

**ORIENTE AL OCCIDENTE:
EL POEMA-SASTRE. CENTÓN,
CONCEPTO, IDEOGRAMA Y MONTAJE**

*THE ORIENT IN THE OCCIDENT: THE POEM/TAILOR. CENTO, CONCEPT,
IDEOGRAM AND MONTAGE*

Facundo Ruiz

Professor de Literatura Latinoamericana (Universidad de Buenos Aires) e pesquisador do CONICET
(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)
nofacundosi@gmail.com

Submissão: 12 de agosto de 2020.

Aprovação 8 de setembro de 2020

RESUMEN: La poesía de sor Juana Inés de la Cruz inaugura, al retomar el diálogo con la obra de Ausonio, una distinción fundante entre “obra” y “trabajo”. Convertida en problema poético (y de poética), esta distinción es reflexionada y desplegada a lo largo de su obra y establece, con sus circunstancias coloniales de enunciación, las condiciones de emergencia de una nueva noción de poema. Y con ella, de una nueva figura de poeta. Y con ambas, una nueva “naturaleza” para la poesía.

Palabras clave: sor Juana Inés de la Cruz, Ausonio, poesía, centón, concepto

ABSTRACT: By resuming the dialogue with Ausonius’s work, Sister Juana Inés de la Cruz’s poetry begins a founding difference between “work” and “job”. Once it is turned into a poetic (and a poetics’) problem, this distinction is reflected upon and unfolded throughout her work, and sets, with her colonial circumstances of enunciation, the conditions in which a new notion of poem can emerge. And with it, a new statue of poet. And with them, a new “nature” for poetry.

Keywords: sister Juana Inés de la Cruz, Ausonius, poetry, cento, concept

Todo gran escritor ama ante todo los centones.

La cultura de todo gran escritor es medieval.

Pier Paolo Pasolini

(el sombrero hace al hombre)

(el estilo es el sastre)

Max Ernst

En 1679 una joven, ya popular pero aún no consagrada, sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695) señala una distinción fundante entre “obra” y “trabajo”, e incluso, más específico aún, entre obra “poética” y trabajo “del poeta”. Aparece en la introducción de la última pieza, número VIII, del villancico de Asunción:

Por celebrar tanta fiesta,
aquel Sacristán de antaño,
que introdujo con su voz
gallinero en el Parnaso,
cercenando de Virgilio
y zurciendo lo cortado,
más sastre que cantor, hizo
estas coplas de retazos.
Con lo cual consiguió hacer,
después de estar muy cansado,
ajena toda la obra
y suyo todo el trabajo.
(2004, p.71, vv.1-12)¹

1. En la *editio princeps* (Madrid, 1689, p. 247) la pieza es introducida como “Villancico VIII” y no como “Ensalada”, según consta en *Obras Completas* por decisión de su editor moderno, Alfonso Méndez Plancarte, si bien ocupaba ese lugar y función (ver nota 2).

La distinción, irónica, atiende no sólo a la acción (hacer coplas con versos retaceados) sino al agente, pues el sacristán –custodio de ornamentos, vestiduras y libros sagrados– descuida así su función y, en el desvío, desacraliza el “tesoro” que le ha sido encomendado: introduce, con su voz, gallinero en el Parnaso. El carácter meta-poético de esta introducción suma, a su vez, al alboroto de la voz del sacristán el de la suya propia, pues rápidamente quedan en un mismo nivel o espacio, confusos o degradados, lo pagano (Virgilio, Parnaso) y lo cristiano (María, Asunción). Es claro al mismo tiempo que ninguna de estas voces –la del sacristán, la de la letra– quiere, al malsonar, “ruido con el Santo Oficio” (dirá sor Juana, 2014, p. 322) y que son el contexto celebratorio de la “tanta fiesta” y el tono (ensalada) y ubicación de la pieza (final del villancico: fin de fiesta) los que garantizan esto, si bien no impiden que tal cosa pueda oírse o leerse ya en la intención de la voz ya en los versos mismos.¹ En este sentido es todavía palpable, en el carácter no cotidiano de esa alegría y esa fiesta, la dinámica ambivalente de la cultura popular del carnaval medieval y el valor positivo y afirmativo de su risa, tanto en las acciones como en las voces y agentes; dinámica y valor que si bien comenzaban a disgregarse en el siglo XVII, al reestructurarse –precisa Bajtín (1990)– “el modelo de universo” (106), estabilizando un nuevo régimen político, la monarquía absoluta (95), rearticulando el vínculo popular de literatura y plaza pública (37 y 61-2) y consagrando la filosofía cartesiana (245-248), todavía eran sensibles en cierta literatura litúrgica (y no sólo) y quizá más evidentes en terrenos –histórica y etimológicamente– “eclesiásticos”. Los villancicos sorjuaninos por otra parte, como han estudiado Flores (1991), Moraña (1995) y Martínez San-Miguel (1997), pretendían erigirse y oficiaron exactamente como esos espacios de tensión, no solo por tradición cultural y literaria sino como voluntad de construcción, visibilización y negociación de saberes y subjetividades desiguales y múltiples, o también, coloniales.

Medieval es también el texto que la letra del villancico interpela y cita, e incluso traduce. Si bien la práctica centonaria así como el nombre “centón” para designar cierta literatura son más antiguos, remontándose rápidamente a los “Homerocentones” (cf. PRIETO DOMÍNGUEZ 2010) y pasando por el *Satyricon* (cf. CARMIGNANI 2017), es la reflexión normativa del galorromano Ausonio (310-393), que acompaña y precede su poema, la que marca y hace una diferencia, genérica cuando menos. En su carta-dedicatoria a Axio Paulo, Ausonio resume o propone las reglas que no sólo proyecta seguir en su *Cento Nuptialis* sino que, a su entender, han seguido todas aquellas obritas frívolas y sin valor (*frivolum et nullius pretii opusculum*) llamadas centones, realizadas sin mayor esfuerzo –ni lima ni ingenio ni madurez (*nec labor excudit nec cura limavit, sine ingenii acumine et morae maturitate*)– y por mera diversión.² No obstante este proceder poético lúdico, que engarza versos o partes de versos hasta darles nuevo y hasta opuesto sentido conjunto, requiere una memoria precisa e insoslayable destreza técnica si se espera hacer de lo inconexo obrita continua (*opusculum de inconexis continuum*), es decir, armónica en su tema tanto como en su métrica y sintaxis, e independiente –aunque quizá inseparable– de su origen o punto de partida. Y las requiere, de distinta manera pero igualmente ineludibles, a “ambos lados” de la composición, pues no será efectivo el poema (o su poética) si memoria y destreza

1. La ensalada o ensaladilla “[e]s una especie de juego poético-musical caracterizado por su variedad: parte del juego está en los continuos cambios de tono, de metro, de estrofas, de lengua, con sus correspondientes cambios en la música, y parte en la recontextualización de textos conocidos de diversas procedencias” (1999, p. 149), dice Tenorio, que señala también que incluir ensaladas como letras finales de los villancicos es no sólo “una práctica novohispana” sino “un elemento distintivo de las series sorjuaninas” (pp. 152-153).

2. Para la traducción, sigo la de Antonio Alvar Ezquerria (cf. Bibliografía).

no actúan en poeta y público. Esta lógica dupla, del doblez y lo doble, entre el juego y la seriedad, entre la obrita frívola de nombre genérico (centón) y el poema trascendental de nombre propio (Homero, Virgilio), entre la dispersión de piezas y la concentración del sentido, entre la relajación compositiva del procedimiento y la exigida atención de la recepción, señala nueva y quizá más elocuentemente aquella distinción sorjuanina entre obra y trabajo, donde el valor una vez más –como enfatiza Ausonio, no sin ironía– se encontraría en la obra-origen y no su en devenir-trabajo.

Célebremente recordada en la fórmula ausonia (*Accipe igitur opusculum (...) de alieno nostrum*), esta distinción es la que interpela y traduce el villancico sorjuanino, explícitamente: Con lo cual consiguió hacer,/ después de estar muy cansado,/ ajena toda la obra/ y suyo todo el trabajo.¹ Es menos la alusión a Virgilio y sus versos o, por esa vía, al poema de Ausonio, a fin de cuentas y ya en pleno siglo XVII “obras” las dos, que a la lógica centonaria y su distinción matriz (*de alieno nostrum*) lo que liga fuertemente la ensalada al centón –formas poéticas ambas, por otra parte, de una intertextualidad fundante y una intervocalidad coral. Y más aún el gesto sorjuanino al ausonio, gestos curiosa pero quizá no casualmente esgrimidos por una hispano/americana y un galo/romano hacia la tradición y el canon del Imperio en el cual se inscriben y al cual convierten, de golpe, en teatro de operaciones.² Notable y deliberadamente la composición centonaria se construye en la puesta en juego de autoridades (nombres o prestigios, piezas u obras): no es solo la reapropiación y reinención de textos, procedimientos y sentidos sino, y a través de ellos, la reorganización de genealogías y *locus communis* (poéticos y políticos) lo que claramente aparece interpelado y, más que aludido, convocado a la arena literaria. En este sentido, si bien Méndez Plancarte en la “Introducción” al segundo tomo (1621-1721) de *Poetas Novohispanos* se refiere a la “ilustre tradición” y “viva popularidad” de los centones “que en aquel siglo nada tenían de ‘absurda tarea’” (1994, p. xxi), no por eso al editar el villancico sorjuanino de la Asunción deja de anotar que la letra en cuestión (“Por celebrar tanta fiesta”) es un “agudo epigrama contra los ‘Centonistas’ que con versos ajenos (de Homero, Virgilio, Garcilaso o Góngora...) tejían nuevo poema” (en sor Juana 2004, p. 394). Pues a la incomodidad o malestar manifiestos del hacer propio con lo ajeno –que en América, además de poética, tiene su articulación crítica, célebre en “El descontento y la promesa” de Henríquez Ureña y en *El deslinde* de Reyes, poco después reducidos a esquema nacional por Borges en “El escritor argentino y la tradición”– a este malsonar centonario de la cultura se suma, a todas luces, el de una belleza mestiza y su forma política impura, ambas de linaje múltiple, herencia heredable y condiciones coloniales. Así, no está de más recordar que κέντρον “originalmente significaba un manto muy humilde, hecho de retazos, que se ponía sobre el lomo de un burro” (CARMIGNANI, 2017, p. 2) y que

1. “Recibe, pues, esta obrita compuesta con fragmentos inconexos, una sola hecha con variados elementos, un objeto de chanza hecho con frases serias, algo nuestro sacado del prójimo, para que no te extrañes de que, en las leyendas sagradas y en los mitos, el hijo de Tione y Virbio sean rehechos, aquél a partir de Dionisio, éste de Hipólito.” (AUSONIO, 1990, p. 45, cursivas mías) [Accipe igitur opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum, ne in sacris et fabulis aut Thyonianum mireris aut Virbium, illum de Dionyso, hunc de Hippolyto reformatum.]

2. No sería, por otra parte, la única vez que el gesto poético sorjuanino enlazara y (se) reinscribiera (en) la poesía de Ausonio, como se muestra en sus poemas amorosos y en esa torsión inesperada y definitiva del motivo del *dýseros*, o amor no correspondido, al que Ausonio había dado su esquema más conocido (*Hunc amo: amo a ésta [que no me ama]*) y vuelto lugar común, al que sor Juana interpela y traduce singularmente: *Hunc amo: amo a éste* (cf. ALATORRE, 2003, p. 112 y RUIZ, 2014, pp. 66-68).

así pasó –entre otros– de Catón el Viejo y Tertuliano a Isidoro de Sevilla y Eustacio de Salónica (DOMÍNGUEZ PRIETO, 2010, pp. 19-22), es decir, del siglo III a. C al XII y de Roma y Cartago a Sevilla y Bizancio y todavía así resonaba en el *Libro del Buen Amor* del siglo XIV y en el *Dictionarium latino-hispanicum* de 1492 de Nebrija y en el *Tesoro de la lengua* de 1611 de Covarrubias, quien refuerza la idea citando la carta-dedicatoria de Ausonio (cf. GIRÓN ALCONCHEL 1987). Y así recordar que quizá no sin razón es justamente esa imagen, la de un manto de retazos, la que elige Platón en *República* –libro VIII (557c y 561e) que es, generalmente olvidado, el de la primera expulsión de los poetas de “nuestra organización política” (568b) – para describir, más que irónico, la democracia, que parece “el más hermoso de los sistemas de gobierno. Como un manto abigarrado, tejido con lanas de todos los colores, este sistema en que se mezclan todos los caracteres bien puede ser un modelo de belleza” (2006, p. 514). Es decir, se entiende rápidamente, un anti-modelo, dada no sólo la cercanía de democracia y tiranía sino –o por eso– la natural impureza de su “belleza abigarrada” (2006, p. 522) pues ésta, encantadora como el sistema de gobierno, es por ello a partes iguales “anárquica y pintoresca” (2006, p. 516).

Esta descripción, más adecuada tal vez al cadáver exquisito surrealista que al centón y la democracia –aunque igualmente malintencionada–, insiste sobre el carácter de mixtura o trama que una obra (una cultura, una forma política) adopta en detrimento de cierta unidad ideal o esencial: los jirones de un poema, como ángeles caídos, cercenados y zurcidos apenas representan la defección de una divinidad, primera y prístina, y no distributiva. Eso, al decir irónico del villancico sorjuanino, era hacer del Parnaso gallinero. No obstante esas “taraceas reminiscentes” (MÉNDEZ PLANCARTE, 1994, p. xix) lejos están en el gesto sorjuanino de la censura platónica y más bien recuerdan, tras emplazar claramente un lugar común (Parnaso o Imperio) aunque en tensión (gallinero o colonias), una ética epicúrea –que el poema de Lucrecio había recuperado, desarrollado y ejemplificado– del arte combinatorio (cf. FLORIO 2011). Lógica de composición que si políticamente supone una concepción deliberada de la actividad (*parénklesis* de Epicuro, *clinamen* de Lucrecio), que hace posible la diferencia o desnaturaliza lo que sucede, condición necesaria de la libertad, como detalló Marx en su estudio de Epicuro (2013), retomado por Arendt (2008); *more centonario*, pone en juego o en crisis cierta *auctoritas* literaria, ya cuestionándola para señalar su desgaste, ya respetándola para, sin embargo, transformarla. Estos dos movimientos de la escritura centonaria, identificados por Carrera respectivamente como “literatura del agotamiento” y “programas literarios emergentes” (2015, pp. 339-40), y cuyos correlatos halla en el *Cento Nuptialis* de Ausonio y en el *Cento Vergilianus* de Proba, son asimismo dos planos que la poesía sorjuanina distingue permanentemente sin separar para evidenciar un problema de composición y, más aún, su singularidad poética y su particularidad colonial.¹

Así en 1689, exactos diez años después del villancico de Asunción, sor Juana –ahora sí, tan popular como consagrada– vuelve sobre aquella distinción entre obra y trabajo (y entre obra poética y trabajo del poeta), nada menos que en la primera reunión de su obra, *Inundación castálida*, donde también se publica el villancico. Y vuelve, para que no queden dudas de la importancia y permanencia del problema, en el soneto que abre dicha edición y que es, fundamental, una dedicatoria a su mecenas y amiga, la ex-virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga (1649-1721) (cf. CALVO y COLOMBI, 2015).

1. No sólo de Ausonio (ver nota anterior) sino también de la lectura y reconocimiento del poema (y figura) de “Proba Falconia, mujer romana” da cuenta sor Juana en la *Respuesta* a sor Filotea (2014, p. 346).

El hijo que la esclava ha concebido,
dice el Derecho que le pertenece
al legítimo dueño que obedece
la esclava madre, de quien es nacido.
El que retorna el campo agradecido,
opimo fruto, que obediente ofrece,
es del señor, pues si fecundo crece,
se lo debe al cultivo recibido.
Así, Lisi divina, estos borrones
que hijos del alma son, partos del pecho,
será razón que a ti te restituya;
y no lo impidan sus imperfecciones,
pues vienen a ser tuyos de derecho
los conceptos de un alma que es tan tuya.

Ama y Señora mía, besa los pies de V. Excia., su criada
Juana Inés de la Cruz
(2014, p. 97-8)

Al parecer la historia, aquí también, ocurre dos veces; pero en este caso o *de este lado* –en cambio– a la ironía carnavalesca del villancico (*de alienum nostrum*) sigue la seriedad epigramática del soneto (*de nostrum alienum*). Pues ahora el problema de composición se detiene menos en la factura de la obra que en la propiedad del trabajo, no en cómo se hace sino, una vez hecha, a quién pertenece. Enlazados factura y propiedad, naturalmente, puede leerse en este problema –y más aún dada su situación colonial de enunciación– uno distinto, e igualmente capital: ¿a quién pertenece el trabajo que se hace con la obra ajena? No obstante no estar separados, el problema poético de la composición (obra y trabajo) y el problema económico de la producción (trabajo y acumulación) son distintos, como distinta es la noción de “trabajo” a la que refiere uno y otro si bien –una vez más– no están separadas, como ha demostrado Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Así, cuando sor Juana plantea o vuelve a plantear el problema poético de la composición no por eso desatiende ni se desentiende de cierta nueva lógica de acumulación del capital que pasa –como en el poema, de los cuartetos a los tercetos– de un derecho feudal de explotación, lucro y posesión de bienes (hijos y esclavas y frutos y campos: personas y tierras) a una organización racional del trabajo formalmente libre ligada a cierta expectativa de ganancia (“será razón que a ti te restituya”), pues –como señala Weber– inicialmente “el capitalismo debería considerarse precisamente como el freno o, por lo menos, como la moderación racional de este impulso irracional lucrativo.” (1979, p. 9) Ni ignora sor Juana que pese a los cambios en curso sigue siendo efectiva la tradicional “treta” del capital –la treta del fuerte– para “tapar” la boca del poeta: “que estar tan tibia la Musa/ es efecto del dinero”, termina el poema que dedica –y también publica en 1689– más que a agradecer el magnánimo pago por una obra a ella encargada a reflexionar sobre esa peligrosa arista de su trabajo. Pero si bien no pasa nada de esto por alto, no es precisamente eso lo que vuelve –y en primer lugar– en 1689, sino el vínculo antiguo y estrecho, multiforme y polémico, que une ποιητικῆς y Πολιτεία, poética y gobierno: poesía y política. Vínculo que hace posible –y no siempre adecuado– traducir composición como producción y factura como propiedad. Vínculo en el cual la distinción poética de obra y

trabajo se torna necesariamente política, del mismo modo que la distinción política de ajeno y propio, deliberadamente poética.

No obstante, esa necesidad y deliberación del vínculo pone en evidencia la intervención sorjuanina, o no solo un antiguo problema de composición sino su actualidad, poética y colonial. Lo mismo diferente (*de alienum nostrum*) y su diferencia misma (*de nostrum alienum*). Porque ni un contexto colonial lo explica todo ni es lo mismo el Imperio romano que el español ni cumplir con un mandato poético en el siglo IV es igual a hacerlo en el siglo XVII ni un poeta y una poeta hablan –más aún con el poder– sin diferencias. Hay diferencias. Hay articulación también, pero sin diferencias todo vínculo es apenas el modelo de una idea y, lo sabía Platón y Ausonio y sor Juana entre otros, poética y política hacen la diferencia no ideal, evidenciando en el modelo no una sino cierta idea y en ella, no el modelo sino uno entre otros. Y en este sentido, si sor Juana retoma aquí incluso el gesto ausonio del “mandato” (*Sed quid facerem? Iussum erat...*)¹ –y lo hará hasta convertirlo, en lo que va de la carta al padre Núñez (c.1682) a la *Respuesta* a sor Filotea de 1691, en gesto nodal del sorjuanismo, matriz entre otras de sus “tretas del débil” (cf. LUDMER, 1984)– lo hace una vez más distinguiendo (estos borrones v.9 / los conceptos v.14) y, en la restitución de los borrones y no de los conceptos, interrogando o volviendo a trazar los límites de un dominio. Un poema, también a la divina Lisi y también publicado en *Inundación castálida*, tematiza claramente esa reflexión con una ironía tan poética como política:

Error es de la lengua,
que lo que dice imperio
del dueño, en el dominio,
parezcan posesiones en el siervo.
Mi rey, dice el vasallo;
mi cárcel, dice el preso;
y el más humilde esclavo,
sin agraviarlo, llama suyo al dueño.
(2014, pp. 182-3, vv.9-16)

Lo mismo diferente (*de alienum nostrum*) y su diferencia misma (*de nostrum alienum*): mi dueño, su criada. Asunto del punto de vista: la lógica de la relaciones, articulación de diferencias. “No es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto. Esa es precisamente la idea misma de la perspectiva barroca.” (DELEUZE, 1989, p. 31) Idea cuya lógica poética, en el siglo XVII, era bien conocida por su carácter conceptual. Célebre es la definición de “concepto” de Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (Discurso II): “Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (1943, p. 105). Notable y usualmente pasado por alto, el tenor del concepto es potencial, no esencial, pues se

1. “Mas, ¿qué podía hacer? Era una orden: pues me lo pedía –y ésa es la más poderosa forma de obligar quien podía obligarme, el sacro emperador Valentiniano, persona a mi juicio erudita. Él había narrado tiempo atrás una boda, sirviéndose de un pasatiempo similar, con versos apropiados, en efecto, y con una composición festiva.” (AUSONIO, 1990, p. 44) [*Sed quid facerem? Iussum erat, quodque est potentissimum imperandi genus, rogabat qui iubere poterat, Sanctus imperator Valentinianus, vir meo iudicio eruditus, nuptias quondam eiusmodi ludo descripserat, aptis equidem versibus et compositione festiva.*]

trata de un acto: un poder-hacer y no un saber-hacer. El concepto hace en tanto puede (exprimir) y no “exprime” en tanto sabe (hacerlo); y por eso, el concepto es una variación potencial que implica una variable o potencia en la cual se explica como un grado de intensidad distintivo. De aquí que el concepto sea un grado diferencial, y no la identidad, de una potencia: el entendimiento. (Como las colonias son grados diferenciales de un imperio y los centones, grados diferenciales de un canon). Y también, lógicamente, un acto descentrado de la voluntad, pues el concepto no implica –para exprimir, para existir– la voluntad. Nuevamente, el acto del entendimiento no “quiere” sino que “puede” componer un concepto, pues está en la potencia del entendimiento el acto del concepto; está, por ende, en la naturaleza de todo aquel que lo posea (al entendimiento) el hacer conceptos. Hay así, evidentemente, una fuerza política insoslayable en la poética del concepto, una fuerza cuyo vector democrático (quien posea entendimiento puede hacer conceptos) –en América, en el siglo XVII y no sólo– lidia con la directriz colonial (no todos poseen entendimiento, como no todos poseen alma: no todos poseen; ergo: no todos pueden).

Es cierto, aclara Gracián, que así como no todo acto del entendimiento es un acto conceptual, sino sólo el que “exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”, tampoco todo acto conceptual es poético, sino sólo aquel capaz de agudeza o “artificio conceptuoso”. Lo mismo pero diferente y su diferencia misma. Ese grado potencial del entendimiento (acto de concepto) puede ser, pero no siempre es, también un acto de distinción manifiesta (acto de expresión). Puede ser pero no siempre es: el problema de la expresión, llamará Deleuze a esa reacción anti-mecanicista (anticartesiana) que en el siglo XVII–Spinoza y Leibniz, pero también Gracián y sor Juana y el Inca Garcilaso, entre otros– postula un nuevo naturalismo, uno que “trata de restaurar los derechos de una Naturaleza dotada de fuerzas o de potencia” (2002, p. 193), esto es, un naturalismo que piensa y se basa en “la idea de una Naturaleza expresiva” (2002, p. 196). Pues el concepto es no sólo un acto sino, y quizá antes, mera relación. De hecho, la definición comentada es sin duda la más conocida y precisa, pero no la única. Y en el mismo Discurso II aparecen otras dos: una la prepara, la otra la reformula. La primera dice: “lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto.” (GRACIÁN, 1943, p. 100) El concepto aparece aquí no como un acto sino como una proporción o correlación que se explica (plica según plica) por analogía con otras: entendimiento-concepto \approx ojos-hermosura \approx oídos-consonancia. El concepto surge, entonces, como el efecto todavía impreciso de una relación natural con el entendimiento. Y por eso Gracián, renglones antes, advierte: “déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímesese cualquier descripción”. Sin embargo, esa descripción imprecisa (“cualquier”) anticipa dos elementos fundamentales: el concepto será definido en tanto acto del entendimiento, pero la causa de tal definición sólo se forma en él, pues parte de la percepción. Así, el concepto será el efecto de una relación perceptiva (relación entre cosas y entre éstas y el entendimiento) y como tal imprecisa, aunque ya constituya una relación gnoseológica, esto es, una relación que implica el conocimiento de las cosas, del mundo, así sea imprecisamente. Distinción sorjuanina: estos borriones \approx los conceptos. Esa relación gnoseológica (a nivel de la percepción) devendrá epistemológica (a nivel del entendimiento): esa percepción devendrá concepción. Nuevamente, el concepto no es algo del orden de la voluntad, sino del poder (no del orden individual sino de lo común): “cualquier” percepción puede motivar un concepto, todavía difuso; y es el entendimiento el que lo forma y define como acto propio. Más que una “lógica degradada” (del entendimiento), esta poética supone una conceptualización gradual (de la percepción), más acorde con la *Metafísica* de Aristóteles que con la trayectoria crítica de su *Poética*. La percepción (imprecisa, relacional, involuntaria) como causa común determinante acentúa –en el siglo XVII– el cambio de

una poética que, así, se liga inmediatamente a sus circunstancias, al mundo: a sus relaciones de composición y descomposición.

Y puesto que existe una diferencia entre percibir y entender, en la formación de ese acto del entendimiento (concepto) es necesaria cierta distinción.

Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos; la proporción en las partes visibles, es la hermosura; entre los sonidos, la consonancia, que hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio. El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos. (GRACIÁN, 1943, p. 103)

Es el artificio, entonces, el que hace de una percepción imprecisa un acto definido, agudo. El concepto, como acto del entendimiento, es artificial: natural es percibir o conocer (difusamente), e incluso formar conceptos; pero concebir (“en todas sus diferencias”) lo percibido implica no sólo una potencia distinta (entendimiento) sino una operación precisa (aguda): la actualización singular (poética) del entendimiento, la puesta en acto (poético) de una diferencia (perceptiva). De aquí que, en la segunda definición antes mencionada, el concepto aparezca reformulado como “artificio conceptuoso”, e incluso, como “artificiosa conexión de los objetos” (1943, p. 105):

Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres conocibles extremos, expresada por un acto del entendimiento. (1943, p. 104)

Centón y concepto comparten la lógica de composición en la articulación de diferencias (*la misma diferencia*) pero, lo que al centón es el texto es el percepto al concepto (*la diferencia misma*). No hay centón sin Virgilio, dice Ausonio; ni conceptos sin borrones, traduce sor Juana. Una vez más, la diferencia política de esta variación poética es evidente en el potencial de participación y la ampliación de agentes: el centón es literatura de lectores; el concepto, en cambio, distingue: un trabajo del entendimiento (acto conceptual) y la obra de poetas (artificio conceptuoso). En ningún caso es para cualquiera, pero la condición desigual (leer/percibir) es elocuente. Como elocuente y fundante es la distinción crítica –barroca o, diría Darío: muy siglo XVII y muy moderna– entre quien percibe y quien hace literatura, siempre una distinción sin separación (articulada) y siempre una distinción entre distinciones (multiplicativa) pues no se trata tanto de lectores y escritores –como demuestran, contemporáneos, el Inca Garcilaso y Cervantes– como de lectores (traductores) y lectores (comentaristas), escritores (versificadores) y escritores (poetas), poetas (*ingenium*) y poetas (*genium*), lenguas (*de alienum nostrum*) y lenguas (*de nostrum alienum*). Porque así como el mero percibir y conceptuar no hace “obra” (artificio conceptuoso) y el mero relacionarse con la literatura –vía oído o vista– no hace lectores o escritores, no hay distinción sin sentido (de lo) común: Virgilio es lo común del centón, donde toda distinción (selección y combinación) adquiere potencia de manifestación; percibir y entender es lo común del concepto, sin los cuales no hay potencia (capacidad de correspondencia) ni grados de intensidad distintivos (acto de concepto, acto de expresión).

La distinción es crítica porque es, al mismo tiempo, fundante.

Elocuente y fundante es asimismo el cambio de los cuartetos a los tercetos en el soneto de sor Juana pues allí también ocurre el pasaje de la alegoría medieval (simbólica-profunda-continuada) a la metáfora barroca (traslaticia-superficial-contigua): de la Hidra de Lerna a la Hidra Vocal. Pues en esa descomposición de bloques analógicos (esclava-hija-dueño/campo-fruto-señor), en esa disgregación de estereotipos o “frases hechas” cuya connotación ya exhausta apenas significa, se halla la posibilidad de recomposición y nuevos sentidos. Literatura del agotamiento y programas literarios emergentes. “Así” –primera palabra del primer terceto– es la clave de paso, lo que distingue pero articula aquello (cuartetos-alegoría) y esto (tercetos-metáfora). “Así” marca un tiempo: de la comparación a la metáfora, del conjunto estrófico alegórico al detalle metafórico del verso e incluso del hemistiquio (“hijos del alma, partos del pecho”), del todo a sus partes, de “eso” a “yo”. Como un chasquido de dedos “Así” rompe el encantamiento, sopla las brumas atemporales de una fábula y su alegórica moraleja encapsulada en los cuartetos y deja ver metafórica en la cultura la historia, en la obra el trabajo. Al dar vuelta el traje aparecen las costuras. “Así” astilla la máquina alegórica en sus mecanismos metafóricos. Modaliza: señala justamente un cambio de modo, de perspectiva, de punto de vista. La irrupción de la voz en el poema es también la de ese tiempo, concreto o trabajoso, complejo o de *neg-otium*: tiempo de composición y restitución. Una vez más, el malestar centenario de la cultura: hacer la obra y contarla (o capitalizarla) como trabajo; hacer el trabajo y desprenderse (o quedar desprendido) de la obra. “Así”, como la carta-dedicatoria de Ausonio, resume esa ética de un arte combinatorio donde a toda composición corresponde una descomposición que es, “así”, naturalmente inseparable pero históricamente distinta.

Juego de reconstrucción que “no crea signos, los combina, los permuta, los desvía (tal como hace el obrero del lenguaje)”, abrevia Barthes (1986, p. 134) de las Cabezas de Arcimboldo. Y continúa, centenario, gracianesco:

Podríamos decir que, en esas metáforas extremas, los dos términos de la metáfora no están en relación de equivalencia (de ser), sino verdaderamente de *hacer* (...). Arcimboldo, de este modo, llama la atención sobre el carácter *productivo*, transitivo, de las metáforas; en todo caso, las suyas no son simples constataciones de afinidades, no registran analogías virtuales que se dan en la naturaleza y que el poeta se encargaría de manifestar: desmembran objetos familiares para producir otros nuevos, extraños, gracias a una auténtica imposición (otra más), que es el *trabajo* del visionario (y no solamente su aptitud para captar similitudes) (1986, p. 142)

Y llama la atención sin ser un visionario también el Sacristán, dice sor Juana, desmembrando familiares parnasos en extraños gallineros. Una auténtica imposición (otra más): el mandato ausonio, la obediencia sorjuanina. Pero no una simple constatación de afinidades. Ostomaquia (literalmente, combate de huesos): tarea de desmembrar y membrar. Malestar centenario de la cultura. Así explica Ausonio a Axio Paulo el centón: “similar al juego que los griegos llaman ‘ostomaquia’[ostomachion]”. Y continúa: “Son unos huesecillos [ossicula ea sunt]: en conjunto tienen catorce figuras geométricas. (...) Con diferentes uniones de

estas piezas se componen figuras de mil tipos [Harum verticularum variis coagmentis simulantur species mille formarum]” (1990, p. 45). Juego de reconstrucción, catorce piezas (como versos el soneto) de cuya combinación surgen mil figuras. No es solo, como se dijo, una puesta en juego de autoridades, no es solo reapropiación o reinvencción de textos, procedimientos y sentidos (ossicula ea sunt) sino, y a través de ellos, la reorganización de genealogías: los huesecillos de la cultura, ¿panteón u osario (Parnaso o gallinero)? En cualquier caso, no es una simple constatación de afinidades sino una batalla, la figura, un combate de huesos. La metáfora conceptúa, extrema, en el siglo XVII enigmática. “Pues la noción de enigma es ésta: unir, pese a que se dice lo que realmente es, cosas imposibles”, define Aristóteles en su *Poética* (1458a25, 2006, p. 168) como si parafraseara el “concepto” de Gracián, la “retórica” de Arcimboldo. Esa fuerza, esa capacidad *poiética* de la unidad que hace –como quien combina y no como quien crea– lo nuevo, es la que dice realmente lo que es como composición imposible. Ostomaquia de la belleza mestiza: lo que realmente es una cosas imposibles.

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
este, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y, venciendo del tiempo los rigores,
triunfar de la vejez y del olvido:
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado,
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.
(2014, p. 98)

Enigma de enigmas sorjuaninos éste, “que ves” ¿qué es? Porque si algo confirma la distinción fundante de los cuartetos a los tercetos, de la alegoría a la metáfora, en *Inundación castálida* de 1689 es justamente el pasaje del primer soneto (“El hijo que la esclava ha concebido”) al segundo, es decir, a éste: una metáfora construida como ilación de metáforas discontinuas (y tan tópicas que resultan casi *ready made*) que, también de cuartetos a tercetos, se acelera hasta tornarse vertiginosa y, en el zorcido centrífugo de términos extremos –que, como en Arcimboldo, no están en relación de equivalencia (de ser) sino verdaderamente de *hacer* y *deshacer*–, termina centonizando ya no un poema entero de Góngora (“Mientras por competir por tu cabello”) sino solo uno de sus versos, también el último (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”). De la ostomaquia a la canibalia. En la velocidad del soneto está el enigma, no obstante su concepto apunte menos a lo temporal que a lo espacial, pues se trata de génesis y no de origen. Como en los retratos de Arcimboldo, el soneto “arroja sin cesar sinónimos sobre la tela” (BARTHES, 1986, p. 143), multiplica y articula: siempre una distinción sin separación, siempre una distinción entre distinciones. No obstante, a diferencia de las Cabezas de Arcimboldo, aquí no hay título, esa figura de unidad y, de hecho, ni siquiera referente cierto para el pronombre demostrativo: “Este”,

que dice exponer y –asegura el poema– vemos. Usualmente (cf. SABAT DE RIVERS, 1998 y BUXÓ, 2004) se ha visto en el epígrafe (“Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”) no colocado –como el resto– por sor Juana, una certeza o al menos un indicio, si bien nunca quede del todo claro si la referencia es a un retrato que *no veo* o no puede verse *realmente* (pues en realidad un retrato es un engaño del arte) o a un cuerpo que *no es real* (pues el retrato habla de una persona pintada, de una belleza deliberadamente construida). Menos usual ha sido ver la situación material del soneto: si bien era el segundo poema de *Inundación castálida* ocupaba, como el primero, la página derecha (página 1 y página 3 respectivamente), quedando entre ambos sonetos una página blanca sin numerar, nada menos que la izquierda de “Este, que ves”: ¿era ahí donde había que ver? ¿Iba un retrato (aquel mencionado en el epígrafe) en esa página vacía o, mejor aún, señala ese blanco el soneto?

Como en Góngora, aquí también es evidente la metáfora al cuadrado aunque, en este caso, el efecto no parezca dirigirse a agrandar “esa falla entre los dos polos del signo [el metafórico y no]” (SARDUY, 1987, p. 273) sino a multiplicar y articular los puntos de vista: perspectivismo poético y político. ¿Qué es “Este, que ves”? Todo lo que hace: el reemplazo fundamental en el último verso de “en” por “es” confirma y enfatiza la operación conceptual del soneto: no sólo transforma el nihilismo (gongorino) en existencialismo (spinoziano) sino que, al centrifugar la tópica disyunción ser/parecer de los cuartetos en un miríada monstruosa en los tercetos, afirma que la Naturaleza no se detiene nunca y es, siempre, algo (incluso cuando *es nada*): desde el punto de vista de la Naturaleza o de Dios (infinito) todo es composición aunque, desde nuestro punto de vista (finito), se trate de un arte combinatorio donde a toda composición corresponde una descomposición (cf. SPINOZA *Ética* I, 29 esc., II, 29 cor. y V, 18).¹ Otra vez: límites de un dominio, articulación de diferencias. El poema desplaza –en una gradación que va de máxima a mínima referencialidad: de “Este” (todo lo que ves) a “nada”– la centralidad del agente-acción-objeto para “embiblar la voz” (MESCHONNIC, 2009) y privilegiar así un ritmo y un verbo, “pues el verbo (como en la Naturaleza) es el hecho primero que contempla el movimiento y el cambio” (FENOLLOSA en DE CAMPOS, 2018, p. 163). Como la bomba de aire de Boyle lleva a Latour a preguntarse qué es el vacío (si natural o social, representación o realidad), el soneto –contemporáneo– obliga a la misma respuesta ante qué es “Este” (si engaño colorido o flor al viento delicada, si afán caduco o cadáver, polvo o nada): ninguna de esas cosas sino “*la trayectoria que las une a todas*” (LATOURE, 2007, p. 129). Concepto del concepto, el soneto de sor Juana es exactamente eso que hace: expresión de una correspondencia que se halla entre los objetos. Esa trayectoria: la de una vida, la de toda cosa. ¿Qué es x? Todo lo que hace. “La verdadera fórmula para el pensamiento es: el cerezo es todo lo que él hace.” (FENOLLOSA en DE CAMPOS, 2018, p. 173)²

Oriente al Occidente: Fenollosa habla de la metáfora, “sustancia misma de la poesía”

1. La operación conceptual del soneto, especialmente sobre la obra gongorina, es tan precisa aquí como programática (en términos poéticos y políticos). Rápidamente: hace aquí (en micro) lo mismo que hará (en macro) el *Sueño* con las *Soledades*: transforma un tema (poético) “menor” –frívolo o esquemático– en “todo” un asunto (ético-filosófico).

2. Cito la traducción del portugués pero, dado que la edición (sin señalarlo) elimina “el lado oriental” del libro del Haroldo de Campos (me refiero a los ensayos de Chang Tung-Sun, Yu-Kuang Chu y S. I Hayakawa), sigo la tercera edición, revisada y aumentada por De Campos en 1994: *Ideograma: lógica, poesía, linguagem*, Sao Paulo, Edusp, 2000.

que “es al mismo tiempo la sustancia de la Naturaleza y el lenguaje” (2018, p. 168), a la que define –como el concepto de Gracián– por el privilegio absoluto de la relación (167), hasta el punto de que “[l]as cosas son apenas puntos terminales, o mejor, puntos de encuentro de acciones, cortes transversales en acciones” resultando –como en el artificio conceptual– que “dos cosas que se suman no producen una tercera, sino que sugieren una relación fundamental entre ambas” (152). Y quizá por eso “el cerezo es todo lo que él hace” sea igualmente preciso para describir el concepto sorjuanino y el vacío de Boyle: articulación de diferencias, nuevo naturalismo. Y sin embargo Fenollosa se refiere al método pictorial de la poesía china, en el que pretende hallar vía metáfora –a diferencia de sor Juana y de Arcimboldo– “el lenguaje ideal del mundo” (177), ese paraíso perdido, el mismo que con “furiosa nostalgia” –subraya Pasolini– exaltará Pound.¹ “Se diría que la Naturaleza deja progresivamente de ser un paraíso para recordar cada vez más a una fábrica”, se lamenta Fenollosa (2018, p. 169). Sor Juana distingue, no secuencia ni separa –como Ausonio: la obra y el trabajo. Pero esa justamente es la tensión, la marca distintiva y fundadora del siglo XVII, génesis –y no origen– de un nuevo naturalismo tanto como de una nueva poesía. El paraíso y la fábrica, la obra y el trabajo, lo ajeno y lo propio: límites de un dominio y articulación de diferencias. Revolucionario, el siglo XVII constituye precisamente por eso “el hiato legendario, entre el final y el origen, entre un ya no más y un todavía no” (ARENDDT, 2008, p. 282). Así no es simple o solamente europea, como propone –siguiendo a Derrida– Haroldo de Campos (2018, p. 54), esa preocupación poética del siglo XVII ni puede, exclusivamente, circunscribirse a Fenollosa y Pound el “momento americano” de esa interdicción al logocentrismo europeo. Una vez más, distinto pero no separado, si bien será otro el camino que tome la poesía concreta (cf. DE CAMPOS, 2018 y AGUILAR, 2003), se encuentra aquí también –o sin duda– su momento americano, habida cuenta que se trata de un mismo enlace (selección/metáfora \approx composición/hipótesis \approx crítica/punto de vista) el que compone la matriz de su problemática poética ante la enunciación –y práctica– de su *ars*. Vaivén de *mímesis* (renacentista) y expresión (pre-romántica), de ingenio y entendimiento (barrocos) y genio e imaginación (románticos): a la defensa de la inspiración (neo)platónica, cada vez más sostenida en la lectura de *De lo sublime (Peri hypsous*, c. I d.C.) de Longino, corresponde una “correlativa disminución de la fuerza normativa del preceptismo aristotélico” (GUERRERO, 1998, p. 126), de la que un siglo y medio antes de Fenollosa daba cuenta William Jones en los dos breves ensayos que cierran *Poems, Consisting Chiefly of Translations from the Asiatick Tongues* (1772), precursor de *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, que Pound subtitula –al reeditarlo en 1936: *An Ars Poetica*.

“Mi asunto”, dice Fenollosa, “es la poesía” (en DE CAMPOS, 2018, p. 148). No otro el de sor Juana. Ni otro el de Ausonio. Pero si algo los pone en diálogo no es eso exactamente. Del mismo modo que, si algo pone en evidencia el vínculo de centón, concepto e ideograma como articulación (poética) de diferencias (textuales, perceptuales, concretas), eso no es la metáfora.² Del mismo modo que, si algo pone en evidencia el vínculo de centón, concepto, ideograma y montaje como combinación (integral) de incongruencias

1. “La ideología reaccionaria de Pound se debe a su *background* campesino (...) [y] podemos verlo a través de la idealización del mundo chino (...). Su ideología no consiste en nada más que en la veneración de los valores del mundo campesino (que se le reveló concretamente a través de la filosofía china, pragmática y virtuosa).” (PASOLINI, 1995, p. 147)

2. De todos modos el vínculo es *more geometrico*: a la metáfora al cuadrado (del barroco o del siglo XVII) corresponde –según Fenollosa y Pound– la raíz cúbica en el ideograma.

(monstruosas) “según *nuestro punto de vista*” (EISENSTEIN en DE CAMPOS, 2018, p. 205), eso no es la poesía.¹ Sin duda, el problema pasa por ahí pero enlazando –una vez más– poética y gobierno (ποιητικής y Πολιτεία): poesía y política. Fenollosa habla de poesía pero también, como Jones (cf. SAID, 2002) –y como Eisenstein–, sin separarla de su dimensión colonial: “El problema chino, de por sí, ya es tan vasto que ninguna nación puede permitirse ignorarlo. Nosotros particularmente, en América, debemos enfrentarlo a través del Pacífico, y dominarlo para no ser por él dominados [and master it or it will master us]. Y la única manera de dominarlo será esforzándonos con paciente simpatía por comprender los elementos mejores, más promisorios y humanos en él contenidos.” (2018, p. 145) Paciente simpatía por lo humano: entre el rumor y el horror de telones y escenarios que se corren, en América, entre Carlos I y Felipe IV, y en Asia, entre el Proyecto Manhattan e Hiroshima-Vietnam. Master it or it will master us: *le discours du maître, m’être*. El problema chino y el malestar centenario de la cultura: ¿cómo articular diferencias? “¿Es que hemos de aceptar –todavía se lee en *De lo sublime*– la frívola explicación de que la democracia es nodriza del genio y que la excelencia literaria compartió su ascenso y caída?” (2014, p. 90). Democracia y genio: gallinero en el Parnaso.

Sor Juana, muy siglo XVII y –por eso– muy revolucionaria: hiato americano legendario, hace fundante una distinción y funda con su poesía, en el telar de obra y trabajo, el poema-sastre: poética de una política, ética de un arte combinatorio, naturaleza (y malestar) de una *res publica*. Centenario, conceptual, ideogramático y montajístico: el poema-sastre. Un estilo americano. Y con él una figura, insoslayable y americana, de poeta: “más sastre que cantor”. Nueva naturaleza de la obra poética: articulación de diferencias (lo mismo diferente y su diferencia misma). Nueva naturaleza del trabajo del poeta: manual, centenario y conceptual (ostomaquia). Nuevos límites, nuevos dominios. Exactamente como veía en Góngora –y quería para América– su contemporáneo Juan de Espinosa Medrano en su *Apologético*, sor Juana “no inventó la tela, pero sacó a luz el traje” (1982, p. 48). Como el centón y la ensalada, el concepto y el ideograma y el montaje: no se trata de inventar la tela, sino de sacar a luz un traje. Articular diferencias, zurcir puntos de vista: todo ya hecho, ergo: todo factible. Quizá por eso, enunciado en 1679, confirmado y desarrollado en 1689, se vuelve autoimagen en 1690 –cuando se reedita *Inundación castálida* como *Poemas*: entonces el libro mantiene en página 1 el soneto “El hijo que la esclava ha concebido” pero lo antecede ahora –en página sin numerar (como la página blanca que mediaba en 1689 entre ese primer soneto y “Este, que ves, engaño colorido”)– un romance, que desde su forma métrica entona más desenfadado (desenfardado) que irónico y en el cual una voz, sin género pero no neutral, preludia su obra (“esos versos”) como mero trabajo: “que es el darlos/ a la luz, tan sólo por/ obedecer un mandato”. Y cierra zurciendo, envolvente y enfardada:

Y adiós, que esto no es más de
darte la muestra del paño:
si no te agrada la pieza,
no desenvuelvas el fardo.
(2014, p. 189, vv.61-64)

1. Y centonaria –conceptual e ideogramática– es, notable o todavía, *Film Title Poem* (2016) de Jennifer West.

Referências Bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- ALATORRE, Antonio. Un tema fecundo: las “encontradas correspondencias”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.51, 2003, pp. 81-146.
- ARENDDT, Hannah. *Sobre la revolución* (trad. de Pedro Bravo). Buenos Aires: Alianza, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética* (trad. Eduardo Sinnot). Buenos Aires: Colihue, 2006.
- AUSONIO, Décimo Magno. *Obras* (trad. Antonio Alvar Ezquerro). Tomo 2. Madrid: Editorial Gredos, 1990.
- BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (trad. Julio Forcat y César Conroy). Madrid: Alianza, 1990.
- BARTHES, Roland. Arcimboldo o El retórico y el mago (trad. C. Fernández Medrano). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986, pp. 133-151.
- BUXÓ, José Pascual. Góngora y Sor Juana: *ut pictura poesis*. *Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal*, n.1, 2004, pp. 29-54.
- CALVO, Hortensia y Beatriz COLOMBI (eds.). *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid-Frankfurt-México: Iberoamericana-Vervuert y Bonilla Artigas, 2015.
- CARMIGNANI, Marcos F. *Sartor Resartus*: el oficio de traducir centones virgilianos. *El Hilo De La Fábula*, n.17, 2017, pp. 141-153.
- CARRERA, Gisela. El *Cento Vergilianus* de Faltonia Betitia Proba y la poesía centonaria latina. *Exlibris*, n.4, 2015, pp. 337-351.
- CRUZ, sor Juana Inés de la. *Nocturna, mas no funesta* (ed. Facundo Ruiz). Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- . *Obras completas. II. Villancicos y Letras sacras* (ed. Alfonso Méndez Plancarte). México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- DE CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesía, lenguaje* (trad. Amalia Sato). Buenos Aires: Gog&Magog, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue* (trad. José Vázquez y Umbelena Larraceleta). Barcelona: Paidós, 1989.
- . *Spinoza y el problema de la expresión* (trad. Horst Vogel). Madrid: Editora Nacional, 2002.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan de. *Apologético*. Caracas: Ayacucho, 1982.
- FLORES, Enrique. La *Musa de la hampa*. Jácaras de sor Juana. *Literatura mexicana*, n.1, 1991, pp. 7-22.

- FLORIO, Rubén. De Lucrecio a Borges y estaciones intermedias. *Auster* n.16, 2011, pp. 25-48.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis. “Remendar” y “Centón”. Notas léxicas al *Libro del Buena Amor*. *Revista de Filología Española*, n.1/2, 1986, pp. 49-76.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires: Poblet, 1943.
- LATOURE, Bruno. *Nunca fuimos modernos* (trad. Víctor Goldstein). Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- LONGINO. *De lo sublime* (trad. Eduardo Gil Bera). Barcelona: Acantilado, 2014.
- LUDMER, Josefina. Las tretas del débil. En ORTEGA, Eliana y Patricia Elena RODRÍGUEZ (comp.). *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Huracán, 1984, pp. 47-54.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda. Saberes americanos: la constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de Sor Juana. *Revista Iberoamericana*, n.181, 1997, pp. 631-648.
- MARX, Karl. *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y la de Epicuro* (trad. Esteban Ruiz). Buenos Aires: Gorla, 2013.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Poetas novohispanos (Segundo siglo) (1621-1721)*. México: UNAM, 1994.
- MESCHONNIC. Henri. Embiblar la voz. Ética y política del traducir (trad. Hugo Savino). Buenos Aires: Leviatán, 2009, pp. 152-157.
- MORAÑA, Mabel. Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en los villancicos de Sor Juana. *Colonial Latin American Review*, n.2, 1995, pp. 139-154.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Descripciones de descripciones* (trad. Guillermo Fernández). México: Cien del Mundo, 1995.
- PLATÓN. *República* (trad. Antonio Camarero). Buenos Aires: Eudeba, 2006.
- PRIETO DOMÍNGUEZ, Óscar. *De Alieno Nostrum: El centón profano en el mundo griego*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- RUIZ, Facundo. Prólogo. En sor Juana Inés de la Cruz, *Nocturna, mas no funesta*. Buenos Aires: Corregidor, 2014, pp. 11-72.
- SABAT DE RIVERS, Georgina. Sor Juana y sus retratos poéticos. *En busca de sor Juana*. México: UNAM, 1998, pp. 59-78.
- SAID, Edward W. *Orientalismo* (trad. María Luisa Fuentes). Barcelona: Penguin Random House, 2002.
- SARDUY, Severo. Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado. *Ensayos generales sobre barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 271-275.
- SPINOZA, Barch. Ética demostrada según el orden geométrico (trad. Vidal Peña). Buenos Aires: Orbis-Hyspamerica, 1984.

TENORIO, Martha Lilia. *Los villancicos de sor Juana*. México: El Colegio de México, 1999.

WEBER, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (trad. Luis Legaz Lacambra). Barcelona: Península, 1979.