

## El canto de cisne de sor Juana Inés de la Cruz: “¿Cuándo, númenes divinos...?” y el arte de la clausura

Francisco Ramírez Santacruz  
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

Cuando sor Juana Inés de la Cruz murió en abril de 1695 se encontró en su celda, entre otras cosas, una cantidad considerable de escritos. El *Libro general de inventarios* del convento de San Jerónimo registra “quince legajos de escritos, versos místicos y mundanos” (Castelló Yturbide, 177). El contenido de los cartapacios es desconocido y tal vez se haya perdido para siempre.<sup>1</sup> En 1700 el eclesiástico Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, amigo de la monja, imprimió en Madrid *Fama y obras póstumas*, un volumen que reunía algunos escritos publicados por sor Juana en ediciones sueltas y otros que circulaban entre sus contemporáneos en forma manuscrita como la célebre *Respuesta a sor Filotea*; también incluyó tres testimonios personales de la jerónima relacionados con su cambio de vida y abandono de las letras (*Petición causídica*, *Protesta de la fe* y un texto donde la religiosa refrendaba sus votos concepcionistas). Castorena, sin embargo, sabía que existían más obras de sor Juana que iban de mano en mano en copias; en su prólogo menciona algunas de las que tuvo noticia, pero cuyos manuscritos no pudo conseguir, ya porque no supo quién los poseía o ya porque sus dueños se negaron a entregarle una copia.

El eclesiástico, originario de Zacatecas, hizo una lista de estas obras que no estuvieron a su alcance: destacan unas *Súmulas*, un escrito intitulado *Equilibrio moral* y una continuación de una obra de Agustín de Salazar y Torres, que, según él, se encontraba en posesión de Francisco de las Heras, antiguo secretario del virrey de la Laguna, y que por esas fechas estaba por imprimirse en Madrid.<sup>2</sup> Pero no todo lo que la jerónima dejó sin publicar se perdió; particularmente se muestra Castorena orgulloso de haber podido rescatar —no dice cómo ni gracias a quién— lo que él considera el último poema de sor Juana: un romance de 33 cuartetas que la monja escribió en respuesta a los elogios de doce poetas y siete teólogos en los preliminares del segundo tomo de sus *Obras* (Sevilla, 1692). El poema, según Castorena, se hallaría desgraciadamente inconcluso; aun así decidió incluirlo en *Fama y obras póstumas*.

Al editar este romance gratulatorio en el marco de las *Obras completas* de sor Juana, Méndez Plancarte le asignó el número 51 entre las composiciones de la monja. Si bien el poema se ha estudiado a partir de diferentes perspectivas,<sup>3</sup> el aspecto biográfico ha sido el

<sup>1</sup> En 1843, cuando el conde de la Cortina pidió al capellán del convento de San Jerónimo un registro de las pertenencias de la madre Juana, todavía existía el *Libro general de inventarios*, pero hoy no se sabe dónde se encuentra. Aunque la mayor parte de los investigadores se dicen convencidos de que el inventario fue realizado en 1695, Alatorre expresa ciertas reservas al respecto y piensa que podría haber sido hecho en una fecha muy anterior, quizá 1680 (1999, 444).

<sup>2</sup> Es muy probable que Schmidhuber haya localizado la continuación, hecha por sor Juana, a la obra de Salazar y Torres.

<sup>3</sup> Descuellan las lecturas que subrayan el tema del americanismo de sor Juana y otras hechas desde los estudios coloniales. Para Poot Herrera el romance 51 reúne “la forma poética con raíces americanas, mestizas, criollas” (274); en opinión de Martínez-San Miguel, la voz lírica del romance muestra que la imagen que tienen los europeos de sor Juana es “un reflejo de sus propias concepciones imperiales” (60); y en esta misma línea, Quispe-Agnoli afirma que el poema evidencia “Sor Juana’s gained awareness of her literary portraits and fame as the distorted outcome of an imperial and patriarchal mimicry that may have praised her as a prodigy but also positioned her as the colonial other” (157).

más destacado, pues no pocos lectores creen hallar en él claves para explicar los últimos años de la vida de sor Juana así como su silencio final. Enumero los juicios más representativos según el orden cronológico en que estos aparecieron.

Para Chávez el romance fue escrito en los últimos días de vida de sor Juana y es un contundente testimonio de que la monja no cedió a las presiones de quienes pretendían someterla y obligarla a abandonar las letras y evidencia que su “conversión” se limitó solo a las apariencias externas (417-422). Paz, quien data el poema a finales de 1692 o principios de 1693, señala que la composición tiene un interés biográfico por haber sido escrita previo a la llamada conversión (o sometimiento) de su autora (363), y anota que “el romance no revela el más mínimo deseo de abandonar la literatura o de cambiar de estilo de vida” (536). Wissmer, para quien el poema resume la vida y gloria literaria de sor Juana (1998, 151), piensa que en él la poetisa mira “su época de fama con la distancia de quien ya no pertenece a este mundo” (1995, 643); distanciándose de las opiniones de Chávez y Paz, el crítico, pese a reconocer la convivencia de dos sor Juanas en el romance –la cortesana y la penitente–, considera que hay que entender el poema “como esos bodegones, esas *vanitates*, puestos en los monasterios para recordar a los religiosos que solo por el rechazo de los bienes de este mundo y la glorificación de Dios se llegaba a la salvación del alma” (1995, 648). Alatorre, cuya datación del texto coincide básicamente con la de Paz,<sup>4</sup> lo juzga, junto con el romance dirigido al conde de la Granja y los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* para las monjas portuguesas, como la mejor muestra de “la maestría, la madurez, la fluidez, el gozo de la palabra, los vuelos de ingenio a que sor Juana había llegado [antes de su conversión y su silencio final]” (1994, 18). A su vez Merrim comenta que, si bien se trata de un poema muy citado, en realidad ha sido poco analizado e identifica en él un intento final y desesperado de sor Juana por combatir los desmesurados elogios y la fama que le estaban generando demasiados problemas por su estado religioso y la inquina de algunos poderosos eclesiásticos (175-176). Por su parte, Luciani lleva a cabo un exhaustivo análisis del romance: primero lo pone en diálogo con otros textos de la monja con la finalidad de mostrar que sor Juana venía expresando desde tiempo atrás temas afines (sobre todo en la *Respuesta* y en el discurso de Leonor de *Los empeños de una casa*); después observa, al igual que Wissmer, que en el poema existe un doble movimiento de autoglorificación y de humildad; asimismo reconoce en sus versos un tono de melancolía y ansiedad e identifica una proliferación del *yo* que impide reconocer a la verdadera sor Juana (138-151); a sus ojos, el poema se convierte en una especie de anuncio velado de su retiro de las letras (25). Finalmente, Colombi apunta que el romance 51 “es un poema sobre la fama y su efecto devastador” (23).

La gran mayoría de los estudiosos anteriores aceptan la aseveración de Castorena, según la cual el poema no estaría terminado. Chávez, sin embargo, deja entrever que, a sus ojos, para dicha afirmación no hay un sustento documental y que se trata de una especulación: “Hubo de encontrarse aun, en su celda, una poesía *que se dice* que fue la última que compuso, y *que aun se afirma* que quedó trunca” (417; mi énfasis). Precisa detenerse en este punto, pues su condición de obra inconclusa la declara Castorena, y solo él, en tres elementos paratextuales, pero el romance, lo digo desde ahora, no necesariamente transmite la impresión de estar trunco. Desde que se refiere en el prólogo de *Fama y obras póstumas* por vez primera a este poema, Castorena deja correr la versión de su inconclusión: “un romance

<sup>4</sup> Para Alatorre el romance pudo haber sido escrito incluso a mediados de 1693 (1994, 16). Mientras Paz y Alatorre piensan que fue *una* de las últimas producciones de sor Juana, Muriel (295) y Bénassy-Berling (172), sin aventurar una datación exacta, se inclinan por considerarlo *el* último poema de la jerónima.

gratulatorio a los cisnes de la Europa que elogiaron su segundo tomo, y va truncado en este libro”;<sup>5</sup> después, en el epígrafe que antecede al poema, el zacatecano insiste en lo mismo: “Romance en reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa, que hicieron mayores sus Obras con sus elogios: que no se halló acabado” (Cruz 1700, 157); no satisfecho con las dos advertencias, coloca una nota al final del romance para remachar su idea, glosa que, por cierto, muchos editores modernos suelen omitir:

Este romance, que aun entre la valentía de los números muestra en la poetisa lo humilde de su genial desconfianza, se halló así, después de su muerte, en borrador y sin mano última. No ha parecido convenir que de muchos ingenios que lo deseaban alguno le fenezca: o porque no hay luz artificial, por mucho que brille, bastante a ser remedo del sol, aun ya moribundo; o porque se imprima mejor en nuestra lástima el contento último y finísimo del cisne que expiró. (Cruz 1700, 162)<sup>6</sup>

La nota brinda información muy relevante. En primer lugar, Castorena advierte que en estos versos (“números”) muestra sor Juana la humildad de su recelo ante los elogios.<sup>7</sup> En seguida el zacatecano dice que el poema “se halló así, después de su muerte”, pero no precisa dónde se encontró ni por quién: o no conoció la ubicación del hallazgo ni la identidad de quien lo halló, o no lo quiso decir. La crítica ha llenado esta laguna informativa sosteniendo que el hallazgo se hizo en la celda de sor Juana y asumiendo que el poema se habría encontrado entre los quince legajos de versos místicos y mundanos que se inventariaron tras su muerte. Las conjeturas son verosímiles, pero se debe subrayar que la formulación de Castorena no es concluyente.<sup>8</sup>

A continuación la nota explicativa del eclesiástico ofrece un dato sorprendente: el romance habría circulado en copias durante varios años en la Nueva España y diversos poetas habrían mostrado interés en terminarlo. Por considerar que nadie tenía el mismo talento que la monja, el zacatecano manifiesta su desacuerdo absoluto con dicha intención. Con todo, de ser cierta la noticia que brinda Castorena, aunque hay razones para dudarla según explico más adelante, se confirmaría de que en México existieron muchos oportunistas dispuestos a

---

<sup>5</sup> Los preliminares de la edición príncipe de *Fama* no están foliados, pero el prólogo puede identificarse con facilidad a través de los encabezados; modernizo la ortografía y la puntuación en todas las citas de la *Fama*. Una edición moderna del prólogo puede consultarse en Alatorre (2007, 306-316).

<sup>6</sup> Méndez Plancarte reproduce este pasaje en las notas de su edición de la *Lírica personal* (448). Alatorre, en su edición, transcribe solo parcialmente la nota de Castorena (228). Ambos leen “lo fenezca”, pero el original dice “le fenezca”. Sabat de Rivers y Rivers también optan por reproducir la acotación en la sección de notas (505). Merlo es el único editor que inmediatamente después del poema incluye una nota, pero no la de Castorena, aunque inspirada en ella: “En este punto quedó inconcluso el borrador del romance, que fue hallado así después de su muerte. A todas luces, es esta la última obra escrita por sor Juana” (140). La mayoría de los editores, sin embargo, simplemente no aluden a la nota aclaratoria. Por otra parte, es interesante que en el índice de la edición príncipe de la *Fama* el título del poema no haga referencia a su condición de obra inconclusa: “Romance a las plumas de la Europa que elogiaron su segundo tomo” (Cruz 1700, 214-15). Esto tal vez se deba a que en los índices los títulos debían ser más cortos que los que aparecían en los epígrafes.

<sup>7</sup> Son palabras equívocas, según revelan las distintas interpretaciones. Para Alatorre, este comentario “no puede menos de hacer sonreír a un lector moderno (¿‘desconfiada’, insegura de sí, no consciente de lo que hacía, sor Juana?)” (en Cruz 2009, 18, nota 5). Wissmer, en cambio, sostiene que “El comentario de Castorena es interesante porque, primero, demuestra que no le parece nada fingida la humildad de sor Juana, y que incluso añade a su talento” (1995, 645).

<sup>8</sup> Luciani reconoce la actitud sumamente reservada de Castorena para explicar cómo se hizo del poema que nos ocupa: “this *romance*, somehow, found its way into Castorena’s hands” (151).

engalanarse con el nombre de sor Juana y a aprovecharse de su fama terminando su poema, pero que no hubo ninguno que se tomase el tiempo de decir algo de su muerte (o de su abandono de las letras) más allá de los tópicos e impersonales poemas que nos legaron y que fueron publicados por el mismo Castorena en la sección última de la *Fama*; la excepción pudo haber sido Sigüenza y Góngora, cuya oración fúnebre se perdió. Sabido es que el silencio de la élite cultural en torno a los años finales de la monja es uno de los grandes enigmas de aquellos años. Castorena, por último, considera en su nota aclaratoria que *Fama y obras póstumas* es el sitio idóneo, y no otro, para que aparezca el canto de cisne de sor Juana. ¿Será que tenía noticias de que alguien más quería adelantársele y robarle la primicia?

Que Chávez ubique la redacción de este romance en abril de 1695 se debe a que Castorena afirma en su nota aclaratoria que el poema fue escrito en los últimos días de sor Juana y que la razón por la que no está terminado fue su muerte prematura (“ya moribunda”). Si no se trata de una afirmación metafórica, esto significa que Castorena estaba convencido de que la jerónima escribía versos mundanos a la par de que se sometía a una severa disciplina ascética, que en opinión del padre Núñez, ponía en peligro su salud.<sup>9</sup> Sea como fuere, temeroso de que alguien se atreviese a continuar un romance que él consideraba trunco, el zacatecano decidió ponerle un punto final al poema (y a las *Obras* de sor Juana). En ese sentido, la glosa de Castorena, que cumple para con el poema la función de comentario metatextual o epílogo, bien puede ser vista como el acta de defunción de sor Juana como poeta.

Conviene abrir aquí un breve paréntesis sobre las decisiones editoriales en torno al romance 51, pues evidencian el peso que han tenido las aseveraciones de Castorena. Pese a las dudas que externa Chávez, la gran mayoría de los editores modernos confían ciegamente en las palabras de Castorena y consideran el poema inconcluso al grado de colocar puntos suspensivos tras el último verso, aunque estos falten en la edición príncipe de 1700 y en las de 1701, 1714 y 1725. En ellas la naturaleza de obra inconclusa se decreta con la nota del zacatecano inmediatamente después del poema. En suma, mientras que Castorena insistió en lo que él considera la naturaleza fragmentaria del poema con sus propias palabras, los editores modernos optan por los signos de puntuación.

Veamos cómo se llegó a esta decisión editorial. En el siglo dieciocho no fue editado el poema que yo sepa. Y en el diecinueve solo parcialmente.<sup>10</sup> Cuando en 1910 Nervo lo incluye en su libro pionero, lo edita sin puntos suspensivos (228-231) y así lo reproduce también Abreu Gómez en su antología de 1948 (354-358); ninguno de los dos hace mención de la nota de Castorena. Sin embargo, en 1951 Méndez Plancarte coloca por vez primera puntos suspensivos, iniciando una tendencia que prevalece hasta ahora.<sup>11</sup> Hay más: al

<sup>9</sup> Decía Núñez: “Es menester mortificar [a la madre Juana] para que no se mortifique mucho, yéndola a la mano en sus penitencias para que no pierda la salud y se inhabilite”. La cita la provee Calleja en su “Aprobación” a la *Fama y obras póstumas*; versión moderna en Alatorre (2007, 239-249).

<sup>10</sup> León Mera publicó en 1873 una biografía de la jerónima e incluyó en ella una selección de sus obras; desgraciadamente no reprodujo en su totalidad el romance “¿Cuándo, númenes divinos...?” (76-78). La otra antología, que se hizo en el siglo XIX de las obras de sor Juana, fue la de la Colina en 1888 y no incluye el romance de marras.

<sup>11</sup> Los editores, que incluyen los puntos suspensivos, son: Alfonso Teja Zabre (1955), Juan Carlos Merlo (1968), Luis Sainz de Medrano (1987), José Carlos González Boixo (1992), Sabat de Rivers y Rivers (2004) y Alatorre (2009). Es interesante que muchos antologadores no incluyan este poema en sus colecciones: R. B. de la Colina (1888), Manuel Toussaint (1916 y 1928), Antonio Elías de Molins (1922); Pedro Henríquez Ureña (1938), Antonio Castro Leal (1944); Joaquín Ramírez Cabañas (1944); Julio Jiménez Rueda (1952) y Elías L. Rivers

considerar canónica la edición de Méndez Plancarte, algunos críticos han creído que los puntos suspensivos fueron añadidos por la misma sor Juana, lo que los ha llevado a interpretar el poema en base a ello.<sup>12</sup> La solución ecdótica más conveniente es, en todo caso, respetar la príncipe: editar sin puntos suspensivos e incluir la nota de Castorena en el lugar que ocupa en el original y dejar que cada lector se forme su propio juicio.

Regresemos a las repercusiones hermenéuticas de las palabras de Castorena: aunque el zacatecano afirma que sor Juana no concluyó su poema porque la muerte la alcanzó, la crítica moderna ha sugerido otras razones para explicar la inconclusión del romance. Verbigracia, Glantz prefiere hablar de un poema interrumpido y no de uno trunco, lo que es una distinción importante, pues se trataría de una decisión consciente: en su opinión, sor Juana suspendió la redacción del romance, porque fue obligada a redactar la *Protesta de fe* del 8 de febrero de 1694, que firmó con su sangre y donde se declaró la peor del mundo (180). Otros estudiosos estiman que la carencia de final se debe más a razones intrínsecas del poema que a causas ajenas o, en todo caso, a una combinación de ambas. Merrim aventura la hipótesis de que el romance no se terminó, porque era imposible concluirlo, ya que se ocupa de un asunto que, bien mirado, es un cuento de nunca acabar:

Markedly different from Sor Juana's other *romances*, however prolix, this one is not only long and accumulative but shapeless. All of Sor Juana's poems, even her most Gongoresque, display a logical development and progression. Here, however, she keeps circling back to the same central and obsessive theme of "I am not who you think I am" in different contexts. (176)

Luciani tampoco piensa que el carácter inconcluso del poema se deba a que sor Juana lo haya abandonado; el crítico, haciéndose eco de la sugerencia de Merrim y desarrollándola en una dirección biográfica, considera que el poema estaba condenado a colapsar por sus propias contradicciones internas antes de llegar a su fin:

As a poem of exaggerated praise and equally exaggerated modesty, undermined by a sense of its own fatuousness, of the ridiculousness of the system that has called it into being, the poem has nowhere to go, just as, increasingly, Sor Juana's avenues within the patronage system were shutting down. The poem's truncation becomes, therefore, a testament to a moment in time, a true reflection of a situation of existential crisis. It is not just a lapse, but a punctuated lapse, another one of Sor Juana's eloquent silences, tellingly different from the others in its bleak suddenness. (151)

Según se colige, para Luciani el poema es un reflejo de las circunstancias que debieron de rodear a sor Juana antes de su cambio de vida, a saber, la pérdida de apoyo de los virreyes (Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza, conde de Galve, y su esposa, Elvira de Toledo) y su crisis existencial.

Por último, Martínez-San Miguel, como Merrim y Luciani, vincula la cualidad de inconcluso del romance a su contenido, aunque, para ella, este gira en torno a la conformación de la identidad colonial y al proceso, siempre cambiante e inacabado, de significación de textos creados en un contexto trasatlántico:

---

(1965). Según se colige, es a partir de los años setenta que el poema empieza a ganar relevancia entre los editores de sor Juana.

<sup>12</sup> Wissmer habla del "silencio enigmático de sus puntos suspensivos" (1995, 648) y Luciani de un "punctuated lapse" (151).

Sin querer leer mucho más allá de lo que sea cómodamente posible, me parece que esta carencia de una conclusión nos invita a pensar el contexto colonial/imperial como un *proceso* complejo en el que subjetivación y significación están constantemente implicadas, siendo negociadas, tergiversadas, distorsionadas y redefinidas en un campo constantemente contencioso. (67; cursivas en el original)

En cierto sentido, aunque ninguno lo diga explícitamente, los críticos citados sugieren que la inconclusión del romance es una decisión consciente de la poetisa. Dicho de otra manera, si las monjas encontraron el romance sin terminar, fue porque sor Juana jamás pensó o quiso escribir su fin. En cualquier caso, la crítica parece coincidir con Castorena en cuanto a que el poema es un fragmento.

Pero ¿en realidad transmite el romance la impresión de no estar terminado? De no contar con las injerencias paratextuales de Castorena ¿habría llegado algún lector, antiguo o moderno, a la conclusión de que el poema no fue acabado? Para responder a esta cuestión precisa regresar a las explicaciones de zacatecano una vez más. Ya he dicho que es altamente improbable que Castorena haya visto el manuscrito original, documento que podría sacarnos definitivamente de cualquier duda. La dificultad para conseguir los originales de la monja-escritora es contada por él mismo en su prólogo; que hasta hoy no se haya encontrado uno solo de los originales, es una muestra más de que Castorena no mintió en este punto. Entonces, ¿cómo podía el zacatecano estar tan seguro de que al poema le faltaba el final? ¿Se lo dijo acaso el copista y Castorena estaría hablando de oídas? No lo sabemos. Lo que sí es cierto es que el eclesiástico no da indicios de haber estado al tanto de lo que pasaba en el laboratorio literario de sor Juana en sus últimos años, pues desconoció por completo la redacción de los *Enigmas*, obra que jamás menciona.

Existe, además, una importante información que pasé por alto al comentar la nota aclaratoria de Castorena y que genera más dudas que certezas. Decir que el romance se encontró “en borrador y sin mano última”, no es lo mismo que “truncado”, como anteriormente había sostenido en el prólogo de la *Fama*. Lo primero sugiere que solo hace falta una revisión o pulimento, lo segundo, que carece de final. ¿Cuál de las dos versiones es la más verosímil? Sea cual fuere la opción por la que nos decantemos, surge la pregunta de por qué una mujer, que, según sus propias declaraciones, versificaba con la facilidad de Ovidio, dejó un poema de solo 33 cuartetas inconcluso o en calidad de borrador.<sup>13</sup> ¿Acaso se ha identificado algún verso deficiente en el poema para sostener que le falte una revisión? El agudo oído de Méndez Plancarte no registró ningún verso que necesitase retoque alguno. Por lo contrario, el poema resulta demasiado bueno para haber sido escrito por una moribunda y demasiado jocoso para haber sido abandonado en aras de disciplinarse y flagelar el cuerpo.

Asimismo, me pregunto si no es sospechosa la noticia, según la cual otros poetas quisieron retomar el romance y concluirlo. Es cierto que era corriente en la época continuar obras inconclusas y también es cierto que la misma sor Juana continuó una obra dramática de Salazar y Torres que este dejó sin terminar, pero, cuando se procedía así, era porque la materia lo permitía y no cuando se trataba de un poema personalísimo como en este caso. ¿Qué podía el hipotético continuador, seguramente masculino, decir a los elogiadores españoles sobre lo que sentía una mujer, monja y criolla, que encerraba en su alma conflictos

---

<sup>13</sup> En su *Respuesta a sor Filotea* señala: “Pues si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos –que en mí es tan natural, que aun me violento para que esta carta no lo sean, y pudiera decir aquello de *Quidquid conabar dicere, versus erat*–, viéndola condenar a tantos tanto y acriminar, he buscado muy de propósito cuál sea el daño que puedan tener, y no le he hallado” (Cruz 1957, 469-470).

irresolubles sobre su vocación y la fama y que, además, era presionada por la jerarquía eclesiástica para abandonar las letras? Probablemente no mucho, o más bien, no lo que ella misma podría haber dicho.

Por otra parte, se sabe que Castorena se encontraba a disgusto con varios coterráneos suyos, que no le habían facilitado más originales de sor Juana: José de Porras nunca le envió a Madrid las *Súmulas*, ni Carlos de Sigüenza y Góngora el *Equilibrio moral*; este último tampoco le hizo llegar la *Oración fúnebre*, que hizo a la muerte de su admirada amiga. Sabido también es que, aunque Castorena contaba con más poemas elegíacos de poetas mexicanos, decidió no incluirlos en la *Fama* probablemente para vengarse de sus paisanos por el desaire que le habían hecho (Alatorre 1980, 443-444; Ramírez Santacruz). Hablar, entonces, en 1700 de un poema inconcluso de la monja –hecho que sugería ante los lectores acceso a información confidencial– y dejar correr una historia con tintes dramáticos en torno a él –sor Juana escribiendo en sus últimas horas y grupo de poetas esmerándose por continuar el romance tras su muerte–, ¿acaso no era una forma de competir con aquellos que guardaban celosamente los originales de la monja o copias de textos desconocidos? ¿Qué mayor privilegio de editor para Castorena que *adueñarse* de la historia del poema final de sor Juana? Su versión se torna aún más sospechosa si se considera que este sería *el único* poema trunco de la célebre monja, pues Castorena no habla de otro más. ¿Acaso una polígrafa como ella no dejó algún otro borrador? Por supuesto que mi hipótesis en torno a las motivaciones de Castorena no es demostrable al cien por ciento, pero tanto su nota aclaratoria como el contexto histórico de aquellos años arrojan suficientes dudas para acercarse a las afirmaciones del zacatecano *cum grano salis*.

Aceptar la calidad fragmentaria del romance implica aceptar que a sor Juana le faltó decir algo. Pero el carácter “concluso” o “inconcluso” de una obra es relativo y altamente subjetivo. Muchas obras pueden tener un final, pero no transmitir la impresión de clausura; otras, en cambio, pueden carecer de un final propiamente dicho, pero dejar en el lector la impresión de estar concluidas. Todo depende de lo que se entienda por clausura. Dejando de lado las discusiones filosóficas en torno al término (Derrida), para algunos la clausura se relaciona con las técnicas del cierre del poema (Smith; Mortimer) y para otros con la potencialidad del texto (Lokos; Kunz).<sup>14</sup> Como en el romance 51 ubico la clausura en los versos finales, me resulta particularmente útil la definición de Smith: “Closure occurs when the concluding portion of a poem creates in the reader a sense of cessation” (36). En consecuencia, dado que he intentado mostrar que Castorena no es una fuente confiable para declarar el poema como inconcluso, opto por determinar su carácter de texto terminado o no

<sup>14</sup> Para Derrida el concepto de *closure* / *clôture* está relacionado, entre otras cosas, con la imposición de una interpretación canónica de un texto sobre otras. En Mortimer la clausura es “la partie finale du texte, dont l’*étendue est à déterminer pour chaque oeuvre étudiée*” (11). Si bien Lokos y Kunz se enfocan en la narrativa, sus conclusiones son válidas para el género poético. Para la primera, una obra “queda clausurada cuando el lector percibe el final como integral, coherente, completo y estable, es decir, como un agotamiento de los sucesos que constituyen la historia” (509). A su vez, Kunz realiza un importante esfuerzo terminológico y muestra que *cierre* no es lo mismo que *final* ni este que *desenlace* y que ninguno de los tres equivale al término de *clausura*; para él, la clausura de una obra literaria es “su capacidad de aparecer como unidad formal y semántica cuya cohesión interna permite que el lector experimente el texto como conjunto suficientemente completo para prestarse a interpretaciones coherentes” (107). Según se colige, para este crítico la clausura no necesariamente se halla en las últimas líneas de una narración o de un poema. Para un resumen de los distintos usos del término, ver Kunz (107-114).

a la luz de si los versos finales tienen la capacidad de transmitirle al lector la impresión de una clausura.<sup>15</sup>

Como ha señalado la crítica, el romance “¿Cuándo, númenes divinos...?” ofrece una pequeña biografía de sor Juana (referencia a su lugar de origen, autodidactismo, identificación con los mitos de Faetón y Narciso, interés por lo americano, etc.) y un reflejo de su momento de crisis (fama creciente). Con estos versos la poetisa se sumó al debate sobre la interpretación final de su vida y de su obra. Sor Juana rechaza ser lo que dicen los preliminares del *Segundo volumen*; aquellos elogios, en todo caso, reproducen lo que otros quieren que ella sea: “La imagen de vuestra idea / es la que habéis alabado” (vv. 113-114). A sus ojos, dichos encarecimientos distorsionan su retrato y neutralizan su lucha por el conocimiento y por ser, además de monja, poeta de versos profanos. En lugar de encomios ella prefiere una valoración objetiva de su persona y de sus elecciones: “¿De qué estatura me hacéis? / ¿Qué coloso habéis labrado, / que desconoce la altura / del original lo bajo?” (vv. 9-12). Pero por más que ella cuestiona reiteradamente a las plumas de la Europa —dirige más de trece preguntas a sus elogiadores—, no halla manera para modificar la imagen (“simulacro”, dice ella [v. 118]), que se han formado de su persona. Todo apunta a que sor Juana está condenada a regresar una y otra vez sobre el mismo tema sin aparente solución. Sin embargo, la última estrofa da un giro radical en la estrategia y ofrece una salida al dilema:

Quien en mi alabanza viere  
ocupar juicios tan altos,  
¿qué dirá, sino que el gusto  
tiene en el ingenio mando? (vv. 129-132)

Si en las 32 cuartetas precedentes todas las preguntas fueron para los “númenes divinos”, esta estrofa introduce un nuevo destinatario, que se esconde detrás del *quien* y del *qué dirá*. Esta instancia es la que termina por apropiarse de la forma y de la dirección del discurso de sor Juana. Motivada por obtener una respuesta no ya de sus elogiadores, sino de un hipotético lector, o sea de nosotros (*dirá* es el único verbo en todo el poema expresado en tiempo futuro), sor Juana lanza, por así decirlo, una botella al mar; es este viraje lo que posibilita que el poema sí transmita una sensación de clausura. A diferencia de una buena parte de la crítica que opina que el poema no puede llegar a su fin por el carácter inacabado de la temática de que se ocupa, propongo, sin querer monopolizar el sentido del texto, que su fin es conclusivo (aunque no concluyente) precisamente porque sor Juana, tras quitarle la voz a los elogiadores que tanto la incomodan y acallar su propia voz —por voluntad propia y no por obedecer a sus detractores—, le cede la voz a las generaciones futuras de lectores. La pregunta que dirige al lector no ofrece escapatoria para quien la escucha, pues lo obliga a tomar partido. Lejos de lo que piensen los elogiadores o ella misma, la interrogante *¿qué dirá?*, en realidad, implica: *¿qué dirás, tú?*<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Para llegar a conclusiones aún más contundentes sería útil realizar un estudio de las técnicas de cierre en sor Juana y de los recursos terminativos de sus poemas, pero dicho análisis desbordaría los límites de este trabajo y queda pendiente para una posterior indagación.

<sup>16</sup> Colombi llega por otra vía a conclusiones similares: “Según su editor, Castorena y Ursúa, el romance 51 se encontró inconcluso. El movimiento del poema, no obstante, parece completar su sentido. Sor Juana responde complacida, relativiza los panegíricos con la falsa modestia, esboza su biografía de esforzada autora, considera los riesgos de la fama, construye el *vanitas* en su momento de clímax y concluye con una nueva interrogación, retomando el tono inicial del poema”. En mi interpretación, sin embargo, subrayo que esta última pregunta es distinta a las del inicio, pues el interlocutor es definitivamente otro.

Leer así el poema nos revela también el grado de la ironía sorjuanesca. Tal vez el arte de la clausura en sor Juana consistió en que desde el convento, enclaustrada, se convirtió en la escritora más importante en español de su época. Con este poema cierra sor Juana su obra y su vida en tanto habitante del México del siglo XVII, pero se adentra en tanto poeta en el futuro a partir de un hipotético diálogo con los lectores. Finalmente, si, como se ha dicho, el Siglo de Oro termina con sor Juana, entonces “¿Cuándo, númenes divinos...?” es nada más y nada menos que la clausura de 200 años de letras áureas.

## Obras citadas

- Alatorre, Antonio. "Para leer *Fama y obras póstumas* de sor Juana Inés de la Cruz". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29.2 (1980): 428-508.
- . "Introducción". En Sor Juana Inés de la Cruz. Antonio Alatorre ed. *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*. México: El Colegio de México, 1994. 9-65.
- . "Reseña a *La muerte de sor Juana* de Elías Trabulse". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 47.2 (1999): 441-446.
- . *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*. México: El Colegio de México / El Colegio Nacional / Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. Vol. 1.
- Bénassy-Berling, Marié-Cécile. *Humanismo y religión en sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, 1983.
- Castelló Yturbide, Teresa. "Encuentro entre el conde de la Cortina y el capellán de San Jerónimo". En Carmen Beatriz López Portillo ed. *Sor Juana y su mundo: una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*. México: UCSJ / UNESCO / FCE, 1998. 175-178.
- Chávez, Ezequiel. *Ensayo de psicología de sor Juana Inés de la Cruz y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*. Barcelona: Araluce, 1931.
- Colombi, Beatriz. "Sor Juana Inés de la Cruz ante la fama". *Prolija memoria. Segunda época* 1.1 (2017): 9-30.
- Cruz, sor Juana Inés de la. *Fama y obras póstumas del Fénix de México, Décima musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700.
- . *Fama y obras póstumas. Tomo tercero del Fénix de México y Décima musa, poetisa de la América, sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el convento de San Jerónimo de la imperial Ciudad de México*. Barcelona: Rafael Figuerò, 1701.
- . *Fama y obras póstumas del Fénix de México, Décima musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el convento de San Jerónimo de la imperial Ciudad de México*. Madrid: Antonio González de Reyes, a costa de Francisco Laso, 1714.
- . *Fama y obras póstumas del Fénix de México, Décima musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz, monja profesora en el convento del señor San Jerónimo de la Ciudad de México*. Madrid: Ángel Pascual Rubio, 1725.
- . Juan León Mera ed. *Obras selectas de la célebre monja de Méjico, sor Juana Inés de la Cruz, precedidas de su biografía y juicio crítico sobre toda sus producciones*. Quito: Imprenta Nacional, 1873.
- . R. B. de la Colina ed. *Obras escogidas de sor Juana Inés de la Cruz llamada en su siglo la Décima Musa mejicana*. Veracruz-Puebla & París: Librerías La Ilustración & A. Donnamente, 1888.
- . Manuel Toussaint ed. *Poesías escogidas*. México: Cultura, 1916.
- . Antonio Elías de Molins ed. *Poesías escogidas de sor Juana Inés de la Cruz*. Barcelona: Araluce, 1922.
- . Manuel Toussaint ed. *Obras escogidas*. México: Cultura, 1928.
- . Pedro Henríquez Ureña ed. *Obras escogidas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1938.
- . Antonio Castro Leal ed. *Poesía, teatro y prosa*. México: Porrúa, 1944.
- . Joaquín Ramírez Cabañas ed. *Poesías líricas*. México: Porrúa, 1944.
- . Ermilo Abreu Gómez ed. *Poesías completas*. México: Ediciones Botas, 1948.

- . Alfonso Méndez Plancarte ed. *Lírica personal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- . Julio Jiménez Rueda ed. *Sor Juana Inés de la Cruz. Antología*. México: Secretaría de Educación Pública, 1952.
- . Alfonso Teja Zabre ed. *Poesías*. México: Novaro-México, 1955.
- . *Respuesta a sor Filotea*. En Sor Juana Inés de la Cruz. Alberto G. Salceda ed. *Comedias, Sainetes y Prosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. 440-475.
- . Elías L. Rivers ed. *Antología*. Madrid: Anaya, 1965.
- . Juan Carlos Merlo ed. *Obras escogidas*. Barcelona: Bruguera, 1968.
- . Luis Sainz de Medrano ed. *Obra selecta*. Barcelona: Planeta, 1987.
- . José Carlos González Boixo ed. *Poesía lírica*. Madrid: Cátedra, 1992.
- . Georgina Sabat de Rivers y Elias Rivers eds. *Poesía, Teatro, Pensamiento*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- . Antonio Alatorre ed. *Lírica personal*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México: Siglo Veintiuno, 2000.
- Glantz, Margo. *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México: CONACULTA, 2000.
- Kunz, Marco. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997.
- Lokos, Ellen D. "Clausura y final en *La fuerza de la sangre*". En José María Casasayas ed. *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 12-16 nov. 1990)*. Barcelona: Anthropos, 1993. 509-517.
- Luciani, Frederick. *Literary Self-Fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg: Bucknell University Presses, 2004.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. "Otra vez sor Juana: leer la heterogeneidad colonial en un contexto transatlántico". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 62 (2005): 53-71.
- Merrim, Stephanie. *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Nashville: Vanderbilt UP, 1999.
- Mortimer, Armine Kotin. *La clôtura narrative*. Paris: José Corti, 1985.
- Muriel, Josefina. *Conventos de monjas en la Nueva España*. México: Editorial Santiago, 1946.
- Nervo, Amado. *Juana de Asbaje (contribución al centenario de la Independencia de México)*. Madrid, 1910.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994 [1a ed. 1982].
- Poot Herrera, Sara. "Diálogo de romances en la obra de sor Juana". *Los guardaditos de sor Juana*. México: UNAM, 1999. 249-275.
- Quispe-Agnoli, Rocío. "Sor Juana's *Romances*. Fame, Contemplation, and Celebration". Emilie L. Bergmann y Stacey Schlauf eds. *The Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. Abingdon, Oxon / New York, NY: Routledge, 2016. 152-163.
- Ramírez Santacruz, Francisco. "Sor Juana, las riquezas del Nuevo Mundo y el ingenio indiano. En torno a una polémica en los paratextos de las ediciones príncipes de 1689, 1692 y 1700". *iMex. Interdisciplinary Mexico / México Interdisciplinario*. En prensa.
- Schmidhuber, Guillermo. *Sor Juana Inés de la Cruz y "La gran comedia de La segunda Celestina"*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 2005.

- Smith, Barbara Herrnstein. *Closure. A Study of How Poems End*. Chicago: The University of Chicago Press, 1968.
- Wissmer, Jean-Michel. "La última sor Juana". *Revista Iberoamericana* LXI.172-173 (1995): 639-649.
- . *Las sombras de lo fingido: sacrificio y simulacro en sor Juana Inés de la Cruz*. Prólogo de Elías Trabulse. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1998.