

El cuerpo sensible, desbordado, desnudo y “descorporizado” en el soneto 164 de Sor Juana Inés de la Cruz

Gina Laleggia Gerez

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

gina.laleggia@gmail.com

Resumen:

Desde las coordenadas de un contexto enigmático y marcado por el movimiento constante, la poesía del Barroco debe hacer frente a la dificultad de expresar un mundo donde todo es considerado una simple ilusión. En estas condiciones se enmarca el soneto 164 ("En que satisface un recelo con la retórica del llanto") de Sor Juana Inés de la Cruz, que la presente ponencia propone estudiar a partir de fenómenos como el engaño retórico, los indicios, la geometría de los afectos y el mundo de las apariencias. El análisis revela una convergencia entre el manejo de la materialidad del cuerpo humano y el poético en sus respectivos intentos de manifestar sus pasiones y de representar “fielmente” la realidad. Así, esta hipótesis permite una aproximación a la organización del soneto como una gradación ascendente donde los sentidos ocupan el centro de la escena y finalmente se fusionan en una nueva imagen sensorial que habilita una asimilación más profunda, metafórica y “descorporizada” de este amor dinámico y difícil de capturar.

Palabras clave: Sor Juana Inés de la Cruz; barroco latinoamericano; soneto; sentidos; retórica amorosa

Iris Zavala describe en “Burlas al amor” un punto de partida muy particular para los artistas del Barroco: “todo – hasta el amor – es vana ilusión” (1980: 37). De un modo similar, Octavio Paz (1982) sostiene que uno de los rasgos formales característicos del Barroco es un énfasis en lo desbordante, en la exageración, donde siempre hay algo que descifrar. En este contexto donde todo se cubre de un tono enigmático y el movimiento es constante, el soneto 164 ("En que satisface un recelo con la retórica del llanto") de Sor Juana Inés de la Cruz representa una escena predominantemente sensorial, focalizada en el cuerpo del yo poético que se desintegra a modo de ofrenda probatoria a su destinatario. La complejidad a la que se enfrenta este enunciador es, por lo tanto, la necesidad de encontrar el modo de capturar y manifestar el dinamismo de sus pasiones; a su vez, esta misma dificultad es con la que lucha el soneto en su intento de representar fielmente la realidad. De este modo, es posible encarar el análisis desde dos ángulos diferentes, pero

convergentes, que trabajan con la materialidad del cuerpo, humano y poético, en cada una de sus direcciones y niveles.

Por un lado, el soneto presenta un yo lírico de género gramaticalmente indeterminado que busca la manera de que su destinatario (también indefinido: “mi bien”) conozca toda la intensidad y verdad de su amor. Para ello, concentra dichos sentimientos en un rincón específico del cuerpo, localiza el deseo en un solo lugar de la corporeidad, en un espacio que se pueda entregar al otro: el corazón. Así, este se convierte en una sinécdoque, en la parte que controla y regula el todo (el cuerpo); simultáneamente, el todo actúa como armadura de la figura retórica que lo representa, pues si el corazón se entrega y resulta herido, el cuerpo sufre también con él (Glantz 2001).

Una vez materializados sus deseos, el desafío al que se enfrenta el yo poético es hallar la mejor manera de expresarlos y, al mismo tiempo, al servicio de qué sentidos supeditar dichas manifestaciones. De este modo, se habilita un tratamiento retórico de las percepciones sensoriales mediante una figura “que afecta a la lógica de las expresiones y consiste en la progresión (en este caso) ascendente de las ideas” (Beristáin 1995: 243), es decir, una gradación de los sentidos.

En primer lugar, la cuestión de la audición se hace presente en el verso que inaugura el soneto: “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba”. Así, el primer cuarteto plantea la relación entre dos órganos del cuerpo, el corazón (interior e invisible) y la boca (exterior y visible). Estos, en lugar de actuar en modo conjunto, establecen una correlación fallida donde lo predicado por los labios, “en apariencia fiel reflejo del sentimiento, lo traiciona [...], los sentimientos se falsean y se convierten en engaño, un engaño retórico” (Glantz 2001: 1-2). Tal como se lee en el soneto, el yo lírico comprende la imposibilidad de dar cuenta de la autenticidad de sus pasiones a partir del discurso oral: “con palabras no te persuadía” ya que la palabra es mentirosa y no es posible hacer audibles los movimientos del corazón. En consecuencia, se vuelve necesario contar con elementos corporales sustitutivos que puedan revelar lo inefable, lo que la voz y las palabras no pueden reflejar. Esto es a lo que Octavio Paz (1982) llama la geometría de los afectos y produce el desplazamiento hacia un nuevo órgano del cuerpo: los ojos.

En un segundo momento, tras abandonar la idea de una correlación perfecta entre los deseos del corazón y su expresión audible, el soneto ingresa en el campo de lo visual y por medio de un desplazamiento metonímico los ojos reemplazan a la boca. El yo lírico determina que la solución a la incomprensión puede encontrarse en el sentido de la vista, “que el corazón me viese deseaba”, pues solo así su amante podría reconocer la

autenticidad de su amor. De este modo, se da un paso de lo invisible y abstracto (el deseo y los sentimientos) a lo visible y concreto del llanto, “se utiliza la hermosa imagen del corazón – depositario del amor – que, destilado, sale deshecho en lágrimas por los ojos” (Sabat de Rivers 1995: 13), producto del dolor que generan el recelo del destinatario y la incapacidad de las palabras para convencerlo. Las lágrimas se convierten en una nueva figura retórica dentro del soneto, una metáfora de las pasiones: “entre el llanto, que el dolor vertía/ el corazón deshecho destilaba”.

Sin embargo, la situación no acaba allí, pues aún es posible hallar un nuevo nivel dentro de la gradación sensorial establecida en el soneto de Sor Juana. A lo largo del Barroco, la idea del carácter engañoso de los sentidos fue predominante ya que, tal como expresa Iris Zavala, “el poeta mira el mundo cambiante y movedizo [...] y por todos lados tropieza con las apariencias de las cosas, no con sus esencias” (1980: 9). Precisamente, es en este contexto en el que la desconfianza inicial en la audición se extiende también a la vista y para Sor Juana “las imágenes luminosas que envía a la memoria no son ya dignas de todo crédito porque ocultan o deforman la verdad de nuestro entendimiento” (Buxó 1996: 67). Por lo tanto, se vuelve imperioso cambiar la vía de percepción de la realidad.

Así, el tercer y último sentido que entra en juego en el soneto es el tacto. Este, aun siendo sensual y torpe, finalmente resulta ser el único capaz de garantizar que los datos estén firmemente apegados a la realidad (1996: 68). Por ello, no es hasta que el corazón se deshace entre las manos del amante que las lágrimas se convierten en prueba irrefutable de la veracidad del sentimiento expresado. Asimismo, que las imágenes táctiles no se presenten hasta los últimos dos versos del segundo terceto, indica, estructuralmente, la misma progresión que plantea este trabajo con respecto a los sentidos. El yo lírico toma como punto de partida las manifestaciones audibles y las palabras mentirosas para dejar establecido en los cuartetos el problema al que se enfrenta. Este desafío encuentra su resolución en los tercetos, donde toda la pasión concentrada en la imagen del corazón habla a través de los ojos, pero solo puede ser percibida en su totalidad mediante el tacto: “pues ya en líquido humor viste y tocaste/ mi corazón deshecho entre tus manos” (Sor Juana Inés de la Cruz 2012: 168). De este modo, solo al concluir el soneto el yo poético halla la mejor manera posible de expresarse y libera, de una vez por todas, a la persona amada de tan amargo recelo.

Por el otro lado, un segundo ángulo posible de análisis es desplazar el foco del yo poético y dirigirlo hacia el soneto y su capacidad de expresión, en tanto forma de escritura. En este caso, gran parte de lo dicho anteriormente continúa siendo cierto para pensar los

desafíos a los que se enfrenta el soneto. Según Margo Glantz (2001), este se trata de un delicado instrumento cerrado sobre sí mismo, atrapado en su cárcel formal y retórica, del mismo modo que su yo lírico se encuentra encerrado en su cuerpo. Pero, como ya quedó establecido, la palabra es mentirosa, por lo que el soneto tampoco tiene la capacidad de verbalizar los dinámicos movimientos del corazón. Esto lleva a concebirlo como otro nivel del engaño retórico, una nueva falacia; por lo tanto, busca, al igual que el yo lírico, desbordarse y derramarse en las manos de su lector, como prueba de su fiel representación de la vida.

A estas alturas del análisis resulta pertinente, como una vía de acceso a la complejidad de la cuestión, emprender un examen de las figuras que el soneto construye. Con este objetivo se propone hacer foco en el siguiente verso: “con sombras necias, con indicios vanos”. Por un lado, la figura “sombras necias” trae a primer plano un fenómeno óptico asociado a la cuestión del enigma, a lo oscuro y lo fantasmagórico. Al mismo tiempo, personificada por su adjetivo, la sombra se presenta en el soneto aferrada, de manera absoluta, a ideas o posturas equivocadas, caracterizada por no saber lo que podía y debía saber.¹ Así, esta figura constituye la primera imagen sensorial del verso: la visión, que resulta insuficiente para registrar lo que se posa frente a sus ojos sin correr el riesgo de ser engañada.

Por su parte, la figura “indicios vanos” es una hipálage en tanto, semánticamente, la relación que se establece entre sustantivo y adjetivo implica una asociación errónea. Carlo Ginzburg (1989) entiende los indicios como formas del saber tendencialmente mudas, fundadas en sutilezas no susceptibles de formalización, muy a menudo ni siquiera traducibles verbalmente. Estos constituyen el modo de descifrar una realidad aparentemente impenetrable a partir de experiencias concretas (mucho más ricas que cualquier codificación escrita), una “capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa” (Ginzburg 1989: 144). En otras palabras, los indicios dan cuenta de una operación mental que, por un lado, examina y carga los detalles secundarios y menos trascendentes con información significativa y, por el otro, da acceso a conclusiones y deducciones que se escapan “a ojos del profano” (Ginzburg 1989: 143). Sin embargo, el adjetivo que se le atribuye imprime una idea de falta de solidez, de un vacío de contenido, de una ausencia de fundamento, razón o prueba que entra en contradicción con la definición presentada del

¹ Para conceptualizar los dos adjetivos presentes en este verso se hizo uso de las definiciones ofrecidas por el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, vigente entre 1726 y 1739, siendo esta la edición disponible más contemporánea a la escritura del soneto.

indicio. De esta manera, la operación que liga ambos conceptos introduce otro tipo de registro sensorial: una razón engañada y en puja con un lenguaje incapaz de representar la realidad que se le ofrece.

Finalmente, ambos registros sensoriales, visión y razón, son asociados en el verso por una sinestesia. Esta figura pone en juego el gran problema al que se enfrenta el Barroco con respecto a la percepción del mundo, siempre eclipsada por lo enigmático y los engaños retóricos, siempre en búsqueda de algo por descifrar. No obstante, al mismo tiempo que establece el desafío, la sinestesia propone una posible solución: por más que el soneto no sea capaz de transmitir el sentimiento que pretende representar con toda su complejidad, la unión entre razón y visión invita al lector a dar un paso más allá de la aprehensión sensorial y utilizar, en su lugar, “los ojos de la razón”. De este modo, tal como plantea Frederick Luciani, el mensaje del soneto no es asimilado por medio de la palabra ni a través de lo visible, sino mediante una operación mental de carácter moral que busca descifrar su esencia metafórica, “el lector que cuidadosamente contempla el soneto logrará ‘ver’ con el ojo lúcido del intelecto” (1998: 162)².

En conclusión, el soneto se enmarca en el mundo de las apariencias,³ y allí el tópico del amor está dominado por el desengaño, el dolor, el arrepentimiento, el odio e, incluso, la muerte. No obstante, este se trata de un amor fundado en el entendimiento (Buxó 1995), esto es un amor que encuentra su origen en la elección racional del amante. Como advierte José Buxó (1995), bajo esta concepción subyace una teoría neoplatónica del amor basada en una teoría del conocimiento que establece que el conocimiento debe ser primero que el deseo, pues este solo apetece lo que conoce. Así, ante la duda, el amor del soneto halla la manera de darse a conocer al valerse, simultáneamente, de la razón y los sentidos, sin importar si eso implica desbordarse, derretirse o una *descorporización*, ya que no hay mejor manera de captar el movimiento de los deseos que con un cambio de estado rotundo: de imposible a posible, “venció lo que parecía imposible” (Sor Juana Inés de la Cruz 2012: 168); de palabras a lágrimas; de sólido a líquido. El amor de este yo poético encuentra el modo de sobrevivir y manifestarse perdido entre los dedos de su amante y convertido en objeto de contemplación profunda de un lector que desnuda el soneto hasta su misma esencia con sus propias manos.

² La traducción es propia. A continuación se ofrece la cita original: “*the reader who carefully contemplates the sonnet will come to ‘see’ with the lucid eye of the intellect.*”

³ Tal como plantea Zavala, “la referencia al neoplatonismo es evidente: el amor es engaño a los ojos y a los sentidos” (1980: 32).

Referencias bibliográficas

- Beristáin, Helena. 1995 [1985]. *Diccionario de retórica y poética*. México D.F.: Porrúa.
- Buxó, José Pascual. 1995. "Sor Juana Inés de la Cruz: amor y cortesanía". *Colonial Latin American Review*. Vol. 4, N° 2, 85-100.
- _____. 1996. "Sor Juana en una nuez". En *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Mexiquense de Cultura, pp. 57-81.
- Ginzburg, Carlo. 1999 [1986]. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciuales". En *Mitos, emblemas e indicios*. Barcelona: Gedisa. Trad.: Carlos Catroppi.
- Glantz, Margo. 2001. "El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana". En Buxó, José Pascual (ed.), *La producción simbólica en la América Colonial: interrelación de la literatura y las artes*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana: CONACYT, pp. 115-127.
- Luciani, Frederick. 1998. "Emblems, Optics and Sor Juana's Verse: 'Eye' and 'Thou'". *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*. Vol. 4, N° 1, 157-172.
- Paz, Octavio. 1982. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española. 1726. *Diccionario de Autoridades*. Consultado en <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Sabat de Rivers, Georgina. 1995. "Veintiún sonetos de sor Juana y su casuística del amor". En Poot Herrera, Sara (comp.). *Sor Juana y su mundo*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica.
- Sor Juana Inés de la Cruz. 2012 [1951]. "Soneto 164. En que satisface un recelo con la retórica del llanto". En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. I Lirica personal*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Zavala, Iris M. 1980. "Burlas al amor". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. T. 29, N° 2, 367-403.