

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

### LA "SOR JUANA" DE LUDWIG PFANDL

Por Alberto G. Salceda \*

\* En el número 36 de estos *Anales* apareció la primera parte del artículo del señor licenciado Alberto G. Salceda. A continuación se publica la segunda y última parte del mismo, pues por su extensión no fue posible incluirlo íntegramente en el mencionado número 36.

Veamos ahora el último de los ejemplos que el autor da del "primigenio aborrecimiento contra los hombres", de Sor Juana:

En la comedia *Los empeños de una casa*, hay una escena en la que el criado "gracioso" tiene que escapar de una casa sin que lo reconozcan, y para ello se disfraza de mujer; en la penumbra es encontrado por el dueño de la casa, quien lo confunde con su amada y le dirige requiebros y solicitudes de matrimonio; el criado, para salir del apuro en que se encuentra, le sigue la corriente y aprovecha la oportunidad para burlarse de él.

Pues de esta sencillísima escena, puesta allí sólo para hacer reír al público, nuestro psicoanalista dice: "Juana tiene aún la oportunidad, por vez segunda, de hacer restallar sobre la espalda del sexo fuerte el látigo del ludibrio y de la sátira."<sup>9</sup> (Página 101.) Describe la escena, y a continuación comenta: "El burlado es precisamente un hombre, un hombre como tantos miles de otros"... y concluye:

A tal extremo llega Juana Inés en su lucha a la par tan inconsciente como tenaz contra los hombres. Pues bien, ahora resulta válido para nosotros sacar las obligadas conclusiones. Es evidente que la monja experimenta desde la infancia el deseo y el impulso de ser hombre; que permanece asimismo subyugada, cuando ya es adulta, por esta su inclinación a la masculinidad y que, por necesidad de la ambivalente orientación o actitud sensitiva, intenta, por un lado, aproximarse a este ideal viril, y, por el otro, cara a cara con su dolorosa realidad contraria, no puede hacer otra cosa que odiar y perseguir hostilmente a los orgullosos representantes del género, con exclusión de la figura del padre y personas sucedáneas (página 102).

Después de estas muestras que hemos dado, ¿puede tomarse en serio el análisis del señor Pfandl?<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Hay que leer todo el capítulo, pp. 95 a 104, de la "evasión de la feminidad" y completarlo con el siguiente, para ver en toda su complejidad la tesis de Pfandl.

<sup>10</sup> Es muy interesante, al respecto, el estudio de Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Revista de Occidente, Madrid, 1955.



En toda la obra de Sor Juana no hay sino *una* mención de un hermano suyo. Es un soneto de felicitación en su cumpleaños, en el que, como es habitual en todas las felicitaciones, le dice que desearía obsequiarle todos los reinos del mundo y que le desea una larga vida.

Este vulgar suceso resulta una mina de oro para la desbordada imaginación del psicoanalista. Veamos con qué rigor científico trata este *único* dato. (En la transcripción que sigue, los subrayados son míos):

El infantil complejo masculino de Juana *podemos muy bien ponerlo* en relación con su hermano. Este complejo *pudo haber sido* adquirido por la contemplación del cuerpo infantil de aquél, produciéndose así la traumática experiencia de la presunta imperfección y, por eso mismo, el obligado sentimiento de frustración de los que se sienten imperfectos. *Si esto fue así*, entonces se hubo de haber determinado en su inconsciente un gran sentimiento de envidia y odio (deseo de muerte) contra el hermano, que más tarde, en la conciencia ya adulta de nuestra monja, quedó compensado y, por decirlo así, remediado por medio de declaraciones de fraternal amor y solicitud. El irresistible impulso de confesión que experimenta Sor Juana nos deja, en efecto, resuelta esta duda. Entre sus poesías surge de improviso un soneto de parabién dedicado al cumplimiento de años de su hermano... ¿Por qué hace ella esto? ¿Por qué lo realza por medio del simbólico remate de una rex-imago, es decir, lo que aquí vale tanto como pater-imago y como imagen progenitora? Porque ella le ha envidiado un día el secreto atributo-paterno. ¿Por qué desea duplicar la vida de su hermano? Porque inconscientemente le ha deseado una vez la muerte (páginas 103-4).

¿Ven mis lectores, qué fácil es hacer psicoanálisis? Si ustedes saben que una mujer tiene un hermano y que un día de su cumpleaños le dice que desea regalarle todas las riquezas y los reinos de la tierra y desea darle una vida eterna, pueden ustedes concluir científicamente —con tal de que lo hagan en tono campanudo— que esa mujer envidió la masculinidad de su hermano, que quiso ser varón, que al no poder serlo deseó la muerte de su hermano y que son estos sentimientos los que se le escapan en su felicitación.



Con estos elementos que hemos señalado, el autor deja concluyentemente demostrado que Sor Juana padece de evasión de la feminidad, complejo de masculinidad y odio a los hombres. Y en el resto del libro lo dará como cosa ya demostrada y lo verá confirmado en casos como el que ya citamos antes, en el que confunde lamentablemente al hombre, individuo del sexo masculino, con el hombre sinónimo de individuo perteneciente a la especie humana.

Además de lo deleznales y falsos que resultan los argumentos aducidos para sostener esta extravagante tesis, bastaría la lectura atenta de toda la obra que nos es conocida de nuestra Décima Musa, para ver en ella un espíritu clara y

definidamente femenino. Naturalmente, cuando se entrega al razonamiento puro, razona igual que un hombre. Pero esto es simplemente porque el razonamiento puro no distingue entre los sexos. El razonamiento no usa faldas ni pantalones. Si un silogismo está bien construido, no se podrá descubrir si lo formuló un hombre o una mujer. Pero en todo lo que es expresión de lo afectivo, en todos los abundantísimos casos en los que la literatura sorjuanina expresa sentimientos, basta leer con atención y oír con limpias orejas, para percibir el timbre claramente femenino, para advertir la reacción propia de una mujer, para sentir el toque de la feminidad.

\*

Consideremos ahora otra de las tesis fundamentales del libro: el inevitable complejo de Edipo. ¿Cómo podría nuestro psicoanalista aficionado haber prescindido de él? Estudiemos en qué lo funda:

Empieza nuestro autor por apoyarlo en:

la circunstancia de que la monja ocasional y excepcionalmente, así como de prisa, menciona en sus obras a la madre y a la hermana, pero no al padre, al que en modo alguno recuerda... El hecho posterior de que no cambiase su nombre patronímico por el monacal y que, por contra, emplease esporádicamente en documentos que firmar y en otras cosas semejantes el apellido materno (Ramírez) en lugar del paterno (Asbaje) y que, por lo mismo, únicamente se hiciese llamar la madre Juana Inés o Juana Ramírez, pero nunca Juana Asbaje (página 104).

Desde luego no sabemos en qué se apoya el autor para decir que ella no cambiase su nombre patronímico por el monacal.

No se conoce un solo documento posterior a su profesión, en que ella se haga llamar de otro modo que Juana Inés de la Cruz, o en que sus contemporáneos le den otro nombre.

Del nombre que usara o se le diera antes de su profesión, no tenemos sino los siguientes datos contemporáneos, que están en contra de lo asentado por Pfandl: uno es el soneto publicado en 1667 en la *Poética descripción*, de Diego Ribera, en el que se la llama Juana Inés de Asuage; otros son los que la misma poetisa da en su acta de profesión y en su testamento en que dice: "que en el siglo me llamaba doña Juana Ramírez de Asbaje; y por último el que su madre le da en la escritura de donación de una esclava, al día siguiente de su profesión, en que la menciona con este mismo nombre. En el acta de su profesión y en su testamento, Juana menciona con todas sus letras el nombre y apellido de su padre.

El hecho de que no mencione mayores datos acerca de su padre puede explicarse por muchas razones; pero para empezar, por la sencillísima de que no tuvo oportunidad de hacerlo.

De estos datos falsos —y, en todo caso, insignificantes e imprecisos— arranca nuestro autor para establecer el complejo de Edipo. Y después pretende confirmarlo con las, a su parecer, numerosas imágenes sustitutivas del padre, que ella

crea. Entre éstas menciona Pfandl en primer lugar al padre Antonio Núñez de Miranda, y sin apoyarse en otro dato histórico que en el hecho aislado de que él fue en algún tiempo confesor de Sor Juana, llena dos planas con descripciones del carácter del sacerdote y con afirmaciones tan audaces como las siguientes: Que “se identifica nuestra monja con él, se introduce expresamente, sin ser invitada a ello, dentro de él”, que “él está aquí como un gigantesco mástil de hierro en cuyo extremo ondea el alma de Juana como un gallardete de seda firmemente atado a él”, que “es su único confidente entre todas las personas que viven en torno suyo, es la que ejerce sobre ella el máximo influjo”, que “sólo sabemos que él era para ella una de las más expresivas e impresionantes *pater-imagines*, lo cual podemos inferir con seguridad por vía reflexiva” (página 108).

Nada de esto podemos inferir por vía reflexiva, ni menos con seguridad. Todas éstas son afirmaciones lanzadas al aire, sin apoyo en hechos reales. Los datos que tenemos nos llevan a creer que, durante casi toda su vida, Sor Juana no hizo ni el menor caso de las opiniones y consejos del padre Núñez. Juan de Oviedo (el biógrafo de Núñez) nos dice:

Bien quisiera el padre Antonio que tan singulares prendas (las de Sor Juana) se dedicasen sólo a Dios, y que entendimiento tan sublime tuviese sólo por pasto las divinas perfecciones del esposo que había tomado —y más adelante—. Estorbábale cuanto podía la publicidad y continuadas correspondencias de palabra y por escrito con los de fuera, y temiendo también que el afecto a los estudios, por demasiado, no declinase al extremo de viciosos y le robase el tiempo que el estado santo de la religión pide de derecho para las distribuciones religiosas y ejercicio de la oración, le aconsejaba con las mejores razones que podía, a que agradecida al cielo por los dones con que la había enriquecido, olvidada del todo de la tierra, pusiera sus pensamientos y amor en el mismo cielo.

Bien sabemos el caso que hizo Juana de todo esto.

Oviedo nos ha dejado consignado expresamente el fracaso del jesuita, pues dice: “Viendo pues el padre Antonio que no podía conseguir lo que deseaba, se retiró totalmente de la asistencia a la madre Juana.”

Con estos datos, ¿hay derecho para “inferir con seguridad por vía reflexiva” todo lo que nuestro autor infiere?

Para Pfandl tiene Sor Juana otra imagen representativa y sustitutiva de su padre: su hermano. ¿Por qué? Pues simplemente porque era su hermano y porque lo felicitó una vez en su cumpleaños.

Otra más es don Pedro Velázquez de la Cadena, sólo porque también le dedica un romance de felicitación en su cumpleaños (cuando tenía que estarle forzosamente agradecida, ya que había pagado la dote de su profesión).

Después,

en esta serie se inserta también al Obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, con el seudónimo de Sor Filotea... él se convierte para ella en la *pater-*

imago, puesto que en realidad era en todo un modelo y dechado de paternidad.

Y no contento con esta lista, nuestro pequeño Freud añade:

a estos padres pertenece también finalmente, aunque en vaga forma de imagen, uno de los populares santos de la Iglesia Católica: San José.

¿Y por qué? Porque:

sobre él compuso Juana Inés una glosa poética en la que examina detenidamente, por uno y otro lado, el milagro sutil de que existe un ser y, más aún, un ser humano, que por el mismo Dios es llamado padre (página 109).

Después, el agudo psicoanalista percibe otras imágenes sustitutivas del padre, aunque “de modo indeciso, vago, evanescente y, por ello, difícilmente comprensible” (página 110), en varias figuras del *Primero sueño* ¿Y cuáles son éstas? Pues un venado al que se le da el nombre del Rey Acteón, y un águila que es “la simbólica ave regida del rey-dios Júpiter”; y esto

porque en el sueño y en todas las emanaciones del inconsciente, el rey representa siempre el padre, ya se trate del padre cuidadoso, del severo vigilante o del amenazador y represivo (páginas 215-16).

Menos mal que, como ya dijimos, estas figuras le parecen al autor representaciones indecisas, vagas y evanescentes. Pero, en cambio, en el mismo poema del Sueño el autor descubre “con terrible claridad, el complejo femenino de Edipo en nuestra poetisa”. Y esto porque, al describir la noche, coloca entre las aves nocturnas a la lechuza, a quien, al modo gongorino, llama la “avergonzada Nictimene” aludiendo a la figura mitológica que fue convertida en lechuza en castigo de haber cometido un incesto con su propio padre. Y comenta nuestro autor: “se reconoce lo mucho que éste (el complejo de Edipo) dominó y se imprimió en el inconsciente de Juana, por la rigurosa prolijidad con que ella se detiene en la ignominiosa acción de Nictimene” (página 214).

¡Lástima (para el psicoanalista) que esto sea totalmente falso; porque no solamente no es verdad que Juana se detenga con rigurosa prolijidad en la ignominiosa acción, sino que ni siquiera la menciona!

Y por último, en cambio de las indecisas, vagas y evanescentes figuras que antes nos señaló, el autor encuentra que:

de una manera clara, cortante y unívoca se perfila y recorta la imagen colectiva del denodado padre, a quien Juana, en su adaptación a la escena de la antigua leyenda de Teseo y del Minotauro, ha erigido un monumento y un altar (página 110).

Difícilmente podría haberse hallado una cita más desafortunada para apoyar el complejo de Edipo en Sor Juana. A menos que el autor se haya atendido a

que el lector le va a creer bajo su palabra y no va a desahogar la cita. Pues en el texto invocado se establece precisamente la situación del individuo que ha superado la dependencia o la identificación con el padre. Allí, en efecto, el héroe Teseo afirma:

Poco te he dicho en decir  
que soy príncipe, pues pienso  
que es más que decir monarca  
decirte que soy Teseo.

Y con razón, pues haber  
nacido príncipe excelso,  
se lo deberé a la sangre  
y no a mis merecimientos:

Y no he de estimar yo más  
(aun siendo mi padre mismo)  
aquello que debo a otro,  
que no lo que a mí me debo.

Aquí tenemos exaltada de manera precisa y magnífica la figura del hombre que ha superado el complejo de Edipo, del hombre liberado del estado de subordinación y dependencia, del hombre que se atiene a sus propias fuerzas y sólo estima lo que se debe a sí mismo y no lo que debe a otro, así sea su mismo padre.

¡Y es esto lo que a Pfandl le parece un monumento y un altar erigido al padre!

Si estudiamos con atención la obra y la vida de Sor Juana descubrimos una robusta individualidad, que piensa por sí misma, que decide por sí misma, que se enfrenta con energía al ambiente que la rodea (naturalmente, en cuanto las circunstancias se lo permiten) y que no se deja gobernar la mente. ¡Por eso tuvo que padecer lo que padeció!

\*

Podríamos seguir analizando las demás tesis de este lamentable psicoanálisis y hallaríamos cosas semejantes a las que aquí he expuesto. Por ahora, baste lo dicho para prevenir a los lectores de Pfandl e invitarlos a leer con cuidado y con sentido crítico un libro que con tanta facilidad puede inducir a falsas apreciaciones.

Ramón Xirau. *Genio y Figura de Sor Juana Inés de la Cruz*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1967.

Este librito, con tan ambicioso título y malísima edición, indigna de una editorial universitaria, es un breve e interesante estudio de Ramón Xirau en

el cual se incluye una amplia antología. A riesgo de ser prolijos y aun molestos, preferimos ir anotando las excelencias o los defectos del libro, más que hablar de generalidades que muchas veces nada dicen.

Comienza por una *Cronología* muy útil pero que por desgracia tiene algunas erratas graves. En 1689, por ejemplo, se dice que “el ex virrey Mancera hace publicar en Madrid el primer tomo de las *Obras Completas*...” No fue Mancera, fue la Virreina Condesa de Paredes como se dice en el mismo título que publica Xirau completo. En 1690 se dice que “publica Sor Juana en México el *Auto del Divino Narciso*...” No, no lo publicó ella, que jamás publicó nada por su cuenta. Lo editó el doctor Ambrosio de Lima, médico de cámara de los Virreyes. En la misma página hay un pequeño error y uno grande. El primero es llamar *arzobispo* al obispo de Puebla y el segundo es recordarnos, en 1690, “la influencia del confesor Núñez de Miranda”. Ésta fue hasta 1693, afortunadamente. En ese año, Sor Juana “regala su biblioteca, calculada por Abreu Gómez en unos 4,000 volúmenes”. Ni la regaló, sino que la vendió a la mitra, ni fue Abreu Gómez quien calculó los 4,000 libros, sino el primer biógrafo de Sor Juana, el padre Diego Calleja, en 1700. En las páginas 10-11 se publica un plano de la ciudad de México que se dice ser del siglo xvii. Es de 1736. En la página 13, por un error de imprenta, no de Xirau, se habla de Werner Weisembach. Es Weisbach, a quien Xirau da mucha importancia como teórico del barroco, y es cierto, pero ya muy sobrepasado en su creencia de que el barroco fue “el arte de la contrarreforma”. Dice después Xirau, página 14, que “el Barroco es, en su esencia, estructural...” esto es muy discutible para afirmarlo tan dogmáticamente y en la nota 2 de la misma página: “el barroco se acerca así al gótico y al *art-nouveau*”. ¡Qué raro! Yo lo había dicho *in extenso* desde 1957 en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*... Sin embargo, el párrafo sobre el barroco de la dicha página 14 es bueno.

Respecto de la pregunta que nunca debió hacerse de si Sor Juana tuvo amores reales —platónicos— con galanes de carne y hueso, responde Xirau con buen seso de que es “ociosa”, pero de todas maneras se la plantea, aceptando, en realidad, la tesis de Pfandl de que sus poemas amorosos son fijaciones narcisistas. Claro está que no se dignó Xirau recurrir a mi suposición del puro juego imaginativo —visto ya por otros— y hasta con *influencias directas*, casi copias, de un poeta anterior, Luis de Ulloa, con quien hago el cotejo en las páginas xii y xiii de mi prólogo a la edición de la Sor Juana de Pfandl, que Xirau ignora olímpicamente... citando la edición. En cambio la defensa del feminismo de Sor Juana, páginas 35-36 del libro de Xirau, es inmejorable, como también es magnífica la interpretación del poema *El Sueño*, o más bien, de la Sor Juana de *El Sueño*, páginas 85 y 103, salvo esa extraña duda de que “quedará en el misterio el saber si Sor Juana alcanzó la visión mística” (página 103). No, no la alcanzó nunca, por la sencilla razón que no la buscó, ni la deseó, ni supo nada de éxtasis y uniones directas con la divinidad.

Señalamos el error —de imprenta— de confundir el retrato de Islas (página 149) con el de Miguel Cabrera, y no sabemos para qué anda en el libro, como ilustración, el obispo Palafox.

Por último, en la “Bibliografía Breve”, por más *breve* que sea, es increíble que falte *La familia de Sor Juana*, de Guillermo Ramírez España, aunque debe

ser un error de simple omisión. En cambio sí parece censurable descuido o mala fe el que diga en la página 170: "Para una bibliografía casi completa véase el Apéndice A de Ludwig Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz, décima musa de México*, Univ. Nac. Aut. de México, 1963. La bibliografía fue preparada por J. A. Ortega y Medina". ¡Con el trabajo inmenso que me costó prepararla y con la explicación, firmada con mi nombre, de la finalidad con que fue hecha!

F. de la M.

Toussaint, Manuel. *Colonial Art in Mexico*. Translated and Edited by Elizabeth Wilder Weismann. University of Texas Press. Austin and London, 1967.

Una labor digna de alabanza es la que viene desarrollando desde hace algunos años, la Universidad de Texas, al publicar una serie de textos significativos dentro de la cultura hispanoamericana. El plan editorial tiene un doble aspecto: el de la traducción de obras de autores reconocidos y el publicar también trabajos originales. En la selección de libros no se han descuidado los relativos a la historia del arte; así en 1962 se publicaron en relación con México, el interesante estudio del pintor Jean Charlot *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, y de José Clemente Orozco su *Autobiografía*. Con textos de Emily Edwards y fotografías de Manuel Álvarez Bravo, en 1966 apareció *Painted Walls of México*. No es esta la ocasión para referirse a las excelencias de impresión que alcanzan estas ediciones, pero en cambio sí nos apresuramos a reconocer que esa calidad se ha mantenido en la publicación que la Universidad de Texas ha hecho, en fecha reciente, del clásico libro de don Manuel Toussaint *Arte colonial en México*.

La traducción del libro de Toussaint se encomendó a la señora Elizabeth Wilder Weismann, y no pudo ser mejor elección, puesto que estaba familiarizada con el pensamiento del autor, toda vez que lo trató tanto personal como epistolarmente durante años. Nada puede objetarse a la esmerada traducción de la señora Wilder Weismann, la trabajó por largo tiempo y aprovechó, además, las notas que el propio Toussaint escribió en el ejemplar que a ella obsequió en 1949. Cabe recordar aquí que la primera edición del *Arte colonial en México*, la hizo este Instituto de Investigaciones Estéticas en 1948; en nuevo diseño tipográfico apareció la segunda en 1962. Por si alguien apresuradamente objetara la actualidad de esta obra, toda vez que han transcurrido veinte años desde que salió por vez primera, la señora Wilder Weismann hace suyas las razones que dio Justino Fernández en la Advertencia de la segunda edición: el libro debe verse como un texto histórico, pues es "the first essay at a full statement on colonial art in Mexico", agrega la traductora.

Al preparar la edición inglesa del *Arte colonial en México*, Elizabeth Wilder Weismann con certero juicio se dio a la tarea de dar completas las citas de las fuentes que don Manuel Toussaint utilizó y que sólo de manera parcial acusó en sus notas. Con idéntico criterio enriqueció los diversos temas del texto, al anotar las investigaciones hechas con posterioridad a 1948. La bibliografía ge-



neral le mereció igual atención y con nuevos títulos la aumentó considerablemente, sobre todo con trabajos publicados en inglés; con todo lo dicho ya se comprende la actualidad que el libro tiene.

En la parte gráfica la edición de la Universidad de Texas sigue en cierta forma el modelo de la primera edición mexicana, pero las ilustraciones van intercaladas con el texto. Nuevas vistas de algunas obras de arte fueron utilizadas; se aprovecharon incluso, varias litografías de edificios desaparecidos de los que el autor hace referencia. Desafortunadamente las láminas a color no alcanzan gran calidad.

Una felicitación especial merece la comisión que forma el consejo editorial de la Universidad de Texas, por haber incluido entre sus publicaciones este importante libro de don Manuel Toussaint; es de desear que otras obras semejantes de autores hispanoamericanos, encuentren idéntica acogida.

X. M.