

SU IMAGEN EN MI ESPEJO, DE HILDE KRÜGER: UNA PECULIAR LECTURA DE LA POESÍA DE SOR JUANA EN EL MÉXICO DE LOS AÑOS 40



BEATRIZ ARACIL VARÓN
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
beatriz.aracil@ua.es

RESUMEN:

El presente trabajo se centra en un pequeño libro titulado *Su imagen en mi espejo*, publicado en México en 1947, en el que se seleccionan y comentan doce sonetos de Sor Juana. El objetivo es analizar esta peculiar lectura «poético-filosófica» de Hilde Krüger, ubicándola a su vez en un corpus más amplio de textos sobre la vida y la obra de la monja novohispana compuestos por escritoras en México hasta esa década.

Palabras claves: Hilde Krüger, literatura mexicana, sor Juana Inés de la Cruz, poesía virreinal, escritura femenina.

«*SU IMAGEN EN MI ESPEJO*», BY HILDE KRÜGER:

A PECULIAR READING OF SOR JUANA'S POETRY IN MEXICO IN THE 1940S

ABSTRACT:

This paper analyzes a small book entitled *Su imagen en mi espejo*, published in Mexico in 1947, in which Hilde Krüger selects and comments on twelve sonnets by Sor Juana. The objective is to study this peculiar «poetic-philosophical» reading, locating it in turn in a broader corpus of texts about the life and work of the Mexican nun, composed by female writers in Mexico until the 1940s.

Keywords: Hilde Krüger, Mexican literature, Sor Juana Inés de la Cruz, Viceroyalty poetry, Female writing.



En 1947 salió a la luz en México un pequeño libro titulado *Su imagen en mi espejo*, dedicado a sor Juana Inés de la Cruz. La autora, Hilde Krüger, era una actriz alemana afincada en el país desde 1941 que había publicado ya dos breves ensayos centrados a su vez en otras mujeres destacadas de la historia americana: *Malinche, o El adiós a los Mitos*¹ y *Elisa Lynch, o La tragedia como destino*². En un tiempo en el que se contaba con algunos estudios académicos sólidos sobre la monja novohispana (considerada ya máxima figura de las letras virreinales), pero todavía la mayor parte de la escritura que se le dedicaba se centraba más en su vida que en su obra, Krüger ofrecía un texto que eludía a un tiempo el estudio erudito y el acercamiento biográfico: «careciendo de toda ciencia, armada sólo de la emoción», nuestra autora se atrevía a elegir «una docena de sonetos de sor Juana» para hacer de ellos «el paisaje espiritual que su lectura refleja en mi humilde espejo»³. El resultado era una obra en la que la interpretación de los versos de la poeta novohispana suponía a su vez un diálogo personal con la autora, y servía como pretexto para trazar reflexiones propias de carácter filosófico-moral sobre el amor y la muerte. Una propuesta que podría considerarse peculiar, pero que se inscribía (probablemente sin pretenderlo) en un tipo de escritura ya ensayada por otros autores y autoras que, por distintos motivos, quisieron verse «reflejados» en la vida o en los versos de la Décima Musa.

El presente trabajo se centra en este libro, hasta ahora desatendido por la crítica, pero sumamente interesante para completar el recorrido por la recepción literaria de sor Juana Inés de la Cruz. Para comprender la singularidad de la aportación de Hilde Krüger al ensayar la paradoja de situarse a la altura de quien considera «incomparable», convendrá ubicar la obra, por un lado, en un corpus más amplio de textos dedicados a la monja novohispana que fueron escritos por mujeres (todas ellas extranjeras) y publicados en México entre las décadas de 1920 y 1940, y, por otro, en el conjunto de la escasa pero significativa escritura de la autora alemana. A partir de dicha contextualización, será posible destacar los principales rasgos que caracterizan el libro de Krüger, heredero, en buena medida, de un tipo lectura «personal» o «íntima» de la poesía de Sor Juana iniciado por los escritores románticos.

¹ La primera edición de este libro se publicó en México (s. e.) en 1944. En el presente trabajo se citará a partir de la segunda edición (1946).

² México, Ed. Cvltvra, 1946.

³ Hilde KRÜGER, *Su imagen en mi espejo*, México, s. e., 1947, p. 7.

I. LA RECEPCIÓN DE SOR JUANA EN LA ESCRITURA DE MUJERES DURANTE LAS
PRIMERAS DÉCADAS DEL PASADO SIGLO: UNA LECTURA «EN ESPEJO»

Como advertía Antonio Alatorre en su imprescindible libro *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, lo «fascinante» de acercarnos al ingente volumen de textos dedicados a la monja novohispana es que nos permite «ver lo que las sucesivas generaciones encontraron en ella, con qué ojos la leyeron, qué imagen se hicieron de ella»⁴. En este sentido, y por lo que atañe al objeto del presente trabajo, resulta de interés observar la manera en que Sor Juana aparece en la escritura de mujeres en el período comprendido entre los años 20 del pasado siglo y la fecha de publicación de la obra de Krüger, porque es el momento en el que se produce un cambio importante de perspectiva. Frente a las autoras mexicanas de fines del siglo XIX⁵, que rescataron a Sor Juana a un tiempo para la causa nacional y la feminista⁶, pero desde un escaso conocimiento de la obra de la monja novohispana (poco difundida por entonces en el país)⁷, asistimos a una verdadera revalorización, tanto de su figura como de su obra literaria, por parte de una serie de autoras que van a asumir como claro referente ese libro fundamental que es *Juana de Asbaje*⁸, donde Amado Nervo no solo muestra un excelente conocimiento de la obra de

⁴ Antonio ALATORRE, *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, México, El Colegio de México, 2007, p. 8. Por lo que respecta al período que nos ocupa, a pesar de la existencia de valiosos trabajos como el de Alberto PÉREZ-AMADOR (*La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2007), será referencia obligada en el presente apartado el reciente trabajo colectivo coordinado por Rosa PERELMUTER (*La recepción literaria de sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*, New York, IDEA, 2021).

⁵ Pienso en figuras como Laureana Wright, Josefina Pérez de García Torres, Ángela Lozano de Begovich o Camerina Luisa Pavón y Oviedo.

⁶ «¡Gloria a ti, honra y blasón de tu pueblo y de tu sexo!», exclamaba Ángela Lozano en el breve homenaje que publicó en *El Correo de las Señoras* en 1889 («A sor Juana Inés de la Cruz», II, p. 536), elogio claramente representativo del tipo de recuperación llevada a cabo en el México de la época.

⁷ Un claro ejemplo de ello es la biografía que Laureana Wright publicó en su revista *Violetas del Anáhuac*, donde ella misma afirmaba haber revisado «todo lo que en la actualidad se ha escrito sobre esta singular figura» (Laureana WRIGHT, *Violetas del Anáhuac*, 1:11, 12 de febrero de 1888, p. 124), pero no aludía a la obra poética de Sor Juana como lectura propia, sino a través de citas concretas de otros autores como Francisco Sosa o Francisco Pimentel.

⁸ Publicado no en México sino en España: la primera edición de esta obra es la Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1910. En 1920 aparece como volumen VIII de las *Obras completas* de Nervo, editadas por Alfonso Reyes (Madrid, Biblioteca Nueva).

tan «singular mujer», sino también una lectura personal de sus versos que alentará a un tiempo la investigación y la creación literaria en torno a ella⁹.

Esta revalorización de Sor Juana en la escritura de mujeres tiene, desde 1920, un espacio privilegiado en EE.UU., donde escritoras muy significativas de la época, como Katherine Anne Porter, Muna Lee o Alice Blackwell Stone, traducen al inglés sus poemas¹⁰, y donde se inician investigaciones de calado¹¹, entre las que destacan sin duda las de Dorothy Schons, que esa misma década comenzará a ofrecer, a su vez, algunos trabajos en editoriales mexicanas¹². Pero, además, la lectura del libro de Nervo va a permitir un acercamiento a Sor Juana por parte de dos autoras latinoamericanas que publican en México: la chilena Gabriela Mistral y la uruguaya Luisa Luisi.

Mistral incluye una «Silueta de sor Juana Inés de la Cruz» en su libro *Lecturas para mujeres*¹³, encargado por la Secretaría de Educación Pública (a través del propio José Vasconcelos)¹⁴ para favorecer la formación de las jóvenes del país¹⁵. Definida por su autora como «Fragmento de un estudio», esta breve composición en prosa se incorpora a una amplia antología de textos literarios elegidos por su «intención moral», «belleza» y «amenidad» (p. 15), o compuestos (como en este caso) por la propia poeta, dedicados a un tipo de mujer plenamente acorde con las directrices marcadas por el proyecto

⁹ Como advierte Selena Millares, el libro de Nervo es «la primera reivindicación plena y decisiva de la memoria de Sor Juana, y sin duda el río de versos y ensayos dedicados a ella a partir de entonces tiene aquí su origen» (Selena MILLARES, «Un siglo de poesía para sor Juana Inés de la Cruz», *Edad de Oro*, 29, 2021, p. 222).

¹⁰ Ver Alessandra LUISELLI, «Década de 1920: Sor Juana irrumpe en el canon literario», en Rosa Perelmuter, *op. cit.*, 2021, pp. 64-67.

¹¹ Alessandra Luiselli recoge en esta etapa dos tesis de maestría: la de Thalia Estella Smith Millard (*A critical study of the poetic works of Sor Juana Inés de la Cruz*, University of California, 1923) y la de Julia Hadas (*Sor Juana Inés de la Cruz, «La décima Musa»*, University of Pittsburgh, 1927). Véase Alessandra LUISELLI, *ibíd.*, p. 91.

¹² Además de publicar su fundamental *Bibliografía de sor Juana Inés de la Cruz* (México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1927), Schons localiza textos de Sor Juana y contextualiza su obra en revistas como *La Voz Nueva* o *Contemporáneos* (ver el listado bibliográfico de Alessandra LUISELLI (*op. cit.*, pp. 94-95). Sobre la importancia de Schons y de otras «pioneras de la crítica sorjuanina» en la década de los 20 y 30, ver Rosa PERELMUTER, *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 137-143.

¹³ Gabriela MISTRAL, *Lecturas para mujeres*, México, Escuela Hogar Gabriela Mistral, 1924, pp. 130-135.

¹⁴ A quien Mistral dedica un elogioso agradecimiento en las páginas preliminares (véase Gabriela MISTRAL, *ibíd.*, p. 17).

¹⁵ La influencia del libro de Mistral no debió ser nada desdeñable, ya que salió a la luz con una tirada de 20.000 ejemplares (ver Memoria Chilena, donde puede consultarse el facsímil de la edición).

educativo nacional en el que se inscribe¹⁶, pero bastante alejada de la defendida por el feminismo de la época¹⁷.

La semblanza de Sor Juana ofrecida aquí por Mistral puede entenderse hasta cierto punto como un diálogo con el libro de Nervo¹⁸, pero también como una lectura «en espejo», no de la obra sino de la vida de la monja novohispana, que cabría calificar de «hagiográfica»¹⁹: la poeta chilena imagina a una Sor Juana que «busca el cilicio, conoce el frescor de la sangre sobre su cintura martirizada», y añade: «Ésta es para mí la hora más hermosa de su vida; sin ella yo no la amaría», observación que —como advierte Alessandra Luiselli— «posiblemente dice más de la futura Premio Nobel que de la poeta mexicana»²⁰. Ahora bien, por lo que respecta a la obra misma de Sor Juana, lo que sorprende es precisamente su ausencia en un libro conformado a modo de antología: la semblanza compuesta por Mistral sustituye los propios versos de la autora novohispana. Y, si bien es cierto que esta ausencia encaja con la manera en que la chilena rescata el mundo colonial para una sensibilidad contemporánea en esta sección del libro («México y la América española»), la decisión no deja de traslucir cierta desconfianza por su parte respecto a la posibilidad de que la obra literaria de Sor Juana pudiera traspasar barreras temporales para ser comprendida (y valorada) por las jóvenes del siglo XX.

Convencida, por el contrario, de que los versos de esta «mujer admirable» esperaban la lectura e interpretación de una sensibilidad femenina contemporánea, Luisa Luisi publica en la revista *Contemporáneos* pocos años más tarde (1929) su artículo «Sor Juana Inés de la Cruz»²¹, que interesa especialmente a nuestro propósito tanto por su especial atención a la poesía amorosa de Sor Juana como por el enfoque propuesto en su

¹⁶ Como advierte Luiselli, es imprescindible «contextualizar el escrito de Mistral sobre Sor Juana no como un trabajo independiente sobre la religiosa jerónima, sino como un texto participante de la idiosincrasia conservadora patriarcal del volumen en el cual apareció publicado por vez primera» (Alessandra LUISELLI, *op. cit.*, p. 63).

¹⁷ En su introducción, Mistral comenta que, a pesar de los beneficios de la incorporación de la mujer al ámbito profesional, estos también llevan un cambio de paradigma moral, «un triste trueque de firmes diamantes por piedrecitas pintadas, de virtudes máximas por éxitos mundanos» y añade más adelante una idea que preside todo el libro: «La educación más patriótica que se da a la mujer es [...] la que acentúa el sentido de la familia» (Gabriela MISTRAL, *op. cit.*, pp. 9 y 13).

¹⁸ Sobre el impacto de la lectura de Nervo en Mistral, ver Elizabeth Rosa HORAN, «Sor Juana and Gabriela Mistral; Locations and Locutions of the Sainly Woman», *Chasqui*, 25:2, noviembre 1996, pp. 94-95.

¹⁹ Mistral presenta el ingreso de Sor Juana al claustro como el gesto «de quien desecha una masa viscosa, el mundo, por denso y brutal, y pone sus pies sobre esa piedra blanca y pura de un convento» y sitúa su muerte en una «hora de perfección» en la que, alejada de sus versos, «tiene solamente un sencillo, un pobre Padrenuestro entre sus labios de agonizante» (Gabriela MISTRAL, *op. cit.*, pp. 133 y 135).

²⁰ Alessandra LUISELLI, *op. cit.*, p. 64.

²¹ Luisa LUISI, «Sor Juana Inés de la Cruz», *Contemporáneos*, 3:9, 1929, pp. 130-160.

estudio, que antecede, parcialmente, al que ofrecerá Krüger. Como sus predecesoras, Luisi se muestra cautivada por la figura misma de Sor Juana; sin embargo, para comprenderla, relega la información de sus biógrafos (a la que habían acudido invariablemente las escritoras anteriores, incluida la propia Mistral) en favor de la que esconden «los limbos inciertos de su producción literaria»²². Según la escritora uruguaya,

Juana Inés ha esperado hasta ahora el alma comprensiva y semejante, de un soplo animador tan potente, que por encima de todo lo escrito sobre ella, y a través de sus poemas enmarañados o sencillos, sepa encontrarla verdaderamente en la esencia misma de su realidad prístina²³.

Para lograr acceder a esa esencia, propone un acercamiento crítico que ella misma define como «personal», «impresionista» y «femenino», mucho más sugerente, en su opinión, e incluso más cercano a la realidad, que la «razonada» crítica literaria ofrecida hasta entonces por muchos sabios y eruditos:

Hombres que se acercaron a su alma, no pudieron obtener de ella sino la fría apariencia [...].

Yo sólo intento dar de mi poetisa la visión personalísima que he recogido de la lectura de sus obras en primer término, de la lectura de sus biógrafos, después. Acaso esta imagen que intento bosquejar de la Monja poeta, no sea sino un producto exclusivo de mi fantasía; pero acaso también haya en ella mucha más realidad que en los datos escuetos de la historia literaria²⁴.

Cabe destacar, además, un aspecto de ese «personalísimo» acercamiento a Sor Juana que será necesario retomar al abordar el libro de Krüger: aunque Luisi parece conocer bien (y cita a lo largo del estudio) la *Respuesta a sor Filotea*, «célebre carta que

²² Luisa LUISI, *ibíd.*, p. 130.

²³ Luisa LUISI, *ibíd.*, 132.

²⁴ Luisa LUISI, *ibíd.*, pp. 134-135. Como explica Mariana Moraes, Luisi está aplicando en este artículo una forma de crítica literaria ya ensayada anteriormente: «en el prólogo de *A través de libros y autores* (1925) [...], la autora presenta sus trabajos como “una opinión personal” o como la traducción de sus sentimientos ante los libros. De esta forma, Luisi declara que no “lee” como el varón, en el sentido de que no “explica” de forma objetiva y razonada, como se espera del ejercicio de la “crítica literaria”; antes bien, llega a la verdad del texto creando, fantaseando» (véase Mariana MORAES, «Al rescate de Sor Juana Inés de la Cruz: Luisa Luisi en *Contemporáneos*», *Revista de Historia de América*, 158, 2020, p. 262). Como se advierte, su enfoque es totalmente distinto al de Schons y las académicas estadounidenses (ver Rosa PERELMUTER, *op. cit.*, 2004, p. 138).

es la confesión y el relato de su vida entera»²⁵, desconfía de su veracidad respecto a cuestiones tan esenciales como los motivos del ingreso en el convento²⁶, y prefiere entrever lo que «dice en sus versos la poetisa con acentos de inconfundible veracidad»²⁷: son los propios poemas de Sor Juana los que «revelan a cada paso su temperamento apasionado»²⁸, confirmándole que «hubo en la vida de la Monja-poetisa un amor profundo y apasionado»²⁹.

El conocimiento de la producción poética de la Décima Musa que demuestra Luisa Luisi³⁰ va a ser ampliado en la década de los 40, en la que continúan predominando los estudios biográficos, pero se consolida también la investigación de archivo sobre Sor Juana realizada hasta entonces (gracias a estudiosos como la ya citada Dorothy Schons³¹, Ermilo Abreu Gómez o Alfonso Méndez Plancarte) en un contexto favorecido, a su vez, por la conmemoración de los 250 años de la poeta novohispana³². Precisamente entre 1944 y 1945 salen a la luz tres biografías noveladas de Sor Juana escritas por mujeres: la que aparece en la colección «Vidas mexicanas» de la editorial Xóchitl, a cargo de Elizabeth Wallace³³, la que publica Clara Campoamor en Buenos Aires³⁴ y la editada en Madrid, elaborada por la escritora chileno-española Concha Zardoya (bajo el pseudónimo de Concha de Salamanca)³⁵. Esta última, incluida en la colección «Historias y leyendas de ultramar» e ilustrada por Mariano Zaragüeta, está concebida como un cuento juvenil en cuya redacción se entremezclan los datos biográficos con oportunas citas de la obra de Sor Juana, mientras que la de Campoamor, además de ser la mejor documentada, es la

²⁵ Luisa LUISI, *ibíd.*, p. 143 (ver pp. 136-138).

²⁶ Según Luisi, en este texto «no podía explicar su entrada en religión de otra manera que callando los motivos profundos de su alma» (Luisa LUISI, *ibíd.*, p. 143).

²⁷ Luisa LUISI, *ibíd.*, p. 145.

²⁸ Luisa LUISI, *ibíd.*, p. 147.

²⁹ Luisa LUISI, *ibíd.*, p. 147. A pesar de haber defendido su crítica «impresionista», Luisi no deja de apoyar esta tesis con la autoridad de intelectuales como Adolfo de Castro, Menéndez Pelayo, el propio Nervo y Luis Gonzaga Urbina (ver Luisa LUISI, *art. cit.*, pp. 145-146).

³⁰ Sobre la bibliografía que manejó para elaborar su artículo, facilitada en parte por Alfonso Reyes, ver Mariana MORAES, *art. cit.*, pp. 256-257.

³¹ Cabe advertir que, además de los trabajos publicados en los años 30, Dorothy Schons escribió una biografía novelada (en inglés) titulada *Sor Juana, A Chronicle of Old Mexico*, cuyo manuscrito, «por los motivos que fuera, quedó en estado de revisión» (Georgina SABAT, «Biografías: Sor Juana vista por Dorothy Schons y Octavio Paz», *Revista Iberoamericana* 51:132, 1985, p. 929). Aunque, al darlo a conocer, Georgina Sabat mostró su voluntad de publicar el texto, este permanece inédito.

³² Ver Mindy E. BADÍA, «Década de 1940: Aproximaciones biográficas, feministas y metacríticas», en Rosa Perelmuter, *op. cit.*, 2021, pp. 121-147.

³³ Elizabeth WALLACE, *Sor Juana Inés la Cruz, poetisa de corte y convento*, México, Ediciones Xóchitl, 1944.

³⁴ Clara CAMPOAMOR, *Sor Juana Inés la Cruz*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1944.

³⁵ Concha de SALAMANCA [Concha Zardoya], *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa*, Madrid, M. Aguilar, 1945.

que ofrece una lectura más moderna de su personaje³⁶, y también la que, aun redactada desde un supuesto impersonal «nosotros», muestra de modo más claro la identificación de su autora con el afán intelectual de Sor Juana, a la que interpela de forma directa en ocasiones:

¡Gentil y sabia Juana Inés de Asvaje, que no esperase tu alma dos o tres siglos para hacer su aparición en el mundo! [...].

¡Triste sor Juana! ¿Qué hicieron de tu vida hacia tu ocaso? [...]; nosotros, profanos, confesamos no ver más que tu martirio³⁷.

En cuanto a la biografía que interesa a nuestro propósito por haber sido publicada en México, Wallace muestra en ella un estilo novelesco desde el inicio:

La niña Juana se despertó muy temprano esa mañana. El sol apenas si tocaba la cima nevada del Popocatepetl. El Ixtlacíhuatl permanecía todavía en la sombra, durmiendo su sueño sempiterno. En el valle reinaba aún el silencio de la noche...³⁸.

Su estilo la lleva a incorporar al relato supuestos diálogos³⁹ y —como vemos— escenas imaginarias⁴⁰, pero, en general, aporta datos válidos sobre la época y la vida de Sor Juana⁴¹ y demuestra un nada desdeñable conocimiento de su producción literaria: de la *Respuesta a El Divino Narciso*, de los villancicos religiosos a la poesía de circunstancias, sus escritos van siendo comentados y/o citados por la investigadora

³⁶ Sobre todo a propósito de momentos de su vida oscuros para la crítica, como el ingreso en el convento, sobre el cual Campoamor rechaza el desengaño amoroso como causa y escribe: «Deseo de paz, de aislamiento y estudio, y a la vez profunda fe religiosa no incompatible. Peligrosa situación social de joven desamparada y cautivante. Atracción de terceros hacia el claustro, para salvaguarda de su cuerpo y salvación de su alma. Esas son las explicaciones de su decisión» (Clara CAMPOAMOR, *op. cit.*, p. 29).

³⁷ Clara CAMPOAMOR, *ibíd.*, pp. 51 y 77.

³⁸ Elizabeth WALLACE, *op. cit.*, p. 11.

³⁹ Como el que entablan «Juanita» y su nana india mientras esta le prepara el chocolate (p. 12) o el de su madre con su maestra (pp. 15-16). Véase Elizabeth WALLACE, *ibíd.*

⁴⁰ Son ejemplos de este tipo de escenas el viaje de Amecameca a la capital (pp. 38-40), la prueba ante los eruditos de la corte (pp. 71-72) o la entrada en el convento (p. 84). Véase Elizabeth WALLACE, *ibíd.*

⁴¹ Es cierto también que la obra no está exenta de errores, sobre los que llamaron la atención en sus reseñas autores como Méndez Plancarte o Castro Leal (ver Mindy E. BADÍA, *op. cit.*, p. 128). Por ello la crítica actual considera que «tiene más de resumen imaginativo de la vida de Sor Juana que de seria reconstrucción biográfica o estudio literario» (Rosa PERELMUTER, *op. cit.*, 2004, p. 144).

estadounidense, quien dedica, además, un capítulo clave a la poesía amorosa, que reivindica para la lectura contemporánea:

Al leer las páginas de sus tres tomos encuadernados en pergamino, y al dar vuelta a las hojas amarillentas de dichos tomos [...], descubrimos palabras tan frescas, tan llenas hoy de vida palpitante, como cuando fueron escritas hace ya trescientos años⁴².

El contenido de estos poemas lo vincula al ámbito filosófico, definiendo esta parte de su producción (y este será un aspecto esencial para retomar a propósito del libro de Krüger) como una forma de análisis del proceso amoroso: «En su poesía subjetiva y sentimental —escribe Wallace—, Sor Juana analiza el amor, que empieza con un anhelo inquieto y sigue luego su curso habitual: ansiedad, pasión, celos, deseo intenso de ver al que uno ama»⁴³.

La biografía de Elizabeth Wallace se vincula a su vez (al menos indirectamente) con el último texto literario de este breve recorrido: la composición poética que dedica a Sor Juana la española Magdalena Martínez Carreño, quien firmaba sus obras como Mada Ontañón. Junto a Eduardo de Ontañón (con quien había contraído matrimonio en España durante la guerra civil y había llegado a México en 1939) y al mexicano Joaquín Ramírez Cabañas, Mada Carreño había fundado la editorial Xóchitl en 1941⁴⁴, por lo que fue responsable de la publicación del texto de Wallace. La española pudo interesarse entonces por la monja novohispana y componer el poema «Juana Inés de la Cruz», que publicó el año mismo conmemorativo de 1945 en una revista clave, *Rueca*, fundada por estudiantes de la UNAM y considerada la primera revista literaria dirigida y elaborada por mujeres en México⁴⁵.

En el poema de «Mada Ontañón», la imagen de Sor Juana se alza luminosa, primero entre «fantasmas desmayados» y, más tarde, entre «la espina del encono y del odio», «la eterna verdinegra ponzoña de los hombres oscuros / sitiándote». La persecución a la que es sometida por anhelar «el polen fino del saber» acaba con la renuncia de los últimos años, con la firma que sella su silencio, y con una trágica muerte, convertida en triunfo,

⁴² Elizabeth WALLACE, *op. cit.*, p. 138.

⁴³ Elizabeth WALLACE, *ibíd.*, p. 142.

⁴⁴ Ver Concepción BADOS CIRIA, «Republicanas exiliadas en México (I). Mada Carreño», Centro Virtual Cervantes (sección Rinconete), 2007.

⁴⁵ Mada ONTAÑÓN, «Juana Inés de la Cruz», *Rueca*, 4:16, 1945-1946, pp. 11-14. Sobre la importancia de *Rueca* en la historia literaria mexicana, ver Lilia SOLÓRZANO-ESQUEDA, «Las poetisas en la revista literaria mexicana *Rueca* (1941-1952)», *Nueva Revista del Pacífico*, 68, 2018, pp. 147-161.

en unos versos que (como el resto de la composición) alcanzan un sugerente tono de intimidad al dirigirse directamente a su protagonista utilizando el nombre de pila:

te alzas por cima de confusos y amedrentados gestos de terror
tú, Juana,
clara, invencible,
apretando entre los finos labios tu poder
ya fría
intocable ya,
muerta⁴⁶.

Ubicados en su propio marco cronológico, los versos de Mada Carreño muestran que los principales modos de acercamiento a sor Juana Inés de la Cruz por parte de las escritoras han sido ya trazados: aun manteniéndose como adalid de una causa femenina/feminista que hunde sus raíces en el siglo XIX, Sor Juana se nos presenta ahora como mujer de carne y hueso, digna de admiración, pero también accesible en su intimidad, y sus poemas pueden ser abordados –como proponía Luisa Luisi– desde la sensibilidad de la mujer contemporánea, desde una verdadera lectura «en espejo», que será, en definitiva, la que ensaye Hilde Krüger.

II. HILDE KRÜGER: ACTRIZ, ¿ESPÍA?, ESCRITORA

Poco sabemos de la vida de Katherina Hilde Krueger Grossmann, más allá de la información que nos aportan algunos trabajos sobre el cine alemán y mexicano de la primera mitad del siglo XX⁴⁷ y de las publicaciones del periodista Juan Alberto Cedillo, en especial su biografía novelada *Hilda Krüger: Vida y obra de una espía nazi en México*⁴⁸. Nuestra autora nació en Colonia el 9 de noviembre de 1912 y parece que

⁴⁶ Mada ONTAÑÓN, *ibíd.*, p. 14. Si, como advierte Selena Millares, es Amado Nervo quien, al titular su libro *Juana de Asbaje*, crea ya una «semblanza intimista», despojando «a la escritora de su sobrenombre religioso, en un desnudamiento simbólico que revela el deseo de apartar los velos que cubren su figura real» (Selena MILLARES, *art. cit.*, p. 222), Mada Ontañón radicaliza esta propuesta al eliminar también el apellido de la mujer a quien, por otro lado, presenta (como el propio Nervo) desde la admiración absoluta.

⁴⁷ Como el artículo de Eduardo de la VEGA ALFARO, «Hilda Krüger: la “Mata-Hari alemana” en el cine nacional», *Cineforever*, 5 de noviembre de 2014.

⁴⁸ Juan Alberto CEDILLO, *Hilda Krüger: Vida y obra de una espía nazi en México*, México, Editorial Debate, 2016 [ebook].

empezó muy joven a interpretar personajes en teatro, iniciándose en el cine en 1934. En los estudios UFA debió conocer a Goebbels, Ministro de Propaganda bajo el gobierno del Partido Nacional Socialista; convertida ya en su «amiga íntima», entre 1935 y 1939, intervino en trece películas con papeles de menor o mayor importancia.

La reconciliación de Goebbels con su esposa, o quizá el temor a verse vinculada a su exmarido (de origen judío), pudieron ser motivos para que Krüger abandonara Alemania. Por el tiempo en que estallaba la II Guerra Mundial, marchó a EE.UU., supuestamente para infiltrarse como espía y hacer carrera en Hollywood. Según Cedillo, aunque hizo amistades tan útiles a sus propósitos como la del multimillonario Jean Paul Getty, su nacionalidad, su escaso conocimiento del inglés, y quizá la información de que había sido amante del ministro nazi, le cerraron las puertas del cine estadounidense⁴⁹. Hilde/Hilda pasó de EE.UU. a México en febrero de 1941, y, de la mano, primero, de Ramón Beteta (entonces subsecretario de Hacienda) y, más tarde, de Miguel Alemán (que en esos años ejercía como Secretario de Gobernación), formalizó legalmente su estancia en el país en julio de ese mismo año⁵⁰.

Aprovechando la «Época de Oro» del cine mexicano⁵¹, entre 1942 y 1945 Krüger participa en varias películas⁵² y compagina esta actividad como actriz con el estudio de la historia y la cultura mexicana: según la documentación recopilada por Cedillo, en 1942 solicita permiso para asistir como alumna externa a las clases de Edmundo O’Gorman en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Surge en este contexto la amistad con O’Gorman y con su pareja, la escritora e historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini, que debió hacerse extensiva a otras figuras destacadas del momento como Alfonso Reyes, Salvador Novo o Justino Fernández, a cuyo cuidado —según reconoce la propia Krüger— queda la edición de su primer libro, *Malinche, o El adiós a los Mitos*⁵³. La alemana se

⁴⁹ Una versión algo distinta ofrecía la revista *Time* pocos años después de ese paso fallido por «La Meca del cine»: «Hollywood was unkind to Hilda because she would not play in anti-Nazi films (“after all, my family was still there”). A rejected suitor denounced her to the FBI. Hilda went to Mexico, became a Mexican citizen» («Mexico: Lady of Letters», *Time*, lunes 12 de agosto de 1946).

⁵⁰ Juan Alberto CEDILLO, *op. cit.*, «La estrella caída». Según este autor, Krüger habría entrado en el país para participar en la red de espionaje alemán creada a fines de los años 30 que pudo actuar bajo el amparo del gobierno de Ávila Camacho al menos hasta la incorporación de EE.UU. al conflicto bélico en diciembre de 1941.

⁵¹ El Archivo General de la Nación atesora numerosos documentos sobre este período fundamental del cine mexicano que va de 1936 a 1956.

⁵² *Casa de mujeres* (1942), dirigida por Gabriel Soria; *Adulterio* (1943), de José Díaz Morales; *Bartolo toca la flauta* (1944), con dirección de Miguel Contreras Torres; y *El que murió de amor* (1945), del director Miguel Morayta.

⁵³ Ver Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1946a, p. 7. También O’Gorman e Ida Rodríguez aparecen citados en estos agradecimientos.

declara en este ensayo «una persona [...] sin autoridad, sin antecedentes» que se adentra «en un campo de estudio en donde tantos y tan eminentes hombres han gastado la paciencia y la vida»⁵⁴, pero no duda en asumir la controversia generada por «Marina», mujer en su opinión «admirable, a quien tocó en suerte vivir y participar de un modo tan prominente en una epopeya asombrosa: la conquista de México»⁵⁵, para aportar una reflexión novedosa en torno al mito de «Malinche» que la joven indígena configura junto a Hernán Cortés.

En 1946, reedita este ensayo y publica, además, su segundo libro, centrado de nuevo en un personaje femenino vinculado al poder y (por ello) absolutamente controvertido: la irlandesa Eliza Alice Lynch Loyd. En *Elisa Lynch, o La tragedia como destino*, propone una biografía de este personaje y de Francisco Solano López (presidente de la república del Paraguay entre 1862 y 1870), «singular pareja» que le atrae por «la honda tragedia que el destino de un pueblo tejió» en torno a ambos⁵⁶. En efecto, Krüger traza una historia trágica de lucha por el poder, cuyos protagonistas acaban siendo presentados con claroscuros, y que finaliza con una reflexión sobre el amor y la muerte:

En la negrura de la adversidad, fue Elisa la amante valerosa que aceptó con dignidad el sacrificio. En la gloria y en la adversidad supo, por igual, ser fiel al hombre que amó. Su mayor desgracia fue no haber encontrado la muerte en los momentos finales de la epopeya paraguaya⁵⁷. Quiso el destino que, como un eco desprendido de una grandiosa sinfonía, sobreviviera a la tragedia⁵⁸.

Seguramente favorecido por el prestigio de la editorial Cvltvra⁵⁹ en la que aparece, el libro tiene cierto reconocimiento más allá de las fronteras mexicanas: ese mismo año, la revista *Time* publica un breve artículo en el que ofrece una semblanza de la autora, convertida ya en «artista e intelectual» («As an artist and intellectual, Hilda now shuns Ciro's bar and others of the gayer spots. Except for a lingering lunch at the quiet

⁵⁴ Hilde KRÜGER, *ibíd.*, p. 7.

⁵⁵ Hilde KRÜGER, *ibíd.*, p. 6.

⁵⁶ Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1946b, p. 8.

⁵⁷ El tema de la muerte «poética» (en este caso por su vertiente trágica) se reiterará en la obra que nos ocupa con la selección del primero de los poemas, en el que se plantea la «suerte de morir lozana».

⁵⁸ Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1946b, p. 70.

⁵⁹ Sobre dicha editorial, puede consultarse Freja I. CERVANTES, «Semblanza de Editorial Cvltvra (1921-1968)», en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI), 2017.

Ambassadeurs, she sticks to her comfortable apartment in tree-graced Calle Londres»)⁶⁰. Es el tiempo en el que está empezando a escribir sobre sor Juana Inés de la Cruz.

Los dos breves trabajos ya publicados habían demostrado el interés de la actriz alemana por la literatura (más como afición que como objeto de estudio), y el aprovechamiento certero de algunos textos poéticos en sus reflexiones: *Malinche o el adiós a los mitos* incorpora fragmentos de algunas composiciones, como el «Romance de la gentil dama y el rústico pastor»⁶¹ o el poema «Suave patria», de Ramón López Velarde⁶², y finaliza con una sugerente comparación entre Cortés y Marina (cuyas ánimas, según la leyenda, se veían arder «durante la noche [...] en vivas llamas») y esos amantes de «cuerpos entrelazados» (Paolo y Francesca de Rimini) que «el gigantesco genio del más grande de los poetas cristianos Dante» concibió en el Infierno⁶³. En cuanto al ensayo sobre Lynch, la poesía sirve a nuestra autora para abrir y cerrar su texto, ya que este inicia con una descripción del Paraguay en la que, tras parafrasear a Marcos Sastre recreando en prosa las bellezas del Paraná⁶⁴, Krüger cita cuatro estrofas del poema «Los trópicos», de José Mármol (desde «Y derramó las rosas, las cristalinas fuentes, / los bosques de azucenas, de mirtos y arrayán / las aves que la arrullan en armonía eterna, / y por su linde ríos más anchos que la mar...»)⁶⁵ y finaliza sintetizando el horror de la guerra de la Triple Alianza con las primeras estrofas de «Nenia (Canción Fúnebre)», de Carlos Guido y Spano: «En idioma guaraní, / una joven paraguaya / tiernas endechas ensaya / cantando en el arpa así, / en idioma guaraní: / ¡Llora, llora urutaú / en las ramas del yatay, / ya no existe el Paraguay / donde nací como tú; / llora, llora urutaú!»⁶⁶.

Por lo que respecta en concreto a la obra de Sor Juana, Juan Alberto Cedillo imagina a nuestra autora escuchando sus poemas «en las continuas tertulias con sus amigos

⁶⁰ «Mexico: Lady of Letters», *art. cit.*

⁶¹ A propósito del canon de belleza que predominaría entre los españoles del XVI, Krüger cita versos de este romance de indudable carga erótica: «Delgadica en la cintura, / Blanca soy como el papel, / La color tengo mezclada / Como rosa en el rosel, / El cuello tengo de garza, / Los ojos de un esparver, / Las teticas agudicas, / Que el brial quieren romper, / Pues lo que tengo encubierto / Maravilla es de lo ver» (Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1946a, p. 16).

⁶² En esta ocasión, refiriéndose al final del asedio a Tenochtitlan, la alemana elige la parte dedicada a Cuauhtémoc en esta composición: «Moneda espiritual en que se fragua / todo lo que sufriste: la piragua / prisionera, al azoro de tus crías, / el sollozar de tus mitologías, / la Malinche, los ídolos a nado, / y por encima, haberte desatado / del pecho curvo de la emperatriz / como del pecho de una codorniz» (Hilde KRÜGER, *ibid.*, p. 31).

⁶³ Hilde KRÜGER, *ibid.*, pp. 84 y 86.

⁶⁴ «Paraná delicioso [...], allí es donde se encuentra aquel edén perdido...» (ver Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1946b, pp. 11-12).

⁶⁵ Ver cita completa en Hilde KRÜGER, *ibid.*, pp. 13-14.

⁶⁶ Hilde KRÜGER, *ibid.*, pp. 67-68.

intelectuales»⁶⁷; es muy probable, desde luego: el propio O’Gorman, que en la década de los 30 había escrito algunos poemas y había desarrollado junto a Justino Fernández el proyecto de la editorial y la revista *Alcancía*⁶⁸, declaró hasta el final de sus días su predilección por los versos de la poeta novohispana⁶⁹. En cualquier caso, lo que sí es probable es que Krüger leyera los doce sonetos de Sor Juana seleccionados para su libro en la edición que pocos años antes había sacado a la luz Xavier Villaurrutia⁷⁰, una edición desnuda de comentarios críticos que permitió a nuestra autora «recibir y reflejar a su modo el siempre múltiple mensaje que el poeta ofrece»⁷¹.

III. SU IMAGEN EN MI ESPEJO: LA PROPOSITIO DEL PARATEXTO

Tal como consta en el colofón del libro, *Su imagen en mi espejo* salió a la luz en una edición no venal de «doscientos ejemplares numerados». Quizá la autora lo consideró solo un divertimento que podría regalar a sus amistades, o quizá no encontró a nadie que apoyara este proyecto; incluso es posible que intentara evitar, con una obra no comercial, como las anteriores, las críticas de los sorjuanistas al libro de una extranjera⁷² que se atrevía a abordar los versos de la gran figura de las letras mexicanas declarándose, además, desde las «Primeras palabras», «sin estudios ni autoridad»⁷³. Sea como fuere, lo cierto es que Krüger intensifica aquí las muestras de *captatio benevolentiae* ya presentes

⁶⁷ Juan Alberto CEDILLO, *op. cit.*, «Heroínas de tres épocas».

⁶⁸ Ver Arturo GARCÍA NIÑO, «Viaje a los orígenes escriturales de un contador e interpretador de historias: tres poemas de Edmundo O’Gorman en *Alcancía* 1», *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, 1:161, 2020, pp. 134-151.

⁶⁹ En su evocación de O’Gorman, Gonzalo Celorio afirma que este «fue lector profundo de sor Juana», y comenta como anécdota: «Las últimas palabras que le oí decir en el hospital, apenas comprensibles, fueron éstas que revelan su adoración por la mujer más inteligente que ha dado este país y su certidumbre de que la muerte, como predicaba Calderón de la Barca, a todos nos empareja y nos acerca: ‘¿Verdad, Gonzalo, que sor Juana era un cuerito?’» (Gonzalo CELORIO, «Edmundo O’Gorman y la literatura», *Boletín de Filosofía y Letras* (UNAM), 7, 1995, pp. 3 y 6.

⁷⁰ Sor Juana Inés de la CRUZ, *Sonetos y endechas*, ed. Xavier Villaurrutia, México, Nueva Cvltvra, 1941. Recordemos que la propia Krüger había publicado el libro sobre Lynch en Cvltvra en 1946, por lo que debió conocer bien la editorial. Además, la ortografía y puntuación de los poemas es idéntica en ambas ediciones, y precisamente Villaurrutia advertía en sus notas sobre este punto: «Siguiendo un procedimiento ejemplar he modernizado completamente la ortografía siempre que “no implicaba una diferente lectura” y he revisado la puntuación» (Hilde KRÜGER, *ibíd.*, p. 144).

⁷¹ Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1947, p. 6.

⁷² Recordemos las numerosas objeciones que acababan de recibir en México (en especial por parte de Méndez Plancarte) los trabajos de Campoamor o Wallace (ver Mindy E. BADÍA, *op. cit.*, pp. 127-128).

⁷³ Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1947, p. 6.

en sus otros dos libros, reivindicando de forma reiterada el derecho del *amateur*⁷⁴ a interpretar a su modo la creación poética (lo que indirectamente supone, a su vez, aceptar que la poesía de Sor Juana, como ya defendiera a fines del XIX José M.^a Vigil, puede «leerse con gusto por toda clase de personas»)⁷⁵:

...siempre hay campos que el erudito deja intactos, para quien, aun sin estudios ni autoridad, se aproxima con reverencia a recibir y reflejar a su modo el siempre múltiple mensaje que el poeta ofrece [...].

...cada quien puede descubrir a su manera, encontrando así, para él, la verdad que el poema encierra [...].

...armada solo de la emoción –devoción sincera– la he de volcar en la acogedora hoja de papel, dejando que la imaginación corra por ese espacio sin límites en el que las almas, por humildes e indoctas que sean, pueden aspirar a decir lo suyo⁷⁶.

Al defender esta lectura personal, guiada por las emociones y la imaginación, Krüger se inscribe, además, en ese tipo de crítica literaria que Luisa Luisi había atribuido a la mujer precisamente por su carácter personal o impresionista, de manera que, si bien, en los párrafos citados, la autora elude identificarse con una voz femenina (Krüger no ofrece aquí, como en su libro sobre la Malinche, «las impresiones de una mujer sobre otra»⁷⁷, sino que se esconde tras un impersonal identificable con lo masculino: «cada quien puede descubrir [...] para él...»), encontramos ya en este prólogo algunas imágenes que evidencian un discurso que sí es femenino, empezando por la idea misma de convertirse en «espejo» de Sor Juana y continuando por algunas metáforas vinculadas a espacios como el de las «labores de manos» («este rosario mínimo de sonetos *enhebrados*

⁷⁴ Elijo deliberadamente este término con el que, décadas más tarde, la propia Sor Juana sería definida por Margo Glantz, quien, refiriéndose al *Primero sueño* y la *Respuesta*, explicaba: «Sor Juana describe [...] los esfuerzos que despliega quien [...] revolotea de un tema a otro, de una ciencia a otra, de un arte a otro, como si jugara, superficialmente, sin limitaciones de tiempo ni exigencias institucionales [...]. Quizá podríamos sustituir la palabra *amateur* por otro término, le convendría mejor a la jerónima el de autodidacta» (MARGO GLANTZ, «Sor Juana: los materiales afectos», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, New York, Juan de la Cuesta-AIH-Fundación Duques de Soria y City University of New York, 2004, p. 24).

⁷⁵ Discurso pronunciado en la «velada literaria que consagró el Liceo Hidalgo a la memoria de sor Juana Inés de la Cruz» el 12 de noviembre de 1874, en Antonio ALATORRE, *op. cit.*, II, p. 316. La afirmación de Vigil venía a refutar las manidas críticas que, durante tanto tiempo, había recibido la supuesta oscuridad gongorina de la autora novohispana.

⁷⁶ Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1947, pp. 6-7.

⁷⁷ Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1946a, p. 6.



al azar»)⁷⁸ o el de la maternidad («*preñado el vientre* de sus sonoras y atormentadas rimas»). Imágenes que demuestran, a su vez, la clara voluntad literaria (fruto de su manejo más que aceptable de la lengua española)⁷⁹ de ese discurso caracterizado, desde estas primeras páginas, por la profusión adjetival («verde engaño», «dilatada muerte», «desgarrada contradicción»...), las ya citadas metáforas («Quebrarle el ala al alma», «el mágico horizonte de unos cuantos sonetos»...) y otros recursos como la antítesis («porque la pena sea dicha», «con la muerte de quien las vivió»...), con los que de algún modo va a emular —como veremos más adelante— a la poeta novohispana.

El corpus elegido para crear ese «paisaje espiritual» es «una docena de sonetos de sor Juana», a quien Krüger define como «la monja atormentada». La expresión es significativa no solo porque es el único dato biográfico que se aporta en todo el libro, sino también porque remite a una larga tradición interpretativa que leyó parte de la producción poética sorjuanina como el resultado de una dolorosa experiencia personal de carácter amoroso⁸⁰. Los ejemplos de esta línea de interpretación habían sido especialmente profusos en el siglo XIX y, aunque muchos de ellos obedecían a un tópico ya establecido, otros sí partieron de una lectura personal de los poemas de nuestra autora. Fue el caso de Francisco Sosa en sus comentarios al soneto «Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba», algunas líras del poema «Amado, dueño mío» o las redondillas que inician «Este amoroso tormento»⁸¹; el granadino Trinidad de Rojas y Rojas en su referencia a los romances

⁷⁸ Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1947, p. 7; una tarea, por otro lado, en la que destacaba la propia Sor Juana (ver Margo GLANTZ, «Las curiosas manos de una monja jerónima», *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 4, 2006, pp. 7-9).

⁷⁹ Krüger debía escribir ya de forma bastante correcta el español cuando publicó su primer libro: en la «Advertencia» agradece la revisión del texto a la actriz española Amparo Morillo en un párrafo propio que solo muestra una pequeña errata (Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1946a, p. 7). En cuanto al libro sobre Lynch y el que nos ocupa, la revisión corrió a cargo (como señala la propia Krüger), de la también española Concepción Tarazaga, quien había ejercido como maestra de la Escuela Normal durante la Segunda República y se convirtió en una de tantas intelectuales exiliadas que desarrollaron su magisterio en México (ver PARES-Portal de Archivos Españoles). Tarazaga impartió clases en el Instituto Hispano-Mexicano Ruiz de Alarcón de Ciudad de México, donde pudo haberla conocido Krüger (la amistad de ambas, en cualquier caso, demuestra que, si en verdad nuestra autora había sido espía al servicio de la Alemania nazi, debió ocultarlo francamente bien).

⁸⁰ Todavía faltaban algunas décadas para que investigadoras como Georgina Sabat afirmaran abiertamente: «Nos parece inverosímil considerar estos sonetos como referencias a situaciones amorosas reales o a conflictos de tipo psicológico; creemos que eran ejercicios poéticos que ponían a prueba lo formal y lo conceptual; constituían un juego refinado, ingenioso y frío, en el que, ciertamente, se complacería nuestra poetisa» (Georgina SABAT, «Introducción» a Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 41-42).

⁸¹ Discurso de Francisco Sosa en la velada literaria de 1874, en Antonio ALATORRE, *op. cit.*, II, p. 302. Laureana Wright debió de tomar del discurso de Sosa los poemas incluidos en su biografía de 1888, donde

«Finjamos que soy feliz» y «Si acaso, Fabio mío»⁸²; Emiliano Pardo citando sonetos (que serían recogidos a su vez por Krüger) como «Silvio, yo te aborrezco y aun condeno», «Al que ingrato me deja, busco amante» o «Miró Celia una rosa que en el prado»⁸³; o el ecuatoriano Juan León Mera, quien, para demostrar que «Juana abrigaba una pasión, de esas vehementes, violentas, consumidoras» cuya sensibilidad «constituye su *tormento* y su gloria», recogió versos del romance «Si el desamor o el enojo»⁸⁴.

A pesar de que el desengaño de esta experiencia constituyó durante largo tiempo la principal explicación del ingreso de Juana de Asbaje en el convento, la evolución de su pasión amorosa ya en el claustro fue imaginada de forma dispar, como muestran los textos de los autores ya citados: Emiliano Pardo y Juan León Mera quisieron creer que Sor Juana había hallado en la vida monástica «el consuelo que buscaba»⁸⁵:

En nuestro concepto —escribía Pardo—, era una mujer de corazón sensible, de alma apasionada, de exaltada imaginación; y su talento, su sensibilidad y su exaltación fueron a la vez su tormento y su consuelo. Disgustada y lastimada en el mundo, se acogió a la religión, madre piadosa que cura todas las heridas⁸⁶;

Trinidad de Rojas insistió en el «tormento cruel» de Sor Juana sin decidirse a localizar cronológicamente los poemas⁸⁷ y, más pesimista, Francisco Sosa leyó algunas de sus composiciones como «quejas tristísimas del ave que llora su libertad perdida. El alma de Sor Juana había conocido la luz que es el amor y se encontraba hundida en las tinieblas del claustro»⁸⁸. Con esta larga tradición, no es de extrañar que, en la década que nos ocupa, Elizabeth Wallace situara la mayoría de los sonetos de Sor Juana en «sus días

define a Sor Juana como «un ser nacido para amar y ser amado, que vivió delirando con un objeto en quien colocar aquel inmenso amor» (Laureana WRIGHT, *op. cit.*, pp. 122-123).

⁸² Trinidad de Rojas y Rojas, «Sor Juana Inés de la Cruz como mujer, como escritora y como religiosa», *Revista meridional* (1862) (véase Antonio ALATORRE, *op. cit.*, II, p. 95).

⁸³ Emiliano Pardo, «Cruz (Sor Juana Inés de la)», en *Diccionario universal de historia y de geografía* (1853) (véase Antonio ALATORRE, *ibíd.*, II, p. 56).

⁸⁴ Juan León Mera, *Biografía de sor Juana Inés de la Cruz, poetisa mejicana del siglo XVII, y juicio crítico de sus obras* (Quito, 1873) (véase Antonio ALATORRE, *ibíd.*, II, p. 247).

⁸⁵ Antonio ALATORRE, *ibíd.*, II, p. 248.

⁸⁶ Véase Antonio ALATORRE, *ibíd.*, II, p. 56.

⁸⁷ Trinidad de Rojas y Rojas escribe: «Ignoramos si las escribiría antes o después de su ingreso en la vida monástica, pero de las poesías que conocemos hay algunas en que, si no desesperación, un tormento cruel, un dolor intenso una absoluta carencia de esperanza se trasluce al menos» (véase Antonio ALATORRE, *ibíd.*, II, pp. 94-95).

⁸⁸ Véase Antonio ALATORRE, *ibíd.*, II, p. 302.



conventuales» y los interpretara como evocaciones de su experiencia amorosa⁸⁹, ni que la lectura de la propia Krüger (adelantada en el prólogo, pero visible a lo largo del libro) fuera la de un sufrimiento que atraviesa toda una vida —al modo que planteaba Luisa Luisi—⁹⁰, un tormento que es pasado y presente, tanto para la monja novohispana como para ella misma, y que implica a su vez toda una reflexión filosófica. Lejos de haber sido seleccionadas —como ella afirma— «al azar», las composiciones incluidas por Krüger en su breve libro son las que le permiten configurar un «rosario mínimo de sonetos [meticulosamente] enhebrados». Los doce poemas elegidos⁹¹ le sirven para abordar, a través de los correspondientes comentarios (siempre breves), unos pocos motivos principales presentados al modo de antítesis barrocas («la desgarrada contradicción en que se debaten la esperanza y el desengaño, el amor y la razón, la lozanía y la caducidad inevitable»)⁹² y ubicados en el permanente «escenario de la muerte»⁹³. El carácter filosófico de esta reflexión se acentúa con la ubicación de dos sonetos así calificados por la crítica al inicio («Miró Celia una rosa que en el prado») y al final del libro («Este que ves engaño colorido»), así como por la especial funcionalidad de un tercer poema («Verde embeleso de la vida humana»)⁹⁴ en ese engarce de «sutiles silogismos» que propone la autora.

IV. LA POESÍA DE SOR JUANA EN LAS DOS CARAS DEL ESPEJO

Insistamos de nuevo: Hilde Krüger no entiende la poesía de Sor Juana como admirable reelaboración de tópicos codificados por la tradición (según la entendieron sus contemporáneos y la han analizado los sorjuanistas de décadas posteriores, en especial a

⁸⁹ «Sus recuerdos —escribe Wallace— son tan vívidos, que sus queridos espectros aparecen como realidades vivientes» (Elizabeth WALLACE, *op. cit.*, p. 141).

⁹⁰ «El drama profundo de esta alma poética —advertía Luisi— aparece con huellas inconfundibles a todo lo largo de su obra» (Luisa LUISI, *art. cit.*, p. 146).

⁹¹ Los sonetos son: «Miró Celia una rosa que en el prado», «Con el dolor de la mortal herida», «Detente sombra de mi bien esquivo», «Silvio, yo te aborrezco y aun condeno», «Verde embeleso de la vida humana», «Al que ingrato me deja, busco amante», «Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba», «Amor empieza por desasosiego», «¿Qué es esto, Alcino, cómo tu cordura», «Yo adoro a Lisi pero no pretendo», «Diuurna enfermedad de la esperanza» y «Este que ves engaño colorido».

⁹² Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1947, p. 9.

⁹³ Hilde KRÜGER, *ibíd.*, p. 8.

⁹⁴ Recordemos que este soneto, que Villaurrutia había incluido a pesar de ser «ex opera omnia», sirvió de forma especial para definir a la propia Sor Juana, por haber sido incorporado al famoso retrato de Juan Miranda (de inicios del siglo XVIII).

partir de Octavio Paz)⁹⁵, sino como reflexión a partir de una experiencia vivida. Pero lo que verdaderamente le interesa es la lección (filosófica y moral) que la monja novohispana ha extraído de esa experiencia⁹⁶. La lectura personal elude el carácter retórico de los asuntos abordados en estos sonetos: la esperanza, el desengaño, la razón, el amor, la brevedad de la vida o la inexorable presencia de la muerte son, para ella, cuestiones a través de las cuales es posible indagar (en el contexto cultural que vivió Sor Juana, pero también en el aquí y ahora) las verdades esenciales de la existencia. Krüger habría coincidido con Georgina Sabat en que la poesía de Sor Juana «está impregnada de rasgos que acusan diferentes aspectos del pensar humano», en ella el sentimiento «se trae a la memoria y se vuelve a pensar y elaborar [...]»; sus versos expresan procesos de razonamiento, o conclusiones a las que se ha llegado⁹⁷. Porque son precisamente esos «procesos de razonamiento» los que interesan a la escritora alemana⁹⁸.

Desde el primero de sus comentarios, el referido a «Miró Celia una rosa que en el prado», constatamos el manejo de ese tono íntimo anunciado en el prólogo (ya presente en autores anteriores como Amado Nervo⁹⁹, pero que por entonces se había trasladado asimismo, como hemos visto, al marco de una sensibilidad femenina) e intensificado con

⁹⁵ Octavio Paz fue una voz determinante para entender que «sor Juana heredó no solo unas formas poéticas, un vocabulario, una sintaxis y un repertorio de imágenes sino unos conceptos y una visión de las relaciones eróticas» (Octavio PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix-Barral, 1995, p. 369). Como explica Margo Glantz, lo interesante de esta poesía es que en ella «Se parte de una trivialidad, las imágenes convertidas en tópico y reiteradas siglo tras siglo, poeta tras poeta, bajo el imperio de la retórica [...]. Y partiendo de ese contrasentido, de la asociación de palabras banales, manoseadas, se puede aspirar a crear un poema perfecto» (Margo GLANTZ, «El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana», *Anales de Literatura Española*, 13, 1999, p. 108).

⁹⁶ Ya Clara Campoamor advertía, a propósito de la poesía amorosa de Sor Juana, que «esa poesía, tan curiosa y única en todas sus producciones, [...] constituye un magnífico tratado de ética con el que remata agudísimas observaciones» (véase Clara CAMPOAMOR, *op. cit.*, p. 22).

⁹⁷ Georgina SABAT, *op. cit.*, 1982, p. 32.

⁹⁸ A fines del siglo XX, Yolanda Martínez-San Miguel mostraba este mismo interés: «Es notable cómo se mantiene el vínculo entre lenguaje amoroso y reflexión intelectual, de modo que los textos entrelazan ambos campos semánticos en una sola narrativa» (véase Yolanda MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, «Saberes americanos: constitución de una subjetividad intelectual femenina en la poesía lírica de sor Juana», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 24:49, 1999, p. 84).

⁹⁹ Hasta el libro de Nervo, la emoción sincera de la lectura de Sor Juana no se había volcado todavía en un diálogo personal con la autora. Juan León Mera, por ejemplo, no se dirigía a ella, sino a sus lectores, cuando exclamaba «¿Escucháis? Es Juana Inés quien deja escapar esas voces del corazón esa melodía del amor» o «Lector, pon la mano sobre el corazón y, si no le sientes agitado después de la lectura de esos versos, confiesa que le tienes de mármol» (véase Antonio ALATORRE, *op. cit.*, pp. 247 y 259). Amado Nervo, en cambio, había llegado incluso a imaginar en su libro una conversación con Sor Juana en la que ella contestaba a sus preguntas con fragmentos de la *Respuesta a sor Filotea* y que finalizaba con estas elocuentes palabras: «Sólo me resta agradeceros muy hondo el que os hayáis dignado conversar conmigo... Como a dama y reina os besara la mano; mas, pues que vuestro estado os veda el alargarla hacia mis labios, castos para vos, os diré lo que un pobre enfermo afectuoso dijo a una santa hermana de la caridad: Poneos entre la lámpara y el muro, hermana mía, a fin de que pueda yo besar humildemente vuestra sombra...» (Amado NERVO, *op. cit.*, pp. 54-67).



la interpelación directa a la autora: «¿No será que eras tú, la inventora de la Celia y de la rosa, quien temió sentir sobre sus carnes «el ultraje de ser vieja»?»¹⁰⁰. Por otro lado, este primer texto apunta también, de forma paradigmática, hacia la actualización, el evidente traslado a su propio presente, que va a realizar Krüger al indagar en el sentido último de los poemas de la monja novohispana. Así, al destacar el asunto esencial del poema, se pregunta: «¿Quién, en fin, podrá a la misma vida vuelta rosa, desearle la suerte de morir lozana?»¹⁰¹ Fácil es para quien ya traspuso la etapa de la rosa; pero sentir las mejillas frescas y al par considerar que gloria y juventud son transitorias, difícil cosa es»¹⁰².

Esta lectura «en espejo», que lleva la reflexión a un ámbito actual y absolutamente personal, se desarrolla a lo largo de todo el libro. Así lo demuestra, por ejemplo, el comentario al soneto «Silvio, yo te aborrezco y aun condeno», que Krüger centra en el «Amor arrepentido». Aquí, aprovecha de forma especial el último terceto («pues cuando considero lo que hice, / no solo a ti, corrida, te aborrezco / pero a mí, por el tiempo que te quise») para trasladar la idea central primero a un «nosotros» («Porque no solo nos duele el vivo objeto del amor ya muerto, sino que duele a un tiempo el callado reproche de haber arriesgado la calma hasta tales extremos») e inmediatamente después a un inconfundible «yo» que asume, a su vez, la voz de la poeta mexicana: «Aborrecerlo a él, y a lo que hice; pero sobre todo aborrecerme *por el tiempo que lo quise*»¹⁰³.

Precisamente la reescritura es un recurso continuo en el discurso que le permite ir aportando matices propios a la argumentación gracias —como vemos en la cita anterior— a la alteración de mínimos detalles en los versos de Sor Juana. Aunque los ejemplos a este respecto son numerosos, quizá el más significativo es la interpretación del llanto, en el famoso soneto «Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba», a través de la reelaboración de su último verso: «solo el llanto —líquida voz— es argumento y a la vez testigo del corazón desecho *por tus manos*»¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1947, p. 16.

¹⁰¹ Esta idea, ya presente en el título que se dio al poema en su primera edición («Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez»), es, sin duda, la que sirve a Sor Juana para trastocar aquí el tópico del *carpe diem* (ver Yolanda MARTÍNEZ SAN-MIGUEL, *art. cit.*, p. 90).

¹⁰² Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1947, p. 16.

¹⁰³ Hilde KRÜGER, *ibíd.*, p. 34.

¹⁰⁴ Hilde KRÜGER, *ibíd.*, p. 52. La cursiva es propia. El verso original de Sor Juana es: «mi corazón deshecho entre tus manos». Sobre la «retórica del llanto» en este poema, es de gran interés Margo GLANTZ, *art. cit.*, 1999, pp. 110-111.

Gracias a esta reescritura, además, los conceptos de unos sonetos se entrelazan con los de otros para completar ese «rosario» propuesto al inicio, que es ya el de una argumentación propia. Así, por ejemplo, en el comentario al poema «Verde embeleso de la vida humana», la reescritura del último verso del soneto «Detente, sombra de mi bien esquivo» (incluido con anterioridad en la selección) se une al verso final de esta composición (aquí sí citado de forma literal) para sugerir una reflexión distinta a la propuesta por la monja novohispana: «*Labró prisión la fantasía; pero más que reja para su voluntad, fue cruz para los días. Sea ahora el desengaño, pues que “solamente lo que toco veo”*»¹⁰⁵. Y, a su vez, cuando, a propósito de «Yo adoro a Lisi, pero no pretendo», Krüger repara en lo engañosa que es la esperanza como «fuga de los presentes pesares», escribe, en clara alusión al soneto «Verde embeleso de la vida humana»: «Promesa que cobra vida con prometer la espera, mercancía de traición en *verde* papel envuelta. ¿Mas cómo vivir sin su *embeleso?*»¹⁰⁶.

En esta argumentación, los sonetos de Sor Juana adquieren, progresivamente, un tono más sombrío: la idea de la muerte prevalece de forma mucho más intensa en la parte final del libro de Krüger que en las composiciones a las que se refiere: un poema más bien «ligero» en su planteamiento filosófico como «¿Qué es esto, Alcino, cómo tu cordura», centrado en lo «temporal» del amor, sirve a nuestra autora para reflexionar (al modo barroco) sobre la inevitable presencia de la muerte: «...temporalidad de todo que apunta en derechura hacia la muerte; burladora suprema del anhelo de posesión eterna, pues aun de la vida misma la propiedad no ha sido dada, sino el uso»¹⁰⁷. Algo similar ocurre con el soneto «Diuturna enfermedad de la esperanza»: lo que en el poema de Sor Juana es solo el sufrimiento del amante, la «dilatada muerte» que la esperanza da a quien ama, en el texto de Krüger se convierte en una quevediana reflexión sobre la vida como camino hacia la tumba: «Ya los límites de realidad e imaginación se borran y el alma transita por un triste campo de locura, solo acotado por la muerte. Lo que fue motor primero de la vida, verde encanto [...], se ha convertido en la verdad certera del estar muriendo»¹⁰⁸.

Esta última idea enlaza a su vez con la del comentario que cierra el recorrido de nuestra autora, relativo al famoso soneto «Este que ves engaño colorido» (este sí de

¹⁰⁵ Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1947, p. 40. Las cursivas son propias.

¹⁰⁶ Hilde KRÜGER, *ibíd.*, p. 70. La cursiva es propia.

¹⁰⁷ Hilde KRÜGER, *ibíd.*, p. 64.

¹⁰⁸ Hilde KRÜGER, *ibíd.*, p. 76.

carácter claramente filosófico, como ya se ha apuntado): el «desengaño» de Krüger excede, incluso, al de la propia Sor Juana: la poeta barroca lamenta el engaño que pretende el pintor con su retrato porque es imposible resguardar la juventud y la belleza. Aquí el pesimismo es evidente, y se agudiza en el último verso, en el que, a imitación de Góngora, se acepta que lo que la imagen oculta «bien mirado es cadáver, es polvo, es sombra, es nada». Como advertirá unas décadas más tarde Octavio Paz, aunque «toca un tema hondamente personal», el soneto se desarrolla desde una «rigurosa y voluntaria impersonalidad»¹⁰⁹. Krüger, en cambio, inicia titulando su comentario «La muerte conmigo» y aprovecha la idea final de la composición barroca para, efectivamente, personalizarla en las frases con las que concluye el libro: «Al breve soplo del desengaño [...], ha girado la moneda y nos enseña que no la vida, sino la muerte es *mía*: realidad sin esperanza y sin engaño, esta *mi* muerte, la que va *conmigo*»¹¹⁰; unas frases que pueden entenderse como referidas a Sor Juana (a cuya muerte se alude en las «Primeras palabras»), pero también a la propia autora, quien, desde la otra cara del espejo, contempla la muerte como única certeza.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En una entrevista concedida en 1989, Octavio Paz afirmaba: «Yo no podría decir, como Flaubert de Madame Bovary, “Madame Bovary c’est moi”. Pero sí puedo decir que me reconozco en sor Juana»¹¹¹. A pesar de que, con su breve libro, Krüger nunca aspiró a ser considerada una estudiosa de la obra de la Décima Musa, y a pesar también de las numerosas alusiones que ella misma incluyó en el prólogo a su falta de conocimientos, de autoridad y ciencia para interpretar los versos de la gran poeta mexicana (no olvidemos que era solo una actriz extranjera, llegada a México apenas seis años antes sin conocimientos de la lengua ni de la cultura del país), lo cierto es que *Su imagen en mi espejo* no es otra cosa que el resultado de un «reconocerse en sor Juana». Lo es por su mismo título (todavía más atrevido en la primera versión, *Mi vida en el espejo*)¹¹², pero

¹⁰⁹ Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 392. Cabe matizar que Paz no identifica como tema principal del poema la inexorabilidad de la muerte, sino el motivo del retrato.

¹¹⁰ Hilde KRÜGER, *op. cit.*, 1947, p. 82. La cursiva es propia.

¹¹¹ Cit. en Jacques LAFAYE, *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*, México, FCE, 2013.

¹¹² Ver Juan Alberto CEDILLO, *op. cit.*, «Heroínas de tres épocas».

también por la manera en que Hilde Krüger asume, reescribe y reinterpreta, como hemos visto, los versos de los sonetos elegidos, e incluso por el modo en el que los incorpora al libro, como encabezados de sus propias reflexiones, organizando así el índice no de acuerdo a los primeros versos de los poemas (como ocurría en la antología de Villaurrutia), sino por el título que ella misma da a cada uno de sus comentarios.

Precisamente porque aspira «a decir lo suyo», Krüger no duda en colocar sus escritos a la altura de los de esa gran poeta a la que admira con el fin de intentar encontrar «la verdad que el poema encierra». Y es así como esta aparentemente sencilla, pero ambiciosa obra cumple, de algún modo, el vaticinio que Luisa Luisi había formulado dos décadas antes respecto a la «Monja-poetisa»:

Acaso tan solo un alma de mujer, apasionada y vehemente como la suya, pueda acercarse a ella con suficiente calor de afecto y afinidad de comprensión que no tuvieron sus biógrafos masculinos¹¹³.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALATORRE, Antonio, *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, México, El Colegio de México, 2007.
- BADOS CIRIA, Concepción, «Republicanas exiliadas en México (I). Mada Carreño». Centro Virtual Cervantes (sección Rinconete), 2007.
- CAMPOAMOR, Clara, *Sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1944.
- CEDILLO, Juan Alberto, *Hilda Krüger: Vida y obra de una espía nazi en México*, México, Editorial Debate, 2016 [ebook].
- CELORIO, Gonzalo, «Edmundo O’Gorman y la literatura», *Boletín de Filosofía y Letras* (UNAM), 7, 1995, pp. 2-6.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Sonetos y endechas*, ed. Xavier Villaurrutia, México, Nueva Cvltvra, 1941.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Inundación Castálida*, ed. Georgina Sabat, Madrid, Castalia, 1982.

¹¹³ Luisa LUISI, *art. cit.*, p. 134.

- GARCÍA NIÑO, Arturo, «Viaje a los orígenes escriturales de un contador e interpretador de historias: tres poemas de Edmundo O’Gorman en *Alcancía 1*», *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, 1:161, 2020, pp. 134-151.
- GLANTZ, Margo, «El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana», *Anales de Literatura Española*, 13, 1999, pp. 107-115.
- GLANTZ, Margo, «Sor Juana: los materiales afectos», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, New York, Juan de la Cuesta-AIH-Fundación Duques de Soria y City University of New York, 2004, IV, pp. 11-26.
- GLANTZ, Margo, «Las curiosas manos de una monja jerónima», *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 4, 2006, pp. 7-16.
- HORAN, Elizabeth Rosa, «Sor Juana and Gabriela Mistral; Locations and Locutions of the Saintly Woman», *Chasqui*, 25:2, 1996, pp. 89-103.
- KRÜGER, Hilde, *Malinche, o El adiós a los Mitos*, México, s. e., 1946a.
- KRÜGER, Hilde, *Elisa Lynch, o La tragedia como destino*, México, Ed. Cvltura, 1946b.
- KRÜGER, Hilde, *Su imagen en mi espejo*, México, s. e., 1947.
- LAFAYE, Jacques, *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*, México, FCE, 2013.
- LUISI, Luisa, «Sor Juana Inés de la Cruz», *Contemporáneos*, 3:9, 1929, pp. 130-160.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda, «Saberes americanos: constitución de una subjetividad intelectual femenina en la poesía lírica de sor Juana», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 24:49, 1999, pp. 79-98.
- «Mexico: Lady of Letters», *Time*, lunes 12 de agosto de 1946.
- MILLARES, Selena, «Un siglo de poesía para sor Juana Inés de la Cruz», *Edad de Oro*, 29, 2021, pp. 221–238.
- MISTRAL, Gabriela, «Silueta de sor Juana Inés de la Cruz», en *Lecturas para mujeres*, México, Escuela Hogar Gabriela Mistral, 1924, pp. 130-135.
- MORAES MEDINA, Mariana, «Al rescate de sor Juana Inés de la Cruz: Luisa Luisi en *Contemporáneos*», *Revista de Historia de América*, 158, 2020, pp. 251-266.
- NERVO, Amado, *Juana de Asbaje (Contribución al centenario de la independencia de México)*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1910.

- ONTAÑÓN, Mada [Magdalena Martínez Carreño], «Juana Inés de la Cruz», *Rueca*, 4:16, 1945-1946, pp. 11-14. Reeditado en *Rueca, 1941-1952. III*, México, FCE, 1984, pp. 117-120.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix-Barral, 1995.
- PERELMUTER, Rosa, *Los límites de la femineidad en sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- PERELMUTER, Rosa, coord., *La recepción literaria de sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*, New York, IDEA, 2021.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto, *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, «Biografías: Sor Juana vista por Dorothy Schons y Octavio Paz», *Revista Iberoamericana*, 51:132, 1985, pp. 927-937.
- SALAMANCA, Concha de [Concha Zardoya], *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa*, Madrid, M. Aguilar, 1945.
- SCHONS, Dorothy, *Bibliografía de sor Juana Inés de la Cruz*, trad. Mauricio Carranza, México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1927.
- SOLÓRZANO-ESQUEDA, Lilia, «Las poetisas en la revista literaria mexicana *Rueca* (1941-1952)», *Nueva Revista del Pacífico*, 68, 2018, pp. 147-161.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la, «Hilda Krüger: la “Mata-Hari alemana” en el cine nacional», *Cineforever*, 5 de noviembre de 2014.
- WALLACE, Elizabeth, *Sor Juana Inés la Cruz, poetisa de corte y convento*, México, Ediciones Xóchitl, 1944.
- WRIGHT, Laureana, «Sor Juana Inés de la Cruz», *Violetas del Anáhuac*, 1:11, 12 de febrero de 1888, pp. 122-125.



<https://doi.org/10.14643/102A>

RECIBIDO: MARZO 2022
 APROBADO: MAYO 2022