



“Cuán violenta la fuerza de un deseo” : (voz femenina y tradición en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz)

Autor:
Mogillansky, Gabriela

Revista
Mora

1996, N°2, pp. 67-74



Artículo



“Cuán violenta la fuerza de un deseo” (Voz femenina y tradición en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz)

Gabriela Mogillansky *

Así manifiesta Juana en sus ovillejos satíricos la conciencia de ser leída, ya en su época, como epígono del mejor barroco español. Hoy, que la crítica resalta el lugar diferencial de su escritura, corre el riesgo de una nueva canonización, en función de los rasgos fundacionales de sus textos y de su figura como mujer letrada y escritora. Juana -como muchos otros casos de la historia literaria- se ha convertido en una figura emblemática y su vida, esa zona que casi hay que adivinar y que se nos presenta ambigua y fascinante, ha opacado la especificidad textual de su poesía.

La existencia del talento y la productividad de Sor Juana -dice Rolena Adorno- nos ha bendecido y condenado a la vez, porque ha tenido que representar la voz femenina.²

Sin embargo, es la **construcción** de esa voz femenina en el

interior de los poemas la que permanece velada, siendo ése el lugar donde podemos dar cuenta de sus diferencias con la “tradición de los mayores” a la que satiriza en el ovillejo.³ Como en otras zonas de su obra, el uso de esa tradición es una “treta”⁴: permite la emergencia de una voz diferenciada en los intersticios de un espacio ya cristalizado, para darle una nueva dimensión.

Sor Juana construye en su poesía amorosa, tres sujetos (tres lugares de enunciación) distintos: una voz neutra, sexualmente indiferenciada, que en cierta forma reflexiona sobre las generalidades del Amor, una voz masculina que, sin duda, se hace cargo de la tradición sin alterarla y una voz femenina, donde pueden leerse las mayores transformaciones con respecto a la tradición. No acuerdo con la validación que algunos críticos⁵ hacen del criterio de ordenación de la obra de Sor Juana

“Oh, siglo desdichado y desvalido donde todo lo ballamos ya servido pues no hay voz, equívoco ni frase que por común no pase y digan los censores: ¿Eso? Ya lo pensaron los mayores!”

* Docente e investigadora de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

¹ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, **Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz**, (Tomo I: Lirica personal), Ed. A. Méndez Plancarte, México, FCE., 1976, pág. 321.

² ADORNO, Rolena, *El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad* en REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA, Año XIV, n. 28, Lima, 2do. Semestre 1988, pág. 57.

³ Nos referimos a la lírica de amor cortés desarrollada por los poetas del Renacimiento y del Barroco.

⁴ Hacemos referencia al excelente artículo de LUDMER, Josefina, *Las tretas*

del débil, sobre la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* en **La sartén por el mango**, Eds. GONZALEZ, P. y ORTEGA, E., El Huracán, Puerto Rico, 1984.

⁵ Me refiero especialmente al artículo de M. FORT (1991): *Juego de voces: los sonetos de amor y de discreción de Sor Juana Inés de la Cruz* en REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA, N.34, págs. 33-45.

adoptado por Méndez Plancarte sin someterlo a discusión. Bajo el rótulo de “[poemas] de amor y de discreción” se agrupan textos cuyos sujetos de enunciación son, como he señalado, netamente distintos. La asunción de una voz femenina que se sabe sujeto de una pasión es, precisamente, lo que hace posible desplegar usos diferenciales de una tradición heredada.

El corpus establecido a partir de esta voz femenina, puede dividirse en función del objeto amoroso elegido: un grupo de poemas en los que el objeto de amor es una mujer -los poemas de amistad amorosa dirigidos a María Luisa Manrique de Lara, Condesa de Paredes- y otro, donde el objeto amoroso es un hombre y sobre el cual se centra mi lectura.⁶ Este sujeto femenino que enuncia los distintos momentos de su pasión

amorosa por un hombre, inscrito en el interior del paradigma de la lírica amorosa de los siglos XVI y XVII, se nos presenta como una construcción diferencial, que subvierte los lugares establecidos.

[...]al convertir el “yo poético” en femenino-señala González Boixó-se enfrentaba a nuevos problemas. Una solución maximalista podía orientarse en dos sentidos contrarios: o adoptaba el papel de la amada (lo cual limitaba extraordinariamente su capacidad de expresión) o masculinizaba ese papel, de manera que la amada se convirtiese en el amante y, en correspondencia, el amante en “amado”, lo cual forzaba en extremo la tradición poética.⁷

González Boixó no acierta a explicar porqué convertirse en el sujeto de una pasión amorosa es “masculinizar” una voz femenina. En este trabajo mostraré cómo Juana “fuerza la tradición”, llevándola al extremo de sus posibilidades y dotando a ese sujeto femenino de atributos que la tradición ha naturalizado como masculinos: es un sujeto letrado, libre y con palabra pública.

La tópica amorosa que nace a partir de la teoría del amor cortés y que el neoplatonismo perfila, fija dos lugares: el del amante y el de la amada. El amante adora a una mujer distante, hierática y despreciativa. La amada es el objeto cuya negativa incrementa el deseo masculino hasta la exageración hiperbólica y permite al sujeto poético configurar una red de instancias donde se privilegia la visión cuasi religiosa de la amada y la posibilidad de que ese objeto inmóvil desencadene la escritura. Siempre es una visión, una “presencia ausente” que el sujeto crea⁸ en el acto mismo de escribir. Dueña y señora de su amante vasallo, la mujer no tiene voz. Ella -parafraseando una poesía satírica de Quevedo en la que, por supuesto, habla de una mujer- no llega a ser sujeto. Es una imagen congelada por la mirada del otro y queda fuera de un cerrado sistema de observadores, hablantes y escritores masculinos que se disputan la descripción de la más hermosa. Toda una gama de detalles y gestos nimios se despliegan a fin de dar cuenta de los ricos perfiles de esta mujer, cuyos “valores” sirven como moneda en un mercado de bienes

⁶ Hemos encarado el estudio de los poemas dedicados a María Luisa en el trabajo *Si Aristóteles bubiera guisado...* en Actas de las **VIII Jornadas del Instituto de Literatura Hispanoamericana**, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1993.

⁷ GONZÁLEZ BOIXÓ, José Carlos, Introducción a Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía lírica*, Cátedra, Madrid,

1992, pág.49. (CH. 351). La “solución intermedia” que el crítico español cree encontrar no es tal. En ese sentido, creo, Juana es “barrocamente ex-trema”.

⁸ Véase como ejemplo el soneto de Quevedo “Puedo estar apartado, mas no ausente”. *Poesía original completa*, Ed. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, págs. 523-4.

simbólicos, “enriqueciendo” al propio poeta.

El imaginario renacentista y barroco, heredero del petrarquismo, construye una mujer de piedra, hielo y materiales preciosos,⁹ metáforas que remiten no sólo a la dureza, la frialdad y la belleza supremas sino también al silencio y la inmovilidad. Esta erótica barroca que se arma como un juego de posiciones: él ama / ella desprecia; él sufre / ella es cruel; él mira y nombra / ella es mirada y nombrada, -deja un lugar en blanco: ella habla y mira. Si la interpretación neoplatónica del amor cortés es cierta, entonces poco importa el sexo del observador y el observado *pues sabes tú que las almas/ distancia ignoran y sexo.*¹⁰ Sin embargo, la inscripción de la mirada femenina y la objetivación del hombre a partir de esa mirada, dota a este grupo de la poesía de Sor Juana de netos rasgos diferenciales. Utiliza todo el material que la tradición le provee, pero lo condensa, hace estallar los celos y la ira de un sujeto femenino que se atreve a tomar la voz.

El yo femenino, en este grupo de poemas, se constituye a partir del enfrentamiento con un tú masculino. Se dirige a él desde la

soledad, en la que arma dos escenas fundamentales: la del recuerdo melancólico (aquellos en los que el amante ha muerto) y la del reproche violento, causado por el desdén, el desprecio o la lejanía. En los poemas de recuerdo melancólico, un oxímoron básico funda la tensión lingüística que da origen a una cadena de antítesis: vivir muriendo / morir viviendo. Se habla -y hasta aquí seguimos en el marco tradicional- siempre desde la agonía. Agonía y dolor son los espacios que permiten poner en primer plano el cuerpo, que en este debate entre instancias contrapuestas, ocupa el lugar central:

*Mira como el cuerpo amante
rendido a tanto tormento
siendo en lo demás cadáver
sólo en el sentir es cuerpo.*¹¹

El cuerpo del otro se inscribe en el del amante en forma de sufrimiento, asegurando así el nexo simbólico entre las significaciones de la pasión: la acción de *padecer*, la situación de *pasividad* y la *afición* vehemente por el otro. Por otra parte, remite al modelo religioso sobre el que se construye el discurso del amor cortés, donde la mujer

ocupa el lugar de un Dios cruel, distante, omnipresente que requiere de sus fieles los máximos tormentos para merecer su amor.¹² Los términos que se refieren a este cuerpo doliente y degradado son siempre los mismos: cadáver, tormento, cárcel, despojo, esclavitud, agonía, muerte. Pero si en la poesía de la tradición cortés,

⁹ Es interesante la interpretación de Emile Bergman en relación a las metáforas sobre el cuerpo femenino de la poesía petrarquista: "La función de los objetos preciosos, al elevar la belleza física a un plano metafísico, es rebajada cuando el poeta los convierte en valores de mercado y llama la atención sobre la objetivación de la amada" en *Sor Juana Inés de la*

Cruz: Dreaming in a double voice, Women, Culture an Politics in Latin America, Seminer on Feminism and Culture in Latin American, Berkeley, Univ. of California, 1990. (la trad. es mía).

¹⁰ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, Ob. Cit., Romance 19, pág. 27.

¹¹ *Ibid.* Romance 6, pág. 12.

¹² *Sor Juana heredó no sólo unas for-*

mas poéticas, un vocabulario, una sintaxis y un repertorio de imágenes sino unos conceptos y una visión de las relaciones eróticas. Una estética, una ética y algo así como una religión fuera de la religión: el culto del amor Octavio PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 1982, pág. 371 y ss.

al cuerpo sufriente del amante corresponde la luz metálica que destella la imagen de la mujer amada, en los poemas de Sor Juana el amado no es sino una sombra y un nombre. El cuerpo del hombre se difumina, al no tener -dentro del sistema barroco de analogías metafóricas- un término que lo signifique: semblante, brazos, manos, voz, que se nombran y desaparecen. Son la “imagen de un hechizo” como dice el famoso soneto.

El deseo amoroso (no la imagen cristalizada del cuerpo del otro) abre paso así al acto de escritura y con él, a la autoafirmación del sujeto femenino que habla de sí fundamentalmente y que -a diferencia de los modelos masculinos- exige respuesta a sus reclamos. No hace del soliloquio que se satisface en sí mismo el objeto de su enunciación. Por el contrario, desafía al otro, lo llama, lo niega, buscando fijar la naturaleza inasible de su propio deseo.

“Óyeme sordo / pues me quejo muda”

En muchos de estos poemas, el sujeto femenino se presenta a sí mismo escribiendo. El acto de escritura se textualiza a través de numerosas metáforas que entrecruzan el tópico pastoril de “cantar al son de la zampoña ruda” y las referencias a lo escrito. La escritura es aquí la continuación de la voz, es

grito que llega a la distancia y devela al yo que enuncia. Los rasgos materiales de lo escrito (la letra) son los del alma de la que escribe.

*Oyeme con los ojos
ya que están tan distantes los oídos
y de ausentes enojos
en ecos de mi pluma mis gemidos
y ya que a ti no llega mi voz ruda
óyeme sordo pues me quejo
muda.*¹³

La mujer en soledad escribe para imponer su presencia en la distancia. En la lira “Amado dueño mío” (a la que pertenecen los versos citados), se organiza la escena de escritura, lo que determina dos espacios: un **adentro**, donde está ella escribiendo su queja y un **afuera**: el lugar ameno de la tradición pastoril. Pero es el amado el que disfruta de sus bienes. El yo que enuncia para hacerse presencia en la ausencia, rompe el adentro y se inscribe metonímicamente en cada rincón del paisaje. Ella es el mundo y su imagen se expande para mostrar su sufrimiento al otro, hasta ser el cielo que lo cubre todo:

*Si ves el cielo claro
tal es la sencillez del alma mía,
y si, de luz avaro
de tinieblas emboza el claro día
es, con su oscuridad y su
inclemencia
imagen de mi vida en esta
ausencia.*¹⁴

¹³ Sor Juana Inés de la Cruz, Ob. cit., pág. 167.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 168.

En la segunda parte quien lo llena todo -especularmente- es el objeto amoroso. El sujeto femenino imagina la presencia del otro en ese adentro que ha construido para sí. La posibilidad de una presencia real interrumpe la escritura y da paso a lo indecible del goce, a lo sublime, que como el sufrimiento puede sentirse en el cuerpo pero no escribirse:

*¿Cuándo de tu apetecible
rostro alegre veré el semblante
afable
y aquel bien indecible
a toda pluma inexplicable
que mal ceñirá a lo definido
lo que no cabe en todo lo sentido?*

Si el sujeto femenino proyecta su sufrimiento en el paisaje (en el afuera), el objeto masculino, con su presencia inefable, inscribe el goce en el cuerpo femenino: *¿Cuándo tu voz sonora/berirá mis oídos ...* En ambas instancias (la ausencia o la espera de una presencia que acabe con el tormento) se trata de un sujeto acosado, hostigado. En el campo semántico que se instaura en una escena de cacería, la mujer es el ciervo herido de muerte y la liebre perseguida.¹⁵ Este lugar -donde se huye de una muerte segura- permite, en el acoso, en el límite, la expresión agudizada de una violencia celosa, la voz del rencor y del recuerdo: el arroyo cristalino del lugar ameno se

transforma en una voz resentida (*En su corriente mi dolor te avisa que a costa de mis males tienes risa*¹⁶); la tórtola, símbolo del amor, en ecos del gemido de quien escribe. En esta voz femenina no hay resignación: hay lucha con el otro o consigo misma y la violencia que atraviesa estos poemas tiene muy escasos antecedentes.

En los sonetos 170 y 171¹⁷ se autocastiga por haber amado a alguien aborrecible. Las metáforas sublimes se rebajan hasta ser *“la última línea de lo condenado”*, del delito sólo es *“bastante pena el confesarlo”*. El soneto 170 traba las

líneas de una doble dimensión del tormento: el recuerdo del amor y la confesión. Confesión que por un lado remite al espacio de lo religioso y por otro, al de la escritura a través de la cual se muestra y “publica” su delito. Pero introduce un elemento que condensa la búsqueda particular que ponen en escena estos poemas en la configuración del sujeto poético femenino: el amor no es sólo atribuible a *“la malicia del pecado”* (espacio de la confesión) sino a la *“violenta fuerza del deseo”* (espacio de la escritura). Esta “confesión” -que se dirige al mismo sujeto que provocó el amor-

¹⁵ El ciervo herido y la liebre perseguida son símbolos místicos, que remiten a San Juan de la Cruz. Es interesante el cruce entre el repertorio de imágenes místicas y el del amor

cortés, que ha permitido leer algunos de estos poemas “a lo sagrado”.

¹⁶ *Sor Juana Inés de la Cruz*, Ob. cit. pág. 168.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 146.

contiene por lo tanto, una revelación más fuerte que el arrepentimiento y la culpa. El soneto 171 continúa esta línea, ya que el sujeto rechaza aún la posibilidad de odiarlo porque en el odio, el “deseo violento”, el veneno que mata al inadvertido, sigue presente. Sólo la razón que guía y da forma a la “confesión” (*Más luego la razón justa me advierte/que solo se remedia en publicarlo*) puede fijarlo, publicarlo, trocar la pasión informe e inasible en un objeto bello (el soneto).

El romance 7, “A un caballero que decía tener el alma de nieve”,¹⁸ reúne los elementos que venimos analizando: la lucha, la violencia y la escritura, a través de la que se responde al desdén del otro. El romance comienza con la imposición de la respuesta (“*Allá va, Julio de Enero*”) y va cobrando, en el desarrollo, forma de lucha armada. La carta deviene arma y el tópico guerrero del amor cortés cambia de signo. El enojo y el desdén, colocados en el interior del poema en construcciones paralelísticas, articulan los dos polos de la contienda:

*Que no bastará a librarte
de mi desdén irritado
ni las defensas del pecho
ni los esfuerzos del brazo;
que llevo para rendirte
por ministros del estrago
enojo que brota furias,
desdén que graniza rayos.*

La modalidad agresora del yo femenino, se condensa en la

imagen mitológica de la Deidad Montera, Diana. La elección de Diana Cazadora es muy significativa, si tomamos en cuenta que -según la mitología grecorromana- es la diosa protectora de la castidad y castiga con la muerte cruenta o con la burla despiadada al hombre que se atreve a mirarla. Diana, quien tiene los atributos masculinos de la caza y de la guerra, impide la inscripción de la mirada masculina sobre su cuerpo y es ella quien mira el sufrimiento de sus enamorados.

El romance se presenta trabado tanto sintáctica como

ritmicamente. Sor Juana, lejos de usar la llaneza del verso octosilábico, lo traba con hipérbaton, con marcadas cesuras que se alternan en el espacio y sostienen esta lucha a través de la acentuación que recae sobre las palabras que la connotan semánticamente. Sintácticamente, los versos se organizan colocando al yo exclusivamente en posición de sujeto y al tú en la de objeto (a ti). Los versos 93/96 remiten a la estructura del poema:

*varias denominaciones
a una misma cosa ballamos
sin que la sustancia altere
lo exterior de los vocablos*

En el desarrollo del poema encuentra -en todos los niveles del texto- muchas formas de “decir lo mismo”, armando una red que se concentra en la imagen final: Apolo y Dafne. La elección de este mito muestra el cambio que la mirada de Diana¹⁹ introduce: el dios SOL hombre es vencido y burlado en sus deseos.

**Que me des sólo yo quiero /
licencia de que escoja yo mi
[muerte**

El otro elemento original que plantea este grupo de poemas es la posibilidad de elección que este sujeto femenino tiene. Posibilidad que se ve en el poema al que nos referimos anteriormente y aún más en los que plantea el conflicto de

¹⁸ *Ibid.*, pág. 13.

¹⁹ Según el mito, Dafne pide ayuda a Diana para escapar de Apolo. Es la

“mirada” de Diana la que la convierte en laurel, burlando así el deseo de Apolo de poseer a la ninfa.

encontrarse entre dos hombres: uno que la ama y otro al que ella desea. Se trata, concretamente, del romance 4²⁰ y de los sonetos 166, 167 y 168.²¹ En el romance 4, la mujer que enuncia sostiene acerca de quien la ama:

*él es libre para amarme
aunque otra su amor provoque
¿y no tendré yo la misma
libertad en mis acciones?.*

El juego de oposiciones no se establece aquí entre ella y el otro sino que un discurso lógico le permite oponer ser **sujeto** de una pasión (amar a Fabio) a ser **objeto** (ser amada por Silvio). Para hacerlo, alude a su capacidad intelectual:²²

*Supuesto discurso mío
que gozáis en todo el orbe
entre aplausos de entendido,
de agudo veneraciones*

Este comienzo del romance llamó la atención de algunos críticos quienes superponiendo a la construcción de la voz poética, el sujeto empírico **Sor Juana**, se horrorizaron ante la falta de modestia de la monja jerónima. Pero este comienzo es la estrategia que permite constituir un sujeto de enunciación femenino, **letrado** y, por su intelecto (que como las almas no tiene sexo) **libre**. Es esta capacidad, alabada por su agudeza, la que coloca a la mujer en posición

de enfrentar en pie de igualdad no solo al hombre sino a las conveniencias sociales y al poder:

*Manda la razón de Estado
que atendiendo obligaciones
las partes de Fabio olvide
las prendas de Silvio adore.*

Pasión y razón, entonces, se conjugan de modo de trabar dos niveles del texto: un discurso lógico perfecto para explicar porqué no hay lógica que pueda torcer una

pasión. La igualdad es otro punto que defiende este sujeto:

*¿No es rigor, no es tiranía,
siendo iguales las pasiones,
no poder él reportarse
y querer que me reporte?*

Los sexos entonces, no sólo son iguales en cuanto al alma -ignorante de las diferencias- sino también en cuanto a las pasiones. Es la “razón de estado” (la sociedad, la cultura, la convención) la que marca la obligación del sujeto femenino a ir en contra de su pasión. Se establece una “economía” de las pasiones donde el sujeto femenino, sometándose a ser objeto de la pasión del otro, es quien “invierte” más, violen-tándose mientras que el otro, al buscar ser correspondido convier-te al dios Amor de dador en usurero:

*Amor no busca la paga
de voluntades conformes,
que tan bajo interés fuera
indigna usura en los dioses*

Igualdad, libertad y economía sentimental que aparecen de otro modo en los sonetos, con una mayor carga de violencia que se ejerce y se padece. Los sonetos desarrollan el mismo tema que el romance: clásicamente conceptistas, están armados sobre la base de la transposición de los verbos del yo al tú para significar el doble

²⁰ DE LA CRUZ, Sor Juna Inés, *Ob. cit.*, pág. 9.

²¹ *Ibid.*, pág. 144-145.

²² Debe remarcar el hecho de que

el sujeto femenino que Juana construye en sus poemas, es siempre una mujer perteneciente a un grupo social privilegiado. No recurre (como

sucede en algunos poemas de Lope o de Góngora) al disfraz de la tradición, no es una mora ni una esclava, sino una mujer de la clase alta, de la corte.

tormento de ser activa y pasiva en el amor.²³ No podemos dejar de considerar que el tema de los sonetos es un tópico tradicional. Francisco de Quevedo²⁴ lo utiliza en un soneto y da su resolución al dilema:

*Si el uno por el otro ha de ser
preciso
más quiero ser amante y abogado
que al favor o al desdén ingrato o
necio*²⁵

Es decir, elige su propia muerte. Un personaje de Calderón de la Barca, atribuye el dilema a una condición esencial de la mujer: querer lo otro, lo que no se tiene.²⁶ La resolución de Sor Juana es muy diferente. En el romance, elige enfrentarse pasionalmente al

mundo (“la razón de Estado”): “*Mi corazón es de Fabio / Silvio y el mundo perdonen*”. En los sonetos, hace una elección racional

*Pero yo por mejor partido escojo
de quien no quiero ser violento
empleo
que de quien no me quiere vil
despojo.*²⁷

Tal como señala Marta Fort,²⁸ “*La voz [femenina] enaltece su restringida libertad de elección, más allá de las limitaciones de sus opciones.*” Resoluciones contrarias una de la otra pero que ponen la libertad del yo por sobre la del hombre, en ambos casos. Aún en la forma de morir, atacada por un amante celoso, pone la libertad del yo en primer plano: “*Que me des*

sólo yo quiero / licencia de que escoja yo mi muerte”,²⁹ siendo muy significativa la posición inversa del pronombre personal en los verbos que señalan elección y deseo: yo quiero / escoja yo. Por otra parte, la elección a la que se refiere es morir amando y no desamada, nuevamente ser sujeto y no objeto.

Este pequeño grupo de la poesía amorosa de Sor Juana, entonces, restituye un lugar borrado: la mujer libre, consciente de su sexo y de su libertad, que observa y siente frente a su objeto amoroso y escribe. Su pasión esta marcada por la violencia que padece y que ejerce y es su resistencia a ser objeto lo que exaspera los tópicos constitutivos de la tradición y los altera. El uso “desviado” que Juana hace de lo que han escrito “sus mayores”, no es exclusivo de esta zona de sus textos. Su poesía amorosa se articula con otros espacios y géneros, donde utiliza lo heredado (o impuesto) y perfila una tradición nueva. Su escritura polifacética, incitante, está allí y en este grupo de poemas, en la “Respuesta a Sor Filotea”, en “El Sueño”, podemos leer -esa es mi apuesta- los rasgos de su sucesión, las marcas de lo que vendrá.

²³ Este tipo de juego conceptista cobra en Sor Juana un nuevo significado. En la poesía tradicional, la transposición no aparece en esos términos dado que el sujeto masculino que enuncia nunca pierde su posición de sujeto, por lo tanto los lugares no son intercambiables.

²⁴ QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. cit., pág. 356-7.

²⁵ QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, Edición Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pág. 357.

²⁶ Se trata de *La invención de la Cruz*, donde Calderón hace decir a Julia:

“Tales somos las mujeres / aún contra nuestros deseos / que, queridas despreciamos / y aborrecidad queremos”.

²⁷ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Ob. cit.*, pág. 289.

²⁸ Marta FORT, *Ob. cit.*

²⁹ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Ob. cit.*, pág. 316.