

XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires - marzo de 2018

La arrialización de la ópera sorjuanina. Un problema de crítica textual y literaria

Facundo Ruiz

UBA - CONICET

Distintamente pensada a lo largo del siglo XX y principios del XXI, la edición de la obra de sor Juana Inés de la Cruz (1648/1651-1695) ha manifestado problemas igualmente persistentes que en los últimos años la crítica, más literaria que textual y más histórica que literaria, ha venido a resaltar y cuestionar productivamente. Entre ellos, notablemente, dos: el primero, refiere al olvido sistemático de los paratextos de las primeras ediciones, olvido señalado por Frederick Luciani en 1985 y en parte subsanado en 1995 –pero ejemplarmente– por Antonio Alatorre (1980) y Margo Glantz (2006) con sus estudios-prólogo a las ediciones facsimilares de *Fama y obras...* de 1700 y del *Segundo volumen* de 1692 pero que hoy abordan, metódicamente, los trabajos de Carla Fumagalli (2017, 2018); el segundo, en cambio, remite a la todavía endeble constitución de un archivo sorjuanino, cuyo célebre anuncio hacía en 1951 el –aún hoy– único editor de sus *Obras completas*, Alfonso Méndez Plancarte, al prometer “un muy substantivo Apéndice crítico y documental” (2004: xlviii), proyecto más tarde retomado por Francisco de la Maza (1980) y Alatorre (2007) y que, tras los significativos hallazgos y discusiones de los años 80 y 90 del siglo XX, hoy vuelve a concitar el interés dadas las cartas de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, mecenas de sor Juana, descubiertas y atentamente editadas por Beatriz Colombi y Hortensia Calvo (2015).

Estos problemas, no obstante, afectan e involucran a la edición y la crítica sorjuaninas de formas distintas: en el primer caso, el de los paratextos, porque la variedad de asuntos a resolver describe un movimiento que enlaza la edición impresa

con lo que podría llamarse su “mundo de impresión”, donde no sólo editores y censores, mecenas y público hacen “obra”, e “imprimen” su marca, sino donde la obra hace su “mundo”, exponiendo o suscitando deliberadamente criterios y nociones, valores e ideas, sobre lo que es “una obra”, lo que debería llamarse “literario” o lo que puede considerarse “un poeta”. En segundo caso, el problema del archivo concierne al movimiento que busca crear o descubrir, asentar o acercar una “literatura” (en el amplio y complejo abanico de cuestiones que la prescriben o describen), en este caso la “literatura de sor Juana”, a una –a la vez hipotética e histórica– “situación literaria”, donde la producción del texto importa más que su impresión, y las condiciones de producción más que su finalidad y –sobre todo– donde dichas condiciones (que, por supuesto, contemplan también a mecenas, público, etc.) no acechan la literatura sino el entramado en el cual algo pudo emerger o pervivir distintamente y, muchas veces, emerger o pervivir como “literatura”. Esquemáticamente, podría decirse que el problema de los paratextos mantiene la “obra literaria” en el centro de sus especulaciones, pero ya no la atención crítica ni, por eso, detiene la noción de “obra” en su carácter “poético”; mientras que el problema del archivo, al desplazar del centro la “obra literaria”, abre su configuración pero sigue orbitando –más o menos históricamente– en torno a una noción de autor o de época que no siempre logra presentar como las figuras críticas que son.

Pero si bien distintas, estas perspectivas de estudio, estos modos de articular el objeto literario “sor Juana” y de recomponer el desigualmente animado campo del sorjuanismo, comparten al menos dos cuestiones que quisiera mencionar y que, no pudiendo extenderme en ellas, resultan necesarias al problema que hoy quisiera compartir y platear. En primer lugar, ambas perspectivas toman distancia o tienden a desarrollarse más o menos independientemente de la cuestión –crítica, histórica y estética– del barroco. En segundo lugar, ambas resultan o se vinculan con la “crisis” de la filología editorial –en el campo de la medievalística, sobre todo– que en los años 90 vino a cuestionar las premisas de la crítica textual (en sus dos variantes matrices: lachmanniana y bédierista), entendidas como corrientes autoriales. Esta “crisis”, de donde surgen o se consolidan tanto la *scribal version* como la “cultural del manuscrito”, postula entre otras cosas “la necesidad de volver a los textos y a los códices medievales como artefactos en vez de concentrarse en la depuración del código lingüístico; código que la Crítica Textual había privilegiado por entender la creación escrita medieval

principalmente como producto autorial” (Altschul 2008: 41-2). Esta misma inquietud por el “artefacto”, por volver a textos, paratextos y manuscritos como “artefectos”, este mismo descentramiento crítico del “código lingüístico”, es decir, de las palabras de un texto (incluso: de la “palabra poética” del texto) en favor de sus aspectos materiales (editoriales, históricos o culturales), es bien sensible tanto en el estudio de los paratextos como en la formación de un archivo sorjuanino.

En este sentido, y continuando dichos señalamientos, quisiera proponer un tercer problema, también persistente a la hora de estudiar la obra de sor Juana, al que llamo la “arialización de la ópera sorjuanina” pues uno de sus rasgos distintivos es la construcción –editorial y crítica– de una obra “de/para una sola voz”, la de “sor Juana”. A diferencia de las perspectivas antes dichas, ésta vuelve a colocar su atención sobre la obra poética o literaria pero interrogando ahora por la configuración editorial y crítica de esa “poeticidad”, de esa “literatura”, vale decir, por el modo de pensar y hacer pensar (de leer y dar a leer) esa obra –su escritura, esa poética, nuestra literatura, articuladas en la historia crítica latinoamericana, etc. Esquemáticamente, la arialización de la ópera sorjuanina atiende aspectos y efectos literarios de las operaciones editoriales de la crítica y de los supuestos críticos de la edición a la hora de considerar y analizar una obra “de sor Juana”. Demás está decir que los tres problemas son, más que complementarios, teórica e históricamente solidarios. Demás está decir que el problema propuesto no afecta ni concierne solo a la “ópera” sorjuanina, y la de Gregorio de Matos o, en otro sentido, la del Inca Garcilaso, son elocuentes al respecto; pero también, que dicho problema no expone un asunto textual e históricamente situado (en el siglo XVII, por ejemplo) cuanto una predisposición o indisposición de la crítica, textual y literaria, como rápidamente podría constatarse al considerar la obra de Rodolfo Walsh, la de Rubén Darío o la de Roberto Bolaño, entre otras.

Excursus. Coros mestizos y arias criollas

Contemporáneo de las discusiones en torno a la filología editorial de los 90 del siglo XX es el ya célebre estudio de Mazzotti sobre los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. Publicado en 1996, *Coros mestizos del Inca Garcilaso* viene a señalar, justamente, un “subtexto” (1996: 18) en el cual ciertas “resonancias andinas”, filtradas “por una escritura castellana altamente letrada”, permiten “rastrear la mirada

americana” (45) donde se insertan parcialidades o preferencias que dan cuenta de “un saber y un sistema de narración no estrictamente europeos” (17). No obstante, la finalidad de dicho rastreo no se agota en “demostrar (...) cuánto de tradición indígena hay en los *Comentarios*, sino cómo se re-crea tal tradición en función de los intereses que no pueden ya seguir siendo equivalentes a los de las fuentes orales atribuidas” (328). Surge así la noción de “escritura coral” que, como precisa Mazzotti, da cuenta “del contacto entre dos sistemas (el cuzqueño y el peninsular) de narración histórica” (33), en cuya superposición discursiva aparecen las voces que elaboran el texto, dando un carácter polifónico pero no necesariamente armónico (99) a la narración del Inca. Amén de cuán cercana sea esta definición de “escritura coral” a la teoría de los diasistemas de Cesare Segre, de cuánto se apoyen las “resonancias andinas” en el “estilo formulaico” definido por Paul Zumthor, en función de lo aquí planteado cabe resaltar que buena parte del problema que encuentra y resalta Mazzotti se halla en la dificultad de lectura que plantean las ediciones modernas del Inca, o también, en las hipótesis que arroja su cotejo con las ediciones *princeps*: desde cuestiones de puntuación y citados, organización y distribución de pasajes, extensión de períodos sintácticos y efectos prosódicos, hasta asuntos ligados a un posible copista, Diego de Vargas, hijo del Inca, quien pudo haber realizado la copia tomando uno o más manuscritos, alguno quizá corregido por el Inca mismo, o incluso, más relevante aún para la tesis de Mazzotti, de forma directa, es decir, oralmente, siendo la copia un producto del dictado del Inca (cf. 1996: 154-5).

Esto, que se apoya y continúa estudios e ideas fundadores de la década del 80 (Lienhard 1983, Mignolo 1986, Adorno 1988), abre el espectro de la voz en el texto, la coraliza, acentuando la pluralidad multiforme de una configuración no sólo histórica (varias versiones) o poética (varios sistemas narrativos) sino material (varios textos, subtextos, ediciones). Y a través de esta transculturación discursiva (Mazzotti 1996: 351), propone y construye un sujeto para esta voz, un sujeto descentrado, no coherente ni uniforme, cuya “americanidad” es naturalmente problemática. Y es que aquí, a la par que se opera sobre una distinción crítica eficiente (Rama/Cornejo Polar), se delinea una modalidad editorial menos evidente pero igualmente efectiva. Me refiero, puntualmente, a la distinción que –en la línea de lo planteado por Cornejo Polar– traza Mazzotti respecto de Rama, pues esa transculturación que es discursiva (y no narrativa) y cuyo sujeto no puede sino resultar incoherente y heterogéneo, viene a distanciarse de “el

mestizo moderno que Rama propone como base de una cultura nacional en su brillante análisis de la obra de José María Arguedas” (1996: 352). Frente a ese “mestizo moderno”, no sólo la coralidad presenta a un “mestizo colonial” (1996: 353) sino, más significativo aún, reorganiza la crítica de una figura de unidad (unidad enunciativa pero también unidad americana) como es la del criollo, figura que –desde insoslayables estudios como los de Mariano Picón Salas y Juan J. Arrom– viene a expresar lo que André Saint-Lu llamó el “espíritu criollo”. Así, frente a coros mestizos surgen arias criollas, que no son otra cosa composiciones hechas y pensadas para una sola voz, la de un sujeto atómico (no divisible), afirmativo y más o menos uniforme, en cuyo canto se oye (o espera oír) cifrado el original encanto de una nación.

La arrialización de la ópera sorjuanina

Que sor Juana siempre fue “glorioso honor del mexicano museo”, como se la presenta en 1668 cuando se imprime por primera vez un soneto de quien aún no era “sor Juana” sino “doña Juana”, es rasgo prácticamente inalterable de su literatura. En cambio, el lugar del “mexicano museo” en la literatura se ha visto notablemente modificado, yendo y viniendo de una configuración imperial (no clausurada, como evidencia *El canon occidental* de Bloom) a una nacional (no necesariamente nacionalista, como prueba el canónico estudio de Paz). Y la edición de sus obras también da cuenta de ello, no sólo porque los 3 tomos prínceps (1689, 1692 y 1700) hayan sido editados e impresos en España, mientras que Méndez Plancarte en 1951 celebraba la “[h]ora solemne y grande (...) en que por primera vez en América –y aun en el mundo entero desde 1725, en que pausaron las reediciones peninsulares– ponemos mano, trémula de emoción, a labor tamaña” (2004: vii), sino porque el “horizonte” o “clima estético” –términos de Méndez Plancarte (2004: vii y xi)– en el cual ambos hitos editoriales leen, piensan e insertan dicha obra no pareciera distar tanto, cuanto acentuar de forma diversa –y predecible– ya su vinculación novohispana ya su tradición europea. Pero lo que sí se percibe nítidamente entre la edición de sus tomos históricos (1689-1725) y la de sus *Obras completas* (1951-7) es una modificación considerable de lo que se entiende por “obra” literaria, de lo que se da a leer “como literatura”, de lo que se proponen como poesía “de sor Juana”. De esta modificación dan cuenta, de forma manifiesta, los criterios y operaciones editoriales, criterios y operaciones que

fundamentalmente pasan a considerar –aunque las excepciones sean notables– como “obra” solo aquello cuya autoría sea “de sor Juana”, figura que –conjuntamente– es construida y considerada en términos “personales”, que no poéticos o literarios, de donde por ejemplo –“a falta de otro nombre” (2004: xlviii), dice Méndez Plancarte– al primero tomo de su poesía se lo llame “lírica personal”. A esta personalización de su lírica, a esta individualización de la voz poética sorjuanina llamo, en términos críticos y editoriales, la arialización de su ópera: colección de piezas creadas para una voz solista, sin coro, la de sor Juana, esa mujer, esa monja.

Y si resulta un tanto absurdo hacer de *Rigoletto* de Verdi solo “La donna è mobile” o de *Die Zauberflöte* de Mozart solo “Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen” (y solo esa fractura deliberada se vuelve operación completa en *Européras* de Cage), algo similar –que no lo mismo– ocurre cuando se quitan las otras voces, cuando no se las lee o, directamente, se las silencia. Esta arialización afecta y compromete, de forma simultánea y solidaria, cuestiones de estricta crítica textual, cuanto de rigurosa crítica literaria. En términos editoriales esto sucede, por ejemplo, cuando se quitan los paratextos –ese insoslayable corifeo sorjuanino– pero, más sintomáticamente aun, entendiendo por “paratexto” solo las censuras, prólogos o aprobaciones, quedando prácticamente intactos los epígrafes que encabezan cada poema a modo de “títulos” que son, como se sabe, tan “de sor Juana” como la fe de erratas. Pero ésta no es solo una operación de sustracción o de variabilidad de criterio, sino también de disposición, distribución y distinción de los textos mismos, como ocurre cuando se reordenan las composiciones según sus formas métricas (lógica que no tiene ninguna explicación ni sentido “autoral” ni “histórico” ni “poético”) o, para aquellos poemas que no son “de sor Juana” pero que igualmente se incluyen en “sus obras”, se los edita con otro tamaño de letra¹ y, para que no interrumpen la numeración sorjuanina de sus piezas, se los designa como “bises” (i.e. 48bis y 49bis), como si los poemas (y poetas) no dialogaran sino que “repitieran” un tema o tópico y, más aún, como si no hubiera diferencia entre sujetos líricos y su situación literaria, etc. En términos críticos, y entre otros, esta singularización de los textos corre pareja con una rotunda individualización del autor que ha llegado a convertir sujetos líricos masculinos en femeninos (como ocurre con el soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo”), y mujeres en monjas y monjas en la desdichada y célibe Juana Inés, alterando sensiblemente no sólo la lectura del poema (y

¹ En la edición de Méndez Plancarte, no en la de Alatorre.

la serie por el constituida o sugerida) sino la figura del poeta y, en el entramado literario que configuran, la poética sorjuanina. En este sentido, pretender románticamente que “la vida” de sor Juana se halla, letra por letra o verso por verso, desplegada en cada una de sus composiciones es tan insostenible como hacer de “sor Juana” una precursora del formalismo ruso o de OuLiPo una precuela del sorjuanismo.

Solo para no pasarme (mucho) de las 6 páginas: el problema de la “arialización de la ópera sorjuanina” no sólo demuestra la más que estrecha relación entre edición y crítica, especialmente cuando se trata de poesía, sino que –por esta vía– habilita el cuestionamiento y desarrollo de aquellas nociones (teóricas, históricas, culturales) que están permanentemente sosteniendo “lo literario”, “la literatura”, como objetos en red. Y además, en el caso de sor Juana, de forma bien auspiciosa: poca literatura pone tan en evidencia, y tan deliberadamente, la construcción (no sólo poética sino material) de una voz en el juego con otras; pocas voces de la literatura latinoamericana han fomentado corpus tan atractivos, a lo largo del tiempo y el espacio, y han convocado y organizado tan encantadoramente diálogos siempre incompletos.-

Bibliografía

Adorno, Rolena. “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1988): 55-68.

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

----. *Sor Juana a través de los siglos*, México: El colegio de México-UNAM, 2007 (tomo I: 1668-1852 y tomo II: 1853-1910).

Altschul, Nadia. “La nueva crisis de la filología editorial: cultura del manuscrito, scribal versión, ‘literatura’ medieval”, en *Revista de poética medieval* 20 (2008): 41-66.

Arrom, Juan José. “Criollo: definición y matices de un concepto”, en *Hispania*, 34-2 (1951): 172-176.

Calvo, Hortensia y Beatriz Colombi (eds.). *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*, Madrid-Frankfurt-México: Iberoamericana-Vervuert y Bonilla Artigas, 2015.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*, Lima: Horizonte, 1994.

De la Cruz, sor Juana. *Inundación castálida* [1689], México, UNAM, 1995a (ed. facsimilar al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce).

----. *Segundo Volumen de las obras de sórora Juana Inés de la Cruz* [1692], México, UNAM (ed. facsimilar al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce), 1995b.

----. *Fama y Obras pósthumas* [1700], México, UNAM (ed. facsimilar al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce), 1995c.

----. *Obras completas* (4 tomos), México: Fondo de Cultura Económica, 2004 [1955-1957]. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte (tomos I a III) y de Alberto G. Salceda (tomo IV).

----. *Obras Completas* (tomo 1. Lírica personal), México: Fondo de Cultura Económica, 2012 [2009]. Edición, introducción y notas de Antonio Alatorre.

De la Maza, Francisco. *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia (Biografías antiguas, la ‘Fama’ de 1700, Noticias de 1667 a 1892)*, México: UNAM, 1980.

Fumagalli, Carla. “*Inundación Castálida: aproximaciones a una portada*”, en *Perífrasis* 16 (2017): 29-47.

----. “Sor Juana Inés de la Cruz: articulaciones entre *obra* y *archivo* en los preliminares de sus ediciones originales”, en *Anclajes* 22 (2018): 37-53.

Glantz, Margo. “El elogio más calificado” [1995], *Ensayos sobre Literatura Colonial. Obra reunida I*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006: 485-533.

Lienhard, Martín. “La crónica mestiza en México y Perú hasta 1620: apuntes para su estudio histórico-literario”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17 (1983): 105-115.

Luciani, Frederick. “Sor Juana Inés de la Cruz: epígrafe, epíteto, epígono”, en *Letras femeninas* 11 (1985): 84-90.

Mazzotti, José Antonio. *Coros mestizos del Inca Garcilaso*, Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Méndez Plancarte, Alfonso. “Introducción”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas I. Lírica personal*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004: vii-lxviii.

Mignolo, Walter. “La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)”, en *Dispositio* 28-29 (1986): 137-160.

Picón Salas, Mariano. *De la conquista a la independencia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: El Andariego, 2007.