

¿El Sueño o Primero Sueño?

Facundo Ruiz¹

Resumen. El que sor Juana Inés de la Cruz (México ¿1648/1651?-1695) consideró su mejor poema circulaba manuscrito cuando, en 1692, fue impreso en Sevilla en el *Segundo volumen* de su obra con un título que, desde entonces, organizaría su lectura muy elocuentemente: “Primero Sueño, que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”. Ese vínculo, no sólo con Góngora sino con “la pluma de Europa”, vale decir, con esa tradición y ese continente, ha sido más de una vez discutido pero siempre confirmado por la crítica, incluso cuando se sabe que no fue sor Juana quien colocó los epígrafes que, impresas, llevan sus obras como títulos, incluyendo su magno poema. En este sentido, el siguiente estudio se propone indagar detenidamente no sólo en la nominación del poema sino, fundamentalmente, sopesar su efecto crítico en la lectura del mismo, desde su publicación impresa hasta hoy.

Palabras clave: “Primero Sueño”; sor Juana Inés de la Cruz; barroco; crítica textual.

[en] The *Sueño* or *Primero Sueño*?

Abstract. The poem that sor Juana Inés de la Cruz (México ¿1648/1651?-1695) considered her best work already circulated as a manuscript when, in 1692, it was printed in Sevilla in the *Segundo Volumen* with a title that, since then, would organize its reading very eloquently: “Primero Sueño, que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”. That bond, not only with Góngora but also with the “pens of Europe”, that is to say, with that poetic tradition and that continent, has been discussed more than once, but has always been confirmed by the critics, even when it is known that it was not sor Juana who wrote the titles that, once printed, introduced her poems, including this one. On this matter, the following study proposes to thoroughly inquire into not only the name of the poem, but, fundamentally, to consider its critical effect in its reading, since its printed version until today.

Keywords: “Primero Sueño”; sor Juana Inés de la Cruz; baroque; textual criticism.

Cómo citar: Ruiz, F. (2020) ¿El Sueño o Primero Sueño?, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 49, 309-319.

No se mide con pasos de discurso acelerado
lo que cuesta sudores al discurso.
Pedro Álvarez de Lugo (1991: 58)

El que sor Juana Inés de la Cruz (¿1648/1651?-1695) consideró su mejor poema, no el más famoso ni el más conocido, fue impreso en Sevilla en el *Segundo volumen* de su obra en 1692². Para entonces, hacía algunos años que ya circulaba entre sus lectores y admiradores. La razón era simple y recorría dos vertientes distintas, pero no separadas: por un lado, la publicidad de una obra todavía en el siglo XVII no dependía exclusivamente de su impresión, y si la poesía de Góngora podría ser un ejemplo suficiente, no cabe olvidar que a esa diferencia refiere precisamente la mexicana –para su propia literatura– en la carta que escribe al

¹ Universidad de Buenos Aires-CONICET-Instituto de Literatura Hispánica. Buenos Aires. Argentina.

E-mail: nofacundos@gmail.com

² *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz, monja profesora en el monasterio del señor san Jerónimo de la Ciudad de México, dedicado por su misma autora a D. Juan de Orúe y Arbieta Caballero de la Orden de Santiago* es el título completo, que la reediciones de 1693 y de 1725 alteran levemente: *Segundo tomo...* Esta variación (“tomo” por “volumen”) muchas veces inadvertida, no obstante, no se presenta sólo en la crítica contemporánea, también se halla en los preliminares de 1692. La edición de 1715 lo modifica más sensiblemente: *Obras poéticas de la musa mexicana sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el monasterio del Gran Padre y Doctor de la Iglesia san Jerónimo de la ciudad de México. Tomo segundo, añadido por su autora, en que va el Crisis sobre un sermón de un Orador Grande entre los mayores.*

padre Núñez a principios de los años 80: “Éstas son las obras públicas que tan escandalizado tienen al mundo y tan edificadas a los buenos, y así vamos a las no públicas” (2014: 378)³. Por otro lado, quizá más relevante por más desatendido, se encuentra “la aura popular” de la propia sor Juana, a la que refiere en 1689 el prologuista de *Inundación castálida* y en 1700 el padre Calleja en *Fama y Obras póstumas*,⁴ vale decir, a la vez el encanto y la eficacia contemporánea de su figura y su literatura, un atractivo casi irresistible que sus composiciones –incluso si se trataba de un intrincado poema de 975 versos– generaban entre quienes la conocían de oídas o la habían oído hablar o recitar, como quedó probado en sus años cortesanos como dama de la virreina, Leonor María del Carreto, marquesa de Mancera, y asentado en 1668 cuando aparece impreso su soneto a la catedral en la *Poética descripción...* donde es presentada –sin veinte años aun y siendo éste su primer poema impreso– como “glorioso honor del Mexicano Museo”⁵, y como no tardó en descubrir, una vez en México, la condesa de Paredes y en informar a su prima, María de Guadalupe de Lencastre y Cárdenas Manrique, duquesa de Aveiro:

Pues otra cosa de gusto que la visita de una monja que hay en san Jerónimo que es rara mujer no la hay. Yo me holgara mucho de que tú la conocieras pues creo habías de gustar mucho de hablar con ella porque en todas ciencias es muy particular esta. Habiéndose criado en un pueblo de cuatro malas casillas de indios trujéronla aquí y pasmaba a todos los que la oían porque el ingenio es grande” (Calvo y Colombi 2015: 177-8).

Y quizá esto explique, simple pero no evidentemente, las dos formas de llamar ese poema: como ocurre con ciertas palabras del latín como con “sexta” hora, que por vía culta se mantuvo como adjetivo ordinal, mientras que por vía vulgar derivó hacia el sustantivo “siesta” (pues se trataba del mismo momento del día), el poema de sor Juana por vía impresa fue conocido como *Primero Sueño*, mientras que manuscrito, es decir, yendo de mano en mano y de boca en boca, fue reconocido como *Sueño* o, más popular aún, antecedido de artículo: “un papelillo que llaman el *Sueño*”, en palabras de la misma sor Juana (2014: 361)⁶. Esa bivalencia, de forma notable, todavía hoy caracteriza el poema, y prácticamente no hay quien se refiera a él sin alternar la forma de llamarlo y, por supuesto, sin considerar si eso importa (o aporta) al poema alguna variante más o menos apreciable.

En este contexto, surgen otros matices menores pero también, quizá, atendibles, o cuando menos señalables: en la variación nominal del poema, la palabra “sueño” mantiene su relativa bivalencia entre sustantivo y verbo, situación que tanto el artículo (el *Sueño*) como el adjetivo (*Primero Sueño*) vendrían a despejar, permitiendo las lecturas usuales del poema, es decir, que refiere a la hora del sueño o al acto de dormir tanto como a las representaciones propias de dicho acto. Pero esta distinción de raíz etimológica (entre *somnus* y *somnium*) nunca ha terminado de anular la otra, la del verbo, una distinción que podríamos llamar agentiva, pues ha sido esa primera persona (yo *Sueño* o *Primero sueño*, luego escribo) parte no menor de las especulaciones sobre el poema, sobre todo cuando se lo ha leído o pensado desde el último de sus versos: “el mundo iluminado, y yo despierta”. Cabe recordar que esta distinción, no en su deriva cartesiana,

³ Por “públicas” (impresas), sor Juana refiere a dos juegos de villancicos a la Asunción, uno de 1676 (*Obras Completas* II n°217-224) y otro de 1679 (*OC* II n°250-258) y al diseño del arco triunfal, *Neptuno alegórico* (*OC* IV n°400-402). En el recuento, sor Juana omite tres juegos de villancicos, también impresos: a la Concepción de 1676 (*OC* II n°225-232), a San Pedro Nolasco de 1677 (*OC* II n°233-241) y a San Pedro Apóstol de 1677 (*OC* II n°241-249). Entre las “no públicas” (manuscritas), menciona las loas al Rey Carlos II (*OC* III n°374 y 375), la primera –anota Méndez Plancarte (*OC* III 652)– de 1675 y la segunda –sugiere Antonio Alatorre (“La carta” 646)– de 1681, ambas incluidas en *Inundación castálida* (1689). Aquí también olvida sor Juana una loa a la Concepción (*OC* III n°373), fechable –según MP (*OC* III 644)– entre 1670 y 1675, e incluida en el *Segundo volumen* (1692).

⁴ Notando que sor Juana, no sólo por “los señores virreyes y arzobispos” sino también por los “capitulares de uno y otro cabido, religiosos, y forasteros [...] se halla muy estimada”, el anónimo prologuista resume: “La aura popular sólo convierte en humo luces pequeñas; que a la hoguera grande, más la aviva la luz.” (en Alatorre 2007: 45). Años después, el padre Calleja recuerda, en su “Aprobación”, que en la Corte Juana Inés vivía “entre lisonjas de esta no popular aura” (Alatorre 2007: 242).

⁵ De sus años cortesanos es célebre la “prueba” a que fue sometida Juana Inés por el entonces virrey Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar quien, admirado por la variedad y cantidad de noticias de la joven mexicana, convocó a cuarenta sabios a que la examinasen. De esta “prueba” se libró ella –dice Calleja que dijo el virrey– “a la manera que un galeón real se defendería de las pocas chalupas que le embistieran” (Alatorre 2007: 242), y tanto al comentario del virrey como a la “prueba” se refirió “sor Filotea” (Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla) en su carta de 1690, impresa como prólogo de la *Carta Athenagórica* y más tarde, en 1700, encabezando *Fama...* El soneto a la catedral de sor Juana es el n°202 (*OC* I) y fue presentado en 1667 cuando todavía se la conocía como “doña Juana Ynés de Asuage”, según consta en *Poética descripción*, edición preparada por el bachiller Diego de Ribera.

⁶ El carácter “popular” o “vulgar” del nombre antecedido de artículo se evidencia aún más al leer el comentario erudito de Pedro Álvarez de Lugo Usodemar (1628-1706), *Ilustración al Sueño de la Décima Musa*, donde raramente se nombra “el *Sueño*”, siendo habitual “este *Sueño*” o directamente: “*Sueño*”.

vale decir, como si sor Juana jugara con el *dictum* moderno de la filosofía (algo que tratándose de un poema cuyo tema es la posibilidad y formas de conocimiento no sería del todo desacertado)⁷, ha posibilitado no sólo seguir a través de los verbos el “movimiento dramático” del poema y así percibir cómo, más que el pretérito indefinido, es el imperfecto el que predomina, dando espesor a las acciones y tendiéndolas siempre hacia el presente de la enunciación (Zanetti 1994: 158-9), sino establecer –en la genealogía de la silva (cf. Asensio y Woods)– diferencias elocuentes. Así Elías Rivers ha señalado, tomando como criterio el yo lírico, que entre el *Somnus* de Estacio, la traducción o imitación de Quevedo (“Al sueño”) y las diversas y anteriores de Francisco de Rioja, y la silva gongorina, se produce un cambio singular y evidente, pues mientras que en las del cordobés se muestra escurridizo, en Estacio, Quevedo y Rioja el “yo lírico [es] omnipresente” (1996: 72). Así también, o más aún, surgen modulaciones significativas entre la silva gongorina y la sorjuanina, pues no sólo “[e]l peregrino gongorino está presente desde los primeros versos del poema, pero su presencia es casi fantasmal [...] [mientras que] [e]l alma, o entendimiento, que es el protagonista correspondiente del *Sueño*, sólo aparece después de una larga introducción, pero, una vez presente, permanece siempre en primer plano” (73), sino que la capacidad de cada cual exhibe, singularmente, su diferencia agentiva:

La función del protagonista en ambos poemas es la de proveer un punto de vista, una perspectiva desde la cual se pasa revista a todo lo que se observa en el viaje imaginario. Pero, mientras que el peregrino gongorino es esencialmente pasivo, llevado y traído por otros personajes y dejándose impresionar por ellos y por el paisaje, el alma sorjuanina se eleva esforzadamente y busca, solitaria y muy activa, una comprensión del mundo. (Rivers 1996: 73)

Por otra parte, amén de esta bivalencia entre sustantivo y verbo, entre nombre y acción o, quizá más aún, entre sujeto y agente, el título del poema, también frecuentísimamente, oscila en su forma tipográfica, pudiendo escribirse “sueño” ya con mayúscula ya con minúscula, y si en el primer caso se enfatiza el carácter sustantivo (y no verbal) del título, en ambos parece manifestarse cierta independencia –por no decir cierta anterioridad– de “Sueño” respecto del artículo tanto como del adjetivo, como si dijera: se trató de un *Sueño*, que algunos leyeron –por vía manuscrita– como “el *Sueño*” y otros –vía imprenta– como *Primero Sueño*. Demás está decir que siempre se escribe el título con cursiva, es decir, señalando que es “obra entera” aunque, por esta vía, otros sean –y menos claros– los asuntos: no tanto porque son pocas, y todas del siglo XX y XXI, las ediciones sueltas del poema⁸, y menos aún porque éste pudiera haber sido el “primero” de una serie o porque su posible insatisfacción narrativa –como sugiere Alatorre (2009: 122): no haberlo conocido todo– pudiera inducir a imaginarlo como inacabado⁹, sino porque la idea de “obra entera” que el siglo XVII y el siglo XX y XXI manejan quizá no tenga tantos puntos en común, y ni qué decir si de poesía se trata: el solo cotejo de las *Obras Completas* de sor Juana editadas por Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda (1951-1957) y los tres volúmenes antiguos (1689-1690, 1692, 1700) da rápida cuenta de esto, como podría comprobarse con la sola noción de autor que –entre otras– permite vislumbrar un criterio de selección que, de las *Obras Completas*, quita, relega o diferencia editorialmente aquellos textos (en prosa o verso, preliminares o no) que no son *manu propria* “de sor Juana”, perdiéndose un diálogo (incluso, un dialogismo) tal vez implicado en la idea de obra –entera o no– para sor Juana¹⁰; así como también, una puesta en común de la idea de “libro” que Juan del Valle y Caviedes (1645-1698) proyecta para su poesía y de los “volúmenes” o “tomos” donde se va reuniendo la de sor Juana, quizá bastaría para trazar, en el mismo siglo

⁷ Blas Matamoros (2009) sugiere la fórmula “Primero sueño, luego pienso” al tratar el título, pero sin relacionarla con Descartes ni con filosofía alguna sino con un saber anterior al pensamiento y, por eso, compatible con la poesía.

⁸ Véase Pérez-Amador Adam (2015: 437-441), atendiendo no obstante a ciertos errores: la primera edición (suelta) que realizó Méndez Plancarte no se llamó *Primero Sueño*, como consigna (439), sino *El Sueño*; del mismo modo que, en 1689, no vio sor Juana “el tomo primero de sus *Obras Completas*” (2015: 23) sino el variopinto volumen *Inundación castálida* que, modificado (véase nota ix), fue re-editado en 1690 con el título de *Poemas*. Esta idea de “obra completa”, cuando menos equívoca, la repite Pérez-Amador Adam al describir los volúmenes antiguos donde fue publicado el *Sueño* (2015: 46-54).

⁹ “Caso que fuera error –dice Góngora refiriéndose al proyecto de sus *Soledades*–, me holgara de haber dado principio a algo; pues es mayor gloria en empezar una acción que consumarla”. (1943: 795)

¹⁰ Si bien son tres los volúmenes antiguos (*Inundación castálida* de 1689, *Segundo volumen* de 1692 y *Fama y Obras posthúmas* de 1700), consigno para el primero “1689-1690” atendiendo a la re-edición de *Inundación* que, desde entonces, apareció bajo otro nombre (*Poemas*), con otras piezas (como los sonetos burlescos) y con otro prólogo, ya no anónimo y en prosa, sino en verso (“Esos versos, lector mío”) y escrito por sor Juana, desplazando al soneto “El hijo que la esclava ha concebido” a un segundo lugar, cambiando no sólo el tono inicial (de soneto a romance) sino el perfil literario, e incluso la imagen de escritor proyectada, como resulta evidente al comparar el falsamente modesto dedicado a su mecenas (la condesa de Paredes), lleno de imágenes feudales, con el desenfadado romance que escribe al “lector mío”.

XVII, dos formas diferentes (la serie y la colección), dos concepciones distintas (la obra poética y la antología de poemas) de lo que la poesía entendía como su “entero”.

Pero, o aun así, si poca especulación se ha reunido en torno al título del poema, no han sido estos asuntos los convocantes ni los que han inducido a críticos y lectores a sugerir hipótesis al respecto. Como se sabe, el “asunto crítico” del título del poema que sor Juana consideró el más logrado es, y ha sido, cómo definir su vínculo con el también ambicioso proyecto poético de don Luis de Góngora (1561-1627) y, puntualmente, con sus *Soledades*. Tanto en las ediciones antiguas (1692, 1693, 1715, 1725) como en las modernas, encabeza el poema el siguiente epígrafe: “Primero Sueño, que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”. Pero antes de entrar en tema, cabe una salvedad: se sabe que ninguno de los que hoy llamamos “títulos” de poemas fueron puestos por sor Juana y que, muchas veces, tuvieron funciones, intenciones e interpretaciones bien evidentes, amén de explicables o discutibles, como ocurre con el del romance “Lo atrevido de un pincel” llamado “Puro amor, que, ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profundo”, o con el del famoso soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” titulado “Que contiene una fantasía contenta con amor decente”. Esto, que a la hora de la lectura crítica los vuelve imprescindibles, en tanto constituyen efectivas maneras de comprender los poemas y de vislumbrar cómo sus contemporáneos podían (o querían) entenderlos y, más aún, darlos a entender, no por ello ofrece suficientes garantías respecto de su titulación. En cualquier caso, vale recordar que incluso Cervantes, que al pedir licencia para imprimir su novela (y en cada uno de los demás trámites previos a la publicación) la llamaba *El ingenioso hidalgo de La Mancha*, título que era –además– un endecasílabo redondo, terminó siendo famoso por el libro que todavía hoy conocemos y se edita como *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, seguido de la *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, donde no sólo se modificaba el título que Cervantes había pensado o propuesto y que el narrador todavía recuerda en el último capítulo de la *Segunda parte...*¹¹ sino que –de una parte a la otra– el que era “ingenioso hidalgo” pasaba a ser “ingenioso caballero” mientras seguía siendo, para todos, Don Quijote o el *Quijote*. Como ha indicado Francisco Rico (2004: lxxxiv), este cambio se debió a Juan de la Cuesta, dueño del taller donde se imprimió, y al editor, Francisco de Robles. Y así también sabemos que no fue el Inca Garcilaso de la Vega quien decidió que la *Segunda parte de los Comentarios reales* se llamara *Historia general del Perú* sino sus editores (Rodríguez Garrido); y también, que el asunto del cambio de títulos no ha sido sólo una cuestión de editores o impresores, sino también de críticos y lectores: ¿no fue Boccaccio quien leyó y tituló “divina” la *Commedia* de Dante? Vale decir: que, en términos de títulos y voluntades autorales-editoriales, lo de sor Juana no es una excepción sino algo bastante más frecuente, y que poco tiene que ver en esto ser mujer o estar ausente, ser monja o súbdita colonial de la Corona española.

En este sentido, no deja de ser sorprendente la “certeza” que se le atribuye al epígrafe del magno poema sorjuanino, “certeza” en función de la cual se establece el “asunto crítico” del título. Vale decir: si en todos los otros casos, o en la gran mayoría de ellos, los títulos de poemas se prestan a discusión y nadie ha dejado de indicar la autoría no-sorjuanina, ¿por qué, de pronto, confiar en éste? ¿Es porque el epígrafe mismo dice “que así intituló y compuso la madre Juana” este poema? Pero ¿por qué entonces cuando ella lo nombra en la *Respuesta*, incluso cuando lo mencionan sus contemporáneos (lectores y censores), no aparece de esa forma, es decir, como *Primero Sueño* sino, simplemente, como *Sueño* o, bajo “la aura popular”, como el *Sueño*?¹²

Es cierto, como también ha apuntado Rico (2016), que en la historia cotidiana de la literatura es usual llamar una obra ya por su *titulus*, o nombre formal, ya por su *nomen* familiar, frecuentemente determinado por el del héroe, y así “Stendhal llamaba ‘Julien’ a *Le Rouge et le Noir*, y Guzmán de Alfarache. *Atalaya de la vida humana*, solía quedarse en ‘el Pícaro’ hasta para el propio Mateo Alemán” (“El título”), aunque también era corriente que, si el título de una obra era –entero o abreviado– un nombre propio, se la citara sin más por ese nombre, y así en *Los empeños de una casa* de sor Juana, Arias y Muñoz hablan de “*Celestina*” y no de *La Celestina* y, en la novela de Cervantes, llaman “*Lazarillo de Tormes*” y no “el *Lazarillo*” a *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, sin que esto configurara una regla, como podía

¹¹ “Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijarsele y tenérsele como suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero”. (Cervantes 2004: 1104)

¹² Me refiero, no sólo a los romances “Madre que haces chiquitos” (OC I n°48bis v.95) y “A vos, musa mexicana” (OC I n°49bis v.133), dedicados a sor Juana e incluidos en el *Segundo volumen y Fama* respectivamente, sino a las menciones del poema en los preliminares del *Segundo volumen*. Aunque hasta el siglo XX, y poco más también, como rápidamente se constata en el relevo crítico de Méndez Plancarte (1951: xix-xxvii y lxxviii-lxxx), fue “*Sueño*” o “este/el *Sueño*” y no “*Primero Sueño*” la manera más usual de llamar el poema.

constatarse cuando “el artículo iba fundido indisolublemente con el nombre: *La Galatea, La Araucana*” (“El título”). Es cierto, en consonancia, que podría pensarse para el poema de sor Juana un vaivén similar: un *titulus* (*Primero Sueño*) y un *nomen* (*Sueño* o el *Sueño*). Y si bien en este caso el “héroe” del poema pudiera ponerse en cuestión o despertar justificada desconfianza (¿sería el sueño?), poniendo nuevamente en primer plano la importancia de una distinción agentiva ya comentada, lo que emerge insoslayable es la muy sorjuanina práctica de distinguir sin separar, intercambiar o re-semantizar, lo formal y lo familiar, los “*titulus*” y los “*nomen*”: ¿no ocurre eso, como mínimo en el plano retórico, con “sor Filotea” en la *Respuesta*? ¿Y en el plano poético con “Laura”, “Lisi”, “Lísida” y “Filis” (amén de “Beatriz”, “Anarda”, “Lisarda”, “Inés”, “Teresilla”, “Celia” y “doña Rosa”)? ¿Y no ocurre también, en términos de autoridad o –y más aún– de erudición autorizada, en la *Carta Athenagórica* que luego aparece “retitulada” (y corregida) en el *Segundo volumen* como *Crisis...*? ¿No dice la *Respuesta* que se hizo monja intentando, primero, “sepultar con mi nombre mi entendimiento” y que luego, incluso, quiso “esconder mi nombre” (2014: 323)? ¿Por qué entonces firma el soneto-prólogo de *Inundación castálida...*, “El hijo que la esclava ha concebido”, como “Juana Inés de la Cruz” y no como sor Juana o, como aparece en el epígrafe de su magno poema, “madre Juana Inés de la Cruz”? ¿Era habitual hacerlo así, o variar de una obra a otra?¹³ Y de ser así, en el marco de la obra, vida e ideas sorjuaninas: ¿sería ese el *titulus* o el *nomen* de una escritora?

Una forma sintética de definir el “asunto crítico” del título queda expresada en abril de 1951, en la edición suelta que hace Méndez Plancarte del poema que, en septiembre, aparecerá como parte del primer tomo de las *Obras Completas*, pues entonces el editor comentaba en su “Introducción” que en el *Sueño* sor Juana había dado “rienda suelta a su muy explicable gusto de correr parejas con Góngora en el hipérbaton latinizante, la sabia oscuridad de las alusiones, la saturación de cultismos y la vasta estructuración de un grave canto lírico-descriptivo, o sea, en los caracteres más refinadamente doctos e intelectuales” (1951: xxxv). Si por un lado se consolida aquí una de las corrientes –diría Henríquez Ureña– más perdurables en los estudios del poema, aquella que ha priorizado la construcción formal y su “lengua” poética, y en la que se destacan los estudios de Gates, Dámaso Alonso, Méndez Plancarte, Buxó, Perelmuter Pérez y Alatorre (cf. Sánchez Robayna 1991 y Roses 2010a y 2010b), lo que vuelve aún más singular el juicio de Méndez Plancarte en términos críticos no es el relativamente obvio “gusto de correr parejas con Góngora” sino que esto sea “muy explicable gusto” de sor Juana, vale decir, que el parangón sea, efectivamente, no sólo propio del poema sino del poeta, o lo que es lo mismo, que la comparación se establezca allende la crítica, como algo indudablemente poético, accidentalmente crítico.

Y esto, que como notó Sánchez Robayna, es algo difícil de corroborar históricamente, como ocurre al leer *Ilustración al Sueño...* de Álvarez de Lugo, único *commentator* que ha tenido el poema en su época, dada la “casi nula importancia” (1991: 185) que allí se asigna a las alusiones gongorinas del título, todavía a fines del siglo XX y principios del XXI continúa siendo una certeza insoslayable y sus consecuencias poéticas –si cabe– aún más marcadas¹⁴. Así en 2009 no sólo el poema volvió a aparecer por partida doble, suelto y como parte de la reedición del primer tomo de las *Obras Completas*, y otra vez ambas ediciones a cargo de un mismo estudioso sorjuanino (Antonio Alatorre), sino que la “suelta” ya no lo fue tanto, pues el poema iba antecedido por las *Soledades* de Góngora, y la vinculación entre ambos era –como la voluntad de la poeta– aún más indudable: “Ella lo intituló así no porque planeara escribir un ‘segundo Sueño’, sino porque *Primero Sueño* hace pensar en *Primera Soledad* (tal como *Los empeños de una casa* hace pensar en *Los empeños de un acaso*): sor Juana quiso anunciar, en el título mismo, que la competencia no era esta vez con Pérez de Montoro o con Polo de Medina, sino con el gigante de la Poesía. Ese papelillo ‘que llaman’ *el Sueño* [sic], ella lo llamó muy adrede *Primero Sueño*” (1995: 380)¹⁵. En este sentido, quizá ni haya sido tan “natural” la

¹³ Que esto era, en buena medida, claro para sor Juana también queda evidenciado en su *Respuesta*: “de suerte que solamente unos *Ejercicios de la Encarnación* y unos *Ofrecimientos de los Dolores*, se imprimieron con gusto mío por la pública devoción, pero sin mi nombre” (2014: 365, cursivas mías). En este sentido, quizá no acierte Alatorre al decir que “es curioso pensar que sor Juana no miente al declarar que [los *Ejercicios de la Encarnación* y los *Ofrecimientos de los Dolores*] son los únicos que ella dio por su gusto a la imprenta” (1980: 429), pues no se trata para sor Juana de mentir sino de elegir, “con gusto”, dónde y cómo consignar “mi nombre”.

¹⁴ Pedro Álvarez de Lugo, que lee la segunda edición del poema, de 1693, y no la primera como sugiere Sánchez Robayna (1991: 159), dado que nombra el libro *Segundo tomo* y no *Segundo volumen* (véase nota i), no sólo da muy poca importancia a Góngora en los versos que alcanza a comentar su *Ilustración* (si bien habría anotado hasta el v.632, su comentario –el que nos ha llegado– llega hasta el v.233), sino que las tres veces que lo menciona refiere a la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* (cf. 1991: 65, 73 y 142) sin rastro de las *Soledades*.

¹⁵ Que así reaparece en la introducción a la edición “suelta” de 2009: “Pero sor Juana no intituló así su poema porque pensara componer luego un *Segundo sueño*, tal como Góngora compuso una *Segunda soledad*. Lo intituló así simplemente para asociar *Primero sueño* con *Primera soledad*, para asociarse ella con Góngora desde el título mismo.” (101) Y así en la nota al poema en *Obras Completas*: “Orúe [quien “seguramente”, afirma Alatorre, escribió el epígrafe], bien informado, nos hace saber que ella no le llamaba así [el *Sueño*], sino como se expresa en el epígrafe, porque *Primero Sueño* sugiere *Primera Soledad*, y ella se propuso competir con Góngora, tal como en el núm. 214 [ovillejo] se propuso competir

asociación de ambos poemas o proyectos poéticos (“Esta asociación [*Sueño-Soledades*] fue captada, naturalmente, por los contemporáneos de la monja”, Alatorre 2009: 102) ni aclare demasiado el asunto (sentido, intención o construcción del título) apelar al “muy explicable gusto” de sor Juana o a su “muy adrede” voluntad de anuncio, lo que por otra parte y casi sin dilación –en el mundo sorjuanino– suele terminar conduciendo al tristemente célebre y falso dilema entre la “voluntad explícita” de una intelectual, una escritora *stricto sensu*, y la “obediencia expresa” de una monja, una santa *in nuce*, se trate de títulos, escritos o acciones (hacerse monja o meterse en un convento, publicar o no la *Athenagórica*, salir de la literatura o quedarse callada, etc.).

En 1982 esta corriente encontró en el estudio de Perelmuter Pérez un punto de inflexión: sin dejar de privilegiar los aspectos formales, la “lengua” del poema, “Los cultismos no-gongorinos en el *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz” abría un compás de espera y tornaba menos inmediato, menos “natural”, el vínculo tan pregonado. Así, al cotejar el vocabulario sorjuanino con el gongorino Perelmuter Pérez observaba que “la correspondencia no es tan estrecha: alrededor de un treinta por ciento de los cultismos empleados por sor Juana en su poema más ‘exageradamente gongorino’ [alusión a E. Rivers] nunca fueron utilizados por Góngora” (236), para concluir:

Si bien no podemos decir con Xirau –al menos desde el punto de vista del léxico culto– que el *Primero sueño* ‘acaba con no tener casi nada que ver con Góngora’ (después de todo más de 500 cultismos sí aparecen en sus obras), a través del estudio de los vocablos cultos hemos podido comprobar que el poema no es ni ‘imitación servil’ [alusión a Pimentel] ni ‘extensa imitación’ [alusión a Vigil] suya, y que la presencia de cultismos en sí no demuestra, como quiere Buxó, ‘la total dependencia de su modelo’”. (Perelmuter Pérez 1982: 237)

Pero si la mención de Buxó, y en parte de E. Rivers, señalaba una diferencia interna, una torsión en cierta línea de los estudios del *Sueño*, Ramón Xirau en cambio –de quien además se citaba su estudio general (*Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz* de 1967) o, en todo caso, no dedicado exclusivamente al *Sueño* ni a la poesía sorjuanina– era la punta de un iceberg distinto, de la otra corriente, aquella que en el XX había inaugurado Dorothy Schons y de alguna manera, luego de pasar por Vossler, Carilla, Gaos, Sabat de Rivers y Bellini, acababa en Octavio Paz, justamente en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, cuya primera edición también aparecía en 1982. Esta corriente, sin desatender los aspectos formales y la lengua del poema, privilegiaba en cambio una comprensión histórica, una lectura del poema *in toto*, dice Sabat de Rivers en 1977:

Pero esta imitación de Góngora, que tanto se ha subrayado, no es suficiente para la adecuada comprensión histórica del poema. Es, sobre todo en los primeros 150 versos, en los que se describen mitológicamente la llegada de la noche y el dormirse del mundo, donde predomina el culteranismo típicamente gongorino. El resto del poema, o tal vez sería mejor decir su significación total, es de una extraña originalidad, que tiene sin embargo raíces en el pensamiento y la poesía españoles anteriores. (4)

Esto, que poco después Elías Rivers sintetizaría tan bien: “Temáticamente estos dos poemas son diferentes, pero formalmente son muy parecidos” (1992: 860), venía a cuestionar –más que una interpretación del poema y su título– una metodología que hacía de la literatura “un vasto juego de filiaciones. Como si el sentido de un todo fuese dilucidado por la identificación de la ‘fuente’ de cada uno de sus elementos”, pues aun cuando los elementos fueran idénticos, la relación cambiaba, “cosa que no se deduce ni se puede deducir de un modo de proceder analítico, que pone el acento sobre aquello que se asemeja; pero el objeto no se agota en la semejanza, por el contrario: es la diferencia la que lo identifica” (Corboz 2015: 41-2). Y aun así, esta corriente tampoco resolvía el “asunto crítico” que el título exponía, ni se resolvía a abandonarlo. La comprensión histórica del poema y su lectura *in toto* hacían resurgir (más o menos veladamente) el pionero comentario del padre Calleja, que en su “Aprobación” a *Fama y Obras...* de 1700, anotaba:

No le disputemos alguna (sea mucha) ventaja a don Luis; pero es menester balancear también las materias, pues aunque la poesía, cuanto es de su parte, las prescinde, hay unas más que otras

con Polo de Medina” (en sor Juana *OC* I 486). Editores posteriores del poema suelto, como Stein y Pérez-Amador Adam, no han vuelto a especular sobre el asunto sino que, al llegar al título (en sor Juana *Primero Sueño* 2009c: 78 y Pérez-Amador Adam 2015: 27-30), se han limitado a reunir comentarios al respecto. Cabe recordar, como hace generoso Méndez Plancarte (1951: lxx), que fue Ermilo Abreu Gómez no sólo un alentador insoslayable de los estudios sorjuaninos sino el primero en editar “suelto” el *Sueño* en la revista *Contemporáneos* en 1928.

capaces de que en ellas vuele la pluma con desahogo. De esta calidad fueron cuantas tomó don Luis para componer sus *Soledades*; pero las más que para su *Sueño* la madre Juana Inés escogió son materias por su naturaleza tan árida, que haberlas hecho florecer tanto arguye maravillosa fecundidad del cultivo. (Alatorre 2007: 245-6)

Pero encontrar en el “tema” o “materia” la singularidad del poema, incluso su diferencia, fuera más o menos deliberadamente expuesta en el epígrafe de 1692, organizaba el “asunto crítico” casi en los mismos términos (forma-contenido o “meollo-corteza”), aunque ahora, al renovarse la “certeza” del título apareciera también bajo una luz distinta, es decir, en su formulación gongorina histórica: como un problema o tensión (innovación o catástrofe) entre *res* y *verba*. La “vacuidad” o “inutilidad” de la poesía gongorina, esa mucha belleza con poca verdad que hacía resonar el final del soneto de los Argensola (Porque ese cielo azul que todos vemos, / ni es cielo, ni es azul: ¡lástima grande / que no sea verdad tanta belleza!)¹⁶ tanto como el clásico *dictum* poético horaciano del *prodesse et delectare*, si por un lado afianzaba el “asunto crítico” en el siglo XVII, lo impulsaba también, para la poesía sorjuanina y como distinguiera Calleja, hacia una polémica con acentos cambiados, una polémica que –así planteada– no podía darse en los mismos términos que había ocurrido en torno a Góngora y sus *Soledades*. Vale decir: si el “asunto” del poema sorjuanino hacía la diferencia “crítica”, la misma no tenía por qué ni cómo expresarse –según rezaba el epígrafe del *Sueño*– “imitando a Góngora”. Pero la crítica y los críticos respondieron “imitando a Góngora”, *nemine discrepante*, y el poema se fue ajustado, más o menos deliberadamente, al título.

Quizá por eso, ya en 1957 Lezama Lima sugería que el “que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora” del epígrafe era “una humildad encantadora más que una verdad literaria” pues, a su entender, no sólo se trata de “lo más opuesto a un poema de los sentidos” sino –incomparable– de “el viaje secreto de nuestras comunicaciones con el mundo exterior por las moradas subterráneas” (2014: 237). En cualquier caso, y como confirmaría el devenir crítico del poema, en el título del poema sorjuanino no se evidenciaba tanto un “asunto crítico” como, bajo su encanto, desiguales “intereses críticos” y de cierta crítica, que reunidos de forma diversa se orientaban siempre a un mismo punto: colocar a sor Juana a nivel de Góngora, es decir, establecer su relación clara y directa con la máxima autoridad poética del siglo XVII, como si eso pudiera –de no ser alentado y atendido– perder vigencia, relevancia o autenticidad o, peor aún, menoscabar la obra entera de la mexicana y, por esta vía, de toda una poesía (latinoamericana) que –en ella y entonces, y como dijera su contemporáneo Juan de Espinosa Medrano en su *Apologético*– estaba naciendo al mundo. En este sentido, el interés de la crítica por dirimir su vínculo con “las plumas de Europa” (algo que sor Juana misma tematizó en su conocido romance “En reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa...” pero que –notablemente– no suele ser citado o aludido a la hora de tratar su gongorismo o el de su magno poema) y, más aún, de establecer su vínculo con “la” pluma del Siglo de Oro hispánico, no sólo ha derivado en canonizaciones obvias y discutibles, como la de Harold Bloom en *El canon occidental* (cf. Zanetti 2000), a quien sigue González Echevarría (2016), sino en mundializaciones igualmente poco sugerentes, como ocurre con el trabajo de Jean Franco incluido en *América latina en la “literatura mundial”* y titulado con dos versos de *Los empeños de una casa* que el artículo no trata¹⁷, y en el cual sor Juana termina siendo un accidente o un ejemplo que, en el mejor de los casos, viene a confirmar la dudosa y triste hipótesis de Efraím Kristal sobre aquello que la literatura europea “debe” a la americana... en fin, donde sor Juana, como su magno poema, se convierte en un título poco discutido y nunca establecido del todo.

En este panorama, cabe tal vez un último comentario: aun cuando sea críticamente necesaria y pertinente la relación sor Juana-Góngora para establecer el título, el tenor del poema o ambos, poco se ha ahondado en su carácter paródico, en el sentido e idea de “parodia” que si no los separa, sin duda los distingue. En primer lugar porque, de una u otra manera, la crítica que ha pensado el *Sueño* bajo el rigor del epígrafe (“imitando a Góngora”) ha seguido, pero no desarrollado, los preceptos que los *Poetices libri Septem* (1561) de Escalígero fijaron como características canónicas de “parodia”, vale decir, la dependencia de un modelo preexistente a

¹⁶ Sobre la impresión tardía del soneto y su atribución a uno u otro de los hermanos Argensola véase Guerrero Ramos y Käufer (1999).

¹⁷ Justo dos versos que se hallan, nada menos (sin duda por ello elegidos por Franco), en el corazón de un diálogo sobre la diferencia *mestiza* y el *diverso genio* de una obra e idea a un lado y otro del Atlántico: “Amigo, mejor era *Celestina*, / en cuanto a ser comedia ultramarina: / que siempre las de España son mejores, / y para digerirles los humores, / son ligeras; que nunca son pesadas / las cosas que por agua están pasadas. / Pero la *Celestina* que esta risa / os causó, era mestiza / y acabada a retazos, / y si le faltó traza, tuvo trazos, / y con diverso genio / se formó de un trapiche y un ingenio. / Y en fin, en su poesía, / por lo bueno, lo malo le suplía; / pero aquí, ¡vive Cristo, que no puedo / sufrir los disparates de Acevedo”. (OC IV 2.2 vv.55-70)

ser transformado (usualmente de serio a cómico) y la conservación de elementos formales en los que se insertan contenidos nuevos o incongruentes (cf. Genette 1989, Hutcheon 1992, Guerrero 1998: 79-95, Agamben 2016: 219-236 y López Eire 2007).

Y aun cuando esto, sin duda, habilita una vía crítica para la lectura del *Sueño*, dos aspectos –usualmente desatendidos– no pueden ser soslayados: por un lado, que la parodia de sor Juana no tiene por función hacer reír, vale decir, que el *Sueño* mantiene un estilo “noble” pero sin volver “vulgar” el tema, que efectivamente cambia (Genette 1989: 33), sosteniendo el principio de la parodia pero no su función y, por esta vía, obligando a reconsiderar no sólo el carácter “modelo” del texto sobre el cual su intervención tendría sentido sino, lógicamente, el “modo de relación” literaria que los vincula, y así, el sentido literario que la “parodia” puede tener o hacer surgir de dicha relación. Por otro lado, que la construcción de un modelo es retrospectiva y no prospectiva. Cuando Genette comenta que también de Virgilio se decía que había hecho su *Eneida* “imitando a Homero”, señala que la imitación, como transformación compleja e indirecta, “exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica (llamémosle épica) extraído de esa performance singular que es *La Odisea* [sic] (y eventualmente de algunas otras) y capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas” (Genette 1989: 15). Del mismo modo que Espinosa Medrano en su *Apologético* sostenía que sólo con Góngora el Polifemo había alcanzado realmente su esplendor, y aclara: ni con Homero y su *Odisea* ni con Virgilio y su *Eneida* ni con Ovidio y sus *Metamorfosis*, pues “sólo en su estilo [el de Góngora y el de su *Fábula de Polifemo y Galatea*] llegó a ser gigante aquel cíclope” (1982: 51), algo que también –aunque sin celebrarlo– señala Álvarez de Lugo en su *Ilustración al Sueño* (1991: 65), cabe decir que sólo con el *Sueño* la “performance” singular de las *Soledades* llegó a ser “modelo” performativo, otorgándole no sólo “competencia genérica” sino la capacidad de engendrar “un número indefinido de performances miméticas.” O, como ha dicho Sánchez Robayna: “Ningún poema como *Primero sueño* ha influido tanto sobre las *Soledades*” (1991: 200). En este sentido, el “modelo” no es un efecto de la “copia” pero, como “[n]o siempre es primero el que empieza” (Espinosa Medrano 1982: 48), tampoco el “modelo” es punto de partida, u “origen”, de secuencia alguna.

Así, otra especulación es posible, si bien su certeza es –hasta donde permiten hoy saber los textos y documentos sorjuaninos– literalmente improbable, aunque no impensable, y surge también del epígrafe pero no de su parte más comentada (el “que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”) sino del “que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”. Pues la posibilidad de que sor Juana *deliberadamente* haya hecho así su poema, y no sólo colocado un título-guía o título-enlace, permite pensar su poema en una serie tan antigua como elocuente, como es la que ya en el siglo VII a. C. “ligaba” la poesía (o lo que hoy sabemos de ella) de Calino y Tirteo con la de Homero:

La utilización de vocablos, expresiones o fórmulas, rasgos fonéticos, morfológicos, sintácticos y estilísticos es –si se la analiza en contexto [a la poesía de Calino y Tirteo]– producto no de una reminiscencia sino de una *intención deliberada* que calcula prolijamente el efecto connotativo de esa “homeridad”. La utilización de Homero por estos elegíacos tempranos es un fenómeno recurrente a lo largo de todas las literaturas que cuentan ya con un *clásico* y con un *público* que remite homogéneamente a él. (Alcalde 1996: 44)

Si además, como sugiere Deleuze, en el barroco “el sentido de la semejanza cambia completamente de función: la semejanza se juzga por lo semejante, no por lo semejado” (1989: 124), el “modelo” gongorino no sólo lo es de forma evidente bajo la luz del *Sueño* sino que, justamente, surge consolidado de dicha relación, cuestionando estilísticamente tanto un efecto denotativo del *Sueño* como una concepción cronológica (y positivista) de la historia literaria.

Esta concepción, en el diálogo América-Europa (como singularmente experimentaron Rubén Darío y Paul Groussac todavía a fines del XIX), y en su período colonial más notoriamente aún, no puede sino involucrar una lectura de dicha situación. Así, en el análisis y lineamientos propuestos por Roses al ocuparse del vínculo sor Juana-Góngora, llama la atención –desde el título– que la presunta poca importancia de tener o seguir un modelo (“Decir de la novohispana que fue seguidora del andaluz es como no decir nada, pues todos los grandes creadores, incluso los más adánicos, tienen sus modelos”) rápidamente no se confirme en el cordobés, no sólo resaltando su “esencialidad” sino acentuando su carácter “no colonial”: “Quizá ello explique que, de los poetas coloniales, sea sor Juana Inés de la Cruz quien más se aproxima a la esencialidad del mensaje poético gongorino” (2010b: 289). Pero esto, que se articula inmediatamente en términos de “lecciones” (gongorinas) y “disidencias” (sorjuaninas), sin ocultar que estas últimas, si dan pie a un vago “discurso de resistencia”, se juzgan también dudosamente como la “actitud respondona” (307) o el “orgullo zumbón” (310) de la “monja rebelde” (311), llama mucho más la atención cuando, en el análisis de las

décimas elegidas, no sólo toda similitud y toda diferencia resultan confirmatorias de la “lección” sino que, al señalar el tópico de la *militia amoris* (que aparecería apenas en “Ciego que apuntas y atinas” y continua y convencionalmente en “Dime, vencedor rapaz”), compruebe que, así, la poesía de sor Juana da “una especie de salto atrás” (Roses 2010b: 309), hacia la poesía de cancionero. Esta ¿involución, regresión? que, para Roses, caracteriza la disidencia sorjuanina como “arqueológica” (Roses 2010b: 309), afianza el valor histórico que su lectura imprime al análisis no pudiendo (no queriendo) pensar, relacionar y exponer cómo esa alegoría militar-jurídica se enlaza, en la poesía de sor Juana, con una situación de conquista y colonización más o menos obvia y no sólo con un asunto o tópico poéticos (si es que los asuntos y tópicos poéticos no son también políticos, como se vislumbra en la traducción de Boscán de *El cortesano*, y en la anécdota que lo induce a hacerlo, tanto como en la vulgarización que Dante le imprime a la lengua poética, entre muchos otros). Que Roses entienda que la serie que le corresponde, o en la cual se incluye la décima de la novohispana, es la del (tópico) “burlador burlado” (310) y no la de la loa al *Divino Narciso*, entre otros, da suficiente cuenta de cuánto y cómo implica la construcción o definición de un “modelo” y el valor “rector” que se le asigna, bajo el cual, “naturalmente”, emergen órdenes, cánones y clasificaciones.

En segundo lugar, la parodia ofrece al *Sueño* la posibilidad de pensar “un espacio junto o al lado” (Agamben 2016: 223), una deriva del vínculo diferente que, también, traza en su largo aliento una consolidación del planteo tanto como su productiva diversificación. Como refiere Escalígero y retoma Agamben, la acepción antigua de parodia señalaba un terreno escarpado de distinciones, incluso una brecha entre *melos* y *logos*, entre canto y palabra que –fundamentalmente– venía a designar un nexo disuelto por el rapsoda, una discordancia, que llevaba a decir que estos hablaban *para ten oden*: contra el canto o al lado del canto.¹⁸ Y “es precisamente este aflojamiento paródico de los vínculos tradicionales” (Agamben 2016: 222-223) el que parece proponer el *Sueño* respecto de las *Soledades*, vale decir, el que nadie a ha dejado de notar: la diferencia (de) *poética* que si los reúne también los vuelve, en más de un aspecto, incomparables y, a ambos, “inimitables”. Y así podría encontrarse en el *Sueño*, también y por primera vez, el lugar exacto donde la unidad poética deja de remitirse hispano-americana para dar lugar a un espacio junto o al lado, un espacio latino-americano, cuya discordancia viene también a *enseñar* una distancia entre el “*melos* y *logos*” de una lengua que, sin separar, nos distingue, así como –ahora y entonces– da sentido y novedad a una unidad espacial y territorial donde se re-emplazan vínculos tradicionales.

En tercer y último lugar la parodia, a través de la poesía trovadoresca y stilnovista, dio a la poesía moderna una de las cualidades más relevantes y relevadas del *Sueño*, la que liga su existencia a un objeto tan amado como inasible. Y si esta imposibilidad de una lengua de alcanzar la cosa, y de la cosa, de hallar su nombre, bien podría sintetizar lo hasta aquí dicho del poema sorjuanino y su título, cabe pensar también que estos movimientos podrían trazar adecuadamente no sólo las dos partes “científicas” del *Sueño* (el tratar de comprenderlo todo de golpe o, dado el absurdo, por partes categoriales) sino incluso sus partes “narrativas” (el dormir del mundo y el despertar del agente), y así vislumbrar la singularidad del momento poético que el *Sueño* señala en América Latina, aquel en el cual la máxima distancia respecto de su objeto, amado e inasible, se construía en la mínima cercanía de una voz en la cual ya comenzaba a sonar –o a disonar, paródicamente– una realidad y una literatura incomparables. Y “[p]uesto que la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto [...] si la ficción define la esencia de la literatura, la parodia se detiene, por así decir, en el umbral de esta, obstinadamente extendida entre realidad y ficción, entre palabra y cosa” (Agamben 2016: 233), que es también donde el *Sueño*, menos obstinada que precisamente, dice y hace la historia de un nombre.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2016). *El final del poema*. Trad. Edgardo Dobry. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alatorre, Antonio (1980), “Para leer la *Fama* y obras *pósthumas* de Sor Juana de la Cruz”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29, pp. 428-508.
- Alatorre, Antonio (1987), “La carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 25, pp. 591-673.

¹⁸ También en Genette (1989: 20 y ss.). Esta acepción, que Agamben relanza partiendo de Escalígero, para Genette es poco clara y, falta de pruebas documentales, quizá no más que una “hipótesis puramente teórica” (1989: 25); pero no obstante, afirma, también habilita una definición significativa (26).

- Alatorre, Antonio (1995), "Notas al *Primero Sueño* de sor Juana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43-2, pp. 379-407.
- Alatorre, Antonio (2007). *Sor Juana a través de los siglos*. México: El colegio de México-UNAM. 2 tomos.
- Alatorre, Antonio (2009), "Invitación a la lectura del *Sueño* de sor Juana", en Luis de Góngora y Argote y Sor Juana Inés de la Cruz. *Soledades / Primero sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 101-122.
- Alcalde, Ramón (1996). *Estudios críticos de poética y política*. Buenos Aires: Conjetural.
- Álvarez de Lugo Usodemar, Pedro (1991), "Ilustración al *Sueño* de la Décima Musa", en Andrés Sánchez Robayna (ed.). *Para leer 'Primero sueño' de sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 57-158.
- Asencio, Eugenio y M. J. Woods (1980), "Formas y contenidos: la silva y la poesía descriptiva", en Francisco Rico y Aurora Egido (coords.). *Historia y crítica de la literatura española* (vol.3, t. 1). Barcelona: Crítica, pp. 676-685.
- Buxó, Pascual (2002), "El *Sueño* de Sor Juana: reflexión y espectáculo", en *AISO. Actas VI*, pp. 89-110.
- Buxó, Pascual (2004), "Góngora y Sor Juana: *ut pictura poesis*", *Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal* 1, pp. 29-54.
- Calvo, Hortensia y Beatriz Colombi (eds.) (2015). *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid-Frankfurt-México: Iberoamericana-Vervuert y Bonilla Artigas.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: RAE-Alfaguara.
- Corboz, André (2015). *Orden disperso*. Trad. Cristina Fraggman y Gustavo Zappa. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (1951). *El Sueño*. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte. México: Imprenta Universitaria.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (2004a)[1951]. *Obras Completas*. Tomo I. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte: México. Fondo de Cultura Económica.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (2004b)[1952]. *Obras Completas*. Tomo II. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (2004c)[1955]. *Obras Completas*. Tomo III. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (2004d)[1957]. *Obras Completas*. Tomo IV. Ed. de Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (1995)[1692]. *Segundo volumen de las obras de s rora Juana Inés de la Cruz*. Ed. de Gabriela Eguía-Lis Ponce (edc. facsimilar). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (2009a). *Obras Completas*. Tomo I. Ed. de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (2009b). *Soledades / Primero sueño*. Ed. de Antonio Carreira y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (2009c). *Primero Sueño*. Ed. de Tadeo P. Stein. Rosario: Serapis.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (2014). *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas*. Ed. de Facundo Ruiz. Buenos Aires: Corregidor.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (2015). *El precipicio de Faetón. Edición y comento de Primero Sueño de sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. de Alberto Pérez-Amador Adam. Madrid: Iberoamericana-Vervuert/UAM-Iztapalapa.
- Deleuze, Gilles (1989). *El pliegue*. Trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona: Paidós.
- Espinosa Medrano, Juan de (1982). *Apologético*. Caracas: Ayacucho.
- Franco, Jean (2006), "Nunca son pesadas / las cosas que por agua están pasadas", en Ignacio Sánchez-Prado (ed.). *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/University of Pittsburgh, pp. 183-196.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Góngora, Luis de (1943), "Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron", en *Obras completas*. Ed. de Juan e Isabel Millé y Giménez. Madrid: Aguilar, pp. 794-798.
- González Echevarría, Roberto (2016), "Sor Juana y la cosmología barroca: 'Primero sueño'", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 45, pp. 287-300.
- Guerrero, Gustavo (1998). *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guerrero Ramos, Carlos J. y Anja Käuper (1999), "Polvos de arroz: lecturas y relectura del famoso soneto de los Argensolas", en *AISO. Actas V*, pp. 671-679.
- Hutcheon, Linda (1992), "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en Hernán Silva (ed.). *De la ironía a lo grotesco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, pp. 173-193.
- Kristal, Efraim (2006), "'Considerando en frío...' Una respuesta a Franco Moretti", en Ignacio Sánchez-Prado (ed.). *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/University of Pittsburgh, pp. 183-196.
- Lezama Lima, José (2014). *Ensayos barrocos*. Buenos Aires: Colihue.
- López Eire, Antonio (2007), "Aproximación a la poética de Julio César Escalígero", *Ágora. Estudios Clásicos em Debate* 9, pp. 11-49.
- Matamoro, Blas (2009), "Apostillas a *Primero sueño*". *Crónicas / Thesaurus Cultural* 150-294.
- Méndez Plancarte, Alfonso (1951), "Introducción", en sor Juana Inés de la Cruz. *El Sueño*. México: Imprenta Universitaria, pp. ix-lxxxiv.

- Perelmuter Pérez, Rosa (1982), “Los cultismos no-gongorinos en el *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 31, pp. 235-256.
- Pérez-Amador Adam, Alberto (2015). *El precipicio de Faetón. Edición y comento de Primero Sueño de sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert/UAM-Iztapalapa.
- Rico, Francisco (2004), “Nota al texto”, en Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: RAE-Alfaguara, pp. lxxvii-xciii.
- Rico, Francisco (2016), “El título del ‘Quijote’”, *El País*, 22 de marzo de 2016.
- Rivers, Elías L. (1992), “Góngora y el Nuevo Mundo”, *Hispania* 75, pp. 856-861.
- Rivers, Elías L. (1996), “«Soledad» de Góngora y «Sueño» de Sor Juana”, *Salina* 10, pp. 69-75.
- Rodríguez Garrido, José Antonio (2010), “El título de los *Comentarios reales*: una nueva aproximación”, en Carmen de Mora *et al* (eds.). *Humanismo, mestizaje y escritura en los Comentarios reales*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 295-318.
- Roses, Joaquín (2010a), “La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)”, en Andrés Sánchez Robayna (ed.). *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria de los Siglos de Oro*. Las Palmas de la Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, pp. 407-443.
- Roses, Joaquín (2010b), “Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana”, *Edad de Oro* 29, pp. 289-311.
- Sabat de Rivers, Georgina (1977). *El “Sueño” de sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*. Londres: Tamesis Books Limited.
- Sánchez Robayna, Andrés (1991). *Para leer ‘Primero sueño’ de sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zanetti, Susana (1994), “Volviendo a *Primero sueño*”, en Silvia Tieffemberg (ed.). *Actas del coloquio internacional “Letras coloniales hispanoamericanas: Literatura y cultura en el mundo colonial hispanoamericano”*. Buenos Aires: Asociación Amigos de la Literatura Latinoamericana, pp. 153-162.
- Zanetti, Susana (2000), “¿Un canon necesario? Acerca del canon literario latinoamericano”, *Voz y escritura* 10, pp. 227-241.