

Inés podía trabajar. Su práctica poética —y por encima de ésta, su existencia entera— lleva consigo la marca condicionante de un saber extraño, muy largamente vetado para poder acceder con dominio de los medios, de un desequilibrio determinado por el vacío de una tradición femenina en la que insertarse y a través de la que expresarse. Es de este vacío, de esta zona forzosa de la obscuridad sumisa, de la que habla la lírica de sor Juana Inés. La historia que referimos no es la de un amor imposible sugerido por los contenidos, sino la de una difícil búsqueda de identidad testificada por las formas. Y excepcionalmente, aquí como en otra parte de la obra y de la vida, la palabra que lucha contra la ausencia por afirmarse en una problemática autonomía, consigue por momentos mostrarse concedora de la empresa, capaz de una fuerza que atenta contra el código mismo del cual surge.

Belleza de Lisarda

En una larga composición —trescientos seis versos— que imita cierto repertorio burlesco de los atributos femeninos a la manera del español Jacinto Polo, sor Juana Inés se prepara a describir la belleza de Lisarda, nombre tras el que —esta vez— no se esconde ningún personaje real. Pero muy pronto, después de los versos de introducción, la poetisa juega a mostrar la incomodidad que la empresa le comporta: cada intento de retratar el cuerpo femenino se empantana en la reiteración de imágenes forzadas, en la recuperación de signos exangües («¡Dichosos los antiguos que tuvieron / paño de que cortar, y así vistieron / sus conceptos de albores, / de luces, de reflejos y de flores! / Que entonces era el Sol nuevo, flamante, / y andaba tan valido lo brillante, / que el decir que el cabello era un tesoro / valía otro tanto oro...», v. I, p. 321). Desde aquí, la reseña procede a través de la parodia de los estilemas canónicos con los que la tradición poética ha fijado la imagen femenina, reescribiendo las metáforas más anticuadas y, al mismo tiempo, indicándonos el desgaste: manos como marfil, dientes como perlas, labios de carmín, cuello de nieve... Al final, el cuerpo de Lisarda emerge desintegrado de la vaciedad de las metáforas que han perdido cualquier poder significativo y, de ella, el único dato concreto que permanece es la fresca edad, en tanto comunicada de la manera más inmediata, sin la intervención de figuras retóricas («Veinte años de cumplir en mayo acaba / Juana Inés de la Cruz la retrataba...», v. I, p. 330). Mientras el mismo procedimiento desplegado por un Jacinto Polo se acababa en la sátira del culteranismo barroco, en el caso de sor Juana Inés el objetivo conseguido es diverso: es la intuición que la imagen femenina esbozada por los hombres se revela inadaptable a la experiencia que, de la misma imagen, tiene la mujer. Porque, si la mano femenina está descrita por los hombres como ocioso objeto estético del cual valer-se hedonísticamente, la misma mano reclama ahora concreción física y funcionalidad cotidiana («Es, pues, blanca y hermosa con exceso, / porque es de carne y hueso, / no de marfil ni plata: que es quimera / que a una estatua servir sólo pudiera...», p. 328). Y así por cada fragmento del cuerpo que, después de haber soportado la usura de metáforas alienantes, reivindica el vitalismo de una dimensión en primera persona. La coincidencia de sexo entre el sujeto del discurso y su objeto, si bien cerrada en la rigidez de los modelos tradicionales, alcanza de cualquier forma a significar una postura subversiva. Tranquilizadora en los contenidos, la poesía de sor Juana Inés testimonia en

la forma uno de los primeros intentos de búsqueda —inevitablemente contradictoria— de articular un discurso a lo femenino, de salir del silencio despreciando las normas del código y reinventando, a partir de fragmentos, un lenguaje no extraño a la mujer.

Cuestiones de nombres

Resumiendo: ausencia masculina y presencia femenina en la lírica de sor Juana Inés ilustran una relación conflictiva con el código retórico preexistente, indican la incomodidad de una voz femenina que, acuciada por el deseo de hablar, se vio obligada a recurrir a un lenguaje extraño. Pero, en este rompimiento de los esquemas tradicionales del discurso poético, se singularizan rasgos también de otro conflicto, en relación de estrechas consecuencias con la experiencia de vida de la monja. Las señales de la ausencia y de la presencia se refieren, sí, a una búsqueda de identidad traída —inconsciente cuanto incontenible exigencia— por el significado del propio escribir, pero también una búsqueda traída por el significado del propio vivir. Y esto, porque cada texto es fruto del trabajo humano, da testimonio del desgaste de un cuerpo a través del tiempo, cifra de preguntas y respuestas que se han formulado con mayor o menor esfuerzo. De cualquier modo, en la misma medida en que una vida ha querido hacerse obra, la obra quiere hacerse vida: ascender a realidad de segundo grado que, al mismo tiempo, sustituye e ilumina la del primero. Es como decir que los nombres de Silvio o Celio y de Lysi o Laura están allí para iluminar otros nombres con que sor Juana Inés los ha sustituido: los de Pedro de Asbaje e Isabel Ramírez, los protagonistas de la primera escena, siempre revivida, siempre reescrita.

El amante de los sonetos de amor, congelado en la distancia de una tradición extraña, cerrado en una rarefacta zona de inaccesibilidad, es el signo bajo el cual sor Juana Inés ha ocultado el asesinato del padre. El amante ausente en el nombre y en el cuerpo son los restos de Pedro de Asbaje puesto a muerte al término de una larga travesía: es el objeto del delito consumado con el retiro a San Jerónimo y descontado con los últimos años de silencio y de renuncia al conocimiento. Así, en una lectura no inertemente especulativa, cambiada del Yo al Otro, las imágenes del contenido del discurso poético de sor Juana Inés se destacan de aquellos significados directos en que parecían consumarse. Averiguaciones a través de las formas, aquellas mismas imágenes sugieren la tenacidad del conflicto que se había urdido en la primera edad y luego postrado en la incertidumbre de un precario estatuto social. Si es verdad que matar al padre significa sustituirlo para poderse imponer y poder acceder a su saber, todo esto es lo que la trayectoria de la religiosa testimonia. A partir del ansia de poseer el disfraz masculino expresada a los siete años, hasta la negación del propio ser-mujer ante el homenaje y el desconcierto del anónimo gentilhomme de paso del Perú a Ciudad de Méjico. De aquí, que la figura masculina —en aquel lenguaje del Otro que es el lenguaje poético— se traduce en un vacío: de tradición, pero también de deseo. Sin embargo —lo sabemos— el asesinato del padre es fase prevista para el crecimiento de los hijos.³² Otro tanto no está previsto si se trata de una hija. Su crecimiento debe cumplirse en acto de sumisión, no de rebeldía. De un reenvío a otro, en la interdependencia entre vida

³² Quizás, el relato más fascinante —y más condicionante— que, de este tema, Freud nos ha dejado es el desarrollado en *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1934-38).

y obra, Pedro de Asbaje, primero reducido a la ausencia de Silvio y luego destinado —fatalmente— a retornar en presencia ineludible: y, esta vez, su nombre será el del obispo don Manuel Fernández de Santa Cruz. Demasiado largamente eludido, exhibido en un vacío de presencia, cuando reaparece, el padre actúa drásticamente en el vivir como en el escribir de la hija. Es la detención letal de la vida, de la obra. Y aquella renuncia al conocimiento bajo forma de profesión de fe que, en los últimos años, sor Juana Inés rubrica con el trazo escarlata de una firma, desangrándose, dejando fuera de sí la historia de su atentado.

Pero, junto a la sucesión de rebelión y retirada, permanece otra, indisoluble. También aquí se trata de una puesta a muerte, pero, si una representaba un obstáculo para escribir, la otra se refiere, en paralelo y en divergencia al mismo tiempo, cómo fue posible acceder al escribir. Isabel Ramírez, objeto de repulsa en la *Respuesta* —en el lenguaje del Yo—, se transforma en las poesías dedicadas a la condesa de Paredes —en el lenguaje del Otro— en objeto de fascinantes caricias. Esta circulación de la figura materna, que va de un rechazo a una búsqueda de identificación, es momento de negatividad constitutivo de toda mujer tomada por la escritura, de la necesidad de emerger en un texto.³³ Largamente repudiada, vívida en el horror de la infancia, la imagen de Isabel Ramírez se recompone en la de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga: dédalo que impone vínculos de prisiones gratas, búcaro de fragancias, tránsito a los jardines de Venus («Lámina sirva el cielo al retrato / Lísida, de tu angélica forma: / cálamos forme el sol de sus luces; / sílabas las Estrellas compongan...», v. I, p. 171). Y, si don Manuel Fernández de Santa Cruz se elevará cortando en seco la vida de sor Juana Inés, retornando a España, Lysi llevará consigo la obra, patrocinando su impresión. Si es el padre el que obstaculiza el deseo de la hija, es finalmente la madre la que se revela su solícita garante. Escribir trae consigo de cualquier modo una travesía dolorosa, una puesta en cuestión de la identidad individual. De las poesías de amor y de amoroso homenaje a la *Respuesta a Sor Filotea*, el discurso que en profundidad se reconstruye es, sin embargo, el relato de una travesía ejemplar. De Pedro de Asbaje a Silvio, de Isabel Ramírez a Lysi, de don Manuel Fernández de Santa Cruz a María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga: son cuestiones de nombres que, sustituyéndose, alcanzan a iluminarnos y a indicar coincidencias fundamentales, casi genéticas... En el paso de la ausencia a la presencia, de la huida a la búsqueda, del Yo de la mente al Otro del cuerpo, está el tiempo del escribir de la mujer: el tiempo para consumir y consumirse entre los nombres de la supervivencia.

Angelo Morino

³³ Tengo en la cabeza lo que sostiene Julia Kristeva: «Se puede pensar que, para una mujer, esta negatividad, una cierta puesta a muerte que subyace en toda creación artística, en cada cambio de forma y de lenguaje, presuponga un enfrentamiento con aquello que garantiza la identidad de forma arcaica y genética, la imagen materna. Pero a través de la identidad sexual entre la mujer y la madre, este cara a cara puede ser más violento, más difícil de controlar. [...] Hay quizás otro aspecto de este cara a cara, que se presenta en todas las artes, pero aún más intensamente cuando el artista es mujer: no la vertiente esquizoide que consiste en perder la propia identidad y en buscarla de manera fugaz en otra mujer o en la corriente de un río que nos arrastra en el momento del suicidio, sino la otra vertiente de la psicosis, lo paranoico, como afirmación de una voluntad de poder. Porque si no hay creación sin motivaciones de la identidad, tampoco hay creación sin esta afirmación de una identidad nueva, surgida de la ebullición mortal de la fase precedente y que asegura el nuevo lenguaje», (L'altro del sesso, en *Eretica dell'amore*, Torino, 1979, p. 92).