

EL JEROGLÍFICO DEL SENTIMIENTO: LA POESÍA AMOROSA DE SOR JUANA¹

Margo GLANTZ
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Ved que es querer que, las causas
con efectos desconformes,
nieves el fuego congele,
que la nieve llamas brote...
¿Cómo el corazón podrá
cómo sabrá el labio torpe
fingir halago, olvidando;
mentir, amando, rigores?
¿Cómo sufrir, abatido
entre tan bajas ficciones,
que lo desmienta la boca
podrá un corazón tan noble?
¿Y cómo podrá la boca
cuando el corazón se enoje,
fingir cariños, faltando
quien le ministre razones?
¿Podrá mi noble altivez
consentir que mis acciones
de nieve y de fuego, sirvan
de ser fábula del orbe? [...]
¡Oh vil arte, cuyas reglas
tanto a la razón se oponen,
que para que se ejecuten
es menester que se ignoren!

¹ Este texto fue presentado en el Congreso *La producción simbólica en la América Colonial*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas (9-12 noviembre, 1998).

LAS BAJAS FICCIONES DE LA RETÓRICA

Si tomamos al pie de la letra los versos de sor Juana que he citado a manera de epígrafe, correspondientes al conocido romance que empieza «Supuesto, discurso mío, que gozáis en todo el orbe...», intitulado así por sus editores españoles: «*Que resuelve con ingenuidad sobre problema entre las instancias de la obligación y el afecto*», y catalogado por Méndez Plancarte con el número 4, en el primer tomo de las *Obras completas* (de la Cruz 1951, vol. I, romance 4, pp. 18-19), se advierte una asociación, una correspondencia reiterada entre dos órganos del cuerpo, uno interior e invisible, el corazón, centro de la vida, el afecto y lo verdadero, en consecuencia noble, y otro órgano exterior y visible, la boca, desde donde fluye la voz, se emiten las palabras, se exhalan los suspiros y pueden deleitarse los sentidos. Esa correlación se produce de manera paradójica: la palabra, en apariencia fiel reflejo del sentimiento, lo traiciona y, al hacerlo, desvirtúa a la razón. En ese transcurso impalpable que hace visibles, o mejor, audibles, los movimientos del corazón, los sentimientos se falsean y se convierten en engaño, un engaño retórico. ¿Es imposible expresar la pasión? ¿Cómo destruir la barrera que el mismo cuerpo impone? y, sobre todo, ¿cómo romper la cárcel de la retórica y de la cortesanía que en última instancia estarían irremisiblemente ligadas?

Dámaso Alonso analiza algunos sonetos de Quevedo y los mecanismos por él utilizados para expresar esa «descarga afectiva» que permite que sus poemas puedan clasificarse entre los más grandes poemas de amor escritos en castellano:

Uno de los procedimientos más repetidos en la estructuración poética consiste en desarrollar a lo largo de una breve composición una imagen, muchas veces tomada del mundo de la naturaleza, y al final hacer brevemente una comparación con el estado psicológico de la persona que habla [...]. El procedimiento es, pues, trivial. Y no podemos atribuir originalidad ninguna técnica a Quevedo [...]. Sin embargo, su extraordinaria capacidad afectiva hace que el final sea apretado, estallante de lágrimas, auténtico dolor de hombre. (Alonso 1962, pp. 561-562).

Se parte de una trivialidad, las imágenes convertidas en tópico y reiteradas siglo tras siglo, poeta tras poeta, bajo el imperio de la retórica, esa tirana que reinó desde el siglo V a.C. hasta el siglo XIX (Cfr., Barthes 1974, pp. 9-15). Y partiendo de ese contrasentido, de la asociación de palabras banales, manoseadas, se puede aspirar a crear un poema perfecto, operación, hay que convenir, muy parecida al oxímoron fuego-nieve denunciado por sor Juana en su romance. Pero vuelve a plantear las preguntas: ¿Cómo salir del círculo vicioso trazado por la tradición, la retórica, el decoro cortesano y la dificultad de inventar un nuevo lenguaje amoroso? ¿Cómo trascender los límites del lenguaje para expresar lo inexpressable? Desenredar ese jeroglífico en algunos poemas de sor Juana sería quizá la imposible tarea de este ensayo.

EL CORAZÓN, UN JEROGLÍFICO DE VARIADO PLUMAJE

El corazón es el centro de la vida, «reloj humano» lo llama sor Juana en el *Sueño*, maquinaria que mide con perfección nuestro tiempo corporal: «vital volante que, si no con mano/ con arterial concierto, unas pequeñas / muestras, pulsando, manifiesta lento / de su bien regulado movimiento» (de la Cruz 1951, vol. 1, p. 340). El corazón puede entonces concebirse de muy diversas formas, ya sea como una máquina (cfr., Sabat de Rivers 1998b, pp. 335-356) que rige nuestra fisiología, es decir, como parte de un mecanismo corporal que nos mantiene vivos y es objeto susceptible de estudio científico y técnico. Es importante subrayar que los descubrimientos de Harvey en el siglo XVII sobre la circulación de la sangre probaron fisiológicamente los caminos que seguía el flujo vital y Descartes en su *Tratado de las pasiones del alma* reconocía las relaciones recíprocas que existen entre el corazón y el cerebro y pensaba que ciertas pasiones podían producir alteraciones en la sangre, datos que probablemente no conocía sor Juana, pero que de cualquier manera fueron manejados en su tiempo.

Asimismo, el corazón está asociado a un simbolismo particular que abarca distintos tipos de discursos que en la segunda mitad del siglo XVII dio origen a una devoción que eligió al Sagrado Corazón de Jesús para otorgarle nuevos significados a antiguos símbolos religiosos, exaltando de manera particular la corporeidad y en consecuencia la humanidad de Cristo, símbolos que dan cuenta de una coexistencia de discursos paralelos, dentro de la ciencia y la religión, que incidieron uno sobre el otro, como bien lo prueba Leonor Correa (1997, pp. 104-105).

Pero en la literatura amorosa el corazón es antes que nada el órgano del sentimiento y del deseo. Flaubert pensaba que al hablar del corazón las mujeres designaban en realidad otras partes del cuerpo y Roland Barthes, en su *Fragments del discurso amoroso* afirma:

CORAZÓN: Esta palabra vale para todo tipo de movimientos y de deseos, pero lo constante es que el corazón se constituya en objeto de donación —ya sea mal apreciado o rechazado.

El corazón es el órgano del deseo (el corazón se hincha, desfallece, etc., como el sexo), tal y como se le maneja, aprisionado, en el campo de lo Imaginario. ¿Qué es el mundo, qué es lo que otro hará con mi deseo? Esa es la inquietud a donde convergen todos los movimientos del corazón, todos los «problemas» del corazón. (Barthes 1977, p. 63).

Entendido así, el corazón se constituiría como una figura, la sinécdoque, la figura que toma la parte por el todo, localizando en un solo lugar de la corporeidad el deseo y permitiendo que la materialidad del cuerpo se destruya a golpes de retórica (cfr., Dorra 1998, p. 126). El corazón regula al cuerpo pero a su vez éste, el cuerpo, funciona a manera de resguardo y de cárcel del corazón: el pecho como fortaleza o más bien como una vestimenta protectora para que el sentimiento no

se desborde, por ello sor Juana —y otros poetas antes que ella— configura en ciertos poemas un arsenal de imágenes de guerra donde la carne sufre una metamorfosis y acaba convirtiéndose en materia mineral para poder pertrecharse mejor contra el acoso amoroso, no siempre con éxito, y como ejemplo incluyo el sexto verso del soneto 176 (de la Cruz 1951, vol. 1, p. 293) de los clasificados por Méndez Plancarte como de amor y discreción: «yo templaré mi corazón de suerte/ que la mitad se incline a aborrecerte/ aunque la otra mitad se incline a amarte [...]», es decir, el corazón templado como el acero se vuelve objeto de atracción magnética, como en el segundo cuarteto del soneto 165: «Si al imán de tus gracias, atractivo [...]» (de la Cruz 1951, vol. 1, p. 288). Más significativo en este sentido es el romance catalogado con el número 7 por Méndez Plancarte:

Allá va, Julio de Enero./ ese papel, no a tus manos./ al alma sí, que si es
nieve/ será de mis tiros blanco./ Arma de loriga el pecho./ anima aliento
bizarro./ y a puntas de mis desdenes/ marmóreos prevén reparos./ Dilata del
corazón/ los senos más reservados./ y en inútiles defensas/ dobla a mi valor el
lauro./ Arma el arma de cordura./ de sufrimiento el cuidado./ de reflejas lo
atrevido/ y de prudencia lo vano./ Que no bastará a librarte/ de mi desdén
irritado./ ni las defensas del pecho/ ni los esfuerzos del brazo./ pues llevo para
rendirte./ por ministros del estrago./ enojo que brota furias./ desdén que graniza
rayos [...] (de la Cruz 1951, vol. 1, pp. 26-27).

Imágenes muy semejantes, por lo demás, a las que la monja utilizó en la loa de *El divino Narciso* justo cuando los españoles usan sus armas para convencer a los infieles de que la mejor religión es la católica, esos mismos naturales de la antigua Tenochtitlán quienes minutos antes habían abierto los pechos de sus víctimas para ofrendarle su corazón al Gran Dios de las Semillas. Sería interesante remachar el paralelismo y traer a colación aquí la imagen de un corazón disecado, el de Fernández de Santa Cruz, arrancado del tórax del obispo para ofrecerse como recuerdo amoroso a las monjas del convento de Santa Mónica, un corazón-reliquia, objeto de un sermón obituario de fray Ignacio de Torres, analizado por María Dolores Bravo en su ensayo «La permanencia del corazón». En ese texto los conocimientos anatómicos servirán para construir una alegoría de la trascendencia, en donde el corazón de Santa Cruz custodiado cuando aún estaba vivo «por la membrana del pericardio y el muro de las costillas [...] que en vida son sepulcro de un corazón vivo, sean en muerte sepulcro de un corazón muerto». (Bravo 1998, p. 95).

EL CORAZÓN DESHECHO ENTRE TUS MANOS

Si sólo el corazón es verdadero y si la palabra es mentirosa ¿qué puede hacer el amante para que el amado reconozca la autenticidad de la pasión? Ya señalaba antes cómo el pecho se maneja como si fuese una armadura para proteger al

corazón y evitar que se rompa. También mencioné la correlación que sor Juana establece entre el corazón y la boca, correlación fallida puesto que termina en un engaño retórico, como palabra mentirosa. De esta oposición metafórica se deduce una exigencia, la de contar con otros elementos corporales sustitutivos que puedan revelar lo inefable, efectuar algo así como una radiografía amorosa del corazón. Un desplazamiento metonímico se produce y los ojos sustituyen a la boca: Oímos literalmente con los ojos: «Oye la elocuencia muda/ que hay en mi dolor, sirviendo/ [...] las lágrimas, de conceptos (de la Cruz 1951, romance 6, p. 24). Así, un término, el corazón, se revela en otros términos manejados como los estados diversos de una misma identidad, desarrollados a manera de distintos momentos de la misma historia. Me gustaría leer el muy conocido soneto clasificado como el número 164:

En que satisface un recelo con la retórica del llanto

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;

y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormente más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste

con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

(de la Cruz, vol. 1, p. 287).

La limpidez del lenguaje con que está escrito el soneto concuerda con la calidad de las lágrimas, en la tradición poética identificadas con la transparencia, es más, esa impenetrable coraza que separa al órgano interior, oculto dentro del tórax, cubierto por los músculos y la piel, puede destruirse gracias a la fuerza del amor que opera a la manera de una transmutación alquímica cuyo resultado sería ese precipitado amoroso, el «líquido humor» que en virtud de la exaltación de la pasión es la prueba fehaciente aunque metafórica de un «corazón» fiel y amante. El líquido humor hace posible en el soneto la transición entre lo invisible y lo visible: los sentimientos que aparentemente sólo pueden expresarse mediante palabras y ciertos actos concretos —cariños o regalos—, pálidos reflejos de su veracidad, se concretizan por el llanto por el amante derramado en las manos de su amado, prueba irrefutable del sentimiento expresado que sanciona su verdad, más allá de las palabras que lo evocan. Y aquí entramos en una delicada conniven-

cia entre el lector y el poeta: la expresión del amor se verbaliza según las reglas que impone la tradición poética —cárcel verbal, cárcel formal— y suele ordenarse siguiendo una serie de imágenes codificadas y reglas de versificación que en algunos poetas es un mecánico ejercicio técnico. ¿Un vulgar calentamiento de la sangre, sencilla operación química, reiteraría el milagro del amor correspondido? Examinemos otro soneto donde el corazón trabaja para construir una máquina productora de sentimientos visibles y convalidar a las palabras:

Discurre inevitable el llanto a vista de quien ama

Mandas, Anarda, que sin llanto asista
a ver tus ojos, de lo cual sospecho
que el ignorar la causa, es quien te ha hecho
querer que emprenda yo tanta conquista.

Amor, señora, sin que me resista,
que tiene en fuego el corazón deshecho,
como hace hervir la sangre allá en el pecho,
vaporiza en ardores por la vista.

Buscan luego mis ojos tu presencia
que centro juzgan de su dulce encanto;
y cuando mi atención te reverencia,

los visuales rayos, entretanto,
como hallan en tu nieve resistencia,
lo que salió vapor, se vuelve llanto.

(de la Cruz, vol. I, soneto 177, pp. 293-294).

En este soneto la monja juega con un equívoco, utiliza una voz masculina, la del amante que se dirige a su amada, y cumple con un ejercicio retórico, el del poeta que puede hablar en abstracto sin que se advierta su sexo —«mi cuerpo [...], dice la monja en un romance, es neutro o abstracto, cuando/ sólo al alma deposita»—, y, a la vez y con todo, un ejercicio que reitera la escasez de voces femeninas en la poesía de su tiempo, además, su habilidad para asumir todas las voces y hacerlas verosímiles.

Sor Juana echa mano en este soneto, como lo haría en *Primero sueño*, de los conocimientos científicos de su tiempo. ¿No concordaría con Descartes a quien probablemente no conoció, pero con el que coincide, en que «ciertas modificaciones en la sangre llevaban al nacimiento de pasiones como la alegría o la desesperación, y a la vez, la ideas surgidas en nuestra imaginación, a través de los nervios causaban una rarificación de la sangre, la cual enviaba al cerebro espíritus que fortalecían algún sentimiento?» (Correa 1997, p. 108) y aunque Descartes se refería en este caso al miedo, incluye también los mecanismos fisiológicos que al influjo de la pasión «calientan» la sangre y producen «una especie de efervescencia que la empujaba a salir del corazón» (*ibid.*). Y eso es literalmente lo que

sucede en el poema: el fuego producido por la pena amorosa «deshace» el órgano de la vida —«el corazón deshecho»— y ese sentimiento extremo «hace hervir la sangre», expresión por otra parte muy corriente en el lenguaje coloquial: el calor así provocado efectúa una combustión, cual un caldero puesto al fuego cuya agua al hervir se evaporara gracias al proceso de calentamiento, logrando un efecto poético: la transmutación de las palabras hace que la sangre se destile y: «vaporiza en ardores por la vista».

EL ENSANGRENTADO NOBLE PECHO

Por obra y gracia de la metáfora, el corazón parece destilarse como los licores, pero el pecho sigue manteniendo su coraza, las lágrimas son apenas la expresión, el trasunto de la pasión correspondida. Una única fórmula existe para romper el corazón, metafóricamente roto a pedazos por la pasión o convertido en líquido transparente para servirle de espejo. Y esa posibilidad podría formularse utilizando las palabras de Roland Barthes, en relación a «Tácito y el barroco fúnebres». Ciertas maneras de morir «hace(n) de la muerte un líquido, es decir, la convierten en duración y en purificación» (Barthes 1967, p. 132). Y eso es lo que sucede en unos sonetos de sor Juana agrupados por Méndez Plancarte como sonetos Histórico-mitológicos y trabajados minuciosamente por Georgina Sabat (Sabat de Rivers 1998a, pp. 153-173). En el catalogado como 153 se nos describe la muerte de Lucrecia quien prefiere suicidarse antes que dejarse violar por un monarca romano: «¡Oh famosa Lucrecia, gentil dama,/ de cuyo ensangrentado noble pecho/ salió la sangre que extinguió, a despecho/ del rey injusto, la lasciva llama!» (de la Cruz, vol. I, p. 281). Cuando el tórax es atravesado de verdad, cuando esa caja fuerte que resguarda se abre con violencia, el corazón se rompe y viene la muerte. Aquí parecería que hemos accedido al reino de lo real. Sor Juana dedica otro soneto a Lucrecia, el 154, en donde la honestidad de Lucrecia es causa a la vez de su muerte y de su fama y la obstinación amorosa de Tarquino se maneja como metáfora de un mito, el de Sísifo, pero no se hace ninguna alusión al pecho destrozado de Lucrecia. Por el contrario, en el último soneto de la serie, el que narra la muerte de Píramo y Tisbe, en que ambos se dan la muerte con la misma espada. Parecería a primera vista que en el soneto la historia se minimiza cuando la voz poética anuncia blandamente: «Píramo amante abrió la vena/ del corazón [...]», pero se nos advierte la desmesura del doble suicidio desde el epígrafe y se refuerza con las imágenes: La sangre que sale a borbotones de los dos pechos destrozados altera a la naturaleza: el moral pierde su blancura y adquiere un color de sangre coagulada, «de un funesto moral la negra sombra», y esa misma doble sangre derramada trastorna a «la verde matizada alfombra». La muerte organiza en este soneto la forma más violenta de la correspondencia amorosa, la de dos pechos enlazados por la sangre.

Se resuelven así las dos cadenas metafóricas, la del corazón y las lágrimas, la del corazón y la sangre, dos formas de producción de lo húmedo, dos formas de deshacer el corazón, las dos únicas que pueden destruir la prisión, ese cerco de huesos y de carne que protege al corazón. Aprisionada a su vez por el marco poético escogido, que por lo menos desde Petrarca parecía ser el más idóneo para expresar la pasión amorosa, la monja novohispana, como antes otros poetas —Lope, Góngora, Quevedo— pudo trascender la cárcel de la retórica y quizá la del claustro, aunque en otra parte haya dicho: «poco importa burlar brazos y pecho/ si te labra prisión su fantasía». Me permitiré, para terminar, una fantasía, la de esbozar una relación entre ese órgano imprescindible para el jeroglífico de los sentimientos —¿la fisiología del amor?— y la forma del soneto. Como el corazón, el soneto se cierra sobre sí mismo, jamás puede salirse de su marco —así se trate del vapor que la pasión hace asomar a los ojos—. Pienso que a pesar de sus extremos, a pesar de la combustión que transforma los elementos y los convierte en otra cosa mediante una mezquina combinación térmica, la forma del soneto es muy semejante a la del corazón, este delicado instrumento cerrado sobre sí mismo que cuando se desborda ocasiona la muerte del cuerpo y también la del poema.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso. 1962. *Poesía española*, Madrid, Gredos.
- BARTHES, Roland. 1967. «Tácito y el barroco fúnebre, en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- BARTHES, Roland. 1974. *La antigua retórica*, Buenos Aires.
- BARTHES, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- BRAVO ARRIAGA, María Dolores. 1998. «La permanencia del corazón», en *La excepción y la regla. Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, prefacio de José PASCUAL BUXÓ, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Facultad de Filosofía y Letras).
- CORREA ETCHEGARAY, Leonor. 1997. «El corazón. Dos representaciones en los mundos científico y religioso del siglo XVII», en *Historia y grafía* (México, Universidad Iberoamericana), 9-5.
- CRUZ, sor Juana Inés de la [1692] 1951. *Obras completas*, ed. Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, México, Fondo de Cultura Económica, vol. I.
- DORRA, Raúl. 1998. «Jacinto Polo, maestro de Sor Juana», en Margo GLANTZ (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- GLANTZ, Margo. s/a. *Mi corazón deshecho entre tus manos: Sor Juana: sonetos de amor y discreción*, inédito.
- MOLHO, Mauricio. 1977. *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Editorial Crítica.
- PAZ, Octavio. 1982. *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SABAT DE RIVERS, Georgina. 1995. «Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor», en Sara POOT-HERRERA (comp.), *Sor Juana y su mundo*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana y Fondo de Cultura Económica.
- SABAT DE RIVERS, Georgina. 1998a. «Heroínas de amor trágico en cinco sonetos de Sor Juana», en *En busca de Sor Juana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SABAT DE RIVERS, Georgina. 1998b. «Imágenes técnicas y mecánicas en la poesía de Sor Juana», en Margo GLANTZ (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.