

Sierpe de doña Juana de Asbaje: sor Juana Inés de la Cruz y el neobarroco cubano

DANIELA GUTIÉRREZ FLORES | UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS

Que los escritores del neobarroco cubano tuvieron un interés particular por la poesía de Luis de Góngora no es ningún secreto ni ninguna novedad. La crítica se ha ocupado extensamente de él, manifiesto tanto en las teorizaciones sobre el barroco como en la obra poética y novelística de estos autores¹. No obstante, sobre la relación del neobarroco con sor Juana Inés de la Cruz se ha dicho menos. Siendo la monja la máxima exponente del barroco americano colonial, ¿no habría sido natural que fuera ella quien ocupara la posición icónica y central en las teorizaciones sobre el nuevo barroco latinoamericano? Este trabajo parte de esta especulación, de esta suerte de expectativa no cumplida, para explorar la posición que el neobarroco cubano otorgó a sor Juana en su genealogía literaria.

¹ Sobre Góngora y Lezama, véase González Echevarría (“Apetitos de Góngora y Lezama” y “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”). Sobre Góngora y Sarduy, Quesada y Guerrero (“Góngora, Sarduy y el neobarroco”). Para discusiones más generales sobre el lugar de Góngora en la obra de estos autores, véanse Moraña (“Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque”), Beverly, Chiampi (“As Serpes de Gôngora”) y Dávila.

Las menciones y omisiones de sor Juana develan cómo estos autores se aproximaron de manera crítica y creativa al canon del Siglo de Oro, tanto ibérico como americano, para teorizar su propia idea del barroco. En cada una de las conceptualizaciones del movimiento que hacen José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy, sor Juana se concibe como una figura de transición, inestable, contradictoria y proteica. Ni el origen americano ni el genio de la monja mexicana fueron cimientos suficientes para sostener las teorizaciones del neobarroco latinoamericano. Su obra, aunque aporta algunos elementos para la creación de una nueva literatura barroca en el continente americano, evidencia algunos vacíos que estos autores buscarán llenar a través de su propia creación literaria. Es esta actitud dialógica y revisionista frente al pasado la que permitirá, en palabras de Irlemar Chiampi, “la plena modernización del barroco” (*Barroco y modernidad* 20).

Sor Juana y Lezama: los sentidos y la poética trunca de la imagen

De entre los tres autores de los que se ocupa el presente capítulo, Lezama es el que pensó con más profundidad sobre las afinidades y disimilitudes entre sor Juana y su propia producción literaria. Si bien no le dedicó un ensayo particular —como sí hizo, por ejemplo, con Góngora o Garcilaso—, Lezama es el que más dialoga, de forma directa o indirecta, con su obra. Sus menciones explícitas sobre la monja se reducen apenas, como dice Rubén Ríos Ávila, a unas “pocas pistas” dispersas en su obra (395). Aunque en estas páginas no me ocupo de la poesía del cubano, en la que se despliegan similitudes y afinidades con la poética sorjuanina, ya en estas “pocas pistas” es posible ver que Lezama daría a sor Juana una posición central en sus disquisiciones sobre el barroco americano².

² La relación entre Lezama y sor Juana se ha estudiado de manera comparativa. Véase el ensayo de Ríos Ávila, donde discute la noción de una poesía

Es justamente en relación con Góngora que Lezama reflexiona sobre sor Juana. En “Sierpe de don Luis de Góngora”, densa glosa de las *Soledades*, el autor postula que el rasgo definitorio de la poesía gongorina es la luz. Para el cubano, Góngora no oscurece el sentido de sus imágenes, sino que cubre con “escudo transparente” los objetos para hacerlos brillar (“Sierpe” 50). Lezama considera este mecanismo una suerte de búsqueda lúdica por el sentido fijo de las metáforas, que culmina en “risotadas clarificadoras” (54). La luminosidad es una fuerza que alza, transforma y congela, que obliga al lector a mirar con insistencia al objeto iluminado para que se le revele la fijeza de su sentido. Según Lezama, la poesía de Góngora se asemeja a las aves de cetrería en tanto que el poeta también cubre los sentidos con una “falsa noche” para destaparlos y así revelar la “momentánea incandescencia cobrada por el objeto” (64). Como los ojos de las aves, oscurecidos temporalmente para vislumbrar su presa, la poética gongorina se vale de la luz para revelar el sentido último del verso.

A partir de los mecanismos de la luz, Lezama discute el sueño. Específicamente, se refiere al momento en que el peregrino observa a las serranas junto a un arroyo de camino a una boda (vv. 233-269). Al percatarse de que se encuentran solas, el peregrino se esconde para contemplar su hermosura (vv. 267-268). Los versos siguientes describen los regalos que los serranos llevan a cuestras para el banquete nupcial: gallinas, cabritos, conejos, perdices, miel y el muy americano guajolote (vv. 291-320). Acabado el desfile, los montañeses se sientan a descansar, incitados al sueño por el “sañudo arroyo, ahora manso” (vv. 342-343). Serranos y serranas, que hasta ahora habían seguido caminos distintos, se reúnen al borde del arroyo envueltos por el sopor y la fatiga. De este pasaje, Lezama admira las metamorfosis de los personajes

del conocimiento. Emilio Bejel también se ha ocupado de la relación entre ambos escritores a propósito de *Muerte de Narciso* y *El divino narciso* (“El sujeto metafórico” 25-40). Véase también Martínez y Beaupied.

(las serranas en ninfas, los cabreros en sátiras) y el desfile colorido del banquete, lo que denomina el “discurso de la imaginación” (61). En otras palabras, la capacidad de las imágenes de transformar los objetos y de producir una proliferación de sentidos.

Después del banquete llega el sopor del sueño, introduciéndose como “un asombro suspendido” (61-62). Toda vez que los montañeses se han adormecido, aparece el hasta ahora oculto peregrino en escena. Sobre este momento dice Lezama: “El sueño viene a borrar la persecución e insistencia de la fiesta, preparando con la caída del ardor de lo anterior contemplado, la llegada del peregrino, alguien que no se sabe quién es” (62). En su entrelazamiento con el banquete, el sueño suspende (diríamos que “cubre,” como se cubren los ojos del halcón) las luminosas imágenes de las viandas para revelar la sorpresiva llegada del peregrino que se ocultaba en el hueco de la encina. Lezama ve en el sueño la posibilidad de develar nuevos elementos en el paisaje, ya que no viene a interrumpir la fuerza transformadora del banquete, sino que despierta “una amistad nueva y penetrante” (62). El sueño, en tanto nublazón temporal de los sentidos, es también mecanismo lumínico que al disiparse revela el referente desconocido: en este caso, el peregrino.

Es en marcado contraste con esta concepción del sueño que Lezama menciona a sor Juana, a quien dedica apenas unas líneas: “Pero el grueso sueño y el *amateur* de la escolástica forman en el *Primero sueño*, de sor Juana, un paisaje. [...] En sor Juana el sueño es una naturaleza idéntica, es la noche homogénea, sin agudeza para la penetración ni demoníaca gravitación, y no nos saca nuevas formas y árboles” (60-61). Lezama enuncia estas carencias desde un *nosotros* que inscribe al texto en una dinámica afectiva. El lector colectivo, expectante frente al oscuro y supuestamente estéril texto, se ve decepcionado por la ausencia de un encuentro con una “amistad nueva”. Así, ubica al sueño sorjuanino —“grueso”, “idéntico”, “homogéneo”— en directa oposición con el de las *Soledades*, concibiéndolo como un evento singular en contraste con los plurales “vahos somníferos [que] riegan” (61) a los

serranos. Además, con el uso del verbo *regar*, Lezama concibe el sueño gongorino como fuerza natural fertilizadora del paisaje poético, mientras que ve en sor Juana un paisaje poético impenetrable y desprovisto del ingenio barroco de la agudeza.

Lezama reclama al sueño sorjuanino la imposibilidad de gestar la metamorfosis. En él no hay transformaciones ni matices porque no hay luz, solo la oscuridad impenetrable de una “noche homogénea” en la que ni las sombras se distinguen. A diferencia del gongorino, es terreno estéril para la imaginación, ya que el sueño del alma *es* el paisaje mismo. En este sentido, la contraposición de ambos poemas es indisoluble de su referencialidad e hilo narrativo. Las *Soledades*, como sabemos, es un poema en donde predomina la materialidad de los objetos, donde el hilo narrativo es simple y donde el sujeto lírico está ausente. En cambio, el de la monja jerónima es el viaje fallido del alma que intenta asir el conocimiento universal. El mundo exterior y el cuerpo están suspendidos por fuerza del sueño, dejando al centro del poema las cavilaciones intelectuales del alma. Si en Góngora la naturaleza está cristalizada en la exuberancia tangible del banquete de los serranos, en sor Juana la naturaleza es el sueño mismo. El viaje del peregrino es hacia afuera y hacia delante, adentrándose a cada paso en la espesura de los árboles a través de los llamados sentidos “exteriores” de la clasificación aristotélica —vista, oído, olfato, tacto, gusto—. Por su parte, el viaje del alma es subterráneo y secreto: hacia dentro del cuerpo y la profundidad remota del ser. Para santo Tomás, fuente principal de sor Juana, los sentidos interiores (estimativa, imaginativa, memoria, fantasía) permiten conocer la realidad exterior más allá de su nivel sensible. En el *Sueño*, los sentidos exteriores, íntimamente ligados al cuerpo, están subordinados a los interiores, a los “instrumentos del alma” que procesan la realidad (Soriano Vallès 41). De esta manera, el *Sueño* y las *Soledades* presentan poéticas opuestas de lo sensorial.

Para ilustrar la esterilidad de la poética sensorial del *Sueño*, Lezama cita unos versos hacia el final del poema, cuando el alma se enfrenta de nuevo a la realidad sensible:

Así, linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras
de la sombra no menos ayudaba
que de la luz que en trémulos reflejos
los competentes lejos
guardando de la docta perspectiva
en sus ciertas mensuras,
de varias experiencias aprobadas
la sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado
de todas dimensiones adornado
cuando aun ser superficie no merece (vv. 868-872; vol. I, 534-535).

Si en Góngora la luz es la que transforma al objeto, aquí la llegada de la luz del sol es la que extingue por completo las sombras y produce el desengaño. Ya despierta, el alma ve las imágenes de su viaje como vapores y humos que es incapaz de asir porque no son más que cuerpos *fingidos* y *adornados*. La voz poética describe así el final de las figuraciones del alma, comparándolas con las imágenes ilusorias que proyecta una linterna. Dice Lezama: “Amortiguadas en sus manos las aljabas gongorinas, la fluencia de su sueño naturaleza no es devuelto en fijeza de paisaje reencontrado” (62). En manos de la monja, el relámpago pierde su potencia lumínica. El paisaje, en lugar de surgir y fijarse, se disipa.

La insatisfacción de Lezama frente al poema puede entenderse en el marco de su propia poética y, más específicamente, a través de la centralidad que otorga a lo corpóreo. En una carta dirigida a Cintio Vitier en la que discute su poemario *Enemigo rumor*, Lezama escribiría que la poesía es “una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. [...] Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira” (254). Esa poesía con apetito, presencia y mirada propias, concebida con tanta claridad a partir de los sen-

tidos exteriores, aparece en marcado contraste con la flotación inmaterial que inevitablemente remite al viaje del alma. Como ha propuesto Armando Valdés Zamora, la poética de Lezama se concibe como una “escritura del cuerpo”, pues “es el cuerpo y no la Idea, ni el Alma, ni el Espíritu, quien en su movimiento y su experiencia en la espacialidad del texto, encarna las intenciones conscientes e inconscientes de la imaginación” (25). No resulta extraño entonces que Lezama elija subrayar los versos del *Sueño* que hacen referencia a un “cuerpo fingido” cuyo encuentro con la luz, en lugar de traerlo a la vida, lo desvanece. En este fragmento, Lezama sugiere que el poema de sor Juana no alcanza “la realización de un cuerpo”, sino que se queda, incompleta, con un cuerpo que “ser superficie no merece”.

Sobre Góngora también tiene reservas. Aunque admira la cualidad alquímica de su lenguaje, también considera incompleta su poética: “Pero como aquellos objetos no están extraídos de su noche o sueño, la sucesión de aquellos puntos luminosos, ininterrumpidos y crueles, se refracta sin contrastes” (Lezama Lima 61). Es decir, sin la oscuridad, la luz se desborda y enceguece. El contraste, propone el autor de *Paradiso*, debe hacerse contra “la noche oscura de san Juan”, ya que de lo contrario el rayo se limita a actuar superficialmente “sobre la escayolada” (69). Con esta imagen, Lezama plantea que la poesía de Góngora permanece trunca e inacabada, pues necesita un trasfondo espiritual como el del místico san Juan de la Cruz. Sin este, el rayo gongorino ilumina solo los vendajes exteriores de la realidad, sin posibilidad de “alcanzar el cordel de suprema luminosidad” (70): la luz de Dios. La poesía de sor Juana, si bien no mística, sí cuenta con esa dimensión espiritual. En el caso del *Primero sueño*, esta se manifiesta en su búsqueda de conocimiento a través de los sentidos interiores del alma³.

³ Rubén Ríos Ávila ha hecho un estudio comparativo entre sor Juana y Lezama, centrándose sobre todo en las similitudes entre el *Sueño* y *Paradiso*. Sobre

Lezama no se limita a admirar ciegamente a ninguno de los dos autores, sino que conversa críticamente con ellos para construir un discurso propio del barroco. A decir de Julio Ortega, para el cubano “la tradición es un presente cambiante, y la perspectiva crítica a el instrumento que ordena ese diálogo” (245). Así, concilia la aparente incompatibilidad de ambos poetas, proponiendo la síntesis de sus poéticas en el neobarroco de su generación. Aída Beaupieud identifica en “Sierpe” este intento: “Lezama expresa también un deseo —subliminal o consciente— de ser él quien traiga el rayo a esa noche sorjuanesca, ser él, Lezama, quien facilite el coito, quien establezca el *nexo* entre el rayo español y el paisaje americano” (207).

Años después de la publicación en 1945 de “Sierpe de don Luis”, Lezama volverá a leer a sor Juana en “La curiosidad barroca”, una de las conferencias del ciclo *La expresión americana* pronunciadas en el Liceo de la Habana en 1957. Esta vez lo hará con mayor profundidad y matizando algunos de sus juicios más categóricos. Primero, Lezama reconoce el lugar de sor Juana en la historia literaria hispánica: “Si en torno del banquete del barroco teníamos, en asientos alternados, que mezclar una y otra bisagra, hay una dimensión que nos corresponde *nemine discrepante*, la del sueño, donde Juana Inés de la Cruz alcanza su plenitud y la plenitud del idioma poético en sus días” (45). Una vez más, Lezama enuncia desde un *nosotros*, ya no para expresar la decepción de un lector plural, sino un colectivo transhistórico y transatlántico de escritores sentados codo a codo. Es en este sentido que Lezama concibe el barroco como un arte de contraconquista a través del cual los americanos se apropiaron de la estética ibérica y la recrearon. El poema de sor Juana, cuya imitación de Góngora es, en palabras del cubano, “una humildad encantadora más

estas obras afirma que “el conocimiento es la cifra de una aspiración hacia un significado trascendental, hacia la comprensión del texto del cielo escrito con las estrellas, que se resuelven, sin embargo, en un intento fallido” (398-399).

que una verdad literaria” (“La curiosidad barroca” 45), sitúa al barroco americano a la par del europeo. En palabras de Emilio Bejel, al ensalzar el carácter único del poema de la mexicana, Lezama “sitúa al barroco de América fuera de todo provincialismo artístico” (178). La particularidad de este barroco americano es que lo protagoniza un *señor barroco* con “afán de conocimiento universal, científico” (Lezama Lima, “La curiosidad barroca” 36) cuyo modo de vivir “se ha convertido en una especie de gran oreja sutil” (32) que todo lo quiere abarcar, devorar y saborear. Sin duda, sor Juana, junto con Carlos Sigüenza y Góngora, dramatiza este afán abarcador del conocimiento, que simbólicamente se materializa en “los 500 polémicos volúmenes [...] en su celda” (36) y poéticamente se cristaliza en el *Sueño*.

En “La curiosidad barroca” Lezama regresa a la metáfora culinaria del banquete para conceptualizar la confluencia de tradiciones literarias. En tanto espacio de convivencia y consumo, en donde se comulga no solo con los otros, sino también con el mundo exterior a través de la comida, el banquete funciona en el pensamiento de Lezama como metáfora del intercambio cultural ente América y Europa (Valdés Zamora 63). En este caso, al banquete acuden tanto escritores barrocos como latinoamericanos del siglo xx. Lope de Vega trae la col y la berenjena; Góngora, las aceitunas; Alfonso Reyes, el vino; Cintio Vitier, el tabaco. Sor Juana contribuye con el aceite: “Pero tanta berenjena, col y aceitunas, quizás requieran un poco de aceite, traído por su angélica lámpara de obsidiana, sor Juana ayudará a que los breves ramajes y bolillas naturales, recorran el mar denso del aceite” (42). Lezama hace referencia de nuevo al *Sueño*, particularmente a los versos que introducen al primer personaje de un desfile de figuras que sirven de metáforas para la transgresión del alma al querer asir el conocimiento (vv. 25-38). Sor Juana utiliza el mito de Nictimene, hija del rey Nicté, quien, por cometer incesto con su padre, es transformada en lechuza. A este mito agrega la leyenda medieval que cuenta que las lechuzas profanan las iglesias al beber el aceite consagrado (Pérez-Amador 189). En el poema, el

aceite proviene de un olivo, el árbol de Minerva. Según el mito de la fundación de Atenas, Minerva, diosa del conocimiento, haría brotar el olivo, “símbolo del trabajo, las artes y las ciencias, que caracterizarían a la ciudad” (189), para convertirse en diosa patrona de la misma.

Si bien en el *Sueño* el aceite no es comestible sino combustible, Lezama juega también con su significado y función alimenticios. Al traer el aceite de Minerva a la mesa barroca, lo transforma en sustancia —a la vez lumínica, a la vez nutricia— que amalgama “los breves ramajes y bolillas naturales” (42) del resto de los componentes. Sin el aceite, el banquete no es banquete, pues los alimentos necesitan de él para transformarse y desplegar sus sabores plenamente. Con el afán de conocimiento de la *señora barroca*, el festín concebido por Lezama, “tan dionisiaco como dialéctico” (41), es capaz de conjugar “conocimiento y disfrute” (40), luz y alimento.

A diferencia de lo sugerido seis años atrás, Lezama ofrece una lectura del *Primero sueño* menos oscura, más matizada y, quizá más importante, más cercana a su propia poética. Ya no ve, como hacía, una división insalvable entre el mundo exterior y el interior, pues postula que existen “comunicaciones con el mundo exterior por las moradas subterráneas” (45) a las que solo se puede acceder al descender a la oscuridad del sueño. Puesto que el alma recorre “la escala completa de la jerarquía, mineral, vegetal, ángeles y Dios” (46-47), el poema postula una continuación entre el mundo de la conciencia y el conocimiento a través del sueño. Como señala Olga Beatriz Santiago, el poema de sor Juana “disimuladamente postula, doscientos años antes que el desarrollo de las teorías del psicoanálisis, la posibilidad de conocer en el sueño” (131).

Aun así, Lezama lo considera todavía con “deficiencias de ejercicio” y de “soporte elemental y difuso” (44). Objeta al poema la imposibilidad de llevar el conocimiento a una forma ya no “difusa”, sino “viviente”: “Algún día, cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo y se estudien los poemas como *cuerpos vivientes*, o como dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía

de la ganancia del sueño en sor Juana” (47). Lezama concibe el *Sueño* como un intento fallido por hacer que “el conocimiento sea una realidad” (47), pues la voz no ve en la imagen una potencia creadora sino mimética:

así ella, sosegada, iba copiando
 las imágenes todas de las cosas,
 y el pincel invisible iba formando
 de mentales, sin luz, siempre vistosas
 colores, las figuras
 no sólo ya de todas las criaturas
 sublunares, más aun también de aquéllas
 que intelectuales claras son Estrellas,
 y en el modo posible
 que concebirse puede lo invisible,
 en sí, mañosa, las representaba
 y al Alma las mostraba (vv. 280-291; vol. I, 502-503).

La imagen es el centro del sistema poético lezamiano. Su obra, en palabras de Bejel, “no se trata de la reproducción de un mundo, sino la creación de un mundo” (34), pues la imagen es “la constante creación de la realidad del mundo invisible” (76). En estos versos donde predomina el lenguaje visual, el alma contempla la representación y copia las imágenes en la mente. Para Lezama, este tratamiento “inmaterial” de la imagen sería superficial y poéticamente inmaduro, pues no pretende buscar o crear otra realidad. En cambio, para Lezama la imagen es “la carne misma del poema, aquello que le da cuerpo y consistencia” (Xirau 473). Como en el catolicismo que practicaba, que postula el acceso al cuerpo divino por medio *del acto de comer y beber* la carne y sangre de Cristo, la poesía de Lezama plantea un acceso al sentido del poema a través de imágenes que construyen un mundo⁴.

⁴ Esta tensión entre el conocimiento poético, la intuición, la fe y las “formas vivientes”, que Lezama juzga incipientes pero aún incompletas en sor Juana

Para resumir, Lezama ve en las lumínicas metamorfosis del sueño gongorino un terreno fértil para la imaginación poética, pero critica la ausencia de un trasfondo espiritual. De manera análoga, sitúa el origen del conocimiento poético en la oscuridad de la noche, en la de san Juan y en la de sor Juana, pero critica en esta última la imposibilidad de sus imágenes para gestar “cuerpos vivientes”. Lezama se vale del carácter “inacabado” de ambas poéticas para postular su teoría del Barroco. En América, el barroco desarrolla un lenguaje donde conviven el “misticismo” y las “maneras de saboreo” (34). Su particularidad es la síntesis de estas dos caras. No se trata solamente de la transformación formal del barroco anterior, sino una transformación profunda de la forma a través de la esencia: “[...] podemos acercarnos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos ni resbalar, siempre que insertemos allí los símbolos de nuestro destino y la escritura con que nuestra alma anegó los objetos” (54). La contraconquista neobarroca no es solo estilística, sino también espiritual. Por supuesto, Lezama se incluye en ese grupo de artistas que encarnan la síntesis de estas dos fuerzas: la forma imaginativa de Góngora y la poesía del conocimiento de sor Juana.

Sor Juana y Carpentier: ritmo, negritud y alteridad

Alejo Carpentier concibe el barroco como un espíritu atemporal que surge cíclicamente en contextos donde hay “transformación, mutación, innovación” (“Lo barroco” 179). De ahí que América, continente que históricamente ha sido, en sus palabras, “de sim-

na, están en cambio patentes en el misticismo de san Juan de la Cruz o en los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola. En el primero, la penetración del espíritu conlleva una “inflamación del apetito”; en los segundos, permea una confianza de que “la forma comprenderá a la esencia” (“La curiosidad barroca” 41).

biosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizaje” (181) sea el territorio barroco por antonomasia. Como Lezama, Carpentier ve en el barroco una expresión anticolonial, de contraconquista, a través de la cual los americanos manifiestan su identidad mestiza. En este sentido, para Carpentier el barroco es indivisible de su dimensión política, pues “siempre está proyectado hacia adelante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo de la sociedad” (179).

En la conferencia “Conciencia e identidad de América” que pronuncia en la Universidad Central de Venezuela en 1975, el cubano añade que “mucho antes que el concepto de originalidad se nos hubiese ofrecido como meta”, los americanos “éramos, ya originales, de hecho y de derecho” (133). En este discurso resuena su particular idea del barroco como fenómeno anterior a la colonización. En efecto, entre los ejemplos que utiliza para ilustrar la originalidad del hombre americano están los templos prehispánicos de Mitla y Bonampak, así como la arquitectura barroca que halló en América “sus expresiones más diversas y completas” (133). Barroquismo y originalidad se conciben como fenómenos análogos, pues Carpentier entiende el barroco como un modo de representación de nuevos mundos y sujetos que tienen la “conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo” (“Lo barroco” 183). Cabe señalar que en la noción de criollismo que despliega aquí, Carpentier se desvía de su acepción común (de español nacido en América), pues lo concibe de manera más abarcadora como “la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente” (182).

Carpentier no se limita a ofrecer ejemplos de mera originalidad artística, sino que discute también imaginaciones de “nuevos órdenes sociales”. Así, califica de “originales” luchas políticas como las guerras independentistas, a las que significativamente denomina “las primeras guerras anticoloniales de la historia moderna” (134).

Es en este contexto que Carpentier menciona casi de pasada a sor Juana, situándola en el marco del pensamiento feminista:

Y, por andar a saltos, sin detenerme en tal o cual muestra de nuestra originalidad, cabría recordar, en este año que se ha denominado “Año de la mujer”, que el primer documento enérgicamente feminista, resueltamente feminista (documento en que para la mujer se reclama el derecho de acceso a las ciencias, a la enseñanza, a la política a una igualdad de condición social y cultural opuesta al “machismo” que hartó se contempla en nuestro continente), ese documento se debe (en 1695) a la portentosa Sor Juana Inés de la Cruz, autora, sea dicho de paso, de poemas “negros” que, por el acento, se anticipan de modo increíble a ciertos modos de Nicolás Guillén (134-135).

Carpentier se refiere a la bien conocida “Respuesta a sor Filotea de la Cruz” (vol. IV, 440-475). Como es sabido, en esta carta sor Juana contesta a las acusaciones del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz —sobre todo la de privilegiar el estudio de las letras profanas sobre las sagradas— y defiende su vocación de estudio, así como el derecho de las mujeres a la educación y al conocimiento. La mención, aunque breve, es significativa en tres niveles. Primero, dramatiza la dimensión política que Carpentier otorga al barroco. Sor Juana aparece fundamentalmente como pensadora feminista *avant la lettre* y, solo “de paso”, como poeta. Por otro lado, su aparición en el discurso constituye un ejemplo de una de las preocupaciones centrales de Carpentier: la elevación de lo local a lo universal, la inserción de Latinoamérica en la escena global. Como diría en el discurso “Literatura y conciencia política en América Latina”: “Todo parece indicar que cuando este continente despierte, se apoderará de lo que queda del siglo xx. Tiene los medios de hacerlo, además” (81). Aunque aquí Carpentier hace referencia a los recursos naturales, está claro que en su pensamiento naturaleza y cultura van de la mano, pues el barroco nace de la descripción del paisaje “real maravilloso” de América (“Lo barroco” 190-191), en donde naturaleza y cultura

son conceptos indivisibles⁵. Carpentier ve a sor Juana como una de las figuras que harán “despertar” a Latinoamérica, uno de los “medios” por los que Latinoamérica se apoderará del siglo.

Para Carpentier, la originalidad ideológica de la monja no se limita al feminismo visionario de la *Respuesta*, sino que abarca también la pregunta de la posición del negro en la historia de América Latina. Carpentier hace de sor Juana un antecedente directo del feminismo al mismo tiempo que sitúa sus villancicos como prefiguración de la poesía de Guillén. La monja es antecedente tanto político como literario de dos movimientos contemporáneos a Carpentier: el feminismo y el afrocubanismo. Este gesto de conectar disímiles temporalidades, típico de Carpentier, se explica por su noción del barroco como “espíritu” y no como etiqueta que se limita a describir un periodo histórico o movimiento estético. En su propia obra novelística, Carpentier rompe con la temporalidad lineal, concibiendo el tiempo como continuidad: “[...] presencia del pasado en nuestro presente, viviendo en un hoy donde ya se perciben los palpitos del futuro” (“Problemática del tiempo” 215)⁶. La figura de sor Juana encarnaría así el espíritu barroco, pues sus villancicos anuncian lo que Guillén hará más tarde en pleno siglo xx. Su ruptura con la temporalidad cronológica le permite trazar una narrativa distinta del barroco, una en la que el neobarroco latinoamericano no es un mero derivado del canon europeo, sino en la que ambos coexisten, vinculados por su tratamiento de la negritud. Como veremos, la recuperación de la herencia africana es un elemento central para la idea del barroco en Carpentier.

⁵ Así, por ejemplo, describe los paisajes naturales de *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, y *Canaima*, de Rómulo Gallegos. Ambos serían ejemplos de un “barroquismo que se produce espontáneamente” (191) a partir de una realidad barroca.

⁶ Sobre el tiempo como una de las preocupaciones centrales de Carpentier, véanse los trabajos de Mocega-González, Suzzarini Baloa, Donahue, Ramírez Molas, Morales de Font y Fisher.

Carpentier inserta a sor Juana en el presente como una figura que anticipa la modernidad futura de América Latina. Una primera lectura del pasaje citado más arriba sugeriría que acento y modo se refieren a las acepciones más obvias, de uso común, del español. Es decir, que “acento” se refiere al “tono” poético de sor Juana y que con “modo” Carpentier alude a la “forma” en que están escritos los versos de Guillén. Sin embargo, Carpentier habla aquí en términos técnicos. Sin entrar en demasiados detalles, en métrica, el “acento” puede definirse como el elemento que por intensidad acústica y entonación constituye el ritmo del verso (Torre 15). De manera análoga, en música, “acento” es un término que denomina el énfasis en una nota musical (Apel 4). Por su parte, “modo” es un término, también propio de la música, que en su sentido más amplio se refiere a la selección de tonos dispuestos en una escala que forman la base tonal de una composición (Apel 535).

El uso de estos términos musicales para hablar de poesía apunta simultáneamente a una similitud y a una diferencia entre ambos poetas. En primera instancia, Carpentier señala una semejanza rítmica. En los poemas negros de sor Juana y Guillén, Carpentier se refiere al énfasis acústico en la última sílaba de las palabras —típico de las palabras de origen africano— y a la reiteración de un mismo sonido para conseguir un efecto auditivo. Tomemos como ejemplo el estribillo del villancico 258.VIII a la Asunción de la Virgen, escrito por sor Juana en 1679 (vol. II, 72-73):

Negr. 1.— ¡Ha, ha, ha!

2.— ¡Monan vuchilá!

¡He, he, he,
cambulé!

1.— ¡Gila coro,
Gulungú, gulungú,
hu, hu, hu!

2.— ¡Menguiquilá,
ha, ha, ha!

Las rimas agudas (como gulungú, vuchilá, menguiquilá) y la repetición de los mismos sonidos para conseguir efectos rítmicos abundan también en Guillén. Están, por ejemplo, los versos de rima aguda en que para imitar el acento afrocubano se elide la última consonante⁷ y los que reiteran un mismo sonido⁸. Además, como en el caso de este villancico, encontramos en Guillén versos cuyo sentido se subordina al efecto musical⁹.

Estos rasgos rítmicos no son exclusivos de los poemas “negros” de sor Juana, sino que pertenecen a las convenciones de representación del negro en la literatura del Siglo de Oro. Carpentier se limita a mencionar a sor Juana como antecedente de la poesía negrista de Guillén, emparentándolos en términos de su musicalidad. Pero entre el “acento” de sor Juana y el “modo” de Guillén hay una diferencia sustancial. El acento, como he señalado, es una unidad que constituye una parte del todo que es el ritmo¹⁰. El modo, en cambio, es un patrón complejo de

⁷ Este rasgo estilístico abunda en la poesía de Guillén. Considérese como ejemplo “Mi chiquita”, poema de *Motivos de son*: “Si la bienen a bucá / pa bailá, / pa comé, / ella me tiene que llebá, / o traé” (87) o el célebre “Si tú supiera...” (84).

⁸ Tal es el caso de “Si tú supiera...”, donde se reitera el sonido *o* con la repetición de “sóngoro cosongo” (84-85). Otro ejemplo es el poema “Balada de los dos abuelos” del poemario *West Indies Ltd.*: “África de selvas húmedas / y de gordos gongos sordos...” (111).

⁹ En *Sóngoro cosongo*, el poema “Canto negro” describe el canto y baile de un negro, que reproduce desde la poesía el sonido de su “repique” con los versos “tamba, tamba, tamba, tamba” y “yamba, yambó, yambabé” (98-99).

¹⁰ En “Nuestro acento a la música contemporánea universal”, Carpentier discute las innovaciones musicales de Leo Brouwer y Juan Blanco, quienes se valieron de nuevas técnicas musicales para crear una nueva música cubana. Carpentier utiliza el término “acento” para describir el “carácter que las identifica geográficamente” (208); es decir, aquello que las identifica como únicas dentro de un todo. Escribe Carpentier: “Con las obras de Leo Brouwer y Juan Blanco aportamos a la música contemporánea nuestro acento, nuestro acento vertido a nuevas técnicas, sin que por ello deje de ser nuestro acento” (208).

unidades: una sucesión de notas organizadas en una escala. Enfatizar el acento de sor Juana por una parte y el modo de Guillén por la otra, produce un contraste significativo entre los dos poetas. El acento sorjuanino sería la base acústica, formal, de una protopoesía negra que, aunque gestada ya en el barroco novohispano, no alcanzaría su mayor auge sino en manos de un poeta concienzudamente “criollo”, quien haría de este ritmo la esencia profunda de una nueva poesía *originalmente* cubana.

En “Cómo el negro se volvió criollo”, de 1977, Carpentier volverá a vincular la poesía de Guillén con el barroco. En esta conferencia, que discute el papel del negro en la cultura y la historia latinoamericanas, Carpentier señala negativamente a autores como Emilio Ballagas o Manuel Felipe Rugeles por haber integrado la negritud en su literatura de manera exoticiista y poco auténtica. La verdadera literatura negra, dice Carpentier, “hubiese sido la que hiciera escuchar una voz de negro oprimido por siglos de esclavitud o de discriminación racial” (298). Carpentier ubica a Guillén en directa oposición con esta literatura negra “no auténtica”:

Por ser criollo y a la vez nutrido por las mejores tradiciones clásicas, un poeta como Nicolás Guillén pudo escribir una poesía que, tomando como base escansional los ritmos del son cubano (género musical de por sí tremendamente acriollado), revelaba unas raíces hincadas no ya en el suelo de África, sino en tierras muy cultas, roturadas siglos atrás por Lope de Vega y Góngora, así como por la mexicana sor Juana Inés de la Cruz, cuando esos autores se dieron a escribir lo que llamaban “poemas negros” (299).

La “autenticidad” de la poesía de Guillén reside ya no en el mito originario del negro africano, como lo habían sugerido otros poetas, sino en su carácter mestizo: en la conciencia plena de ser otra cosa. Los núcleos fundamentales de este mestizaje son “las mejores tradiciones clásicas” del barroco áureo y los ritmos populares del son cubano. En estos últimos se condensan la lí-

rica hispánica tradicional con la música africana. Al afirmar que su producción poética deriva directamente de un conocimiento profundo de los clásicos, Carpentier establece una genealogía que sitúa a Guillén en la misma tradición que los escritores barrocos españoles. Así, lo emparenta con ellos en función del negro como convención poética. Sin embargo, deja claro que existe una diferencia fundamental entre ellos al decir sardónicamente que *esos* autores escribieron “lo que llamaban ‘poemas negros’”. Con el pronombre *esos*, Carpentier establece una distancia entre Guillén y los escritores ibéricos áureos, situando a Góngora y a Lope dentro de ese grupo de escritores que, como Ballagas o Rugeles, dieron a la figura del negro un tratamiento superficial.

La referencia a sor Juana en esta oración es interesante. Aunque aparece en cercanía con los nombres de Lope y Góngora, la posición sintáctica de su nombre —entre comas parentéticas— y el adjetivo con que se la califica —“mexicana”, que denota una identidad criolla anacrónica— no nos permiten ubicarla del todo en el mismo grupo que ellos. Este distanciamiento se ve reforzado por el uso ambiguo del demostrativo *esos* (y no *estos*) para referirse a los autores. Esta diferencia puede explicarse si examinamos algunas de las diferencias entre los poemas gongorinos y los sorjuaninos, que es posible que Carpentier conociera y tuviera en mente al pronunciar este discurso.

Algunos estudiosos de sor Juana han señalado la originalidad del tono con que se presentan los personajes negros en sus villancicos¹¹. Dice María Zielina, por ejemplo, que sor Juana “no se li-

¹¹ En sus trabajos ya clásicos sobre el tema, Baltasar Fra Molinero identifica dos tipos de villancicos de negro en la obra de sor Juana: los de protesta social y los que siguen el modelo del negro gracioso de la comedia (21). Los primeros serían originales en el sentido que describo aquí, mientras que los segundos solo seguirían “una pauta artística” (21). En efecto, no toda la crítica está de acuerdo con su originalidad en el tratamiento del tema. Distintos estudiosos han señalado el uso superficial, estereotípico, exotista y meramente burlesco del *habla de negros* (Jones, “Sor Juana’s Black Atlantic” 268).

mitó a copiar simplemente fórmulas para elaborar sus personajes negros, sino que trató de hacerlos un poco más humanos” (42). A decir de Marie Cécile Benassy Berling, la poesía de la monja ofrece “simultáneamente una valorización y una defensa de los negros” (289). Más recientemente, Nicholas R. Jones ha argumentado desde los estudios críticos de raza que los villancicos de sor Juana constituyen subversiones del modelo europeo y realizan la agencia y omnipresencia de sujetos africanos en el México colonial. Como Zielina, Jones enfatiza que los sujetos negros en la poesía de sor Juana son “más que estereotipos textuales” (“Sor Juana’s Black Atlantic” 280). Estas perspectivas críticas otorgan a la poesía de sor Juana la intencionalidad política de la que las fuentes ibéricas adolecen¹².

En contraste con los negros bufonescos de Góngora y Lope, los personajes de sor Juana se presentan bajo una luz más seria y compleja, dejando entrever una mirada crítica sobre la situación de la población negra en la Nueva España¹³. Tomemos como ejemplo el villancico 232.VIII a la Concepción, de 1676 (vol. II, 26-27):

—Acá tamo tolo
Zambio, lela, lela,
que también sabemo
cantaye las Leina.
—¿Quién es? —Un Negliyo.

¹² En su libro *Staging “Habla de negros”*, Jones ha propuesto ver el corpus hispánico del *habla de negros* como un modelo de representación que tiene la posibilidad de “disavow antiblack racism and stereotyping” (19). Así como hace a través de sus lecturas de sor Juana, sus interpretaciones del tópico en autores como Lope y Góngora proponen ver una afirmación de una agencia y resistencia de los sujetos africanos y afrodescendientes.

¹³ Este contraste podría explicarse por una progresiva evolución hacia una “dignificación literaria”, como lo señalaron Weber de Kurlat y Swiadon. Véase el ensayo de Páez Granados (180-181).

—¡Vaya, vaya fuera,
que en Fiesta de luces,
toda de purezas,
no es bien se permita
haya cosa negra!
—Aunque Neglo, blanco
somo, lela, lela,
que el alma rivota
blanca sá, no prieta.
—¡Diga, diga, diga!
—¡Zambio, lela, lela!

Nicholas Jones ha estudiado este villancico como una “re-configuración mimética” del *habla de negros* gongorina y, más específicamente, de su letrilla “En la fiesta del Santísimo Sacramento” de 1609. Para Jones, el poema de Góngora establece un modelo poético que servirá como pauta para futuros compositores de villancicos, entre ellos sor Juana (273). Este villancico, que sigue el modelo gongorino, nos presenta un diálogo entre una voz en castellano normativo y una voz de un “negliyo”. La voz intenta impedir que el negro participe en la fiesta, argumentado que una fiesta tan pura no admite “cosa negra”. El negro responde con determinación, afirmando su derecho y deseo de celebrar la Virgen: “arma rivota / blanca sá”. Como bien señala Jones, sor Juana se desvía del modelo bíblico del *Cantar de los cantares* (*nigra sum, sed formosa*) así como también del modelo gongorino, sustituyendo *formosa* con *blanca* (279). En ese sentido, dice Jones: “The black speaker’s declaration that all blacks are White —culturally, socially, and politically— serves an ideological agenda: White is Divine and those who possess a soul are White” (279). Al evocar la imagen de la blancura, el negro se iguala, en voz y en alma, al hombre blanco.

Por otro lado, la voz del sujeto negro afirma su presencia frente al ser no-humano que es la culebra. Este motivo aparece tanto en Guillén como en Carpentier. Los lectores de Carpentier recordarán el momento en que Filomeno, el simpático personaje

de *Concierto barroco*, simula matar una culebra con un canto ritual durante la fiesta en el Ospedale della Pietà. En cuanto a Guillén, este motivo aparece en el poema “Sensemayá: canto para matar una culebra”, publicado en el poemario *West Indies Ltd.*: “¡Mayombe-bombe-mayombé! / ¡Tú le das con el hacha y se muere! / ¡Dale ya! / ¡No le des con el pie, que te muerde! / ¡No le des con el pie, que se va!” (119). Rosa Valdés señala que durante el siglo XIX se cantaba en Cuba un son durante el día de Reyes que tenía como escena central esta misma (209). Aquí también, el negro interviene cuando el demonio con ojos de serpiente intenta morder a la Virgen, ahuyentando al animal con su cantaleta. Con su canto, el negro se afirma frente a la voz dominante, marcando decididamente su pertenencia en la fiesta y su papel como protector de la Virgen: “tambié sabemo / cantaye las Leina”.

Según Darío Puccini, este villancico cumple una función conectiva “entre las distintas razas y clases sociales, haciendo de esta forma particular de la época un área de confluencia y manifestación ‘democrática’ de los sectores que componían la sociedad novohispana” (cit. en Moraña, “Poder, raza y lengua” 141). Como tal, es el género que por su carácter popular permite la inclusión de los diversos sujetos coloniales y sus respectivos registros lingüísticos, escenificando “perspectivas ideológicas que exhiben ciertos grados de cuestionamiento y heterodoxia en la interpretación y representación de la sociedad colonial” (144). Es en este contexto de diversidad (étnica, racial) en que el negro comparte la escena con el indio, que debemos entender la de estos personajes. Así, la presencia del negro en los villancicos no es solo una manifestación más de la larga tradición poética que lo ha representado, sino un elemento clave en la representación de la alteridad en la sociedad colonial. En palabras de Jones: “Jua-na’s literary *bozales* and their language concretely reflect their historical kin of colonial Mexico” (280). Su presencia, entonces, no se explica solo por fuerza de la tradición textual, sino por la naturaleza pública de la representación del villancico. Es decir,

los villancicos, cantados por y frente al público diverso de la Nueva España, habrían tenido el propósito de “representar una sociedad nueva y singular” que se viera reflejada en los textos (Robinson 105).

De manera que, desde el punto de vista de Carpentier, diríamos que para Góngora y Lope el negro es un motivo utilizado como excusa superficial para crear efectos rítmicos y humorísticos, mientras que en sor Juana a estos efectos se añade un comentario de índole social y religiosa al afirmar la dignidad humana del negro. Esto no significa —como bien evidencian los textos— que los villancicos de sor Juana no repliquen los estereotipos de intención humorística propios de la tradición. Como señala Benassy Berling, el negro aparece en “imagen deformada con una intención a veces paródica, pero sin crueldad” (194). Crueldad aparte, este apego a los usos paródicos pone a la poesía de sor Juana en una posición ambivalente que puede ayudarnos a explicar la postura de Carpentier frente a la poeta.

En ambos textos, sor Juana aparece como antecedente, mas no como culminación. En términos de Carpentier, sor Juana es criolla históricamente, pero es Guillén quien ejerce plena conciencia creativa de su criollismo. Esta conciencia y compromiso son las que llevarán a la poesía negra a su cumbre. En resumen, Guillén se nutre de los elementos rítmicos de la tradición barroca española, rescata el incipiente comentario social sorjuanino y los condensa en una obra poética que refleja una nueva actitud frente a la negritud.

Carpentier se vale de Guillén y de sor Juana para explorar las cuestiones de criollismo y mestizaje que tanto le interesan. Y aunque el autor nunca califica explícitamente a Guillén de barroco, está claro que la valorización que hace de su poesía nos remite directamente a su concepción del término¹⁴. Sabemos que,

¹⁴ Las relaciones entre el barroco y Guillén han sido exploradas por González Echevarría, quien en su ensayo “Nicolás Guillén barroco: significado en

más allá de su admiración por la poesía de Guillén, la inclusión de elementos “negros” en el arte cubano fue una preocupación central de Carpentier mismo¹⁵. En efecto, en el centro de su versión del “neobarroco” está la recuperación de las tradiciones negras porque, para él, el negro *es* barroco.

Vuelvo una vez más a *Concierto barroco* para concluir. Al inicio de la novela, confluyen en la Ospedale della Pietà Vivaldi, Scarlatti y Haendel con Filomeno, el músico negro que acompaña al indiano. En una escena emblemática, Filomeno utiliza utensilios de cocina como instrumentos musicales, cautivando con su ritmo al grupo, que se une con entusiasmo a la sesión de improvisación musical. Agarrados por la cintura bailan, gritan y ríen los nombres canónicos del barroco, dejándose llevar por el ritmo de Filomeno. Al poner a Filomeno a la cabeza de la alegre banda barroca, Carpentier afirma simbólicamente que el nuevo barroco latinoamericano no puede avanzar sin el liderazgo del negro. Así, en Carpentier, sor Juana aparece como semilla del futuro en el pasado. Al realzar la presencia de lo negro, sus villancicos anuncian la llegada del afrocubanismo de Guillén, quien llevará la herencia africana a una expresión literaria plenamente consciente de su alteridad. Barroquismo y criollismo, sor Juana y Guillén, son dos caras de un mismo discurso que negocia la presencia de lo latinoamericano (y lo afrolatinoamericano) en lo universal.

Motivos de son” postula que en la poesía del cubano existe una primacía del nivel sonoro del lenguaje por encima del sentido, que, a la manera gongorina, hace sus versos artificiosos y oscuros. Además, propone que Guillén, como los barrocos, “assumes the strangeness of the Other as an awareness of the strangeness of Being” (198).

¹⁵ Otro ejemplo de cómo se manifiesta esta preocupación intelectual en su obra son los poemas afrocubanos que Carpentier escribe para ser musicalizados por Alejandro García Caturla, a quien consideraba un exponente de una auténtica música “negrista”.

Sor Juana y Sarduy: silencios y elipsis

En una conferencia en 2007, Roberto González Echevarría comentó acerca de las limitadas repercusiones de la obra teórica de Severo Sarduy:

Aquilo que Severo pode ter trazido para a teoria de seu momento —da qual penso que fez, no melhor dos casos, uma paródia crítica resgatável— não permaneceu nem teve as repercussões que, sem dúvida, ele esperou que tivesse. Por exemplo, “Barroco” é de 1974 e, entretanto, Paz não menciona Severo nem uma vez em *Sor Juana Inés da Cruz o las trampas de la fe*, que é de 1982 (“Cartas” 15).

En efecto, la obra ensayística de Sarduy no ha gozado de la misma recepción entusiasta que sí han tenido las de Lezama Lima y Carpentier, figuras tutelares del neobarroco cubano. Es curioso que sorprenda a González Echevarría la ausencia de Sarduy en el estudio sobre sor Juana Inés de la Cruz, ya que la monja brilla por su ausencia en la obra del escritor cubano, no le dedica un solo párrafo en sus extensas reflexiones sobre el barroco.

Sarduy concibe el barroco desde una perspectiva cosmológica. Siguiendo a Foucault, en su ensayo “Barroco” plantea que en el Renacimiento la episteme dominante corresponde al universo concebido desde el círculo como lo hicieran Galileo y Copérnico. La órbita circular no admite cambios en su desplazamiento y tiene en su centro al Sol, el Logos. Por su parte, el universo barroco está regido por la elipse que plantea la cosmología de Kepler¹⁶. La elipse, cuyo centro último es imposible de definir, implica inestabilidad, dinamismo e infinitud: imperfección. Esta idea de la subversión de un orden primero es la que permea

¹⁶ Sobre la discusión del círculo y la elipsis véanse, sobre todo, las secciones II y III del ensayo (141-190), donde Sarduy explora sus implicaciones en la retórica y el arte.

todo su discurso sobre el barroco. Así, por ejemplo, concibe el barroco como una práctica del malgasto que subvierte el orden económico burgués (209).

Para Sarduy, el barroco reaparece en el siglo xx por una similitud entre cosmologías. La teoría del Big Bang, que postula la dilatación infinita del universo, implica también descentramiento e inestabilidad. Pero, a diferencia del primer barroco, armónicamente sostenido por dos centros (Dios y el rey), en el neobarroco reina “la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto” (211). El fundamento epistémico del neobarroco es la carencia, el vacío que el arte barroco se preocupará por llenar hasta la saciedad. En el siglo xx el ser humano ha perdido el “*ailleurs* único, armónico, conforme a nuestra imagen, teológico en suma” (212). El neobarroco es una fuerza revolucionara que rechaza todo orden:

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza el orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución (212).

A diferencia de Lezama, su conceptualización del neobarroco implica una negación de la dimensión religiosa. Es probable que hubiera visto en sor Juana, revolucionaria para su tiempo, pero monja al fin y al cabo, una figura demasiado apegada al Logos cristiano para sugerirla como cimiento o incluso partícipe de su genealogía del barroco. Si bien es cierto que el *Primero sueño* no despliega, como dice Ramón Xirau, “especialmente un espíritu religioso” (106), sobra decir que sor Juana fue, en vida y en obra, cristiana. Aunque el *Sueño* nos muestra un alma sola, “no ante Dios sino en ‘un espacio sin nombre y sin límites’” (Xirau 106), sería absurdo desconectar la obra de su carácter religioso.

Es interesante que Sarduy, un seguidor tan entusiasta de las ideas de Lezama, ignore cabalmente el énfasis espiritual que este

puso en la poética de la mexicana. La omisión es reveladora de su lectura personal de Lezama y, por supuesto, de su propia literatura. Como apunta el crítico Gustavo Guerrero: “Sarduy omite todo el aspecto conservador, tradicionalista y católico del personaje [...] Sarduy lee a Lezama en una clave secularizada, subversiva y posmoderna” (“Lezama Lima: una posteridad disputada” s. p.). Influenciado por la obra de Octavio Paz, Sarduy exploró el budismo y el taoísmo como alternativas espirituales a un desgastado catolicismo. Pero más allá de estos intereses espirituales, su visión, decididamente posmoderna, se fundamenta en la pérdida absoluta del centro, visión que Guerrero llama “la religión del vacío”. Este explica que lo que Sarduy:

nunca admitió fue los degradados cánones de una espiritualidad institucional: “no seguir a ningún guía, no adoptar los preceptos de ninguna religión o secta, descartar toda autoridad espiritual o moral”, escribió. De ahí que, más allá del culto a los *orishás*, más allá del taoísmo y del budismo, y, sobre todo, de un catolicismo oficial que siempre detestó, la vacuidad fue su religión (“Sarduy o la religión del vacío” 45).

Por su pertenencia al orden eclesiástico y su proximidad a los círculos de poder institucional de la colonia, sor Juana se ubicaría demasiado cerca del centro del logos circular; es decir, a las dos figuras (Dios y el rey) que el neobarroco sayurdano rechaza tan fervientemente.

Ahora bien, Sarduy vincula el lenguaje barroco con el erotismo en términos de la subversión del orden. En el barroco, la funcionalidad reproductiva del sexo se anula para dejar paso al juego, al desperdicio y al placer. La ausencia de sor Juana puede explicarse a través de esta centralidad de lo erótico que postula Sarduy. Ya hemos visto cómo Lezama considera que el *Primero sueño* está alejado del mundo de los sentidos exteriores. El cuerpo, aunque presente, está siempre enmarcado en el discurso de la medicina escolástica. Es decir, como parte del saber que el alma

aspira a alcanzar. No hay en sor Juana una dimensión lúdica o erótica del cuerpo, sino, como dice Lezama, una “escolástica del cuerpo” (“La curiosidad barroca” 46). Es decir, es un cuerpo mediado por la filosofía y el saber divino. Sarduy, quien leyó muy de cerca la obra de Lezama, habría visto en esta expresión una contradicción de su propia idea. En Góngora, los versos enrevesados implican un “esfuerzo sin funcionalidad” (Sarduy 210), un jugar por jugar que se ubica fuera de la lógica de la productividad. La respuesta a la adivinanza es siempre un paisaje natural, un árbol, un animal. En cambio, en sor Juana el enigma detrás de las imágenes es, ya no la naturaleza, sino el conocimiento (astronómico, anatómico, filosófico, etc.). En este sentido, el “esfuerzo” del poema sorjuanino no es inútil, pues está dirigido a la construcción de un sistema de saberes. Como ha estudiado extensamente José Pascual Buxó, las imágenes en el *Primero sueño* trascienden la mera ornamentación para convertirse en “la base expresiva de una teoría del conocimiento” (*El resplandor* 154), pues, además de desplegar la erudición y el enigma gongorinos, son “la viva encarnación icónico-literaria de esas arduas materias” (“Góngora y sor Juana” 30). Al poema, que escribe una realidad que se encuentra más allá de los sentidos, lo guía un impulso a la vez estético y cognitivo. Así lo sintetiza Buxó: “Las imágenes poéticas conllevan, junto al halado sensual promovido por la evocación de formas, luces y colores, los estímulos apropiados para el desarrollo de una verdadera reflexión intelectual” (31). De modo que el lenguaje barroco tal y como lo concibe Sarduy no alcanza a describir del todo al poema sorjuanino. Aunque al final del poema el alma despierta en el momento del desengaño —la búsqueda frustrada del objeto que postula Sarduy—, las imágenes no tienen una finalidad en sí mismas como en Góngora, sino que están subordinadas a la reflexión intelectual.

Queda una cuestión por explorar en el itinerario de relaciones entre ambos escritores. En un panel a propósito de la exhibición “Inside the Baroque: the Viceregal Legacy of New Spain” en la

biblioteca de la Universidad de Texas-Austin, el académico César Salgado relataría una anécdota sobre Sarduy que abre una posible y fascinante intersección con sor Juana. Según Salgado, durante su tiempo en París en la década de los sesenta, Sarduy habría gustado de disfrazarse de sor Juana en fiestas a las que acudían Julia Kristeva, Michel Foucault, Jacques Derrida, entre otros (cit. en Strong s. p.). Refiriéndose a los escritores cubanos del siglo xx, Salgado agregaría que “todos querían vestirse de sor Juana”. El académico afirma que esa anécdota la habría escuchado durante su tiempo en Yale de González Echevarría, amigo de Sarduy, si bien no podía ubicar la fuente textual a ciencia cierta¹⁷. Por su parte, González Echevarría recuerda que Sarduy le contó que, junto con Haroldo de Campos, grabó un video en el que él aparecía disfrazado de sor Juana y Campos de sor Filotea (¿el personaje ficticio femenino o el obispo de Puebla?)¹⁸. González Echevarría nunca vio el supuesto video y tampoco sabe con certeza si existió.

Sea como fuere, la anécdota abre la posibilidad de conectar a estas dos figuras, aparentemente incompatibles, en un nivel distinto al que proponen sus ensayos. “La simulación”, la colección de ensayos sobre el barroco de Sarduy, incluye los que giran en torno a la figura del travesti. Emparentados con el barroco por su “compulsión de ornamento, su exigencia de lujo” (274), en fin, por su naturaleza hiperbólica, los travestis según Sarduy persiguen una irrealidad infinita: “[...] ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer” (231). Detrás de esta teoría del travesti está la preocupación, neobarroca y posmoderna, de desterrar las estructuras de género. Sor Juana, como sabemos, fue acusada por sus confesores por dedicarse a las letras profanas —al saber reservado para los hombres— y

¹⁷ César Salgado, comunicación vía correo electrónico con la autora, 2 de diciembre de 2017.

¹⁸ Roberto González Echevarría, comunicación vía correo electrónico con la autora, 4 de diciembre de 2017.

descuidar su vocación religiosa. En suma, de transgredir las costumbres propias de su género. En efecto, sor Juana aparece en la “Respuesta a sor Filotea” como una niña andrógina, cuya feminidad es abandonada en aras de la curiosidad intelectual:

Era tan intenso mi cuidado, que siendo así que en las mujeres —y más en tan florida juventud— es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta dónde llegaba antes, e imponiéndome ley de que si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto deprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza (vol. IV, 446).

Sor Juana, además, declara haber entrado al convento por negarse por completo al matrimonio. La autora también explora la figura del travesti a través del personaje de Castaño en *Los empeños de una casa*. En este caso, es un hombre vestido de mujer y no la figura inversa de la “mujer varonil”, más común en el teatro de la época. En esta comedia, Castaño —criado de don Carlos de Olmedo— se disfraza con la ropa de doña Leonor, amante de su amo, lo que ocasiona una serie de enredos. En la tercera jornada, Castaño hace una descripción minuciosa de todo lo que le permite su transformación en mujer (vv. 306-376): polleras y joyas, un paño para el cabello, ropas de ricas telas, un exótico encaje, guantes. A medida que agrega, uno sobre el otro, cada uno de sus accesorios, Castaño se transfigura frente a sus propios ojos, los del lector y los del público. Con esta enumeración, que se asemeja a un inventario, Castaño reconoce en su cuerpo una belleza femenina que él mismo ha fabricado:

Es cierto que estoy hermosa.
¡Dios me guarde, que estoy bella!
Cualquier cosa me está bien,
porque el molde es rara pieza.
Quiero acabar de aliñarme,
que aún no estoy dama perfecta (III, vv. 353-358).

El criado aspira a ser una “dama perfecta” —diría Sarduy, una “mujer más allá de la mujer”— a través del exceso material. Los aliños, ya de por sí de carácter suplementario en tanto ornamento, no son suficientes para el cuerpo del travesti, que tiende hacia la proliferación de los signos de la feminidad. Para Sarduy, el impulso detrás de esa exuberancia es la trascendencia del signo femenino: “Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación” (“La simulación” 274). Así, a través de este personaje, sor Juana —muy en línea con el posterior Sarduy— “crea un espacio femenino que sirve de escape al esencialismo de ambos sexos” (Birkenmaier 59).

Por otra parte, como ha señalado Anke Birkenmaier, resulta significativo que Castaño sea el único personaje de la obra que es americano (46). En efecto, es justo su origen el que le motiva a travestirse:

¡Quién fuera aquí Garatuza,
de quien en las Indias cuentan
que hacía muchos prodigios!
Que yo, como nací en ellas,
le he sido siempre devoto
como a santo de mi tierra (III, vv. 293-298).

En las Indias, los venidos de España podían dejar atrás sus identidades pasadas e inventarse unas nuevas. Inspirado así por ese otro personaje americano que es Garatuza, Castaño ve las Indias como espacio fértil para la gestación del “prodigio”. De esta manera, el travesti imita con sus alhajas y ornamentos la naturaleza superabundante y excesiva del continente.

Bajo esta perspectiva, incluso el *Primero sueño* desplegaría el impulso de “metamorfosis sin límites” del travesti según Sarduy (“La simulación” 275). En el poema, es el alma indiferenciada y abstracta —más allá de la diferencia sexual, como el cuerpo barroco del travesti— la que posee la libertad para emprender el

viaje hacia el saber. En su búsqueda por el conocimiento, la voz poética intenta traspasar los límites de su propio género “hacia el absoluto de una imagen abstracta” (274). Precisamente, es la consolidación de la voz en la gramática corporal femenina (“yo *despierta*”) la que interrumpe el vuelo, frustrando así la búsqueda y poniendo fin al poema:

y restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a luz más cierta
el Mundo iluminado, y yo despierta (vv. 972-975; 538).

Quizá esa búsqueda trunca fuera otra de las razones por las que el *Sueño* no figura en el repertorio de Sarduy. Porque, aunque en su ensayística el cubano no se refiera de manera explícita a sor Juana, seguro que la habrá leído con sumo cuidado, como a los demás autores del barroco áureo. Como hace al ignorar el catolicismo de Lezama, Sarduy guarda silencio sobre la monja, una figura cuyas aparentes contradicciones —su identidad religiosa con su carácter *queer* y la percibida naturaleza “incorpórea” de su escritura— hubieran sido imposibles de reconciliar con su pensamiento. Curiosamente, al callar sobre ella, Sarduy incurre en el gesto retórico neobarroco por excelencia: la elipsis.

Conclusiones

Hemos visto cómo los principales autores del neobarroco cubano se valen de la presencia o ausencia de sor Juana para construir su discurso teórico sobre el barroco y definir sus propios proyectos literarios. En Lezama, sor Juana encarna la transformación formal a través del conocimiento adquirido a través del sueño. Sin embargo, el autor de *Paradiso* considera su poesía deficiente en tanto no manifiesta plenamente la dimensión generativa de la imagen. Por su parte, Carpentier hace de sor Juana el anteceden-

te directo de la poesía afrocubana de Guillén, que conceptualiza dentro de sus propias teorías sobre el barroco. Sin embargo, la monja aparece como una figura problemática por continuar un tratamiento superficial de la negritud. Carpentier sugiere que, si bien existe una crítica social en sus villancicos, esta no adquiere la fuerza para transformar la forma en profundidad. Carpentier ve en Guillén, un escritor en plena conciencia de su identidad criolla, el triunfo de esta transformación. Finalmente, en Sarduy, sor Juana es una figura ausente. Esto se explica por una incompatibilidad en distintos niveles. Primero, una contradicción entre su religiosidad y la dimensión erótica del barroco sarduyano. Segundo, una contradicción entre la idea del desperdicio y la reflexión intelectual detrás del *Primero sueño*. He propuesto también, siguiendo el trabajo de Anke Birkenmaier, una posible compatibilidad entre la teoría del travestismo barroco con la androginia de la monja.

Para estos autores, sor Juana es una figura ambivalente e inacabada de distintas maneras: original en la forma, pero apegada a la tradición; criolla pero no del todo identificada con una nueva identidad; revolucionaria para su tiempo, pero atada a una identidad religiosa. Las lecturas que hemos repasado aquí evidencian que la reapropiación del pasado literario no fue un proceso transparente ni lineal. Para citar de nuevo a Irlemar Chiampi:

En esas reivindicaciones del barroco no se trata simplemente de comprobar que nuestra literatura nació o se formó en el siglo xvii, lo cual es obvio, sino de hacer la arqueología de lo moderno en sus momentos decisivos, focalizando en la profundidad polirrítmica del siglo xvii los aspectos que permitan una nueva escansión de la historia” (*Barroco y modernidad* 40).

Sor Juana permite, pero solo en cierta medida, esa nueva escansión histórica. Al interpretar ciertos aspectos de su poética como insuficiencias, Lezama, Carpentier y Sarduy no se reapro-

piaron de la tradición desde un punto de vista historicista, sino que la intervinieron críticamente, suplementándola para así buscar en el pasado el germen de lo nuevo.

Referencias bibliográficas

- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University, 1969.
- BEAUPIED, Aída. *Narciso hermético: Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*. Liverpool: Liverpool University, 1997.
- BEJEL, Emilio. "El sujeto metafórico en Lezama Lima, Valéry y Sor Juana". *Literatura de nuestra América. Estudios de literatura cubana e hispanoamericana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983, pp. 25-40.
- BENASSY BERLING, Marie Cécile. *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- BEVERLEY, John. "Sobre Góngora y el gongorismo colonial". *Revista Iberoamericana*, vol. 47, n.º 114, 1981, pp. 33-44.
- BIRKENMAIER, Anke. "Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy". *Ciberletras*, n.º 7, 2002, pp. 44-67.
- CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1974.
- "Cómo el negro se volvió criollo". *Obras completas de Alejo Carpentier*, vol. 14. Ciudad de México: Siglo XXI, 1990, pp. 290-300.
- "Conciencia e identidad de América". *Obras completas de Alejo Carpentier*, vol. 13. Ciudad de México: Siglo XXI, 1990, pp. 131-140.
- "Literatura y conciencia política en América Latina". *Obras completas de Alejo Carpentier*, vol. 13. Ciudad de México: Siglo XXI, 1990, pp. 74-89.
- "Lo barroco y lo real maravilloso". *Obras completas de Alejo Carpentier*, vol. 13. Ciudad de México: Siglo XXI, 1990, pp. 167-193.
- "Nuestro acento a la música contemporánea universal". *Obras completas de Alejo Carpentier*, vol. 14. Ciudad de México: Siglo XXI, 1990, pp. 272-281.
- "Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana". *Obras completas de Alejo Carpentier*, vol. 13. Ciudad de México: Siglo XXI, 1990, pp. 194-220.

- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco y modernidad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- “As Serpes de Gôngora [as reapropriações de Gôngora e a emergência do neobarroco na América Latina]”. *Revista da ANPOLL*, vol. 1, n.º 12, 2002, pp. 133-153.
- DÁVILA, Arturo. “El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes *et al.*”. *Hipertexto*, n.º 9, 2009, pp. 3-35.
- DONAHUE, Francis. “Alejo Carpentier: la preocupación del tiempo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 68, n.º 202, 1966, pp. 131-151.
- FISHER, Sofia. “Notas sobre el tiempo de Alejo Carpentier”. *Homenaje a Alejo Carpentier*. Editado por Helmy F. Giacomán. New York: Las Américas, 1970, pp. 263-273.
- FRA MOLINERO, Baltasar. “Los villancicos negros de sor Juana Inés de la Cruz”. *Revista Chiricú*, vol. 5, n.º 2, 1988, pp. 19-34.
- GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Editado por Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. “Apetitos de Góngora y Lezama”. *Revista Iberoamericana*, vol. 41, n.º 92, 1975, pp. 477-491.
- “Guillén as Baroque: Meaning in *Motivos de Son*”. *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham: Duke University, 1993, pp. 194-211.
- “Sarduy o la religión del vacío”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 552, 1996, pp. 33-46.
- “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”. *Hispania*, vol. 84, n.º 3, 2001, pp. 428-440.
- “Cartas de Severo”. *ALEA: Estudios Neolatinos*, vol. 19, n.º 1, 2007, pp. 13-38.
- GUERRERO, Gustavo. “Góngora, Sarduy y el neobarroco”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 613-614, 2001, pp. 141-154.
- “Lezama Lima: una posteridad disputada”. *Letras Libres*, 28 de febrero de 2011. <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/lezama-lima-una-posteridad-disputada>>.
- GUILLÉN, Nicolás. *Obra poética*. 2 vols. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- JONES, Nicholas R. “Sor Juana's Black Atlantic: Colonial Blackness and the Poetic Subversions of *Habla de Negros*”. *Hispanic Review*, vol. 86, n.º 3, 2018, pp. 265-285.
- *Staging “Habla de negros”: Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain*. Pennsylvania: Penn State University, 2019.

- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor. *Obras completas*, vol. II. Editado por Alfonso Méndez Plancarte. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- “Respuesta a sor Filotea de la Cruz”. *Obras completas*, vol. IV. Editado por Alfonso Méndez Plancarte. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- *Los empeños de una casa*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-empenos-de-una-casa--0/>>.
- LEZAMA LIMA, José. “La curiosidad barroca”. *La expresión americana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969, pp. 33-56.
- “Sierpe de don Luis de Góngora”. *Combinatorias hispánicas*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- “2. Carta a Cintio Vitier”. *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Editado por José Triana. Madrid: Verbum, 2013, pp. 252-255.
- MARTÍNEZ, Luz Ángela. “Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima: dos poéticas barrocas comparadas”. *Cyber Humanitatis*, n.º 41, 2007.
- MOCEGA-GONZÁLEZ, Esther P. *La narrativa de Alejo Carpentier: el concepto del tiempo como tema fundamental: ensayo de interpretación y análisis*. New York: Eliseo Torres, 1975.
- MORALES DE FONT, Hannia. “Carpentier y la estructura de la historia”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 15, n.º 1, 1989, pp. 35-40.
- MORAÑA, Mabel. “Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en los villancicos de Sor Juana”. *Colonial Latin American Review*, vol. 4, n.º 2, 1995, pp. 139-154.
- “Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque: Disruptive Readings of Modernity”. *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Editado por Luis Martín-Estudillo. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005, pp. 241-282.
- ORTEGA, Julio. “Lezama y la biblioteca de Cemí”. *Una poética del cambio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992, pp. 246-257.
- PÁEZ GRANADOS, Octavio. “El villancico de negro y su pertinente abordaje sociológico y literario”. *Romance Notes*, vol. 54, n.º 2, 2014, pp. 177-85.
- PASCUAL BUXÓ, José. *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

- “Góngora y sor Juana: *Ut pictura poesis*”. *Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal*, vol. 1, n.º 1, Universidad del Claustro de Sor Juana/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 29-54.
- PÉREZ-AMADOR, Alberto. “Comento”. *El precipicio de Factón: nueva edición, estudio filológico y comento de Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 1996, pp. 107-228.
- QUESADA, Catalina. “Coronando el (neo)barroco. Espejos gongorinos en la obra de Severo Sarduy”. *Romance Notes*, vol. 55, n.º 2, 2015, pp. 285-299.
- RAMÍREZ MOLAS, Pedro. *Tiempo y narración: enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid: Gredos, 1978.
- RÍOS ÁVILA, Rubén. “Las vicisitudes de Narciso: Lezama, Sor Juana y la poesía del conocimiento”. *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 19, 1992, pp. 395-410.
- ROBINSON, Beatriz Miriam. “Las ensaladas de Sor Juana y el barroco novohispano: la representación solidaria y poética de una nación en gestación”. *Confluencia*, vol. 28, n.º 1, 2012, pp. 104-117.
- SANTIAGO, Olga Beatriz. “Lezama Lima lee a Sor Juana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45, 2016, pp. 121-134.
- SARDUY, Severo. “Barroco”. *Obras III. Ensayos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 131-226.
- “La simulación”. *Obras III. Ensayos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 227-398.
- SORIANO VALLÈS, Alejandro. *El Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: bases tomistas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000.
- STRONG, Frank. “They All Wanted to Dress Up Like Sor Juana”. *Revista Pterodáctilo*, 16 de octubre de 2014. <<http://pterodactilo.com/they-all-wanted-to-dress-up-like-sor-juana/>>.
- SUZZARINI BALOA, Manuel. “El tiempo histórico en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”. *Revista ABRA*, vol. 8, n.º 9-10, 1988, pp. 151-164.
- TORRE, Esteban. *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.
- VALDÉS CRUZ, Rosa. “La visión del negro en Sor Juana”. *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. El Barroco en América*. Ciudad de Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978, pp. 207-216.

- VALDÉS ZAMORA, Armando. *Nubes talladas: formas de la imaginación en la literatura cubana contemporánea (1959-2019)*. Madrid: Verbum, 2021.
- XIRAU, Ramón. “Lezama Lima o de la fe poética”. *Entre la poesía y el conocimiento: Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 470-489.
- ZIELINA, María. “Teatralización de la condición villana del negro en el villanciquero de Sor Juana: una perspectiva afrocéntrica”. *Revista del CESLA*, n.º 9, 2006, pp. 37-55.