

que, si las figuras de la ausencia están confiadas a la mujer, su concreta formulación es obra de los hombres. Desde Penélope que teje en espera del retorno de Ulises a la monja portuguesa Mariana Alcoforado que envía misivas ansiosas a su amante lejano, y otras: sus nombres son todos heterónimos de mujer.²⁹ Tras rostros y ademanes, se esconde una voz masculina que, al amparo de la máscara femenina, libera de la censura la parte femenina del propio Yo traduciéndola en una limitada gama de arquetipos. Emerge, pues, una primera sospecha de encontrarse ante un cuerpo poético —el de sor Juana Inés— que, si bien articulado entre los paradigmas de la tradición, acarrea otros significados. A diferencia de los casos en los que el discurso de amor remite a un heterónimo de mujer —a un nombre de varón que se ha afeminado y funciona en el interior del texto poético en divergencia de identidad sexual entre sujeto y objeto del discurso—, sor Juana Inés escribe en situación de convergencia entre los dos términos: aquí, hablando de amor, es inequívocamente una voz de mujer.

Laura divina

Una parte de la lírica de sor Juana Inés viene etiquetada como «homenajes de corte y de amistad». Destinatarios de estos versos son numerosos personajes de la época con quienes la monja se relacionaba: del duque de Veragua al conde de Paredes, de fray Payo Enríquez de Ribera a Carlos de Sigüenza y Góngora... Pero una copiosa parte está dirigida —a menudo bajo forma de cartas que iban acompañadas de un regalo— a las nobles damas del virreinato y, sobre todo, a la virreina, la condesa de Paredes, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga. Puestas al lado de las de amor, estas poesías se revelan obedientes a los mismos esquemas, suscitando un desconcierto que —ya en la época de su primera publicación— debía apoderarse de los lectores.³⁰

²⁹ Luciana Stegano Picchio ha escrito, a propósito de una situación extensible de la literatura portuguesa a la occidental en general: «Parecería, esto es, que durante siglos la literatura femenina en Portugal no haya sido otra cosa que una literatura la cual los literatos varones, portugueses o no, imaginaban habría podido ser una literatura portuguesa si las literatas portuguesas no hubieran sido mujeres, es decir, por constitución o definición, incapaces de literatura. Una literatura, digamos, hecha toda por hombres bajo ropas femeninas, hombres escondidos tras seudónimos o mejor en heterónimos de mujer: si por heterónimo entendemos, como quería Fernando Pessoa, inventor del término, no ya lo seudónimo que oculta toda la personalidad de un autor, sino sólo esa máscara que manifiesta y resalta un aspecto. En el caso específico, el lado, la componente —Veininger indica— femenina. La presunta tradición portuguesa de literatura-poesía de mujer se nos presenta por ello sólo como una literatura por delegación, o mejor, por apropiación, en la que los literatos hombres se disfrazaban de mujer para imaginar y exponer los sentimientos que las mujeres, literatas o no, hubieran debido tener y exponer en lo que les concierne si no fuesen mujeres y por ello incapaces de sentimientos y mucho menos de una expresión literaria suya. Una especie de fantástico antropomorfismo como aquel aplicado, a veces con óptimas intenciones didascálicas, a los animales y a los seres sub-humanos: del león de Esopo al indio romántico de Cooper. Naturalmente para demostrar cuánto el hombre pudiese aprender, cuando fuese su inferior», (Le nipoti di Mariana in Gli abbracci feriti, a cargo de Adelina Aletti, Milano, 1981, pp. 6-7).

³⁰ Es sin duda para prevenir y mitigar los efectos de tal desconcierto, que el encargado de la primera edición de las poesías de sor Juana Inés ha visto oportuno insertar esta advertencia delante de la primera poesía dedicada a la condesa de Paredes: «O el agradecimiento de favorecida y celebrada, o el conocimiento que tenía de las relevantes prendas que a la señora virreina dio el cielo, o aquel secreto influjo (hasta hoy nadie lo ha podido apurar) de los humores o de los astros, que llaman simpatía, o todo junto, causó en la poetisa un amor a Su Excelencia con ardor tan puro, como en el contexto de todo el libro irá viendo el lector», (cit. Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, op. cit., p. 264).

A veces se trata de calmar el ansia producida por una desaveniencia involuntaria («¡Qué bien, divina Lysi, / tu sacra deidad sabe, / para humillar mis dichas, / mezclarme en los favores los pesares! / No esperar, fué el delito / que quieres castigarme; / ¿quién creerá que fue culpa / no esperar lo que no puede esperarse?...», v. I, p. 212). Otras se trata de expresar la indignación del amante ante las perfecciones de la amada («Mi rey, dice el vasallo; / mi cárcel, dice el preso; / y el más humilde esclavo, / sin agraviarlo, llama suyo al dueño. / Así, cuando yo mía / te llamo, no pretendo / que juzguen que eres mía, / sino que yo ser tuya quiero...», (v. I, p. 211). Y María Luisa de Lara y Gonzaga no es la única mujer hecha objeto de amoroso homenaje. Ya la marquesa de Mancera, que había acogido en la corte a la joven Juana Ramírez, había sido destinataria de un discurso similar («En la vida que siempre tuya fué, / Laura divina, y siempre lo será, / la Parca fiera, que en seguirme da, / quiso asentar por triunfo el mortal pie. / Yo de su atrevimiento me admiré: / que si debajo de su imperio está, / tener poder no puede en ella ya / pues del suyo contigo me libré. / Para cortar el hilo que no hiló, / la tijera mortal abierta vi. / Ay, Parca, fiera dije entonces yo; / mira que sola Laura manda aquí. / Ella, corrida, al punto se apartó, / y dejóme morir solo por tí...», v. I, p. 299). Como también la condesa de Galve, vitreina en los años inmediatamente precedentes al silencio de sor Juana Inés, recibirá versos de admiración vívida, como los que acompañaban el regalo de un zapatito recamado según la moda mejicana y dulces de chocolate («Tirar el guante, Señora, / es señal de desafío; / con que tirar el zapato / será muestra de rendido. / El querer tomar la mano / es de atrevimiento indicio; / pero abatirse a los pies, / demostración de rendido...», v. I, p. 127). El mismo homenaje rendido se repetirá aún en versos que traicionan, por encima de las formas retóricas en que se modelan, una veneración difícil de limitar a lisonjas cortesanas de sabor adulatorio («Y en fin, no hallo qué decirte, / sino sólo que ofrecerte / adorando tus favores / las gracias de tus mercedes. / De ellos me conozco indigna / mas eres Sol, y amaneces / por beneficio común / para todos igualmente. / Por ellos, Señora mía / postrada beso mil veces / la tierra que pisas y / los pies, que no sé si tienes...», v. I, p. 126). Ninguna de estas composiciones contiene minuciosos análisis del fenómeno amoroso, como es —a veces— el caso de aquéllas dirigidas a los ausentes Celio, Silvio, Alcino... Carente de precisos escándalos, todas traicionan, empero, los síntomas del amor. El nombre mismo con el que viene exaltada la marquesa de Mancera no deja dudas sobre los modelos en que sor Juana Inés se inspira: es Laura, signo explícito del objeto de amoroso discurso según la tradición petrarquiana.

Concepto florido

A pesar de que los modelos de la lírica de amor y de la lírica de homenaje son comunes, existe una diferencia entre una y otra. Si en las primeras todo habla de ausencia —del nombre, del cuerpo, de la situación—, en las segundas el objeto en torno al cual se entreteje el discurso está siempre presente. Por encima de todo, el nombre. También Lysio, en especial, Laura son señas vacías igual que Silvio o Celio, pero, a diferencia de éstos, las informaciones contenidas en el mismo título de la lírica explicitan a quién están destinados los versos. Siempre se trata de una mujer individual más allá de los textos, con la cual está documentado que sor Juana Inés ha tenido trato. Después, el

cuerpo: todas son mujeres que poseen uno, cuya fisicidad no está esquivada en el verso. Al contrario, su cuerpo es glorioso, celebrado en el esplendor y en la totalidad de los miembros («Tersa frente, oro el cabello / cejas arcos, záfir ojos, / bruñida tez, labios rojos, / mariz recta, ebúrneo cuello; / talle airoso, cuerpo bello, / cándidas manos en que / el cetro de Amor se ve...», v. I, p. 261). En fin, la situación en la que quien escribe se dirige al destinatario: si bien lejanas, Lysi y Laura han dejado una señal tangible de su presencia, un objeto que atestigua la continuidad de la relación. Puede ser una miniatura que la monja lleva en el dedo para observar con comodidad el rostro querido («Este retrato que ha hecho / copiar mi cariño ufano / es sobreescribir la mano / lo que tiene dentro el pecho: / que, como éste viene estrecho / a tan alta perfección, / brota fuera la afición; / y en el índice la emplea, / para que con verdad sea / índice del corazón...», v. I, p. 259). O bien, puede ser una flor que los versos acompañan de regalo, para anular distancia y ausencia en el vínculo del afecto («Este concepto florido / del vergel más oloroso, / que dejó al jardín glorioso / por haberla producido; / ésa, que feliz ha unido / a lo fragante lo bello, / doy a tu mano: que en ella / comparará de más hermosa, / pues en tu boca se roza / cuando en tus ojos se estrella...», v. I, p. 260). En este último caso, el objeto que hace de trámite entre destinante y destinatario de los versos pertenece a una simbología que, del *Roman de la Rose* en adelante, explicita los términos del discurso: es la rosa, síntoma erótico donde está escondido el cuerpo de la mujer amada. De modo que, cambiado el sexo de la persona a la que se dirigen los versos, a la ausencia se sustituye la presencia. Pero, si el cuerpo masculino se traduce —para sor Juana Inés— en un vacío de escritura y el de la mujer en algo pleno, la diferencia de un caso y otro es para inscribirse, en primer lugar, dentro de los límites del código poético básico.

Un saber extraño

Abstracción de la figura masculina y fisicidad de la figura femenina no agotan las explicaciones en el marco de la tradición occidental de poesía en la cual sor Juana Inés se halló actuando. Aquí, el cuerpo masculino está ya ausente: tratándose de composiciones realizadas por hombres, no puede ser tema tal objeto de amor. El amor encuentra espacio sólo como fenómeno en el que se enfrentan los sexos opuestos en la búsqueda fusionada de sus diferencias. Y ni siquiera en los casos en que hay un heterónimo de mujer enmascarando el nombre del autor, el hombre aparece retratado detalladamente en sus atributos físicos: de él, se preferirán decir las cualidades del alma más que las del cuerpo.

Si existe un repertorio conspicuo de estilemas, dóciles al juego de combinatorias que exaltan el cuerpo femenino, otro tanto no se puede decir cuando el cuerpo amado es masculino: también la escritura poética explica una forma de conocimiento y, en cuanto tal, es terreno prohibido a la intervención de las mujeres.³¹ Ausencia de Silvio y presencia de Laura son, ante todo, consecuencia de los materiales sobre los cuales sor Juana

³¹ Principalmente, más allá de cuanto se ha escrito últimamente, continúa siendo exhaustivo el análisis de Virginia Woolf en *A Room of One's Own* (1929).