

LA ARIALIZACIÓN DE LA ÓPERA SORJUANINA.
PROBLEMAS DE CRÍTICA TEXTUAL Y LITERARIA EN AMÉRICA LATINA



FACUNDO RUIZ

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES – CONICET

Pensada de manera distinta, 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 o cuestionar productivamente. Entre ellos, notablemente, dos: el primero refiere al sistemático olvido crítico de los paratextos de las primeras ediciones, olvido señalado por Frederick Luciani (1985) y en parte subsanado –pero ejemplarmente– por Antonio Alatorre y Margo Glantz con sus estudios-prólogo a las ediciones facsimilares de *Fama y obras... de 1700* y del *Segundo volumen de 1692* (1995)¹ y 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 las *Obras completas* de sor Juana, 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 Antonio 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 y comentadas por Beatriz Colombi y Hortensia Calvo (2015).² ¶

1 El estudio-prólogo de Antonio Alatorre de 1995 retoma su detallado artículo “Para leer la *Fama y Obras pósthumas* de sor Juana Inés de la Cruz” de 1980; el de Glantz fue publicado como ensayo en *Sor Juana: la comparación y la hipérbole* de 1999.

2 Con hallazgos y discusiones de los años 80 y 90 me refiero, puntualmente, a la “Carta al padre Núñez” y la “Carta de Serafina de Cristo”. La primera fue hallada por Aureliano Tapia Méndez, quien anuncia su descubrimiento en 1980 y la publica en 1981, razón de que dos insoslayables estudios sobre la obra y vida de la mexicana (*Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz* de Marie-Cécile Bénassy-Berling y *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe* de Octavio Paz, ambos de 1982) no la contemplen, si bien Paz –desde la tercera edición, de 1983– la incluye y estudia en un “Apéndice”. Sobre el hallazgo y edición de la carta, cf. Alatorre (1987). La segunda, que Elías Trabulse atribuye a sor Juana y publica en 1996 es inmediatamente –atribución, estudio y edición– discutidos por Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio en *Serafina y Sor*

No obstante, estos problemas afectan e involucran a la edición y la crítica sorjuaninas de formas distintas: en el primer caso, el de los paratextos o “material parentético en general” (Luciani 1985: 85), 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 en el que 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”. Sucinto pero preciso ejemplo de esto puede hallarse en el epígrafe del soneto “El hijo que la esclava ha concebido”, poema que inauguraba el primer tomo de la obra de sor Juana, *Inundación castálida* de 1689 hasta su reedición —como *Poemas*— en 1690, cuando esa función pasó a ser cumplida por el romance “Esos versos, lector mío”: *A la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su Excelencia la pidió y pudo recoger sórora Juana de muchas manos, en que estaban no menos divididos que escondidos como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos*. Amén de la sustantiva modificación editorial (soneto por romance, diálogo vasallo-mecenas por autor-lector, entre otros³), aparece en el epígrafe aquel vínculo entre obra impresa y mundo de impresión evidenciado en esa tercera persona “editorial” en que se unen poeta y mecenas (*enviándole estos papeles que su Excelencia la pidió y pudo recoger sórora Juana de muchas manos*), público y copistas (*estos papeles escondidos como tesoro pero que cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos*), copistas y censores (*papeles que estaban no menos divididos que escondidos como tesoro*) y que es —notoriamente— una tercera

Juana de 1998, aunque el debate —que gira en torno a la “Carta Athenagórica” de sor Juana de 1690, aparecida como *Crisis de un sermón* en 1692, en el *Segundo volumen*— se extienda hasta los documentos publicados por José Antonio Rodríguez Garrido en 2004 (*La Carta Atenagórica de sor Juana: textos inéditos de una polémica*) y por Alejandro Soriano Vallès (*Sor Filotea y Sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a Sor Juana Inés de la Cruz*). Entre ambas, cabe mencionar la edición de *La Segunda Celestina* en 1990, parte de cuya escritura Paz y Schmidhuber de la Mora atribuyen a sor Juana (algo que ya en 1957 sostenía el editor del IV tomo de sus *Obras completas*, Alberto G. Salceda), y a cuya polémica dedicó Georgina Sabat de Rivers su artículo de 1992 “Los problemas de *La segunda Celestina*”. Por último, se halla la edición de Alatorre en 1994 de *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, texto que ya había sido publicado (aunque distintamente apreciado) en 1968 por Enrique Martínez López. De 1999 es el hallazgo de Augusto Vallejo Villa de una loa, en náhuatl y en español, que se atribuye a una muy joven sor Juana de 8 años, texto al que Enrique Flores dedica parte de su estudio “Sor Juana y los indios: loas y *tocotines*” de 2007.

- 3 Serie en la cual no cabe olvidar el contrapunteo mismo de epígrafes: *Prólogo al lector, de la misma autora, que hizo y envió con la prisa que los traslados, obedeciendo al superior mandato de su singular patrona, la excelentísima señora condesa de Paredes, por si viesen la luz pública: a que tenía tan negados sor Juana sus versos, como lo estaba ella a su custodia, pues en su poder apenas se halló borrador alguno*, se lee antes del romance.

persona cuya función “crítica” es ejercida con igual o mayor énfasis que cuidado, de donde –y entre otros– la interpretación doble que liga el yo lírico neutro (“un alma”, v.14) y el interlocutor cuando menos tópico (“Lisi divina”, v.9) del poema con nombres históricos (*sóror Juana* y *la condesa de Paredes*), apelativos que en el caso del yo lírico ni siquiera coincide con la “firma” del soneto (*Juana Inés de la Cruz*, que no “sor Juana”) y, al mismo tiempo, enlaza el soneto que antecede con el resto de las composiciones del volumen (*estos papeles*), generalizando un tono, tema e intención que difícilmente pueden ser confirmados a lo largo de las lecturas. ¶

A esta serie de marcas o impresiones, como decíamos, se suma el “mundo” que la propia obra forja, mundo en el cual se destaca la figura de un poeta –que el epígrafe del romance subraya irónica pero alevosamente– “desligado” de su obra (*papeles que estaban no menos divididos que escondidos*) y de una obra unánimemente bien valorada pero cuyo valor (*como tesoro*) no se restringe a cuestiones de mera “poética” sino, en esa ampliación, a su lugar en el “espacio público” y –sobre todo– en un “mercado” singularmente caracterizado por “valores americanos”, como era el caso de los metales. En el cruce de ambas figuras (poeta/obra) surge, más o menos límpida, una historia de la “literatura” en América, ligada a un viejo mundo de ideas poéticas y a un nuevo mundo de ideas económicas, en que, no obstante, ciertas asociaciones persisten (mujer-fertilidad-tierra) pero, siglo XVII mediante, donde esa persistencia es incorporada a la obra como perspectiva o pose o, aquí, como treta sorjuanina: la poeta que acata y envía a su mecenas, la monja que hace el bien sin mirar a quién, la poesía como inundación (mítica) propia de un *enthousiasmos* (platónico), como tesoro (natural) o excedente (cívico), etc. ¶

En el 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”, en la que 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”. Así, emblemáticamente, las lecturas de la *Respuesta* a sor Filotea de 1691, texto cuya sola trama pone en cuestión la distinción aristotélica de historia y poesía, superponiendo el documento y el monumento, la vida y la obra, lo natural y lo cultural; pero cuyo entramado, que excede la mera impresión –en 1700, en *Fama*– e involucra una efectiva y palpable circulación manuscrita, expone una “situación literaria” singular, y más o menos decisiva, en la cual es la “vida” de sor Juana lo que articula y distribuye sentido a su literatura. De aquí también que la *Respuesta* –y en el otro extremo, el *Neptuno alegórico*– opere como clave de archivo, modulando el pasaje que va de su

rutilante y compacta consagración literaria a un nebuloso y disperso teatro cívico-religioso, en el vaivén que reúne lo privado y lo público, lo palaciego y lo conventual, una literatura de circunstancia y una circunstancia de la literatura y, entre otros, un sujeto histórico con una figura poética. De allí que los hallazgos, más o menos documentales, interfieran menos la lectura de su obra “literaria” que la situación “vital” de una literatura, la de sor Juana; y conciernan –lógicamente– menos a la poeta, o “musa décima”, que a la autora y su “aura popular”. ¶

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” y la poesía en su frondosidad capital; mientras que el problema del archivo, al desplazar del centro de interés la “obra literaria”, abre la configuración de la literatura a redes (materiales, intelectuales, coyunturales) que cuestionan o reorganizan no sólo presupuestos historiográficos sino críticos y literarios, como ocurre con los hallazgos de Colombi y Calvo (2015) respecto del lugar de la mujer en la cultura y la política contrarreformista y especialmente en la gestión literaria de obras, ideas y autores, si bien esta perspectiva de los estudios sorjuaninos –más o menos enfáticamente– sigue orbitando en torno a una noción de autor o de época que no siempre logra presentar como las figuras críticas e históricas 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 coordenadas críticas que cabe mencionar: en primer lugar, ambas toman distancia o tienden a desarrollarse más o menos independientemente de la cuestión –crítica, histórica y estética– del Barroco. Así, tanto el problema de los paratextos como el del archivo sorjuanino, dan cuenta del desplazamiento en el campo de los estudios literarios de la teoría hacia la historia que, a fines de los 90, Antoine Compagnon identificaba con una “moda”, la de una “crítica genética” que “mediante el rodeo del redescubrimiento de manuscritos” (2015: 12) deja de pensar en la experiencia de la lectura y sus condiciones para concentrarse en aquello que la explica, y que Jorge Panesi señalaba como “un des-literarizarse de la crítica literaria que, alternativamente, o bien se ha vuelto hacia el archivo, convertida en archivera, o bien, encandilada por la pretendida eficacia cultural de los *mass media*, usufructúa la distancia que la separa de tal eficacia” (2000: 342). Y este desplazamiento, correlativo de aquel que literaturiza cierta sociología (cf. Panesi 2000: 65-76) y cierta historia (cf. Dosse 2004), no sólo tiende a entender el texto como documento (y no pocas veces, como monumento) sino que produce cierta ilusión genética, según la cual la literatura podría explicarse a partir de sus fuentes y causas históricas (Compagnon 2015: 236 y 239), convirtiendo una relación dinámica (la de los textos entre sí y a lo largo del tiempo) en una relación única (la de los textos con sus contextos inmediatos)

y, por esta vía, tornando la historia ya no como un modo unificado de la diversidad de efectos sino el relato uniforme de la variedad de causas. A esto cabe agregar –en lo que hace a la edición de textos– dos cuestiones de orden metodológico: por un lado, la primacía de una metodología que entiende la literatura como “un vasto juego de filiaciones” en el cual “el sentido de un todo” pudiera ser dilucidado “por la identificación de la ‘fuente’ de cada uno de sus elementos” (Corboz 2015: 41–42); por otro, y en términos de Bruno Latour (*cf.* 2012: 120–125), la escasa renovación del “laboratorio” de la crítica textual y la ecdótica que, especialmente en lo que respecta a textos latinoamericanos, encuentra hoy notables problemas para hacer atestiguar aquello de lo que habla.⁴ Pues si la edición de textos busca decir lo que su objeto diría si pudiera hablar, hoy los editores e investigadores no son suficientemente capaces de testificar por intermedio de sus instrumentos. Que todavía hoy Ignacio Arellano señale –en relación con la edición del *Poema heroico de San Ignacio de Loyola* de Hernando Domínguez Camargo– que los principales retos para los editores de textos áureos son la puntuación y la explicación del poema (2016: 120) y proponga, como modelo a seguir, el que Pellicer usó con Góngora en sus *Lecciones solemnes... de 1630*, es decir, primero la fijación del texto, luego una explicación global de cada estrofa o pasaje y, por último, unas notas “más concretas” sobre motivos, fuentes o vocablos (2016: 129), da cuenta de cuán poco “crítica” es hoy la crítica textual o, también, que su “objeto” pierde nitidez o gana falta de autenticidad, razón de que muchas veces la crítica textual y la edición se vean abocadas a ahondar introspectivamente el archivo, desvinculando cada vez más la escritura de la lectura y ésta, de sus condiciones de evaluación, descripción e interpretación, y en ambas desligadas de los lugares comunes y las comunidades en las que tienen o encuentran sentido. ¶

En segundo lugar, tanto el problema de los paratextos como el del archivo sorjuanino 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 de autor.⁵ Esta “crisis”, de donde surge tanto la *scribal version* como la “cultural del manuscrito”, postula entre otras cosas “la necesidad de volver a los textos y códices medievales como artefactos en vez de concentrarse en la depuración del código lingüístico; norma que la Crítica Textual había privilegiado por entender la creación escrita medieval principalmente como producto autorial” (Altschul 2008:

4 “Del laboratorio salen textos en los cuales, de una manera u otra, las cosas de las que se habla dan testimonio de sí mismas, por esa mezcla tan particular de diferencia y de semejanza entre una prosa y la inscripción que comenta.” (Latour 2012: 116).

5 “El ideal de la crítica textual (como el de la crítica literaria, por otro lado) es acercarse al texto original”, a sus “primeros balbucesos” (Lucía Megías 1998: 126 y 127).

41-42).⁶ Sumada a un relevamiento crítico del campo metodológico (cf. Lucía Megías 1998) y a la conciencia precisa del límite del propio método,⁷ esta misma inquietud hacia el “artefacto”, por volver a textos, paratextos y manuscritos como “artefactos”, 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, continuando y acompañando dichos señalamientos, cabe destacar un tercer problema –o campo problemático– también persistente a la hora de estudiar la obra de sor Juana al que, tentativamente, denomino la “arialización de la ópera sorjuanina” en tanto uno de sus rasgos distintivos es la construcción, a la vez editorial y crítica, de una obra “de/para una sola voz”, la de “sor Juana”. A diferencia de las perspectivas antes repasadas, ésta vuelve a colocar su atención en la obra poética y 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 –esa literatura, tanto en términos de su poética como de su articulación en la historia crítica latinoamericana. Esquemática y provisoriamente, la arialización de la ópera sorjuanina atiende aspectos y efectos literarios de las operaciones editoriales de la crítica, así como de los supuestos censores de la edición a la hora de considerar y analizar una obra “de sor Juana”. De más está decir que los tres problemas son, más que complementarios, teórica e históricamente solidarios. Así también, 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 de la Vega 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 constatararse al considerar la obra de Rodolfo Walsh (cf. Hernaiz 2012 y Luppi 2016), la de Rubén Darío (cf. *Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado*, disponible en línea) o, y entre otras, la de Roberto Bolaño.⁸ ¶

6 Si bien se trata de una “crisis” distinta, resuena en la idea de texto como “artefacto” aquello que Jules Gilliéron comentaba a su maestro, Gaston Paris, sobre los problemas de la crítica con ciertos textos transmitidos oralmente, pues se comportaban como “verdaderos juguetes de la fantasía popular” [*vrais jouets de la fantaisie populaire*], cf. “La claire fontane”, *Romania* (1883) 46: 329 y RUBIO TOBAR 2004: 41-50.

7 “La perspectiva diacrónica de la vida parafrástica de la escritura medieval es una útil construcción moderna, pero un ‘espejismo’ si la transportamos a la realidad puntual de un escritor o lector medieval.” (Orduna 1994: 156)

8 Si bien éste no es un aspecto aún muy estudiado en la obra de Bolaño –aunque sí muy discutido en diarios y suplementos culturales dada la trama de intereses desiguales de herederos, agentes y editores– queda

EXCURSUS : *COROS MESTIZOS Y ARIAS CRIOLLAS*

Contemporáneo de las discusiones en torno a la filología editorial de los años 90 del siglo XX es el ya célebre estudio de José Antonio Mazzotti sobre los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. 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) en la que 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 se encuentre esta definición de “escritura coral” de la teoría de los diasistemas de Cesare Segre (cf. Lucía Megías 1998 y Altschul 2003) –y en otro sentido, pero en una misma inspiración lingüística, de la “zona de contacto” de Mary L. Pratt (1997)–, incluso de cuánto se apoyen las “resonancias andinas” en el “estilo formulaico” definido por Paul Zumthor (cf. Mazzotti 1996: 118-119), 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 citado, 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

especialmente a la vista en la actual reedición de sus libros, ahora, acompañados de imágenes de libretas del escritor pertenecientes al “Archivo Bolaño”. No sólo resulta vaga la intención editorial en términos ecdóticos, en tanto se trata de fragmentos de libretas sin un claro criterio de selección, no se presentan tales ediciones como “críticas” ni aparentan o declaran ningún cambio sustancial en términos textuales respecto de las anteriores, sino que en términos críticos evidencian una serie de cuestiones singulares a atender, sean las ligadas al registro (más o menos hispano que americano) de la lengua, sean las que hacen a la disposición de libros-piezas en un proyecto literario que, desde la distinción que operan *La pista de hielo* de 1993 y *La literatura nazi en América Latina* de 1996, se torna auto comprensivo.

(1996: 154-155), de donde se vuelve imprescindible y estratégica la distinción de fenómenos de producción textual de los que hacen a la trasmisión textual: “cuestión nada simple en la medida en que el texto no posee una existencia ideal fuera de la materialidad del manuscrito, pero tampoco se identifica totalmente con el testimonio que lo transmite” (Funes 1983: 48). ¶

Esto, que se apoya y continúa estudios e ideas fundadores de la década del 80 en el campo de los estudios literarios latinoamericanos (cf. 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 y ediciones). Y es esta transculturación discursiva (Mazzotti 1996: 351) la que propone y construye un sujeto para esta voz, un ente descentrado, no coherente ni uniforme, cuya “americanidad” es naturalmente problemática. Aquí, a la par que se opera sobre una distinción crítica eficiente y activa (entre Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar),⁹ 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 (1994)– 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” (Mazzotti 1996: 353) sino que, más significativo aún, reorganiza la crítica y la historia de una figura de unidad (unidad enunciativa pero también unidad americana) como es la del criollo. ¶

Esta figura que –desde insoslayables estudios como el de Mariano Picón Salas de 1944 (1978) y el de Juan José Arrom (1951), en claro pero tenso vínculo con la serie de ensayos nacionales, como evidencia Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* de 1950 o Jorge Luis Borges en “El escritor argentino y la tradición” de 1951– venía a expresar lo que André Saint-Lu llamó en 1970 el “espíritu criollo” y a describir, con más o menos obstáculos, una continuidad histórica: “desde los primeros años de la presencia española en América, casi sin transición, se pasó del *espíritu de conquista* a un *espíritu colonial* que se manifestaba ante todo por un *espíritu de posesión* agresivamente defensivo, reivindicativo y exclusivista (...) del que se derivan en línea recta las reivindicaciones del criollismo” (Lavallé 1993: 23).¹⁰ Esta “línea recta”, que Picón

9 Entre otros, cf. Schmidt (2000), Sobrevilla (2001), Bueno Chávez (2004: 58-79), Grinor Rojo (2008).

10 Línea recta en la que Solange Alberro señala la tradicional y deliberada participación de la Iglesia (“la larga y rica tradición sincrética de la Iglesia católica”) para alentar el “proceso de identificación, de fijación y de orgullo localista que desembocó en la aparición de una conciencia identitaria criolla”. (1999: 101).

Salas describía como la de una “unidad espiritual originaria” o “fondo común” (1978: 19) que volvía a descubrir “nuestra unidad continental” (Arrom 1951: 175), y a la que Juan Vitulli y David Solodkow (2009) prefieren pensar como formación discursiva, es decir, en su discontinuidad –aunque su periodicidad histórica se mantenga prácticamente inalterada (cf. 16-17 y 20-21)–, estalla o pierde rectitud y lineada en y con la “escritura coral”. Así, frente a coros mestizos aparecen arias criollas, que no son otra cosa que composiciones hechas y pensadas para una sola voz, la de un sujeto atómico (no divisible), afirmativo y más o menos uniforme y continuo, en cuyo canto se oye –o espera oír eternamente– cifrado el original encanto de una nación:

Es una música que religa entre sí a todos los peruanos, y al tiempo los religa con sus orígenes prehispánicos, cumpliendo las dos condiciones fundamentales de la aglutinación nacional (...). Son momentos de alta concentración emocional y artística, a manera de verdaderas ‘arias’ que en dimensiones reducidas y sobre una tesitura musical, *cifran* los significados que toda narración está obligada a desarrollar extensivamente. (Rama 2007: 284-285). ¶

LA ARIALIZACIÓN 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 (“Suspende, cantor cisne, el dulce acento”) de quien aún no era “sor Juana” sino “doña Juana” (en Alatorre 2007: 17), 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 Harold 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 tres tomos príncipes (1689, 1692 y 1700) y sus reediciones y reimpressiones (1690-1725) hayan sido europeos, 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” (Méndez Plancarte 2004: VII y XI) en el cual ambos hitos editoriales leen, piensan e insertan que 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* (1951-1957 y 2009) es una modificación con-

siderable de lo que se entiende por “obra” literaria, de lo que se da a leer “como literatura”, de lo que se propone como poesía “de sor Juana”. De esta modificación dan cuenta de forma manifiesta los criterios y operaciones editoriales, no siempre explicitados; criterios y operaciones que fundamentalmente pasan a considerar como “obra” sólo aquello cuya autoría sea “de sor Juana”, vale decir, *manu propria*, aunque las excepciones sean significativas.¹¹ Se trata –en palabras de Salceda, editor del IV tomo de las *Obras completas*– de una “depuración del texto sorjuanino” (2004: XLV) que, a todas luces, sigue el espíritu del insigne editor, aquel de “evitar, a todo trance, el profanar con nuestra intromisión las páginas de Sor Juana, perturbando el deleite de su lectura. Nada, pues, de erizar sus Textos mismos con llamadas, ni mucho menos de usurpar su espacio con anotaciones al calce.” (Méndez Plancarte 2004: LI) Sin ánimo de sacralizar dicha depuración pero con una misma entonación moral, la edición que hace Alatorre en 2009 del primer tomo,¹² si bien busca diferenciarse –desde el tenor de la Introducción hasta la extensión y ubicación de las notas (cf. 2012: X y XXXII)– mantiene o más bien refuerza el apego al “Texto”, y sobre todo al “de las ediciones originales”, que es justamente donde Méndez Plancarte habría mentido: “dicho llamadamente, MP fue mentiroso; muy raras veces sus textos proceden de las ediciones originales” (2012: XVI). Paralela y correlativamente, esta limpieza o refinación textual va creando una figura autoral capaz de sostener y promover esta criba, pues sin la idea de obra “de sor Juana” toda depuración termina cometiendo los errores que dice y busca conjurar: la intromisión o profanación, la injusticia o la falsación. ¶

Esta figura, que actúa una “propiedad autoral” tan editorial como crítica, es –conjunta y casi lógicamente– construida y considerada en términos “personales”, antes que poéticos o literarios, de donde nada menos –“a falta de otro nombre”, dice Méndez Plancarte (2004: XLVIII)– al primer tomo de su poesía se lo llame “lirica personal”. E inmediatamente, esta personalización de la lírica sorjuanina expone sus voluntades y efectos: “si de mí hubiera dependido –dice Alatorre– [su edición] habría sido más diferente de lo que es. Por ejemplo, me hubiera gustado poner juntas todas las composiciones [...] dirigidas a la condesa de Paredes, a quien tanto debió y a quien tanto amó sor Juana” (2012: IX) y, aclara Salceda,

11 Como ocurre, distinta pero elocuentemente, con la “Carta de sor Filotea de la Cruz”, con la comedia *Amor es más laberinto* (cuya segunda jornada es de Juan de Guevara) o con los romances “Madre que haces chiquitos” y “A vos, mexicana Musa”. Sobre los romances, cf. infra.

12 “Me apresuro a aclarar que no se trata de una reedición del volumen cuidado por Méndez Plancarte (...) sino de *otra* edición” (Alatorre 2012: ix).

aunque algunas ediciones dicen en la portada haber sido ‘corregidas y añadidas por la autora’, tengo mis dudas acerca de la verdad de esas supuestas correcciones [...] [ya que la] lectura de Sor Juana y de cotejo de sus varias ediciones, me hacen que ella, por temperamento y por procedimientos de trabajo, no era muy dada a pulir y repulir sus obras, ni a vigilar la fidelidad de las copias e impresiones (2004: XLVI). ¶

Que la edición se ordene según lo que sor Juana *amó* o que las correcciones sigan el que sería su *temperamento* de trabajo es tan elocuente como que, críticamente, Alatorre afirme que “[e]l núm. 57 es ‘psicológicamente’ anterior al núm. 56. Es más llano y monocorde. Según yo, la *gracia* del primer verso (‘Mientras la gracia me excita...’) es simplemente el padre Núñez, con sus consejos y exhortaciones” (2012: XXXV), o que Salceda aduzca como “prueba” de dicho temperamento nada menos que una estrofa del romance “Esos versos, lector mío”, ya señalado. A esta personalización de su lírica, a esta enardecida individualización editorial y crítica de la voz poética sorjuanina llamo la arialización de su ópera: colección de piezas creadas para una voz solista, sin coro, la de sor Juana, esa mujer / esa monja, esa mexicana / esa santa. ¶

Ese fraccionamiento deliberado es, sin duda, una operación completa, pero cuando menos, su efecto debería resultar extraño, en tanto no se presenta como *Europeras* de John Cage sino que más bien parece hacer pasar por *Rigoletto* de Giuseppe Verdi sólo “La donna è mobile” o por *Die Zauberflöte* de Wolfgang Amadeus Mozart sólo “Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen”. Y cuando se quitan las otras voces, cuando no se las lee o, directamente, se las silencia, esta arialización de ópera sorjuanina 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 olvidan los paratextos –ese insoslayable corifeo sorjuanino– pero, más sintomáticamente aun, cuando se entiende por “paratexto” solo las censuras, prólogos o aprobaciones, quedando prácticamente intactos los epígrafes que encabezan cada poema y cada carta a modo de “títulos” que son, como se sabe, tan “de sor Juana” como la fe de erratas.¹³ Pero ésta no es solo una operación de sustracción o de variabi-

13 Prácticamente intactos no sólo porque los editores de la *Obras completas* introducen cambios, caso de los sonetos a la muerte de la marquesa de Mancera que Méndez Plancarte reúne y numera (I, II, III) bajo el título “En la muerte de la Excelentísima Señora Marquesa de Mancera”, mientras que Alatorre mantiene los epígrafes de las ediciones antiguas para cada uno; sino porque en las mismas ediciones antiguas hay significativos cambios, como ocurre con la redondilla “Dos dudas en que escoger” cuyo título pasa de “Solicitada de amor importuno, responde con entereza tan cortés, que aun hace bienquisto el desaire” (*Inundación* 1689) a “Enseña modo con que la hermosura, solicitada de amor importuno, pueda quedarse fuera de él, con entereza tan cortés, que haga bienquisto el desaire” (*Poemas* 1690).

lidad de criterio, sino también de disposición, distribución y distinción de los textos mismos, como ocurre cuando se reordenan las composiciones según sus formas métricas, cuya “tan obvia y palpable objetividad” (Méndez Plancarte 2004: XLIX) es discutible porque el abanico de criterios (para el “orden interno del volumen, debíamos elegir (...) la norma cronológica, o la temática, o bien la métrica”) no es un imperativo categórico sino una elección editorial, un *desiderátum* o –al decir de Giorgio Contini– una “ipotesi di lavoro”, pudiendo en el caso de sor Juana haber seguido el orden de los textos de las ediciones históricas (1689-1725), y más aún porque dicha decisión –o su eficiencia hipotética– no tarda en explicar o sugerir sentidos “autorales”, “históricos” o “poéticos”, y ni qué decir cuando esa norma recurre “–como normas complementarias– a lo cronológico y lo temático” (Méndez Plancarte 2004: l).¹⁴ Y estas mismas operaciones se aplican, incluso, a aquellos poemas que no son “de sor Juana”, pero que igualmente se incluyen en “sus obras completas” (y no en un apéndice, caso de la famosa “Carta de sor Filotea”), como ocurre con los romances enviados a sor Juana (“Madre que haces chiquitos” y “A vos, mexicana Musa”) y que la poeta respondió (“¡Válgate Apolo por hombre!” “Allá va, aunque no debiera”). Amén de que podría señalarse –en términos editoriales y críticos– la inclusión de estos poemas, siendo que no es un criterio regular (como ocurre con el romance “Señor: para responderos” cuya interpelación poética no aparece impresa), baste decir que dichos poemas *manu impropria* aparecen con otro tamaño de letra¹⁵ y, para no interrumpir 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, además de la “obvia y palpable” confusión que genera el “bis”, en tanto dichos poemas no reiteran nada del poema que los precede sino que anteceden e interpelan al poema que viene a continuación. ¶

En términos de crítica literaria, y entre otros, esta singularización de los textos corre pareja con una rotunda y muy precisa –y muy hipotética– individualización del autor. Así, ejemplarmente, la interpretación e incluso la transformación de sujetos líricos masculinos en femeninos, y de mujeres en monjas y de monjas en la desdichada y célibe Juana Inés, alterando sensiblemente no sólo la lectura del poema (y la serie por el constituida o sugerida) sino la figura del poeta y, en el entramado literario que configuran, la poética sorjuanina. De esto, el muy célebre soneto “Detente, sombra de mi

14 Los ejemplos abarcan, prácticamente, casi toda la bibliografía sorjuanina, baste recordar los análisis de conjuntos de poemas –que, como mínimo, no fueron así impresos– como “trípticos” (a la rosa, a la muerte de la marquesa de Mancera) o reunidos por su género (satírico-burlescos, mitológicos, etc.) o por la conjunción forma-tema, como emblemáticamente ocurre con los sonetos amorosos o los romances epistolares.

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

bien esquivo” es prueba elocuente, pues aun cuando Méndez Plancarte –contra toda evidencia– considera sin más “clara errata” (en sor Juana 2004: 530) el único adjetivo que podría flexionar genéricamente el sujeto del poema (“dulce ficción por quien penoso vivo”, v.4) y lo corrija en su edición (“dulce ficción por quien *penosa* vivo”), dando lugar a insospechadas lecturas, como la de Emil Volek (1979), lo más singular –pero no más asombroso– es que Alatorre lo note y juzgue como injustificado (2003a: 504) pero que luego, cuando llega su turno de hacer “otra edición”, mantenga la corrección y, además, comente: “En este famoso soneto, una mujer enamorada se dirige a la sombra o fantasma de un amado esquivo” (en sor Juana 2012: 407). A estas transfiguraciones editoriales y críticas notables –y especialmente, cuanto involucran uno de los temas más antiguos y menos estables de la poesía, desde la *Poética* al menos, como es el de la modalidad o quién habla en el poema (cf. Guerrero 1989)– siguen identificaciones no menos llamativas: así el “Mundo” del soneto “En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?” no solo debe editarse con mayúscula sino que “no puede ser sino Núñez” (Alatorre 1987: 634), aunque también la “gracia” (v.1) y la “virtud” (v.5) del romance “Mientras la Gracia me excita” son “también Núñez” (Alatorre 2012: xxxv); mientras “Fabio” personifica el amor por excelencia y no correspondido (Sabat de Rivers 1995: 408 y Alatorre en sor Juana 2012: 27) llegando a ser –incluso– aquella “sombra de mi bien esquivo” o la condesa de Paredes (Alatorre 2003b: 136 y 142), “Silvio” es el desamor, aunque a veces no sea tan así... y Fabio no sea desdeñoso (Alatorre en sor Juana 2012: 32) ni Silvio aborrecido (Alatorre 2003b: 134), etc. En cualquier caso, 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. ¶

Tal vez, una solución o vía de estudio se verifique al reconsiderar una hipótesis fundacional de la edición de las *Obras completas*, cuyo efecto crítico ha sido inmenso, es decir, la del “orden –o desorden– que domina en los viejos Tomos, donde aun la división de los tres volúmenes hubo de ser del todo ocasional, según se iba reuniendo y llevando a España sus revueltos originales” (Méndez Plancarte 2004: XLVIII), algo que no sólo contradice –como mínimo– la labor de Juan Ignacio de Castorena y Ursúa en *Fama* (cf. Alatorre 1980: 435-437) y lo propuesto por Glantz (2006: 491, 498 y 503) para el *Segundo volumen* sino que los propios epígrafes –como los citados más arriba– vendrían a matizar o, directamente, cuestionar: ¿revueltos *originales*? ¿En qué sentido “revueltos”? Así también, y más aún, replanteada la separación que el mismo Méndez Plancarte trazó para la poesía lírica que “se bifurca, a su vez, en dos volúmenes: el de los Villancicos y Letras Sacras –o sea, toda la ‘Lírica Colectiva’, o Coral, o Semi-dramática–; y antes de él, lo que –a falta de otro nombre– llamaremos Lírica Personal”. De todos modos, el problema de la arrialización de la ópera sorjuanina no sólo de-

muestra la más que estrecha relación entre edición y crítica, especialmente en poesía, sino que –por esta vía– habilita el cuestionamiento y desarrollo de aquellas nociones (teóricas, históricas, culturales) que están permanentemente sosteniendo, promoviendo y pensando “lo literario” y la “literatura” como objetos en red y, más aún, como sucesos distintos en redes (económicas, sociales, políticas) siempre críticas. 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, “Hacia una edición crítica de la obra de Sor Juana”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 51 (2003a): 493-526.
- , “Introducción”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas. I. Lírica personal*, México: Fondo de Cultura Económica, 2012: IX-XLII.
- , “La carta de sor Juana al P. Núñez (1682)”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 25 (1987): 591-673.
- , “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).
- , “Un tema fecundo: las ‘encontradas correspondencias’”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 51 (2003b): 81-146.
- ALBERRO, SOLANGE, *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ARELLANO, IGNACIO, “Para la edición del *Poema heroico de San Ignacio* de Domínguez Camargo, hipergongorino indiano”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 83 (2016): 119-142.
- ALTSCHUL, NADIA, “Difracción, *collatio externa* y diasistemas: de la cultura del manuscrito y la crítica textual”, en *La corónica* 32 (2003): 185-204.
- , “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.
- BUENO CHÁVEZ, RAÚL, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Lima: UNMSM – Fondo Editorial, 2004.
- 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-Veruert y Bonilla Artigas, 2015.
- COMPAGNON, ANTOINE, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común* (trad. Manuel Arranz), Barcelona: Acanalado, 2015.

- CORBOZ, ANDRÉ, “Hablemos de método”, en *Orden disperso* (trads. Cristina Fraggmann y Gustavo Zappa), Buenos Aires: UNQUI, 2015: 39-49.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO, *Escribir en el aire*, Lima: Horizonte, 1994.
- DE LA CRUZ, JUANA, SOR, *Inundación castálida* [1689], México, UNAM, 1995a (ed. facsimilar al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce).
- , *Segundo Volumen de las obras de sóror 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. Lirica 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.
- DOSSE, FRANÇOIS, *La historia: conceptos y escrituras* (trad. Horacio Pons), Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- 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.
- FUNES, LEONARDO, “La distinción entre texto y manuscrito. Observaciones sobre crítica textual a propósito de una reciente edición del *Libro de la Montería de Alfonso XI*”, en *Incipit* 3 (1983): 25-51.
- GLANTZ, MARGO, “El elogio más calificado” [1995], *Ensayos sobre Literatura Colonial. Obra reunida I*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006: 485-533.
- ROJO, GRÍNOR, “Ángel Rama, Antonio Cándido y los conceptos de sistema y tradición en la teoría crítica latinoamericana moderna”, en *Discursos/prácticas* 2 (2008): 79-99.
- GUERRERO, GUSTAVO, *Teorías de la lírica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HERNAIZ, SEBASTIÁN, *Rodolfo Walsh no escribió Operación masacre y otros ensayos*, Bahía Blanca: 17grises, 2012.
- LATOUR, BRUNO, *Cogitamus. Seis cartas sobre las humanidades científicas* [trad. Alcira Bixio], Buenos Aires: Paidós, 2012.
- LAVALLE, BERNARD, *Las promesas ambiguas*, Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- 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.
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, “Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española”, en *Revista de poética medieval* 2 (1998): 115-153.
- LUCIANI, FREDERICK, “Sor Juana Inés de la Cruz: epígrafe, epíteto, epígono”, en *Letras femeninas* 11 (1985): 84-90.
- LUPPI, JUAN PABLO, *Una novela invisible*, Villa María: Eduvim, 2016.
- 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. Lirica 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.

- ORDUNA, GERMÁN, “La variante y la ‘vida parafrástica’ de la escritura medieval”, *Incipit* 14 (1994): 145-158.
- PANESI, JORGE, *Críticas*, Buenos Aires: Norma, 2000.
- Picón Salas, Mariano, *De la conquista a la independencia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- PRATT, MARY LOUISE, *Ojos imperiales*, (trad. Ofelia Castillo). Buenos Aires: UNQUI, 1997.
- RAMA, ÁNGEL, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: El Andariego, 2007.
- RUBIO TOVAR, JOAQUÍN, *La viaje diosa. De la Filología a la posmodernidad*, Navarra, Centro de estudios cervantinos, 2004.
- SABAT DE RIVERS, GEORGINA, “Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor”, en Sara Poot-Herrera (ed.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 1995: 397-445.
- SALCEDA, ALBERTO G., “Introducción”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas IV. Comedias, Sainetes y Prosa*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004: VII-LXVIII.
- SCHMIDT, FRIEDHELM, “Literaturas heterogéneas y alegorías nacionales: ¿paradigmas para las literaturas poscoloniales?”, en *Revista Iberoamericana* 190 (2000): 175-185.
- SOBREVILLA, DAVID, “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 54 (2001): 21-33.
- VITULLI, JUAN Y DAVID SOLODKOW, “Ritmos diversos y secuencias plurales: hacia una periodización del concepto ‘criollo’”, en *Poéticas de lo criollo*, Buenos Aires: Corregidor, 2009: 9-58.
- VOLEK, EMIL, “Un soneto de sor Juana Inés de la Cruz: ‘Detente sombra de mi bien esquivo’”, en *Cuadernos Americanos* 223 (1979): 196-211.