

## Sor Juana Inés de la Cruz: los “oscuros borrones” de una escritura femenina

Mariela Jaquelina Valcarcel

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, UBA

### Resumen

Sor Juana Inés de la Cruz reflexiona en sus romances epistolares sobre su propia escritura según los discursos dominantes de la época acerca de distinciones literarias y genéricas. Pero sus *humildades* parecen concebir toda una estrategia de escritura. ¿Acaso Sor Juana pone en escena un simulacro de sumisión? ¿Por qué tanta insistencia en la disformidad de su inteligencia? A partir del análisis de aquellos prejuicios sobre la mujer –actualizados en las analogías de origen griego entre la forma del cuerpo de aquella y la agricultura (matriz-surco, semen-siembra, maternidad-cosecha) y en las distinciones jerárquicas entre la perfección de la forma masculina y la imperfección de la forma física y racional femenina que buscaría perfeccionarse en la recepción pasiva del hombre o travistiéndose de él– se intentará demostrar que si Sor Juana, según el estigma de la época, escribe como un hombre, es paradójicamente desde aquel discurso de la *disformidad literaria* que ella socava el orden dominante de la representación de la mujer. Es como si hubiera proyectado en su obra el plan de su lectura: solo leyendo entre los pliegues del poder que doblan su escritura, solo aprendiendo a leer el artificio de la composición (la confusión entre los “oscuros borrones” y su voz) es posible entender la trama de las mudanzas de su lugar de enunciación.

*Si las mujeres deben imitar a la tierra,  
es porque lo contrario sería peligroso  
–es necesario entonces proscribirlo.  
¿Qué es una mujer que fuerza a la tierra a  
imitarla sino una bruja?*

Nicole Loraux, *Nacido de la tierra*

I

Como ya sabemos, el orden patriarcal dirigía los consejos de las comadronas del siglo XVII respecto del pobre papel de “receptáculos” que las pobres parturientas debían cumplir en el mundo de los hombres (Berriot-Salvadore, 1993: 399). Sin embargo, la figuración de la matriz como recipiente o excipiente del esperma masculino no data de la época barroca, sino de mucho antes: en la Antigüedad griega el hombre deslizaba entre el vientre de la madre y el orden político de Grecia la construcción de un mito o ficción de autoctonía en torno a su nacimiento espontáneo de la propia tierra de Atenas. Sin embargo, según las leyendas de los hombres atenienses, los dioses redujeron su condición de hijos de la propia tierra al triste destino de ser engendrados en cuerpos artificiales que imitaban la labor de la tierra; habrían padecido la vergüenza de tener que recurrir a los huecos o recipientes auxiliares de la naturaleza, el vientre de las mujeres (Loraux, 2007: 140). A pesar de la sospecha de artificio o *simulacro* que esa concepción arrastraba, aun el discurso masculino no retrocedía espantado ante las *disformidades* que el cuerpo travestido de una mujer decidida a desplazar los límites de su espacio simbólico podía representar para aquellos.

Sin embargo, según cuenta Evelyne Berriot-Salvadore (2000: 395), en el año 1624 las consideraciones acerca de las transformaciones de la mujer en hombre estaban determinadas por las

presuposiciones teóricas de Galeno y Aristóteles en torno al cuerpo femenino como inversión masculina o como forma incompleta respectivamente. En ese año, un francés elige como tema de tesis “*La femme ne peut-elle pas se transformer en homme?*” Asimismo, Michel de Montaigne había estado interesado en un caso de transformación sexual que estudiara Ambroise Paré (Berriot-Salvatore, 2000: 390) a la vez que en sus ensayos reflexionaba sobre la disformidad de un “niño monstruoso” como mensaje cifrado de la naturaleza para el Rey de Francia (Montaigne, 1984: 332). Y Jacques Duval, en su *Traité des hermaphrodites*, escribe: “Los hombres formados como tales en la vulva maternal jamás deponen su naturaleza viril para volver atrás hacia el sexo femenino, puesto que todas las cosas tienden hacia la perfección” (Berriot-Salvatore, 2000: 396).

En España, por otra parte, Juan Huarte de San Juan escribe en su *Examen de ingenios* sobre todas las inquietudes y fantasmas que asolan al hombre en el momento de la concepción de un hijo, pues la posibilidad de una hija era considerada una desgracia. O, tal como lo dice Sor Juana, “mala noche y parir hija” (Cruz, 1992: 67). Pues la mujer no estaba dotada para el entendimiento, solo para la imaginación y la memoria:

Los padres que quisiesen gozar de hijos sabios y que tengan habilidad para letras han de procurar que nazcan varones; porque las hembras, por razón de la frialdad y humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo. Solo vemos que hablan con alguna apariencia de habilidad en materias livianas y fáciles, con términos comunes y muy estudiados; pero, metidas en letras, no pueden aprender más que un poco de latín, y esto por ser obra de la memoria. De la cual rudeza no tienen ellas la culpa; sino que la frialdad y humedad que las hizo hembras, esas mismas calidades hemos probado atrás que contradicen al ingenio y habilidad. (Huarte)

Además, recordemos que la mujer embarazada era representada en la iconología de la época según el presupuesto de la monstruosidad de su matriz, es decir, poseída por aquellos elementos inestables que debilitaban su temperamento. No por azar es justamente a partir de los siglos XVI y XVII que comienzan las disecciones de los cuerpos de las mujeres: no solo y no tanto porque los hombres aspiran a comprender el secreto de esa movilidad interna que las hace inestables, monstruosas, sino porque aspiran a descubrir las razones científicas de la disformidad sexual-genérica y discursiva en aquellas mujeres que cruzan las fronteras del orden cultural que les correspondía. La disección, entonces, no solo es una cuestión de desagregar las partes de un cuerpo muerto, sino de desgarrar y torturar las finas confesiones de un alma móvil, peregrina entre sexos, o mejor, entre tonos del cuerpo, de la escritura:

Y en el consejo que dais,  
yo os prometo recibirle  
y hacerme fuerza, aunque juzgo  
que no hay fuerzas que entarquinen:

porque acá Salmacis falta,  
en cuyos cristales dicen  
que hay no se que virtud  
de dar alientos varoniles.

Yo no entiendo de esas cosas;  
solo sé que aquí me vine  
porque, si es que soy mujer,  
ninguno lo verifique.

(Cruz, 1992: 63)

Las imágenes de la maternidad del siglo XVII no dejaban lugar a dudas; la maternidad era *un acto de la naturaleza en las mujeres*. La naturaleza utilizaba a las mujeres como receptáculos auxiliares, utensilios portátiles. Quien habría fijado esta concepción habría sido Plutarco en una lectura un tanto deformada de la frase de Platón en *Menexeno*: “La mujer imita a la naturaleza” (Loroux, 2007: 140). La mujer se debe ocupar en la obra de la naturaleza, a quien imita no con perfección, antes bien, como copia disforme:

la otra vez que tu estabas,  
como dicen en mi tierra,  
ocupada en la mayor  
obra de naturaleza;

digo cuando con dos almas  
estabas, aunque no sea  
menester estar encinta  
para que mil almas tengas.

(Cruz, 1992: 32)

Aunque eres, Teresilla, tan *muchacha*,  
le das quehacer al pobre de *Camacho*,  
(...)

Estás a hacerle burlas ya tan *ducha*,  
y a salir de ellas bien estás tan *hecha*,  
que de lo que tu vientre *desembucha*

Sabes darle a entender, cuando *sospecha*,  
que has hecho, por hacer su hacienda *mucha*,  
de ajena siembra, suya la *cosecha*.

(Cruz, 1992: 141)

¿La naturaleza trabaja en el cuerpo de la mujer? La mujer nace en una cueva tal como un osito recién nacido, “vulto mal formado”, al que su madre debe lamer hasta darle su forma:

¿Nací yo acaso en las yerbas,  
o crieme en las ortigas?  
¿Fue mi ascendiente algún risco,  
o mi cuna alguna sima?’

¿No soy yo gente? ¿No es forma  
racional la que me anima?

(Cruz, 1992: 55)

Pero en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Orozco, esta imagen, según aclara Emilie Bergmann (1995), “no tiene que ver con la reproducción biológica, sino con la invención artística, el parto dulce del entendimiento”. Dice Sor Juana sobre su *Carta atenagórica*:

Si pudiera haber prevenido el dichoso destino a que nacía –pues, como a otro Moisés, la arrojé expósita a las aguas del Nilo del silencio, donde la halló y acarició una princesa como vos– creo, vuelvo a decir, que si yo tal pensara, la ahogara antes entre las mismas manos en que nacía, de miedo de que pareciesen a la luz de vuestra saber los torpes borrones de mi ignorancia (...) pésame que entre más deformidades, llevase también los defectos de la prisa. (Cruz, 1992: 845)

La mujer escritora, por lo tanto, solo puede parir abortos, informes, apresurados, feos como simios; hay una lectura de la mujer que se actualiza en sus poemas: la mujer escribe abortos informes pues naturalmente –es decir, sin arte– solo puede escribir formas imperfectas. Le dice Sor Juana al doctor Vega y Vique: “¿No veis que es querer / que, juntos vuestros versos a los míos, / hagan vuestras perfecciones / más disformes mis delirios?” (Cruz, 1992: 49) La especularidad desigual femenino-masculino se duplica al interior de las tentativas artísticas e intelectuales de la mujer:

¿A una ignorante mujer,  
cuyo estudio no ha pasado  
de ratos, a la precisa  
ocupación mal hurtados;

a un casi rústico aborto  
de unos estériles campos,  
que le nacer en ellos yo,  
los hace más agostados  
(...)  
se dirigen los elogios  
de los Ingenios más claros  
que en Púlpitos y en Escuelas  
el Mundo venera sabios?

(Cruz, 1992: 73)

No son pocas las comparaciones en la época de tal o cual trabajo poético con “abortos”, “partos incompletos” o “deformidades”. Así leemos en el *Diccionario histórico de la Real Academia Española* que *abortar* es “producir o echar de sí algo sumamente imperfecto, extraordinario, monstruoso o abominable”, y trae como ejemplo una cita de Argensola: “Nuestra patria no quiere ni yo quiero abortar un poema colectivo, del lenguaje y espíritu extranjero.” También dice que es lo que ha sido realizado con prisa, sin cuidado, y ofrece un ejemplo de *El pasajero* de Suárez de Figueroa: “De si hallarán buena acogida en el no bien afecto obras que salieron como abortos”. Covarrubias, por otro lado, dice de lo disforme: “lo que no tiene proporción en sí ni en sus miembros. Disforme, a veces significa muy grande y otras muy feo. Disformidad, el exceso.”

Ahora bien, si estar embarazada es tener “dos cuerpos en un lugar / dos formas y una materia” (Cruz, 1992: 32) algo del orden de lo *delirante* en el orden de la naturaleza acecha a los hombres: la mujer puede ser niño y mujer, matriz (es decir, receptáculo de Naturaleza) y mujer, útero viscoso y cuerpo femenino, pero también, y eso complica las cosas, hombre y mujer: dos géneros en una materia, dos formas discursivas en disputa en el cuerpo de la poetisa mujer. Una tradición masculina sobrescribía los poemas de Sor Juana a la vez que una forma agazapada pugnaba por *deformar* el cuerpo del poema de una mujer.

## II

La poesía barroca, entonces, parece pertenecer al orden de los fallidos de la naturaleza cuando no guarda correspondencia con la simbología que cohesionan el ensamblado social. La indistinción genérica discursiva, temática y léxica trabaja socavando las categorías que conciertan las conceptualizaciones del mundo. Parece paradójico que los intentos poéticos sean semejados con perfecciones o disformidades de la naturaleza, o empresas de alto riesgo tal como las altitudes de Faetón o de Ícaro; pues si bien el artista nunca fue más consciente de sus artificios verbales, sus reflexiones estéticas intentan integrar el orden de lo artificial o intelectual en el tramado de la legalidad que manifiesta la naturaleza. Las analogías de la obra con la naturaleza podrían datar del período barroco, pero ya Platón en el *Fedro* señala las correspondencias entre la obra y un organismo vivo. De ahí que una obra que semeje una belleza natural, es decir, un ejemplo de concierto y perfección, resultará realizada por los preceptistas clásicos. Pero, un cuerpo de poemas inconexo en sus géneros, léxicos y registros temáticos diversos reflejará estéticamente las deformidades que la Naturaleza libera al mundo, quizá tan solo para realzar la perfección que se le contraponen, tal como la mujer admira aún más al hombre al considerar la imperfección de sus formas, tal como el poeta Vique y Vega elogia los poemas de Sor Juana solo para hacer más disforme al “Jimio” (Cruz, 1992: 49), tal como las representaciones iconográficas de los indios americanos, sin cabeza o disformes, monstruos salvajes, realzaban la simetría esbelta de los cuerpos de los europeos (Sebastián, 1992).

Resta por indagar cuáles son las escarpaduras semánticas que ligan el orden de los cuerpos biológicos, políticos y estéticos, el cuerpo de los poemas como trabajo de forma. ¿Por qué Sor Juana insiste en sus *poemas disformes* a la vez que se burla con ironía de los que quisieran llevarla a un *tour* por Europa como atracción de feria, “como Monstruo, por esos andurriales” (Cruz, 1992: 67). Si el Ave Fénix es la mentira que de Plinio siempre renace, ella intenta *despicarse* de la imagen que construyen a su semejanza los hombres: lo extraordinario no es que ella sea monja o mujer, sino que alcance la perfección cedida al hombre por Dios (y Aristóteles); la imagen que anhelan es la transformación de Sor Juana en varón, desventrarla en la mesa de disecciones para que su cuerpo les revele el “simulacro”:

La imagen de vuestra idea  
es la que habéis alabado;  
y siendo vuestra, es bien digna  
de vuestros mismos aplausos.

Celebrad ese, de vuestra  
Propia aprehensión simulacro,  
Para que en vosotros mismos  
Se vuelva a quedar el lauro.

(Cruz, 1992: 74)

## III

Recordemos las imágenes de los nativos americanos realizadas por Walter Raleigh (Sebastián, 1992): los cuerpos no tienen cabeza, o tienen dos, comen algunos miembros de los cuerpos de los europeos mientras cuelgan otros en una especie de tienda; tal como las figuras de las “grotescas” que enmarcaban las páginas de *La métamorphose d’Ovide figurée* de Bernard Salomon en 1557 (Ginzburg, 2010: 78); y similares también a los monstruos de El Bosco: personajes condenados

al infierno por su disformidad cultural y genérica, ese tipo de caricatura humana seguía cierto tópico iconográfico, un hombre con cara de pájaro o perro o serpiente, bajito y gordo, que come miembros humanos u objetos diversos. Pero hay un rasgo que se repite, la hibridez animal y humana, duplicación de miembros, indistinción genérica, glotonería salvaje o canibalismo.

Entonces, ¿hay una estética barroca que presupone la desagregación de las formas (genéricas, discursivas, físicas) como imagen de lo real? Montaigne, en sus *Ensayos*, compara su escritura variada con aquellas “grotescas” que tanto gustaban en la época:

Viendo cómo procede un pintor que en casa tengo, me ha entrado en deseos el imitarle. Elige el tal el centro y mejor lugar de cada pared y allí pone un cuadro ejecutado con toda su capacidad, llenando luego todo el espacio que queda vacío con figuras fantásticas y grotescas, cuya única gracia consiste en la extrañeza y variedad. En este libro, ¿qué hay sino figuras grotescas y cuerpos monstruosos, sin forma cierta, y sin orden, sucesión y proporción que no sean fortuitos? (Montaigne, 1984, I: 132)

Luego, en otra parte de sus *Ensayos* reflexiona sobre la escritura de sus ensayos según los mismos tópicos de la monstruosidad, la informidad, el aspecto inacabado, suspensivo o desprolijo de sus obras (Montaigne, 1984, III: 149); relaciona las mudanzas de su escritura con las de su yo, la informidad del camino de la vida: “Bueno sería envejecer si con ello avanzásemos hacia el mejoramiento, pero ese movimiento (...) es vertiginoso, titubeante e informe” (1984: 150). Por ello, para ser fiel a su peregrinaje, no corregirá ni volverá a leer sus ensayos; ensayará una confesión sincera y una observación de la *mudanza* de sí mismo. Así pues, su insistencia en la *informe* ejecución de su obra nos recuerda la falsa modestia de Sor Juana respecto de sus *borrones disformes*, “embriones”, “abortos”; o de su talento rústico. Empero, lejos de cerrar la lectura de sus calificativos en torno a la censura masculina o a la modestia que le correspondía a una mujer, abro su despliegue equívoco: ¿acaso no era el estilo rústico una categoría de gusto de la época?, ¿una admiración por las obras que simulaban la variedad de la naturaleza (géneros y formas) a la vez que ordenaban lo diverso de los conceptos peligrosamente entremezclados, la religión y el saber, el encuentro de lo pulido y lo rústico, la excesiva humildad y el decisivo erotismo de algunos de sus versos?

#### IV

Finalmente, ¿qué red semántica se teje entre el cuerpo de la escritura como deformidad y el cuerpo vejado de una virgen?, ¿qué modulaciones de poder entre un aborto lírico, ejercicio apresurado de un decir, apenas formado, apenas corregido, y un cuerpo sin entendimiento, aún en proceso de terminación? ¿Qué diferencia un aborto de la naturaleza –ser nacido entre las yerbas y las cuevas– de un mal formado poema de mujer, o mal formado entendimiento femenino? Quiero decir, respecto a la mujer, ¿qué distingue su naturaleza de su arte?

Necesariamente toda mujer que astille esta especularidad: naturaleza-naturaleza, deberá llevar sobre su cuerpo –y sobre el cuerpo del poema– la herida, la “raja” de su cuerpo incendiado, herido, desmembrado, delirado (Didi-Hubermann, 2005). Disforme es el cuerpo de la mujer, su matriz devoradora de hombres. Disforme es el cuerpo de los poemas de la mujer, pues escribe como un hombre y entonces es una travestida o una hermafrodita. Disforme es la tierra, pues ya no está fija y el movimiento supone deformidad. Disforme es la lectura del poema pues la persecución de su sentido reclama ensayar siniestras o rectas perspectivas. Disforme es la muerte y destrucción del cuerpo, y la forma es solo un estadio borroso entre el movimiento anterior de la materia y su transformación posterior. Disforme es el cuerpo desventrado de la mujer en la mesa de disecciones

de los anatomistas del siglo XVII o en el confesionario masculino del convento: los sueños malsanos y los *disformes delirios* de las monjas. Los médicos medirán el poder devorador de la matriz inestable; los sacerdotes-confesores medirán la angustia de los cuerpos encerrados bajo treinta llaves.

## Bibliografía

- Bergmann, Emilie. 1995. "Mujer y lenguaje en los siglos XVI y XVII. Entre humanistas y bárbaros", *Actas XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995) [en línea]. University of Birmingham. Vol. 2, pp. 33-41. Consultado en [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_2\\_008.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_2_008.pdf)
- Berriot-Salvatore, Evelyne. 2000. "El discurso de la medicina y de la ciencia", en Duby, Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. 1992. *Obras completas*. México, Porrúa.
- Didi-Huberman, Georges. 2005. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Salabert, Juana (trad.). Madrid, Losada.
- Ginzburg, Carlo. 2010. *El hilo y las huellas*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Loraux, Nicole. 2007. *Nacido de la tierra. Mito y política en Atenas*. Tatián, Diego (trad.). Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Montaigne, Michel de. 1984. *Ensayos I, II, III*. Buenos Aires, Orbis.
- Sebastián, Santiago. 1992. *Iconografía del Indio americano siglos XVI-XVII*. Madrid, Tuero.

**CV**

MARIELA JAQUELINA VALCARCEL ES ESTUDIANTE  
DE LA CARRERA DE LETRAS (UBA).