

Porque o lo han de entender de lo material de los púlpitos y cátedras, o de lo formal de la universalidad de los fieles, que es la Iglesia. Si lo entienden de lo primero (que es, en mi sentir, su verdadero sentido, pues vemos que, con efecto, no se permite en la Iglesia que las mujeres lean públicamente ni prediquen), ¿por qué reprenden a las que privadamente estudian? Y si lo entienden de lo segundo y quieren que la prohibición del Apóstol sea trascendentalmente, que ni en lo secreto se permita escribir ni estudiar a las mujeres, ¿cómo vemos que la Iglesia ha permitido que escriba una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Agreda y otras muchas?...», v. IV, p. 467). No obstante, por encima del esfuerzo por hacer salir una tradición de estos fragmentos dispersos, sor Juana Inés conoce la inutilidad de su empresa: ante la admonición pública del obispo de Puebla —que resume todos los ataques precedentes y los supera imponiéndose como autoridad extrema de la ley—, asistimos a un definitivo repliegue. Y no es necesario suponer, también con fundamentos, que a esta admiración sucedieran otras hasta crear una atmósfera pesada de censura en torno a la monja para explicar su último silencio. Ya la *Respuesta* se cierra con señales de una extenuada resignación («Si algunas otras cosillas escribiere, siempre irán a buscar el sagrado de vuestras plantas y el seguro de vuestra corrección...», v. IV, p. 474). La forma en que ha sido forzada la condición femenina es el silencio y, a la larga, cada fractura de este silencio se ha agotado en un acto de rebeldía que ha sido vaciado de su contenido subversivo o duramente castigado. A pesar de los años transcurridos eludiendo la prohibición, siguiendo la parábola de una arriesgada aventura, arrogándose el derecho a la palabra, sor Juana Inés debe finalmente encerrarse en el margen del que se había despegado. Y hay una grande y amarga lucidez en esta afasia: es la exhausta aceptación del silencio en el que toda mujer está confinada.

Desilusión de amor

El acto de rebeldía de sor Juana Inés ha sido, pues, en su tiempo, castigado con la admonición de callar. En un segundo momento, en la imposibilidad de remover en la historia los indicios de un pasado perturbador, se ha intentado alterar el contenido, transformar el curso transgresivo en un acto de vasallaje deferente. Desdeñada durante el período romántico junto a casi toda la producción barroca, la obra poética de sor Juana Inés ha comenzado después a ser objeto de relectura que en adelante fue colocada entre las cumbres de la lírica en lengua española. Su recuperación no podía, de cualquier modo, no ser acompañada del descubrimiento del personaje, de forma que los análisis estilísticos han sido colocados al lado de estudios de corte biográfico que han intentado enlazar vínculos entre la obra y la vida. Y sobre una particular conexión entre experiencia de escritura y experiencia de vida, se ha discutido extensamente: sobre aquella que relacionaría las poesías de amor escritas por la monja con un auténtico enamoramiento. Así, siguiendo el curso de esta duda en la cual imaginación y realidad ignoran cualquier divergencia, en la entrada en el convento de sor Juana Inés en el punto crucial de su búsqueda, muy a menudo e insistentemente se ha querido identificar una actitud impuesta por una desilusión amorosa. Sin embargo, la *Respuesta* refiere otra historia: hemos visto que la monja declaraba haber pronunciado sus votos por un simple rechazo del matrimonio y por el deseo de retirarse del mundo y dedicarse

al estudio. Pero, no siendo tolerado que una mujer encuentre repugnancia por la vida conyugal y, a ésta, prefiera los empeños del conocimiento, la declaración explícita ha sido borrada y, en su lugar, se ha introducido un silencio que ocultaría una situación de amores desilusionados.²⁴ Sobre este rastro, se han sucedido muchas interpretaciones afines, todas fundadas, a falta de noticias de primera mano, sobre una fácil cuanto equivocada equivalencia: el discurso poético asumido en primera persona estaría en relación escrupulosamente especulativa con la vida del individuo que lo enuncia.²⁵ De tal modo, en la *Respuesta*, en las mismas palabras de sor Juana Inés, se ha creado una zona de silencio, porque lo que tal silencio ocultaría es gratificante para el imaginario masculino y anula el significado transgresivo del mensaje auténtico. Se perfila así, a través de las interpretaciones, una figura doliente, familiar a tantas páginas de novelas: la bella monja oprimida por el recuerdo de un amor desventurado, que se consume en la sombra del claustro hasta alcanzar —en la vejez— los fastos consoladores de una fama de santidad.

Espejularidad reticente

Si existe un discurso que poco se presta a una lectura literal —en coincidencia de real e imaginario— escasamente cargado de espejularidad biográfica, este es el discurso poético. Cualquier texto determina, durante su composición, una puesta a muerte del sujeto que lo ha producido: ni desperdicia la voz en minucias de lenguaje, ni gasta el nombre hasta transformarlo en una sombra ligera e intermitente. Cuando luego se trata de un texto poético, el filtraje de la experiencia vital a la experiencia de escritura sigue trayectos más oblicuos. El sistema fónico, tímbrico, rítmico aquí determina un estatuto prevalente respecto a las redes de significados más inmediatamente perceptibles, crea zonas donde el mensaje se rompe transfigurado por las reverberaciones de lo imaginario: donde la palabra del Yo cede el puesto a la palabra del Otro.²⁶ Buscar

²⁴ *Moviéndose en esta dirección, se olvida —entre otras— que la poesía barroca no posee ese carácter «confesional» que es típico, por el contrario, de la romántica* (cfr. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la cruz o Las trampas de la fe*, op. cit., pp. 369-71).

²⁵ *Ejemplar la postura de Amado Nervo en Juana de Asbaje (1910), ahora en Obras Completas, Madrid, 1967, t. II* (cfr. pp. 458-59).

²⁶ *Es lo que ha subrayado Stefano Agosti: «la poesía habla el Otro lenguaje. Basta pensar en la incidencia de las formas sobre los contenidos, sobre las alteraciones a que éstos se hallan sometidos en el complejo aparato formal que preside la susodicha arte del verso, para darse cuenta que el contenido racionalizable de un texto poético no es nunca el verdadero contenido. El verdadero contenido es ese contenido alejado que vive en perfecta simbiosis con las formas dentro de las que se manifiesta. Pienso en la estupenda fórmula de Fonagy: la forma es al contenido, lo que el inconsciente es a la consciencia. Fórmula que destruye definitivamente la idea, hasta ayer universalmente admitida, del proceso creativo mismo como progresión de un núcleo oscuro e informe de sentido hacia la claridad percibida de una forma significativa; la creación es exactamente lo inverso de este proceso, en cuanto rechaza contenidos racionales —o dominados racionalmente— hacia la irracionalidad secreta y verdaderamente biológica de las formas. Son las formas las que reflejan el inconsciente, que coagulan el misterio y la realidad de las cosas, asumiendo, en definitiva, ese mismo estatuto de realidad. Si el poeta juntando aliteraciones e instituyendo rimas, revolviendo el orden habitual de las palabras o reduciéndolo a específicas medidas de silabación, parece intentar un juego, él está en realidad descubriendo el sentido oculto del mundo, está dando sentido al mundo, está directamente constituyendo el mundo. «C'est le monde des mots qui crée le monde des choses», advierte Lacan, y nada es más verdadero en las miradas del poeta, el cual hará suya, ahora, esa otra frase memorable que Lacan obtiene de Freud: «Rébus, c'est par vous que je communique»*, (Il testo poetico, Milano, 1972, pp. 42-43).

en un texto tal las señales de vida fielmente arrojadas por su autor, es empresa tan excesiva como destinada a fatales errores. Estructuradas según reglas que se alejan del lenguaje cotidiano y escindibles de éstas, las informaciones que el discurso poético lleva se revelan conexas, más que en el contenido, en la forma en que un contenido determinado fue embriado.

La lírica de sor Juana Inés —y, en particular, la amorosa— obedece, luego, sin querer quitarle nada de su valor estético, a una exigencia cortesana, al gusto por una versificación estilizada, por el ejercicio de variaciones sobre temas preestablecidos, por la sorpresa lingüística dentro de motivos codificados. Por otra parte, ya el Barroco es un estilo literario atento más al flujo siempre cambiante de las formas, a su combinación inacabable, que a los contenidos, vueltos opacos por la proliferación de detalles y de reflejos.²⁷ Formulado en el interior de esta sensibilidad —de este predominio de la forma sobre el contenido que ha marcado una época— el mensaje de la obra poética de sor Juana Inés estará en indagar en el mecanismo por el cual algunos modelos del discurso amoroso están privilegiados con respecto a otros. Y, puesto que trabajar sobre la forma significa trabajar a partir del pasado para respetarlo o transgredirlo, en el caso de sor Juana Inés se deberá aún determinar en qué relación se colocan los modelos elegidos, fijados por una tradición de poesía masculina, con la voz de mujer que los ha en forma variada asumido y adoptado.

Heterónimos de mujer

Un primer elemento que emerge de la lírica amorosa de sor Juana Inés es que el amado es siempre una figura ausente. En primer lugar, hay ausencia en el nombre. Fabio, Silvio, Feliciano, Alcino, Albiro son nombres que se refieren más que a posibles entidades físicas, a una producción poética de ascendencia arcádico-pastoral. Son signos ahora vacíos de una escritura que preexiste y condiciona. En segundo lugar, hay ausencia en el cuerpo. De Fabio, Silvio, Feliciano, Alcino, Albiro nunca vienen dichos sus atributos físicos. No tienen manos, no tienen cabellos, no tienen ojos... Son pura abstracción, esencia volátil desperdigada en otra parte, impalpable forma de sombra dispensadora de tormento («Detente, sombra de mi bien esquivo / imagen del hechizo que más quiero / bella ilusión por quien alegre muero / dulce ficción por quien penosa vivo...», v. I, p. 287). En fin, las situaciones amorosas prevén un único esquema: la mujer está sola y, en soledad, se dirige al amado ausente, lejano, perdido («Si ves el cielo claro, / tal es la sencillez del alma mía; / y si, de luz avaro, / de tinieblas se emboza el claro día, / es con su obscuridad y su inclemencia, / imagen de mi vida en esta ausencia...», v. I, p. 314). Ahora bien, es verdad que el discurso de amor se explaya en la soledad y que, a menudo, sus figuras ausentes están confiadas a voz de mujer.²⁸ Sor Juana Inés parecería, entonces, revelarse heredera de una sólida tradición, experta conocedora de los modelos sobre los cuales ha trabajado. Pero, así, se olvida

²⁷ De la abundante bibliografía meritoria, cfr. sobre todo Georges Poulet, *L'époque baroque, en Les métamorphoses du cercle*, París, 1961, pp. 22-48.

²⁸ Cfr. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, París, 1977, p. 20.