisión o encierro.

El primero es el tema de la gracia. La Ley de Gracia aparece como personaje en *El Divino Narciso*, pero esta Gracia es, para ella, una Ley, una Ley suplementaria en relación con la Ley Natural. Sor Juana vincula incluso esta gracia con las gracias del amado (esto es, con su carisma) o con una prenda que cautiva a los amantes, como en el soneto 165: «Si al imán de tus gracias, atractivo, / sirve mi pecho de obediente acero...» La gracia no es una liberación de los prisioneros, o sólo redime a los «libres desdichados» de su inmersión en el estado de naturaleza, en la «discordia nunca unida». La gracia del príncipe sería su propio poder:

no quiero, Señora,  
que con piedad inhumana  
me despojéis de las joyas  
con que se enriquece el alma,  
sino que me tengáis presa;  
que yo, de mi bella gracia,  
por vos arrojaré mi  
libertad por la ventana. (16, 33-40)

Para Sor Juana hay una sola excepción: todos *salvo* el señor; todos *salvo* el «príncipe excelso». El único e-mancipado (*ex, manus, capio*) es el *princeps* o el *manceps*.

Otra ausencia curiosa, para una escritora cristiana, es la dimensión mesiánica o soteriológica. Como vimos a propósito de aquel poema que habla del «verde torno del tiempo», Sor Juana sigue pensando la temporalidad a la manera mítico-pagana: un círculo y, por consiguiente, una prisión, perfectamente coherente con su doctrina del «beneficio negativo». Y hasta llega a convertir a Jano en una alegoría del príncipe en una loa al Conde de Galve. El sujeto no desea la

34. *De los nombres de Cristo*, ed. cit.

redención —*redemptum*, en latín, era el esclavo liberado— sino la «prisión apetecida» o la «dulce cadena». Y el amado tampoco suele prometerle nada. Esta relectura política del mesianismo judeo-cristiano va a resultar sin embargo indisociable del romanticismo moderno. Y a tal punto es así, que el joven Friedrich Schlegel, justo un siglo después de la muerte de Sor Juana, va a sostener que «el deseo revolucionario de realizar el Reino de Dios es el inicio de la historia moderna<sup>35</sup>». Incluso el modernismo latinoamericano, sobre todo a partir del *Ariel* de José Rodó, va a proponer una lectura erótico-política del mesianismo —cuyos ecos pueden encontrarse en Vallejo, en Neruda y hasta en Gelman— diametralmente opuesta a la posición sorjuanina.

La idea de una Sor Juana precursora de la modernidad parece ser, en este aspecto, un mito crítico paziano que conoció algunos adeptos<sup>36</sup>. Esto no significa que la monja no sea una escritora actual. Con su hincapié en las diferencias entre pasado y presente, el relativismo histórico nos ha inducido a olvidar las repeticiones —condición *sine qua non*, como lo sabía Freud, para su perpetuación—, y por eso una interpretación rigurosa de los textos del pasado no debería subestimar su dimensión oracular. Hubo que esperar los trabajos de Weber, Freud y Reich para que la dimensión carismática o libidinal del poder vuelva a ponerse en el tapete: el Duce, antes que nada, se-duce. Hubo que verificar cómo los sujetos podían «tirar su libertad por la ventana», para advertir hasta qué punto Eros no era necesariamente un aliado de la redención sino también, y la mayor parte del tiempo, un cómplice de nuestra sumisión gregaria al amo.

## Conclusion

---

35. Citado por Michael Löwy, *Rédemption et utopie*, Paris, PUF, 1988, p. 125.

36. Para una crítica mordaz y lapidaria de esta Sor Juana «moderna» forjada por Octavio Paz, véase Emil Volek, «Las tretas de los signos», *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica* (ed. de José Pascual Buxó), México, UNAM, 1998, pp. 329-334.