



Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)

Formación del corrector literario especializado en textos literarios

Tesina

Sor Juana y las máscaras poéticas



Tutor: Martín García Sastre

Alumno: María Soledad Correu

Año: 2009

ÍNDICE GENERAL

Introducción	4
Barroco, un intento de clasificación	6
El barroco, estado espiritual	7
Barroco, período histórico	12
Barroco, época	13
Barroco, ideología hegemónica, discurso de poder, mecanismo de dominación	14
Barroco Hispanoamericano o Barroco de Indias	17
Acercamiento a la vida y a la obra de sor Juana Inés de la Cruz	
en el particular contexto del Barroco de Indias	
Biografía de sor Juana Inés de la Cruz	21
La mujer y la vida conventual en tiempos de Juana Inés	24
El convento como horizonte, el conocimiento como transgresión	24
Reutilización de los recursos canónicos de la retórica forense y de la apología para la constitución de un nuevo “yo” literario en el Barroco de Indias	26
Las máscaras poéticas	
La retórica cortesana	30
Lo convenido, el desvío, la ironía y su estrategia retórica de la falsa modestia	33
Las contradicciones barrocas y los recursos de presentación de contrarios en la lírica sorjuanina	40
El engaño, tras la máscara colorida	44
El tratamiento barroco y carnavalesco, la polifonía y la parodia	46
Intertextualidad e ironía como instrumentos para la presentación de otras voces	53
Carnaval, sátira y tratamiento satírico	57
La máscara del silencio, el silencio como recurso	67
El quiasmo	75
El retruécano léxico	81
Conclusión	85
Anexo	87
Bibliografía	94

INTRODUCCIÓN

La obra entera de sor Juana Inés de la Cruz ha sido intensamente explorada. Múltiples perspectivas para una intelectual polifacética y controvertida.

Por su género y por su situación en la estructura social barroca colonial; desde diversos aspectos filosóficos, morales e intelectuales; como representante barroca e incipiente moderna; muchos han sido y seguirán siendo los ángulos desde los que accederá a su vida y a su obra.

El presente trabajo pretende, en una primera parte, esbozar los aspectos del barroco en tanto período histórico, estado espiritual y estilo artístico; así como también, recorrer el período colonial en el contexto barroco de Hispanoamérica, intentando nombrar algunas de las características que lo diferencian del español.

Es de vital importancia reconocer en sus condiciones de producción el sustrato del que la obra, consciente o inconscientemente, se nutre por su influencia y refleja el entorno. La situación espiritual, social e intelectual del hombre barroco hispanoamericano perfilará un individuo con características particulares que será el germen del hombre americano con todo lo conflictivo, plural y nuevo que esto involucra.

Juana Inés es parte de este grupo social en construcción y búsqueda constante. El barroco es el momento y el movimiento que la configuran y, al mismo tiempo, sobre el que ella se permite innovar.

Hasta el momento, la mayor parte de las investigaciones realizadas en relación con la vida y obra de la Séptima Musa han versado sobre su versatilidad barroca y la búsqueda de una forma de expresión personal que reflejara también la voz universal de sectores “mudos” y marginados de la sociedad. La presente tesina profundizará estos criterios e intentará descubrirlos en la utilización de recursos estilísticos no tan trabajados como otros, tales como el quiasmo y el retruécano. Mucho han hablado ya de la Juana carnavalesca. Se continuará esa línea de opinión, ya que es nuestro interés ver cómo la máscara del carnaval invierte y oculta, devela y critica.

Una segunda instancia del presente trabajo intentará observar, en una serie de poesías de monja jerónima, la implementación de recursos particulares tales como la elección de tipos estróficos, de figuras poéticas como el quiasmo y el retruécano anteriormente citados, la utilización de la falsa modestia y del código retórico-

cortesano; así como también, la idea de carnavalización entendida como un medio para la incorporación de voces, contenidos y formas.

La tesina discurrirá entre diferentes conceptualizaciones que colaboran en la constitución de un marco teórico que pretende vincular contexto histórico-cultural con el espíritu del Barroco de Indias en la construcción de un pensamiento independiente, plural y expresado mediante un estilo muy personal. El objetivo del trabajo es el de encontrar una relación entre la elección y el manejo particular de los recursos anteriormente citados y sus posibles motivaciones.

1.BARROCO

1.1. UN INTENTO DE CLASIFICACIÓN

Las obras de arte, en tanto expresiones subjetivas y necesarias, son productos culturales; están motivadas y responden a un contexto histórico, político, ideológico y cultural específico.

Intentar comprenderlas involucra todos estos aspectos que, aunque no las definen completamente, influyen su estructura y su sentido.

El proceso de creación responde a una voluntad, instauro un aquí y un ahora producto de su contexto y, al mismo tiempo, marca una escisión respecto de su entorno.

Las formas que utiliza el artista responden a un sistema simbólico epocal pero también son reformuladas de acuerdo con su particular visión del mundo y del arte.

Por esto, es posible advertir cierta vinculación entre vida y obra, sin que esto implique reconocer en esta última, la historia personal de su creador ya que “La vida no explica enteramente la obra y la obra no explica tampoco la vida. Hay algo que está en la obra y que no está en la vida del autor; ese algo es lo que se llama creación o invención artística y literaria” (Paz, 1990: 13).

La real comprensión del barroco requiere intentar asumir una *perspectiva barroca*, es decir, múltiple, fusionada, mixturada.

Es necesario entender las diversas funciones de un concepto que involucra historia, política, fe y arte, como así también, los cambios en el sistema de representación del Universo y la manera en la que todo esto se imprime en el pensamiento humano. No podemos negar que cada época organiza su vida y su cultura en torno de una serie de sucesos que van definiéndola. “El barroco puede ser entendido como una constante del espíritu humano, que no puede ser circunscrita a un movimiento porque pertenece a todas las épocas.” (Malcuzyński, 1994: 1).

Por todo esto, abordaremos diferentes aspectos del barroco, entendido como época, estilo literario y tratamiento particular vinculado a fines ideológicos y estéticos concretos. En este sentido, lo veremos como un discurso al servicio del poder político e ideológico y como un recurso de reelaboración expresiva empleado por sectores marginados. Se mostrará al Barroco de Indias, como una *sub-versión* del estilo barroco peninsular, en sus similitudes y diferencias. Por todo esto, se puede inferir que estamos abordando una cultura barroca, una forma de ser y de sentir que abarca el campo

estético tanto como el relacionado con la organización política, social e ideológica de un período y de una geografía determinados.

1.1.1. EL BARROCO, ESTADO ESPIRITUAL

Todo lo que creemos entender respecto del barroco en tanto período histórico y estilo artístico está irremisiblemente relacionado a circunstancias históricas que influyen en la vida y en la cultura de un grupo humano, en un estadio de la historia del mundo.

Por esto, es necesario situar al barroco en el contexto dramático de quiebre que ocasiona la lucha religiosa.

El hombre renacentista, sereno y seguro, se ve turbado por un clima de tragedia, desencanto, duda y temor. El miedo y las persecuciones lo marcan y lo llevan a un estado límite. Él debe sobreponerse a los cambios y esta situación hace que surjan actitudes diferentes ante la vida. Estas profundas transformaciones en la mentalidad del nuevo hombre se plasman en sus actos y en sus obras. El hombre que cree y que sueña ya no lo hace de la misma manera.

“El arte, pues, es un fenómeno de expresión de contenidos y actitudes espirituales. Las formas cambian radicalmente de una cultura a otra o matizadamente, dentro de una misma cultura, porque cambia la actitud del hombre ante el mundo, porque varía su visión cósmica y el arte sintoniza con el nuevo complejo espiritual.” (Weisbach, 1948: 13).

El ser humano del XVII es un individuo en pugna que trata de descifrar el mundo complejo y contradictorio que lo rodea; para él cada situación necesita ser cuidadosamente estudiada y aprendida. Es esta constante “autoindagación” la que le da al individuo barroco la gran capacidad de introspección y la consiguiente agilidad mental para desarrollar la conciencia de sí mismo. Las preguntas acerca de quién es, cómo es y qué desea lo llevan al desentrañamiento de su sentimiento de ser genérico.

Todo el mundo es opiniones
de pareceres tan varios,
que lo que el uno que es negro,
el otro prueba que es blanco.

“Finjamos que soy feliz”

Dos de las más importantes creaciones de la época barroca: la nueva ciencia natural y la nueva filosofía orientada sobre esta ciencia fueron internacionales,

dominaron o influenciaron también las diferentes clases en las que se dividía la producción artística y los sentimientos que las inspiraron.

Para todo se halla prueba
y razón en qué fundarlo;
y no hay razón para nada,
de haber razón para tanto.

“Finjamos que soy feliz.”

Estos nuevos interrogantes delineados en esta estrofa por sor Juana, llevan al hombre del barroco a objetivarse por un instante, a repensarse y replantearse el mundo en el que está inmerso, no sólo como una etapa por superar y por sufrir con la esperanza de un más allá, obligado por el destino; sino como un ahora pleno de vida y de secretos por develar, también, fundamentalmente, pleno de tiempo por vivir.

El hombre de la Reforma y de la Contrarreforma carga con el dilema religioso, este problema se antepone a todos los demás y lo envuelve en un sentimiento de tragedia. Dice sor Juana, claramente, en uno de sus poemas: “Finjamos que soy feliz/triste pensamiento, un rato”. Todos los aspectos de la vida humana quedan afectados por la preocupación acerca de la fe y esto determina la manera de “leer” al mundo y al propio destino.

“En el mundo homogéneo y continuo en que se había transformado la antigua realidad dualista cristiana apareció la conciencia cósmica, la concepción de una infinita interdependencia de efectos, que abarcaba en sí al hombre y también la última razón de la existencia de éste. Surge una visión inmanentista del mundo, se disuelve el trascendentalismo medieval, reconoce sólo una fuerza divina que actúa desde dentro. El panteísmo, surge con elementos progresistas existentes en el pensamiento del Renacimiento. En lugar del temor al Juez del Universo aparece el “estremecimiento metafísico”, el asombro frente al largo e incesante aliento que penetra el Todo.” (Hauser, 1964: 484).

El arte que inspira la Contrarreforma está imbuido por el espíritu numinoso, por el sentimiento y la emoción primaria y subjetiva de lo divino. La experiencia, tanto de fe como natural o íntima en cuanto a sentimientos profanos, está rebosante de ese carácter de “secreto develado” o “iluminado”, casi místico. Todo el arte barroco está lleno de este estremecimiento, del eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo el ser. Este hombre sigue creyendo en Dios, pese a que lo experimenta de otra manera, y lo encuentra en todo. Al ser parte integrante del mecanismo del universo, lo haya también en sí. Existe una relación particular con la divinidad. El sentimiento

panteísta de la presencia de Dios en todo lo creado instaura una experiencia religiosa mucho más subjetiva.

Esta emoción radical y profunda de lo sagrado no se atiene sólo a los aspectos de la fe; para el hombre ahora solitario en un mundo que se abre desde perspectivas tan nuevas como diversas, todo es percibido y experimentado como sagrado. El ser barroco es un fin y su destino individual continúa siendo la inmortalidad del alma, pero durante su travesía vital, el ansia de conocimiento y su deseo de develar el mundo lo estarán acompañando. Hauser explica esta nueva situación del hombre en el mundo y el nuevo sentimiento que lo hace querer participar del universo como ser inmerso en él y, al mismo tiempo, como su investigador y co-creador.

“Con la concepción de la ley natural, que no conoce ninguna excepción, surgió el concepto de una nueva necesidad, completamente distinta a la teológica. Pero con ello también la del derecho del hombre a la divina misericordia y a participar en la existencia supramundana de Dios. El hombre se convirtió en un factor pequeño e insignificante en el nuevo mundo desencantado, sin embargo, adquirió un sentimiento nuevo de confianza en sí mismo y de orgullo.”
(Hauser, 1964: 483).

El hombre deja de ser arquetipo, una imitación de un modelo ideal. Ese ideal ya no existe. Lo que parecía ser verdad era tan sólo una percepción. Lo único existente en este aquí y ahora es el hombre de carne y hueso, su conciencia personal y su pasión. Su destino: la salvación y la inmortalidad. Pero también la experiencia y el disfrute. Ser barroco es amenazar, arriesgar, juzgar, parodiar, reelaborar, utilizar el espacio simbólico del lenguaje, que es el soporte material de expresión.

La Iglesia, por su parte, colabora de alguna manera, ya que abandona la lucha frente a las exigencias de la realidad histórica y procura, en lo posible, acomodarse a ellas. Se hace respecto de los fieles más tolerante, aunque persigue implacablemente a los herejes, como hasta entonces. Permite algunas libertades más, no sólo tolera, favorece la apretura frente al ambiente y consiente el disfrute de los intereses y alegrías de la vida. Esto es producto del síntoma de fatiga que se siente después de las largas guerras de religión.

En este mundo ambiguo, las antítesis son oposiciones relativas pero necesarias para la perfección, la armonía, para la existencia misma. “Personalidad y anhelo de Dios, salvación y gracia, conciencia de nuestra limitación y aspiración a lo infinito están

en las ideas de Leibnitz, como están en el fondo del arte barroco y del espíritu que inspira la contrarreforma.” (Weisbach, 1948: 34).

La angustia del hombre frente al cosmos lo insta a la libertad. Ahora está solo y aunque sigue creyendo en Dios, reconoce su autonomía; pues así como la Tierra ya no puede juzgarse el centro del Universo, el hombre no puede ya significar el sentido y la única finalidad de la creación.

“Esa angustia del hombre frente al cosmos palpita en el origen de todo gran impulso humano, no sólo como urgente apetencia de explicación del mundo, sino como ansia de eternidad y salvación. La individualidad como responsabilidad y la salvación como fin supremo. La libertad es, en este sentido, la proyección de la dignidad humana sobre el plano de la eternidad y ella es la que solamente puede dar su pleno valor de acontecimiento único, dramático, irrepetible, al paso del hombre por el mundo.” (Weisbach, 1948:35-36).

Sin embargo, algo le queda: el libre albedrío. Y aquel sentimiento de desolación poco a poco irá dando paso a una nueva sensación, la de independencia y de desafío. La preocupación por conocerse a sí mismo para poder sobrevivir en una comunidad en crisis ocupará su pensamiento.

¿Qué loca ambición nos lleva
de nosotros olvidados?
Si es para vivir tan poco,
¿de qué sirve saber tanto?

“Finjamos que soy feliz”

Si los nuevos descubrimientos le dicen que el mundo no era como hasta entonces, si toda realidad posee esa condición casi engañosa de no estar hecha, de no haber sido acabada, si el hombre ha descubierto sus propias limitaciones para dar cuenta total de todo lo que existe y lo rodea; entonces la libertad de optar por llevar su vida, su destino y sus cuestionamientos de una manera personal es casi el único modo que tiene de ejercer su libertad interna y sentirse digno.

Y no estimo hermosura que, vencida,
es despojo civil de las edades,
ni riqueza me agrada fementida,
teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.

*“Quéjase de la suerte: insinúa su
aversión a los vicios, y justifica su
divertimiento a las Musas”*

El hombre barroco buscará su destino con otra responsabilidad. El sentimiento de la dignidad de su alma humana lo acercará a Dios como referente racional, se sentirá parte de ese espíritu y capaz de entrar en relación con Él. La individualidad será un don y una gran responsabilidad. Su libertad deberá proyectarse hacia un fin supremo, la eternidad. “Una vez más, el tema es para nosotros, el hombre de carne y hueso, el que se ha de salvar o condenarse, un ser cuyos valores brotan todos de su relación con lo absoluto, con lo eterno, con Dios.” (Weisbach, 1948: 36).

En un contexto de ambigüedad y de elecciones, las perspectivas desde las cuales discernir el mudo y sus interrogantes cambiarán la noción de realidad de hasta entonces. Se tratará de un proceso de búsqueda constante en la mutabilidad del transcurrir del tiempo. Ahora, la realidad es un mundo engañoso que debemos desentrañar a través de nuestra interpretación individual. Si la apariencia es la forma que tiene la realidad de mostrársenos, entonces podemos decir que “conocer es descifrar el juego de las apariencias”. (Maravall, 1973:27). Y sor Juana persigue siempre una ilusión: la posibilidad del conocimiento absoluto. Sin embargo, reconoce que en un mundo simbólico todo es apariencias. Sabe que será imposible acceder a él, tan sólo a un eco, a un reflejo, a una sombra, a una imagen hechizada, a un saber desengañado. ¿Podría vincularse esta paradoja con aquella estrofa sorjuanina?

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

*“Soneto Que contiene una fantasía
contenta con amor decente”*

Un término que se encuentra intrínsecamente relacionado con el de apariencia es el de perspectiva, antes mencionado, porque el lugar desde donde miramos las cosas es importante en cuanto a que la distancia y la proximidad pueden servir de engaño a los sentidos. La circunstancia, la fortuna, la ocasión, la coyuntura, la acomodación son todas ideas barrocas relacionadas con la transitoriedad del tiempo.

1.1.2. BARROCO, PERÍODO HISTÓRICO

Como se ha mencionado, toda sociedad, así como todas sus manifestaciones artísticas, han estado influenciadas por los acontecimientos históricos, políticos, científicos y culturales propios de su época. Los nuevos descubrimientos acerca del universo relativizaron las concepciones filosóficas, científicas y espirituales, lo que probablemente haya afectado la forma y el fondo de sus creaciones.

Para el hombre del Barroco el mundo ha cambiado y la percepción de sí mismo en el universo también. Para la nueva ley natural, sólo somos una parte ínfima del nuevo engranaje y el todo se trasunta en el arte, como una mixtura de formas de percepción del nuevo orbe.

En cuanto a los nuevos descubrimientos, la nueva visión del mundo basada en la ciencia natural parte con los descubrimientos de Copérnico. La doctrina de que la Tierra gira alrededor del Sol, en lugar de considerar, como hasta entonces, que el mundo gira alrededor de la Tierra, cambia definitivamente la tradicional posición señalada por la Providencia al hombre en el universo. La obra de arte refleja esta idea y pasa a ser en su totalidad como un organismo unitario y vivificado en todas sus partes, símbolo del universo. Cada una de sus partes apunta, como los cuerpos celestes a una relación infinita e ininterrumpida.

Copérnico viene a perturbar la comodidad de la reducción ideológica aristotélica de que el universo es un sistema de orbes concéntricos en medio del cual se encuentra el centro de todo andamiaje móvil, la Tierra. El círculo, que representa la imagen perfecta e intelectual del Cosmos, y el sistema de esperas y sus movimientos se mantienen pero con otro eje. La Tierra ha perdido su poder de referencia absoluta contra el Sol. Esto descentra e instituye a su modo una relatividad de centros. Esta modificación puede interpretarse como una metonimia, un desplazamiento del centro de atención, un deslizamiento de la mirada hacia lo contiguo en la topología del cosmos. El barroco subvierte el orden “supuestamente normal” de las cosas, como la elipse subvierte y deforma el trazado del círculo que la tradición idealista supone el más perfecto de todos.

El universo sigue centrado, pero la esfera del cosmos se ensancha y borra sus contornos, permite otro centro, otra perspectiva. Ya no hay un dictamen único respecto del mundo y, por lo tanto, de los hombres. Dice Juana Inés, revelándose contra la opinión unívoca de las instituciones que persisten en sustentarla:

Pues, si no hay quien lo sentencie,
¿por qué pensáis, vos, errado,
que os cometió Dios a vos
la decisión de los casos?

“*Finjamos que soy feliz*”

El planeta deja de ser un escenario que imita al celeste. Al mismo tiempo, afirma su autonomía: ya no refleja ningún exterior y lo que en él ocurre no es una repetición degradada, ya que ninguna esfera ideal lo modela. El espacio, ahora que no respeta un modelo al que hay que asimilarse, se transforma en un sitio de creación y de libertad. La ciudad misma, por ejemplo, deja de ser un doble imperfecto, un reflejo: la existencia terrestre ya no es considerada solamente una etapa hacia la vida celeste: el *hombre que mide* no está de paso y su vida no es un olvidable prólogo; vale la pena mejorarla, prolongarla. “Con el universo heliocéntrico, el centro se exilia, el hombre se instala.” (Sarduy, 1999: 1214). Tiene que quedar más espacio entre fin de subtítulo y título siguiente que entre subtítulo y el texto que le sigue.

1.1.3. BARROCO, ÉPOCA

Si consideramos al barroco como un concepto epocal, debemos decir que fue unitario y transnacional, fue el mundo de la Contrarreforma y del Absolutismo.

El barroco surge en el mundo español y en el americano en medio de la desolación provocada por la decadencia de la España imperial. Por esto, necesita presentarse como una estructura firme y absoluta frente a un mundo cambiante y fugaz, pretende organizar este momento de ambigüedad y de duda existencial por medio de un formato realista y absoluto.

“La ortodoxia hispana se alimentó del neoescolasticismo [...] hay una clara conexión entre el neotomismo y la sociedad patrimonial novohispana. El neotomismo considera a la sociedad como un sistema jerárquico en el cual cada persona y cada grupo sirven a un propósito de orden general y universal que los trasciende. El sistema jerárquico y la jerarquía no es un producto del contrato social: pertenece al orden del universo y de la naturaleza. El neotomismo estaba destinado a dar una justificación lógica y racional de la revelación cristiana; a su vez la prédica y la defensa de la revelación cristiana eran el fundamento del Imperio español. La ortodoxia era el sustento del sistema político.” (Paz, 1982: 49).

De corte aristocratizante, fue dual también en este aspecto. Es, al mismo tiempo, la reacción de una concepción artística esencialmente popular que a su vez

mantenía igualmente la clase culta dominante, pero tomando más en consideración a las grandes masas populares. A esto hace alusión Hauser cuando expresa que “La Iglesia conoce demasiado bien el peligro que amenaza desde el espíritu subjetivista de la Reforma y desea que las obras de arte expresen el sentimiento de la fe ortodoxa de manera tan inequívoca y libre de toda caprichosa interpretación como los escritos de los teólogos.” (Hauser, 1964: 487).

Igualmente, las concepciones artísticas de los círculos oficiales, tanto de la Iglesia como de la corte, y el gusto de los artistas y aficionados que no se preocupaban de ella o tenían otras intenciones estéticas e ideológicas, entran en un conflicto típicamente moderno entre los factores conservadores y los progresistas de la vida artística. Esto no resulta sólo de la diferencia entre las orientaciones del gusto, sino que juega ante todo como una lucha de poder. El enfrentamiento con la institución, que ampara la *letra muerta* en tanto inamovible, por el derecho a la palabra muestra que siendo todos capaces de discernir lo mejor para cada uno, es imposible un juicio único y arbitrario.

Todos son iguales jueces;
y siendo iguales y varios,
no hay que pueda decidir
cuál es lo más acertado.

“Finjamos que soy feliz”

1.1.4. BARROCO, IDEOLOGÍA HEGEMÓNICA, DISCURSO DE PODER, MECANISMO DE DOMINACIÓN

El barroco europeo y el primer barroco hispanoamericano consideraban al universo en movimiento, descentrado, pero siempre en armonía y todavía homogéneo, puesto que estaba determinado desde el exterior por el doble logos autoritario del Dios jesuita y su metáfora terrestre, el rey.

“En el siglo XVII se opera un cambio radical. A la política de «tabula rasa» sucede lo que podía llamarse la política de puente, se establece una vía de comunicación, más sobrenatural que natural entre el mundo indígena y el cristianismo. Este nuevo sincretismo [...] buscaba en el paganismo prefiguraciones y signos del cristianismo. Fue obra de teólogos e historiadores de la Compañía de Jesús y de algunos intelectuales cercanos a ella. El sincretismo jesuita fue también un intento de universalización.” (Paz, 1990: 56).

El barroco es método, pero también vocación, por lo que ha podido relacionarse con la expansión jesuítica y su pedagogía. Ésta es una expresión enérgica que no sólo muestra, sino que “pone las cosas frente a los ojos”. Arte de la argucia, su sintaxis visual y textual está organizada en función de relaciones inéditas: distorsión e hipérbole, todo artificio posible con tal de argumentar, de presentar autoritariamente, sin vacilaciones, sin matices, *todo por convencer*. Esto es característico de la vocación pedagógica del barroco.

El Barroco español es así considerado un arte que, para algunos, celebra el poderío de la España imperial; para otros, es el lenguaje grandilocuente y propagandístico a través del cual se expresa la crisis y la decadencia de un imperio que recurre a todas las formas posibles de estabilización y permanencia. Se trata de una escritura al servicio de la dominación, de un código expresivo articulado a formas bien concretas e institucionalizadas de control que es impuesto como herramienta del arte del sistema hegemónico y así es asimilado a las formaciones sociales y artísticas del mundo colonial.

Balbuente con la copia
la lengua torpe se aflige;
mucho ve, y explica poco;
mucho entiende y poco dice.

*“Romance Respondiendo a un Caballero
del Perú, que le envió unos Barros
diciéndole que se volviese hombre”*

Un código al servicio de intenciones claramente apologéticas del orden colonial, especialmente de una superestructura administrativa civil y eclesiástica. Lo que en la metrópoli fue un impulso de liberación cultural llevado hasta límites extremos de las posibilidades del lenguaje, se convierte, por lo general en la Colonia en un vehículo de poesía devota, de reverencia hagiográfica.

“Nueva España fue una vasta plaza en la que se enfrentaban y confrontaban el palacio, el ayuntamiento y la catedral, el príncipe y su corte, el pueblo en su pluralidad de jerarquías y jurisdicciones y la ortodoxia religiosa. El convento y la universidad eran los centros de poder, [...] pero eran también fortalezas, no defendían a la Nueva España de los piratas y de los nómadas, sino del tiempo. Nueva España no estaba hecha para cambiar, sino para durar. [...] su visión de la perfección era imitar en la tierra, el orden eterno. En una sociedad de esta índole, la crítica se concebía como una crítica de las infracciones y desviaciones de los principios que fundaban a la sociedad.” (Paz, 1990: 66).

El Concilio de Trento necesitaba de esa proliferación incontrolada de significantes y también de esa diestra conducción del pensamiento para contrarrestar los argumentos reformistas. A esta necesidad respondió la iconografía pedagógica propuesta por los jesuitas, un arte que ponía al servicio de la enseñanza de la fe todos los medios posibles, que niega la discreción y adopta el matiz teatral para construir una retórica de lo demostrativo y lo evidente.

Tanto la literatura como la iconografía barroca virreinal están al servicio de un plan: convencer a todos de que la verdad es la comunicada divinamente a través de la Iglesia y del poder imperial. Es así, porque así lo promulgan la Iglesia y el Imperio, por lo tanto, lo que muchas veces se define como teología es tautología. Tanto el convento como la Universidad constituyeron centros de saber y fortalezas al mismo tiempo, "...no defendían a la Nueva España de los piratas y de los nómadas, sino del tiempo.[...] En una sociedad de esta índole, la crítica se concebía como un desvío de los principios que fundaban a la sociedad." (Paz, 1982: 66).

La estructuración barroca de la visión del mundo no pretende presentar una óptica de la realidad, sino ser "la realidad misma".

El barroco es el resultado de la reforma que realiza la Iglesia Católica y responde a la necesidad de que el espíritu y la letra entren por los ojos.

Por otra parte, el gobierno desea romper las relaciones personales de los artistas con el público y ponerlas en directa dependencia del estado. Artistas y poetas deben en adelante, servir sólo al estado y las Academias deben educarlos y mantenerlos para tal servicio. Éstas disponen de todos los beneficios con los que únicamente puede contar un artista y de todos los medios de poder adecuados para intimidarle.

"En toda sociedad funciona un modelo de prohibiciones y autorizaciones: el dominio de lo que se puede hacer y de lo que se puede decir. Hay otra esfera también dividida, más amplia: lo que se puede decir y lo que no se puede decir. Las autorizaciones y prohibiciones comprenden una gama de matices muy rica y que varía de sociedad a sociedad." (Paz, 1990: 16).

Por lo tanto, existe un sistema que asegura el estilo de la corte, con sus reglas y sus limitaciones, y el predominio absoluto del monopolio de la educación artística, que organiza estatalmente la producción del arte. De esta forma, todos los privilegios y oportunidades estarán de parte del conservadurismo y todas las desventajas y peligros, de parte del progreso.

“El antagonismo de estos dos partidos, la oposición entre un arte académico y otro no oficial y libre, la lucha entre una teoría artística abstracta y programática y otra viviente que se desarrolla con la práctica, imprime precisamente al Barroco y al período artístico siguiente su carácter peculiar y moderno.” (Hauser, 1964:503).

En esta sociedad colonial, subordinada al poder imperial y eclesiástico, existe una especie de “cofradía” —no olvidemos que nos encontramos en tiempos inquisitorios— de “lectores terribles”, como los llama Paz, que influían en los productores de arte. Los lectores terribles están presentes en la obra de sor Juana y juegan un rol importante a la hora de sus elecciones literarias. Los escritos de Juana Inés nos dicen cosas y la real comprensión de éstas estará marcada por el darnos cuenta de que es un decir rodeado de un silencio cargado de significación. Es “aquello que toca no sólo a la ortodoxia de la Iglesia católica, sino a las ideas, intereses y pasiones de sus príncipes y sus órdenes. La comprensión de la obra de sor Juana incluye la de la prohibición a que se enfrenta la obra.” (Paz, 1990: 17).

Nueva España fue una típica sociedad ortodoxa de corte, ésta no solo influenció la vida política, sino que fue el modelo de la vida social. La corte virreinal ejerció una doble misión civilizadora: transmitió a la sociedad novohispana los modelos de la cultura aristocrática europea y propuso a la imitación colectiva un tipo de sociabilidad distinto de los que ofrecían las otras dos grandes instituciones, la Iglesia y la Universidad. “El gran instrumento político y cultural de la monarquía absoluta fue la corte” (Paz, 1990: 43).

1.2. BARROCO HISPANOAMERICANO O BARROCO DE INDIAS

El barroco, como sistema de pensamiento y comprensión del mundo, puede actualizarse con significados estético-ideológicos diversos de acuerdo con las diferentes geografías que lo reciben. Por esto, es posible hablar de Barroco de Indias y aludir al encuentro de constantes y variables propios del desarrollo de una cultura dependiente pero diferenciada, como la americana.

“La importancia del barroco reside principalmente, por un lado, en que la evaluación de esa producción poética plantea problemas crítico-historiográficos que se proyectan sobre el desarrollo posterior de la literatura continental, y que derivan del proceso de imposición cultural y reproducción ideológica que acompañó a la práctica imperial. En segundo lugar, es también en el contexto de la cultura barroca que aparecen las primeras evidencias de una conciencia social diferenciada en el seno de la sociedad criolla.” (Moraña, 1998: 1).

Puede interpretarse así la historia literaria hispanoamericana como la repetición de un patrón de dependencia que sojuzgó formas autóctonas; como un producto de la transculturación y de la censura; pero también, como expresión de rebeldía e impulso autónomo, ya que la obra de sor Juana es a un tiempo, respetuosa de la forma y rebelde en cuanto a su contenido y al tratamiento del código.

Situada en un área periférica y dependiente, la cultura barroca virreinal está condicionada por la ideología hegemónica. Como sociedad nueva, constituida económica, étnica y lingüísticamente por elementos diversos a los metropolitanos y con una dinámica propia, este grupo plantea necesidades expresivas diferentes de las del peninsular. Esto es lógico si se considera a la obra cultural vinculada a sus condiciones histórico-sociales de producción y como una necesidad subjetiva de expresión a través de un discurso por medio del cual se canalizan intentos de legitimación o reivindicación antihegemónicos.

Los grupos productores y receptores de arte, en este caso estamos hablando de obras literarias, actualizan así el estilo literario dominante a través de un proceso de diferenciación del metropolitano.

“Los textos más importantes de la literatura americana del siglo XVII aparecen así como productos excepcionales por su fidelidad a las formas canónicas. Por un lado, es imposible desconocer que los códigos conceptuales y estéticos del Barroco europeo y principalmente peninsular son impuestos en América como parte del proyecto expansionista que buscaba unificar en torno a un rey, un dios y una lengua, la totalidad imperial. Tanto para la minoría peninsular como para la creciente oligarquía criolla el Barroco constituyó un modelo comunicativo a través de cuyos códigos el Estado imperial exhibía su poder bajo formas altamente ritualizadas.” (Moraña, 1998: 3).

Es sumamente importante intentar una caracterización del sector letrado de la Colonia para poder vislumbrar desde qué perspectiva ideológica se produce la apropiación de estos códigos metropolitanos y la forma que encara su redimensionamiento en América.

“En el siglo XVII se dibuja con mayor claridad la división dual en la cumbre de la sociedad. El resentimiento de los criollos frente a los españoles, ya visible en el siglo XVI se acentúa en el siglo XVII. El criollo se sentía leal súbdito de la corona y, al mismo tiempo, no podía disimular a sí mismo su situación inferior. En el siglo XVII estos encontrados sentimientos no se expresaban en términos políticos sino que tenían una coloración afectiva, religiosa y artística” (Paz, 1990: 53).

Este sector letrado es criollo, hijo de españoles o de nativos y españoles. Educado como tal en un contexto diferente al de la madre patria, es un ser simbiótico, en proceso constante de autoconstrucción e identificación. Posee expectativas y frustraciones definidas en relación con los grupos peninsulares, con los que compite, pero con un horizonte ideológico definido y limitado a las alternativas de su época, a su lugar y a su situación social. El hombre ilustrado de la Colonia conoce sus capacidades y lucha contra sentimientos ambiguos; por una parte, su debida sumisión y respeto para con la península, por otra, su orgullo que le compele a superar las diferencias entre españoles y criollos, utilizando los recursos disponibles.

“No es de extrañar, entonces, que la ya para entonces sofisticada intelectualidad criolla intentara consolidar sus posiciones a través de la apropiación de esos códigos. La habilidad para hacer uso de los discursos metropolitanos se convirtió así en una especie de prueba que permitía definir las posibilidades de comprensión y participación de los grupos sociales periféricos. Más aun: bajo el régimen inquisitorial los modelos metropolitanos protegían al discurso colonial de toda sospecha de heterodoxia.” (Moraña, 1998: 2).

Desde esta perspectiva debe analizarse la apropiación de los modelos literarios oficiales, así como los aportes de la cultura indígena. Las formas ideológicas que surgirán se expresarán a través de los códigos del dominador. El proceso de diferenciación respecto de la formación social peninsular será gradual, problemático y muchas veces contradictorio: el hombre barroco colonial se encuentra acuciado por la dualidad y en su discurso ideológico es posible rastrear esos avances y retrocesos, característicos del repliegue barroco, en el curso de la constitución de su identidad criolla.

Una ideología emergente, articulada a conflictos diversos y redimensionados estéticamente, comienza a expresar su condición social a través del mismo modelo expresivo del dominador que asume, en general, la forma de un repertorio de recursos avalados y estructurados ya fijados en un pacto de lectura diferente para cada época.

Siguiendo con la idea de pliegue y repliegue, movimientos barrocos, vemos una especie de fenómeno de retorno por el cual los sectores dominados en determinado momento de la historia comienzan a activarse hasta generar repuestas sociales diferenciadas, aunque algo miméticas.

Es necesario intentar analizar la utilización de géneros, formas de composición y figuras retóricas, como así también, su vinculación con las estructuras ideológicas de

poder. La manera de esta relación ayudará a la interpretación del significado de la obra y del propósito del artista.

1.2.1. RASGOS DIFERENCIADORES DEL BARROCO DE INDIAS

El barroco asume en América, junto a las manifestaciones celebratorias del sistema imperial, el carácter de *discurso de ruptura*. Este discurso se afirma en la representación de las diversas formas de marginalidad criolla impuesta como expresión epocal americana. Es a partir de esa representación que el discurso barroco de Indias de una parte de los productores artísticos e intelectuales de la Colonia se afirma como *reivindicativo y americano*

Te va a convenir separar las partes. Te paso esto que sigue a la hoja próxima porque es como si fuera otro capítulo.

2. ACERCAMIENTO A LA VIDA Y A LA OBRA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ EN EL PARTICULAR CONTEXTO DEL BARROCO DE INDIAS

2.1. BIOGRAFÍA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

En el contexto geográfico y social del Virreinato de la Nueva España y en el entorno de una familia criolla que se podría considerar “media”, que no destaca ni por su poder económico ni por su influencia política nace Juana Inés de Asbaje o Asuaje y Ramírez de Santillana, el 12 de noviembre de 1651, en la hacienda de San Miguel Neplanta, Amecameca, actual estado de México.

Una de tres hijas de Isabel Ramírez con el vizcaíno, es su madre la primera generación estrictamente criolla de la familia ya que sus padres, Pedro y Beatriz Ramírez, habían nacido en la península.

El padre de Juana Inés, supuestamente de origen vasco, desapareció pronto de la vida de Isabel; se supone que ambos mantuvieron una unión consensuada. Esto estaba condicionado por la escasez de hombres, la lejanía de los asentamientos que muchas veces impedían la presencia de un párroco y el nomadismo de los españoles y criollos que buscaban una mejor situación para sus vidas. Dualismo de la época: extrema rigidez y control sobre las mentes y las almas, lasitud en relación con las pasiones. En palabras de Octavio Paz:

“Las ortodoxias religiosas y políticas son implacables con las opiniones heréticas, no con las pasiones de los sentidos. Una y otra vez se ha subrayado la extrema religiosidad de la época y su sensualidad no menos extrema. El contraste violento entre severidad y disolución aparece en todas las manifestaciones de la edad barroca y es común a todos los países y a todas las clases. Muchas veces austeridad y relajación se dan en una misma alma.” (Paz, 1990: 105).

En 1655, la figura del padre de Juana ha pasado a ser un recuerdo y tanto ella, como su madre y sus hermanas, quedan al amparo de los abuelos maternos. Es allí, en la cercana hacienda de Panoayan y al cuidado de su abuelo, quizá su único referente paterno y ligado al saber, donde Juana Inés conduce su instrucción. La labor de Pedro Ramírez en La Nueva España fue la del campo, esto le permitió un capital respetable y cierto bienestar económico. El hecho de poseer cierta cultura y una considerable biblioteca fueron causas por las que Juana descubre y libera por primera vez su genio

creador y su sorprendente inteligencia. A los tres años ya había aprendido a leer y a escribir, y a los siete reclamaba concurrir a la Universidad. A los ocho años, ya había compuesto su primera loa al Santísimo Sacramento para la festividad de Corpus Christi. Su devoción por el estudio la llevó a autocastigarse si no cumplía con las exigencias de un aprendizaje autoimpuesto.

En 1656 fallece su abuelo y su madre la envía a la capital a vivir a la casa de su hermana, María Ramírez, esposa del acaudalado Juan de Mata, donde Juana estudia latín “en veinte lecciones” con el bachiller Martín de Olivas. Es probable que el traslado de Juana a la casa de sus tíos obedezca a razones intrínsecas a la nueva unión de su madre con Diego Ruiz Lozano, quien al momento de morir se encontraba todavía casado con otra mujer. No se conoce demasiado de la relación de Juana Inés con su padrastro, pero es sabido que sólo reconoció una influencia masculina y paternal en su vida y esa fue la de su abuelo materno. Probablemente, debido al firme carácter de Juana, no debe haber sido una relación fácil, sobre todo, luego del nacimiento de sus otros medios hermanos.

En 1664 Juana ingresa a la corte como dama de compañía de la virreina, Leonor María Carreto, marquesa de Mancera. Se sabe que en el contexto cortesano su buen aspecto, personalidad desenvuelta y superior inteligencia llamaron la atención del Marqués, quien en cierta ocasión reunió a cuarenta relevantes letrados de diversas facultades para someterla a un examen del cual, por supuesto, salió triunfante.

No se conoce demasiado más sobre su permanencia en la corte. Destacó como dama de compañía por su graciosa inteligencia, dotes artísticas y culturales. Muchos de los eventos destinados al entretenimientos le eran encargados a Juana, como así también, pequeños sonetos y obras cortas para cortesanos y festejos de Palacio.

Cansada de la vida de la corte y sin demasiadas opciones por delante, porque no debemos olvidar su condición de ilegítima y su escasa dote, ingresa en 1667 y a los dieciséis años al convento de San José de las Carmelitas Descalzas. Sin embargo, decide retirarse a los tres meses por el rigor característico de la orden. Decidida por la vida religiosa ya que en palabras de la propia Juana: “Entreme a religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado de cosas, muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía para el matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir.” (“Carta Atenagórica”), ingresó luego a la más flexible orden de las jerónimas, en el convento de Santa Paula, donde por fin profesó el 24 de febrero de 1669.

En el convento, donde vivió lo que le quedaba de vida, fue contadora y archivista, tuvo a su cargo la tesorería del convento y declinó dos veces el puesto de Abadesa; más que nada, se dedicó al estudio y a la escritura. Famosa, aun dentro del claustro, constantemente era llamada para escribir obras por encargo y en sus aposentos se celebraban tertulias y chocolates literarios en donde sus invitados, algunos célebres estudiosos y literatos y en compañía de los Marqueses de turno, debatían sobre arte, filosofía y ciencia.

Durante mucho tiempo Sor Juana no tuvo mayores problemas en su vida conventual hasta que, como lo afirma Octavio Paz, escribió “una carta de más”. En su plena madurez literaria criticó al Padre Vieyra, jesuita y portugués de origen, un sermón que versaba sobre lo relativo a los límites entre lo humano y lo divino, entre el amor de Dios y el de los hombres. Esa misiva se publicó con el largo título de *Carta Atenagórica de la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa de velo y coro en el muy religioso convento de San Jerónimo que imprime y dedica a la misma Sor Filotea de la Cruz, su estudiosa aficionada en el convento de la Santísima Trinidad de la Puebla de los Ángeles*.

Sucintamente, en esta carta disentía con el padre Vieyra y, avalada por la palabra de grandes santos y teólogos, insistía en la que la mayor fineza de Cristo no había sido morir por los hombres, sino darles la libertad de obrar. Consideraba que la muerte de Cristo había dejado un espacio para que utilizara sus capacidades y su derecho a elegir la dirección de su vida y de sus actos, cargando con la responsabilidad que esto conllevara.

Esta crítica tuvo nefastas consecuencias aun cuando su publicación corrió a cargo de la citada sor Filotea, que no era otro que el obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz y antagonista de Vieyra. Éste, finalmente, terminó llamándole la atención y aconsejándole que se dedicara a asuntos menos profanos y más santos. Sor Juana fue obligada a deshacerse de su biblioteca, de sus instrumentos musicales y matemáticos y exhortada a dedicarse exclusivamente al convento.

Entre dos posiciones antagónicas, la del Obispo de Puebla y la del Obispo de Lisboa, sor Juana fue una herramienta en manos del primero, fue su máscara y su disfraz, así como también su chivo expiatorio. Octavio Paz sintetiza esta situación con esta clara frase: “El saber como transgresión implica el castigo del saber.” (Paz, 1982: 123).

Cuatro años mas tarde, el 17 de abril de 1695 y debido a una epidemia que azotó a la región y al convento de Santa Paula, sor Juana murió ayudando a sus hermanas enfermas.

2.2. LA MUJER Y LA VIDA CONVENTUAL EN TIEMPOS DE JUANA INÉS

Sabido es que el único horizonte respetable y aceptado para la mujer de la época se debate entre el hogar y el claustro conventual. Ambos están marcados por el signo de la obediencia.

En los textos bíblicos, la función de la mujer fue siempre la de compañera del hombre, por lo tanto, el matrimonio es el estado en el que las mujeres alcanzaban toda su dimensión mediante la reproducción biológica y el mantenimiento doméstico. La vida matrimonial, pese a todo, está seguida de cerca por la Iglesia en esos tiempos a través de un sistema pedagógico en el que la mujer puede lucirse y santificarse en el silencio y la responsabilidad. No se considera necesario cultivar la inteligencia y esto favorece la ignorancia y su correspondiente situación de sometimiento.

“En medio de esa tensión la estructura social de la España moderna concede a la mujer una mínima libertad y una máxima reclusión. Se admite cierto derecho de la mujer a la instrucción pero el programa educativo queda reducido a la lectura y escritura, a unas reglas aritméticas esenciales y, sobre todo, a la instrucción religiosa. Así, el hogar se perfila en muchos aspectos como un claustro paralelo al del ámbito conventual.” (Duby, 1992: 572).

2.2.1. EL CONVENTO COMO HORIZONTE, EL CONOCIMIENTO COMO TRANSGRESIÓN

“Toda vez que el convento se convierte en una salida, deseada o impuesta, las experiencias religiosas que entre sus límites viven las mujeres, son a veces tan variopintas como las propias razones que las llevaron a hacer su profesión de fe.” (Duby, 1992: 575).

En una sociedad jerárquica como la de Juana Inés, en la que el nacimiento concedía nombre y rango en la comunidad, el saber era uno de los únicos recursos disponibles que se tenía contra un nacimiento pobre o plebeyo.

En convento, como centro de actividad literaria, era para las mujeres el único medio de integración y promoción social que posibilitaba una forma de expresión

emocional. Es en el entorno conventual donde la mujer podía llegar a ostentar cierto poder y libertad, aunque bajo la constante y estricta vigilancia masculina.

“En la radicalización del sistema ideológico y jerárquico, la Iglesia y la Inquisición limitaron el acceso de la mujer a la cultura. En algunos momentos se aconsejó que no aprendiera a escribir, bastaba con que supieran leer. [...] responsabilidad que tuvo la Iglesia al escoger y difundir un modelo único para el comportamiento femenino. Al relegarla, en definitiva, a una función subalterna disfrazada bajo la permanente sublimación del encierro.” (Duby, 1992: 582).

Los libros de la biblioteca de su abuelo le abrieron las puertas a un mundo distinto al que le correspondía por género y nacimiento, a un mundo masculino.

Los libros están escritos y son leídos, en su mayoría, por hombres. El mundo de los libros pertenece a los elegidos. A través de ese vedado universo literario se puede aprehender la realidad y la realidad a la que se puede acceder es la de las ideas y los signos. La mujer erudita temprana de la Colonia ya aspira a que se reconozca la igualdad entre los entendimientos y capacidades femeninas y masculinas. Y en relación con esto opina Paz: “Contradictoria intimidad de sor Juana: es una decidida exaltación de la condición femenina y simultáneamente, expresa una no menos decidida voluntad de trascendencia de esa condición.” (Paz, 1982: 231-232).

Pero el saber pertenece a los hombres. El convento se convierte así en un pasaje al mundo del conocimiento, pero a uno prohibido para la mujer de la época. Saber es la pasión de Juana Inés, pero encarna también una gran transgresión. En su celda, la biblioteca es el lugar del tesoro, el lugar del conocimiento. A través de él ella puede acceder al mundo y, de alguna manera, dominarlo. La clausura se transforma en un universo de signos. El XVII fue un siglo de emblemas que, en manos de los jesuitas, se convirtieron en parte de un sistema de interpretaciones del mundo. Éste también era un signo, un símbolo, un jeroglífico, un emblema. Si la realidad era emblemática, entonces, cada cosa era un símbolo, una idea y el claustro se abría para ella tras esos símbolos e ideas, hacia un espacio sin fronteras... o con ellas.

“La biblioteca es el lugar del tesoro, todo tesoro tiene sus guardianes [...] la imagen del tesoro convoca la figura del héroe y sus hazañas. Proezas que son violaciones épicas y profanaciones heroicas. Inés debe tomar la fortaleza por asalto y apoderarse del conocimiento como los piratas de su tiempo. El conocimiento es transgresión, es un tesoro que consiste en libros hechos por hombres, acumulados por ellos y distribuidos entre ellos. Para apoderarse de ese conocimiento hay que disfrazarse. La virilidad es un disfraz impuesto a Juana por la sociedad y lo mismo sucede con su profesión de religiosa.” (Paz, 1982: 122).

2.3. REUTILIZACIÓN DE LOS RECURSOS CANÓNICOS DE LA RETÓRICA FORENSE Y DE LA APOLOGÍA PARA LA CONSTITUCIÓN DE UN NUEVO “YO” LITERARIO EN EL BARROCO DE INDIAS

Un *yo* epistolar lírico que se afirma en su individualidad es un *yo* crítico que intenta desentrañar el modelo de la sociedad virreinal y expresar sus aspiraciones, reclamos y maneras particulares de visualizar el mundo utilizando recursos canónicos con una diferente funcionalidad ideológica, por ejemplo, el de la retórica forense. Así también —y esto se verá claramente en sor Juana— se recurre a la utilización perversa de la erudición, al redimensionamiento del tópico del viaje como una travesía por espacios periféricos y marginales, descubriendo así una sociedad virreinal con sus contradicciones y conflictos por medio del discurso crítico y de la polémica.

El *yo* epistolar puede verse en numerosos ejemplos de la poesía de sor Juana, ya que, barroca y carnavalesca, militante y erudita, discurre sobre temas y problemas en forma claramente dialógica; esto sin olvidar que la escritura y las cartas “*Señor: para responderos*” en “*Respondiendo a un caballero del Perú*” representaban para ella el escape de su reclusión y su manera de entablar relación con el exterior. También se observa en “*Óyeme con los ojos/ya que están tan distantes los oídos [...] en ecos de mi pluma mis gemidos*” de “*Amado dueño mío*”.

Como individuo que indaga y se auto construye en un ejercicio barroco de repliegue, reutiliza tipos discursivos como la apología y la defensa pero orientados hacia el proyecto de construcción de su propia identidad. Esto se logra a través de una retórica específica que permite mayor variedad expresiva, ya que no exige apegarse a determinadas reglas del decoro y favorece a quien quiere expresarse de manera personal y mostrar su punto particular de vista, como así también su experiencia individual de los hechos a través de la correcta argumentación. Por medio de ella se interpela al sujeto virreinal e se impugna el orden ideológico e institucional de la época, desafiando la hegemonía española de y en los discursos dominantes, desde una perspectiva descentralizada y cuestionadora. Por esto se puede hablar de “tratamiento barroco” de ciertos elementos o aspectos de la vida, porque el hombre del siglo XVII se atreve a retomar, a reutilizar y a reelaborar desde un lugar y un modo diferente. Esta es la síntesis, quizá, de lo que significa el tratamiento barroco: ofrecer otra mirada, desde otro punto de vista, de las mismas cosas: el mundo, el hombre y la relación entre ambos.

El género retórico de la apología y de la defensa provee un modelo que tiene sus orígenes en la poesía medieval, principalmente, en la poesía de alabanza. En muchos de los poemas de sor Juana se verá este tratamiento vasallo-señor, propio de la lírica provenzal cortesana. Durante la Colonia, la apología y la defensa aparecen de manera constante integrando textos literarios y otros donde se realiza la defensa de lo americano, la exaltación de la naturaleza o la cultura del Nuevo Mundo; o donde se efectúa el relevamiento de la producción cultural de los criollos o la celebración de individuos significativos dentro de la sociedad de la época que van adquiriendo socialmente una innegable visibilidad.

Es interesante notar de qué modo el discurso apologético puede leerse como procedimiento de exaltación y elogio o como su contrario —propio de la antítesis barroca—, como recurso para la crítica y el insulto. Estos procedimientos no son ociosos, tienen la función de legitimar y defender posiciones específicas con respecto a perspectivas o tópicos que luchan por obtener reconocimiento público o afirmar una determinada posición ideológica o cultural dentro de la sociedad de la época. Su deseo: evidenciar la productividad cultural americana tratando de demostrar a través de la loa, del análisis literario o de la simple enumeración de autores y temas poéticos, los méritos culturales y la capacidad crítica del letrado colonial.

En el caso específico de la mujer erudita de la Colonia, quien aspira a que se le reconozca su derecho a la igualdad intelectual, sor Juana utiliza algunos de estos recursos para posicionarse en la lista de personalidades femeninas relevantes en la historia del mundo y de la cultura.

Porque veo a una Débora dando leyes, así en lo militar como en lo político, y gobernando el pueblo donde había tantos varones doctos. Veo una sapientísima reina de Sabá, tan docta que se atreve a tentar con enigmas la sabiduría del mayor de los sabios, sin ser por ello reprendida, antes por ello será juez de los incrédulos. Veo tantas y tan insignes mujeres: unas adornadas del don de profecía, como una Abigaíl; otras de persuasión, como Ester; otras, de piedad, como Rahab; otras de perseverancia, como Ana, madre de Samuel; y otras infinitas, en otras especies de prendas y virtudes.

“Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz”

Se trata de recursos de los que se ha valido para combatir su posición de desventaja. Ella heredó las tradiciones literarias y creó estrategias aceptando, en primera instancia, su lugar en el juego en el que incluye estos catálogos de mujeres como

muestra de orgullo por su sexo. Utilizó el recurso de la falsa modestia desplegando sumisión y consentimiento, agresión y rebeldía. La utilización de este recurso se verá en la siguiente parte del trabajo.

En los textos de sor Juana y de otros escritores de la colonia comienza a hacerse posible la utopía, lo posible que comienza a distinguirse adquiriendo la materialidad de lo distinto. El texto barroco tiene, en este sentido, un valor fundacional: contribuye a la constitución del imaginario social de América, dibujando un —espacio social un orbe ordenado de acuerdo con los principios del Imperio pero que también responde a su propia «racionalidad»— en el que la conciencia del criollo se identificará y diferenciará a través de discursos que a la vez reproducen y desafían las convenciones y bases ideológicas dominantes.

Frecuentemente, el discurso de la alabanza y de la defensa tiene que ver con la valoración personal del que escribe, quien utiliza la forma de alabanza a los contemporáneos o recurre al discurso forense para elaborar una defensa personal como mitigado auto-elogio o intento de legitimación de posiciones diversas a las dominantes.

Ya en la segunda mitad del siglo XVII las apologías y defensas que dan expresión al discurso criollo tienen un papel particularmente relevante. Se articulan estrechamente a las tensiones ideológicas y culturales de la sociedad barroca, apartándose considerablemente del tono preponderantemente celebratorio y canalizando de manera cada vez más expresa contenidos ideológicos «no canónicos» que socavan o al menos impugnan, en mayor o menor grado, los fundamentos ideológicos del sistema imperial.

Alabar al otro y defender una postura personal constituyen una pareja antitética pero posible en la cultura del Barroco. ¿Qué vincula esta dicotomía? ¿Qué intereses contrapuestos? Pues, autoridad y subalternidad, fe y razón, escolasticismo y humanismo, centralismo y marginalidad, hombres y mujeres, criollos y peninsulares, anverso y reverso de una sociedad mixta y conflictiva.

¿Qué se defiende por medio del género de la defensa? Se intenta resguardar y sostener una determinada postura que enseña al otro los fundamentos de la verdad propia mostrando un ángulo de conocimiento diverso del de aquel. Es un modo de reclamar el derecho a la libertad de pensar y comprender de una manera diferente de la promovida desde los centros de poder. Su *Carta de Monterrey* así lo explicita: “...vuelvo a decir, hace daño el estudiar, porque es poner espada en manos del furioso;

que siendo instrumento nobilísimo para la defensa, en sus manos es muerte suya y de muchos.”

En este pequeño fragmento de la *Carta* es posible ver cómo el hombre o mujer de la Colonia comienza a considerar el conocimiento como un arma en manos del oprimido, como su opción y quizá, única posibilidad de escape hacia la libertad de pensamiento y hacia el reconocimiento de su identidad diferenciada.

3. LAS MÁSCARAS POÉTICAS

3.1. LA RETÓRICA CORTESANA

Nueva España fue una típica sociedad de corte, en ella estaba establecido el sistema de prohibiciones y autorizaciones estipulado por las reglas de la cortesía. Se trataba de un tipo de sociabilidad con determinadas particularidades heredadas de la Edad Media y de las relaciones señor-vasallo, dama-trovador, propias del amor cortés y de las reglas de la caballería. La cortesía era una conducta social nacida del ocio y que sólo era posible, entonces, dentro del ámbito de la nobleza. Implicaba básicamente una proyección del lazo feudal y es notable que en el siglo XVII estas formas de sociabilización hayan persistido. Al legitimarse y sistematizarse la utilización de la retórica cortesana, se estaba justificando un sistema que disciplinaba las prácticas y las conductas. Es posible observar las relaciones de vasallaje en la terminología utilizada regularmente por sor Juana.

Amado dueño mío,
escucha un rato mis cansadas quejas [...]
¿Cuándo tu luz hermosa
revestirá de gloria mis sentidos?

“Amado dueño mío”

En este poema se utiliza la forma estrófica empleada por la estética de la época e introducida por Gracilazo: la lira, que permite la digresión, una mayor libertad y no se restringe a una extensión determinada para expresar la exaltación, el dolor o la ausencia, el amor, el dolor y la soledad, temas más o menos estables para estas composiciones.

Comienza el poema de sor Juana, refiriéndose al amor como un estado de dependencia amorosa respecto de su señor y concluye, también en términos de posesión.

Ven, pues, mi prenda amada:
que ya fallece mi cansada vida
de esta ausencia...

“Amado dueño mío”

El tema del amor no correspondido o abandonado, así como el tópico del *locus amoenus*, tan característico de la poesía medieval cortesana, se reelaboran en esta queja mediante un sistema de comparaciones y contraposiciones entre el hermoso paraje en donde se encuentra el ser amado y el amante abandonado a su silencio que van delineando la relación de poder entre amado y amante, así como la situación de

dependencia que experimenta este último. La repetición anafórica del adverbio *si*, es casi una propuesta que hace el amante a su amado, desafiándolo a disfrutar de las maravillas del lugar aun sabiendo del sufrimiento que está atravesando el dejado a su soledad. Funciona sutilmente casi a modo de reclamo.

Si del campo te agradas,
goza de sus frescuras venturosas [...]
que en él verás, si atento te entretienes,
ejemplos de mis males y mis bienes.

“Amado dueño mío”

La sinestesia es otro recurso antitético que propone reducir la paradoja del que intenta, mudo, ser escuchado por otro, sordo a sus reclamos. Para el poeta, el único modo de “escucha” desde su posición subalterna es el de la escritura.

Óyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en ecos, de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda.

“Amado dueño mío”

Algunos de estos valores y modos de conducta propios de la cortesía son el sosiego, la medida, la discreción, la cordura, la apostura, la compostura, el buen gesto, la gracia y la disposición; todos orientados al control y al autocontrol, a no salirse de la norma, a no ejercer la libertad. Y es en esta pugna entre poder e intelecto que se utilizan las mismas armas que se esgrimen contra él, la que se observa en la siguiente estrofa.

Es de su propio Señor
tan revelado vasallo,
que convierte en sus ofensas
las armas de su resguardo.

“Amado dueño mío”

Estas prácticas cortesanas sostuvieron el arquetipo en todos sus aspectos. Las relaciones, las conductas, las conversaciones y hasta los sentimientos fueron recreaciones de modelos tomados, convenidos. La experiencia individual debía sublimarse mediante este tipo de imagen convencional para poder ser aceptada en el sistema simbólico y retórico de la sociedad de la época.

Mas, ¿cuándo, ¡ay gloria mía!
Mereceré gozar tu luz serena?

“Amado dueño mío”

El sosiego y la medida son los conceptos de mayor amplitud y expresan una actitud de espíritu, una armonía exterior e interior, que se puede resumir en el control de las pasiones y de los apetitos, así como en la negativa a abandonarse a cualquier clase de excesos.

No es saber, saber hacer
discursos sutiles, vanos;
que el saber consiste sólo
en elegir lo más sano.

“Finjamos que soy feliz”

Quizá por esto no observamos en la poesía de sor Juana signos comprobables de autobiografía, porque no es confesional. Lo autobiográfico debía ser neutralizado y dicho en formas arquetípicas. La expresión individual de las pasiones del corazón o intelectuales no eran bienvenidas en las producciones de la época.

La poesía barroca, para ser aceptada y reconocida, debía adaptar la experiencia individual a los modelos concebidos por la filosofía y la retórica en favor de lo genérico, lo abstracto y lo universal. Quizá se pueda leer entre líneas que universalizando y generalizando, se prevenía la libertad individual de repensar y expresar de modo particular.

Por otra parte, en la siguiente cita se pueden observar dos ideas: una, que responde a su época y a su contexto de censura; se trata de la concepción de que el estudio y el pensamiento al servicio del saber sólo quita tiempo de vida.

La otra idea que podrían contener estos versos nos ubicaría en el pensamiento, acaso amargo, de aquel que, al modo del Tonto Sabio, prefiere ignorar lo que sabe a saber lo que debe callar, con la excusa del imperturbable paso del tiempo, que se pierde sabiendo, estudiando, intelectualizando.

Aprendamos a ignorar
pensamiento, pues hallamos
que cuanto añadido al discurso,
más le usurpo a los años.

“Finjamos que soy feliz”

Por esto se presentan al lector esquemas arquetípicos del amor y de las pasiones. Los saberes y los temas vehiculizados por la lírica de sor Juana están codificados por la tradición, son ilustraciones de una ideología, de una estética y de una retórica que

proviene de la poesía Provenzal, del Dante y de Tetrarca; por esto los sentimientos son muchas veces expresados mediante imágenes particulares convencionales.

Si ves el cielo claro,
tal es la sencillez del alma mía;
y si, de luz avaro,
de tinieblas se esboza el claro día,
es con su obscuridad y su inclemencia,
imagen de mi vida en esta ausencia.

“Amado dueño mío”

Por otra parte, se puede ver la ventaja que esto representó para sor Juana al poder enmascarar en tipos y formas tradicionales y obligadas, temas e ideas no generales y acaso, no aceptadas. Las formas establecidas para la práctica literaria, en este caso, los recursos de la lírica cortesana le permitieron jugar con ellos, distanciarse de lo personal y expresarse “legítimamente”, sin represiones o censuras.

3.2. LO CONVENIDO, EL DESVÍO, LA IRONÍA Y SU ESTRATEGIA RETÓRICA DE LA FALSA MODESTIA

*“Mas, ¡oh cuánto poderosa
Es la invocación humilde ...”
(Sor Juana Inés de la Cruz)*

Se partirá de la idea de que la retórica es, de acuerdo con la definición del Grupo U, “...un conjunto de desvíos susceptible de autocorrección, es decir, que modifican el nivel normal de redundancia de la lengua, infringiendo reglas o inventando otras nuevas.”¹ También se tendrá en cuenta que el lenguaje es redundante en tanto se repite y se convencionaliza para asegurar su inteligibilidad y es en este sentido como se empleará el concepto de *desvío*, en tanto alteración del sentido literal, o ingenuo, sin artificios.

Convención basada siempre en la experiencia histórica de la subalternidad de la mujer y sus relaciones, siempre frágiles, con el poder; la modestia y la autodescalificación parecen ser un pasaje obligatorio y al mismo tiempo estratégico.

Apolo suelta la vara
con que los compases rige,
porque reconoce, al veros,

¹ Gupo U. *Retórica general*. Barcelona, Paidós, 1987.

que injustamente preside.
y así, el responderos tengo
del todo por imposible.

*“Romance Respondiendo a un Caballero
del Perú, que le envió unos Barros
diciéndole que se volviese hombre”*

La idea de la desproporción ha estado siempre internalizada en la conciencia femenina y constantemente ha sido fuente de tensiones ocultas. Esto puede verse en la utilización del tópico de la falsa disculpa, que abunda en la poesía de sor Juana.

¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento...

*“Quéjase de la suerte: insinúa su
aversión a los vicios, y justifica
su divertimento a las Musas”*

La autodescalificación le sirve a la poetisa para insistir en la insignificancia de sus motivaciones y capacidades, casi siempre, irónicamente. Con el tiempo este recurso fue adquiriendo la fuerza de la convención y por lo tanto, permitiendo el desvío. La falsa modestia y otros tópicos relacionados con ella subrayan las relaciones de desigualdad entre el artista y su protector, mecenas, público receptor o censor. En este caso, muestran la relación desproporcionada entre la mujer religiosa, criolla y erudita de la Colonia y el ámbito del saber y del poder, absolutamente masculinos.

Yo no entiendo de esas cosas;
sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.

*“Romance Respondiendo a un Caballero
del Perú, que le envió unos Barros
diciéndole que se volviese hombre”*

La poesía hace uso de estos, así como de otros desvíos y convenciones, con un fin poético intencional cargado de sentido distanciando significados de sus significantes para lograr mayor poder de significación. Los desvíos disminuyen siempre la previsibilidad del mensaje y crean expectativas frustradas en tanto no generan las respuestas convencionales y esperadas por el receptor. De hecho, en esta respuesta al Caballero del Perú, Juana Inés desvía el sentido mediante la falsa modestia y el sobrepujamiento en la exaltada admiración hacia el talento del destinatario de la carta. ¿Qué intentó sor Juana? ¿Halagar su capacidad que hasta hace callar a las musas o

burlar su capacidad, que por mala enmudece a quien lo escucha o lee? En la palabra *chiste* se percibe esta actitud lúdica e irónica, resignificando no sólo este término, sino toda la estrofa.

Señor: para responderos
todas las Musas se eximen [...] y siendo las nueve Hermanas
madres del donaire y chiste,
no hay, oyendo vuestros versos,
una que chiste ni miste.

*“Romance Respondiendo a un
Caballero del Perú, que le envió unos
Barros diciéndole que se volviese
hombre”*

Es por esto que la poesía y sus mecanismos de desvío funcionan a la perfección para sor Juana. Ella quiere escabullirse por una vía alternativa, marginal y poner frente a los ojos del otro, mediante la sorpresa de lo no esperado, una nueva forma de ver y de sentir.

Es relevante la utilización perversa de las estrategias del discurso barroco por parte de muchos escritores virreinales facilitada por una literatura que aprovechó la sofisticación conceptista que facilitaba la concentración textual en una escritura que era un importantísimo vehículo de propuestas, intrigas y debates en la sociedad virreinal.

Apolo suelta la vara
con que los compases rige,
porque reconoce, al veros,
que injustamente preside.

*“Romance Respondiendo a un
Caballero del Perú, que le envió unos
Barros diciéndole que se volviese
hombre”*

Este particular empleo retórico tan vinculado con la retórica cortesana comienza a revelar los signos de la represión, el conflicto y la marginalidad por lo que surge una nueva modalidad de escritura donde la manipulación de la palabra, como la del silencio puede llegar a ser la base de la persuasión y de la elocuencia. “En sor Juana la palabra es virtud y pecado, prueba de discreción y sabiduría, a la vez que signo de soberbia e ignorancia afectada.” (Moraña, 1998: 2).

Sed mi Apolo, y veréis que
(como vuestra luz me anime)
mi lira sonante escuchan
los dos opuestos confines.

*“Romance Respondiendo a un
Caballero del Perú, que le envió unos
Barros diciéndole que se volviese
hombre”*

Sor Juana se vale de la escritura como un medio y como un fin para expresar sus verdaderos propósitos sin correr con demasiados riesgos. Respeta los cánones de la tradición y al tiempo los subvierte constantemente, sabe introducir su propio mensaje dentro de los textos más convencionales, por lo que podemos determinar el tratamiento paródico en la intratextualidad.

La sor Juana carnavalesca utiliza los recursos de la parodia y del humor y se ve a sí misma también como parte de esa expresión festiva y ambivalente, alegre e irónica, dual. Es por medio del recurso de la falsa modestia por el que se representa el Tonto Sabio, quien adopta un aspecto estúpido para encubrir la aguda inteligencia que dispara contra el discurso de poder.

Balbuente con la copia
la lengua torpe se aflige:
mucho ve y explica poco;
mucho entiende y poco dice.

*“Romance Respondiendo a un
Caballero del Perú, que le envió unos
Barros diciéndole que se volviese
hombre”*

Muchas veces Juana se coloca esa máscara, recurso primordial del carnaval, para expresar un punto de vista subversivo. Siguiendo con lo barroco y carnavalesco, con lo ambivalente, antitético y dual, el inverso del Tonto Sabio es el Payaso Trágico, por eso, cuando Juana explora cuestiones morales o ideológicas, se presenta como una subjetividad angustiosamente dividida entre lo que desea y el entorno en el que se encuentra confinada por saber y saber que no debe saber. Esto, muchas veces, debe haber representado una carga demasiado pesada.

Sírvame el entendimiento
alguna vez de descanso,
y no siempre esté el ingenio
con el provecho encontrado.

“Finjamos que soy feliz”

Como la palabra en el contexto de Juana Inés irrumpe en un ciclo de silencio impuesto, los tópicos de la modestia y el sobrepujamiento son el punto de apoyo a partir del cual ella afirma su propia valía, resguardándose en expresiones retóricas clásicas que mantienen a salvo el orden jerárquico inferior al que se encuentra sujeta. El sobrepujamiento es la contracara del mismo fenómeno: nada agrega, salvo la ironía, y encuadra un discurso más que de autodefensa, de impugnación, denuncia y reconocimiento personal. Ambas fórmulas estereotipadas y previsibles son el marco convencional que rodea a los hechos y a sus, a menudo, indecibles motivaciones.

Apolo absorto se queda
tan elevado de oírle,
que para aguijar el Carro,
es menester que le griten.

*“Romance Respondiendo a un
Caballero del Perú, que le envió unos
Barros diciéndole que se volviese
hombre”*

A través de las pruebas de modestia y humildad, Juana Inés se convierte en una oveja más del rebaño que sobresale sólo por insistencia ajena, o al menos, ajena a su voluntad conciente.

Y cierto que es locura [...]
el diablo me ha metido a ser pintora;
dejémoslo, mi musa, por ahora,
a quien sepa el oficio...

“Ovillejos”

Sabido es que el tópico de la falsa modestia muchas veces enmascara la producción de textos como una respuesta a un pedido para que el autor escriba.

¿Mas con qué he de pintar, si ya la vena
no se tiene por buena,
si no forma, hortelana en sus colores,
un gran cuadro de flores?

“Ovillejos”

La *captatio benevolentiae*, tópico ligado al de la falsa modestia, se introduce como excusa, es un pedido que no puede rehusarse. La escritura por obediencia es posiblemente la más importante de las fórmulas de modestia y se justifica en el ámbito de censura y prohibición en el que está inserta.

Yo tengo que pintar, dé donde diere,
salga como saliere,
aunque sea un retrato
tal, que después ponga: aquéste es gato.

“Ovillejos”

La ironía es una forma de antífrasis ya que se dice algo para dar a entender lo contrario. En tanto recurso de manifestación de lo contrario de lo que se está diciendo, el tópico de la modestia muestra cuánta distancia se puede tomar respecto de los hechos y los dichos.

Por esto, ironía y falsa modestia son parte de una misma visión y ejecución del discurso *sub-versivo* de sor Juana.

Efectivamente, será la parodia, como estrategia barroca discursiva, la que le permita a Sor Juana “transcontextualizar” irónicamente, es decir, resituar la

significación por medio de la modestia fingida. Resituarse en el sentido de buscar otro lugar desde el cual decir las cosas, el lugar de “la chica tonta o no capacitada” ayudada por otro recurso clásico: el de la *captatio benevolentiae*, para conseguir la disposición favorable del público receptor pues, “a pesar de sus imperfecciones y limitaciones, lo hace con buena voluntad” y muchas veces, como se ha mencionado, instado.

Y así, el responderos tengo
del todo por imposible,
si compadecido acaso
vos no tratáis de infuirme.

*“Romance Respondiendo a un
Caballero del Perú, que le envió unos
Barros diciéndole que se volviere
hombre”*

Este método busca sutilmente la defensa o el reconocimiento de lo que se está planteando y hasta suele ser un medio para volver la agresividad hacia el otro, ya que la situación de sumisión de sor Juana puede suscitar sentimientos de conmiseración, revaloración y antagonismo hacia quien está por encima de ella. Otra manifestación de este tópico se halla cuando el autor afirma que será breve para evitar el *tedium* y el *fastidium* del auditorio, buscando también la simpatía de quienes está intentado respetar y cuidar.

¡Jesús!, y qué cansados
estarán de esperar desesperados
los tales mis oyentes...

“Ovillejos”

En este recurso de la modestia y en todos los que se encuentran asociados a él se ve una doble burla. En primer término, se burla e ironiza a expensas del destinatario del escrito, ya que al estar estrechamente vinculado al panegírico, esta estrategia sirve para la loa y la invectiva simultánea.

Mas si es querer alabaros
tan reservado imposible,
que en vuestra pluma, no más,
puede parecer factible.

*“Romance Respondiendo a un
Caballero del Perú, que le envió
unos Barros diciéndole que se
volviere hombre”*

En segundo lugar, el enunciador se burla de sí mismo cuando utiliza la autoironía, en un acto previsto por él. Sor Juana maneja un juego polifónico que conoce sus engranajes secretos y les saca provecho sin dejarse implicar por ellos. Se distancia dentro del enunciado (aunque el mundo la identifique con como su voz autoral) y en

este alejamiento estratégico se vale de su actitud de tonta o de no preparada intelectualmente en el que expone su incapacidad para beneficiarse, ya que ésta es una de sus múltiples figuras, de sus múltiples disfraces.

... todas las Musas coligen
que, de vuestros versos, no
merecen ser aprendices.

*“Romance Respondiendo a un
Caballero del Perú, que le envió unos
Barros diciéndole que se volviese
hombre”*

Esta estructura actancial implica un tratamiento especial de la enunciación debido a que, generalmente, se involucra al destinatario en el conflicto presente en el texto a través de algunas apelaciones y del uso de la segunda persona.

Sor Juana retrabaja *topos* clásicos como la modestia para defender su propia vocación intelectual en un contexto religioso que se lo impide y juega irónicamente con convenciones como el tono confesional, el tópico de la escritura por obediencia y la presencia de un discurso guiado por la experiencia mística que también la compele a la escritura.

Las fórmulas de cortesía, anteriormente citadas, también son un modo de establecer que ella se encuentra en una posición de obediencia, lo que le permite esconder su orgullo autorial. Como se ha dicho en términos de Octavio Paz, “La cortesía es una segunda naturaleza de la aristocracia y el clero”. Es un sistema de convenciones y el desvío de esta convención plagada de actos de sumisión, alabanza y humildad es mínimo, sutil. No se aleja del modelo de tratamiento social, sólo lo dirige hacia el contexto de significación que más le conviene, invierte el resultado del modelo: quien ha de salir triunfante y reconocido es el que se humilla. “...*que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman El Sueño.*”, se explica y se excusa Juana Inés.

Como una ramificación del tópico de la escritura por obediencia, la fórmula de modestia incluye la de la tardanza en la respuesta, por temor. Otras fórmulas de adulación irónica y de auto-deprecación, tales como el protestar el orador por su preparación inadecuada, por medio del tópico de *rusticitas*, también se relaciona con el de lo indecible.

Y cierto que es locura
el querer retratar yo su hermosura
sin haber en mi vida dibujado...

“Ovillejos”

Muchas veces, se acude a este recurso para poder manejar la ansiedad con respecto a los peligros inquisitoriales, ya que siempre se ha asociado al tópico de la modestia y al de la escritura por obediencia, la preocupación y el temor.

Y dejando esta cuestión
para que otros la ventilen,
porque en lo que es bien que ignore,
no es razón que sutilice.

*“Romance Respondiendo a un
Caballero del Perú, que le envió unos
Barros diciéndole que se volviese
hombre”*

3.3. LAS CONTRADICCIONES BARROCAS Y LOS RECURSOS DE PRESENTACIÓN DE CONTRARIOS EN LA LÍRICA SORJUANINA

Se ha señalado que la inversión es uno de los procedimientos por medio de los cuales sor Juana expresa su modo de ver y de sentir.

Así como el quiasmo y el retruécano cambian sentidos y los muestran desde otra perspectiva, también es posible observar un procedimiento de conversión que sor Juana utiliza y que en el ámbito de la lógica se denomina *principio de tautología*. Éste le sirve para solucionar ecuaciones de tipo espiritual e intelectual. La tautología es una figura de dicción que se caracteriza por el cambio intencional de la forma, del uso o del sentido de una idea, palabra o frase a través de la desviación del significado original que se aleja del literal y da a entender algo más. Al ampliar la estructura y la evolución lógica de lo que se presenta por dilucidar, la contradicción crea afirmaciones más vívidas que no podían ser explicadas adecuadamente usando el lenguaje literal.

Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante que sigue, dejo ingrata:
constante adoro a quien mi amor maltrata,
maltrato a quien mi amor busca constante.

*“Prosigue el mismo asunto, y
determina que prevalezca la
razón contra el gusto”*

Es por esto que la contradicción y su reelaboración son recursos al servicio de la retórica, porque su fin es el de solucionar interrogantes, hallar sentido, reordenar un

estado problemático de situación y devolver seguridad y firmeza a lo que se presenta como una sinrazón, como el lugar de la locura.

... a padecer de todos modos vengo,
Pues ambos atormentan mi sentido:
aquéste, con pedir lo que no tengo;
y aquél, con no tener lo que le pido.

“Continúa el mismo asunto y aun le expresa con más viva elegancia”

La figura lógica para este juego de correspondencias encontradas es la de la tautología en tanto el yo poético redirecciona su razonamiento y convierte una correspondencia que no es tal en una incorrespondencia que sí lo es. Se puede observar el clásico movimiento de repliegue y reorientación propio del barroco. Este movimiento sustenta la fuerza última de la razón, ya que este reordenamiento tiende a la solución del conflicto de contrarios, lo que permite ver el afán de control racional del yo poético.

Pero yo, por mejor partido, escojo
de quien no quiero, ser violento empleo,
que, de quien no me quiere, vil despojo.

“Prosigue el asunto, y determina que prevalezca la razón contra el gusto”

Las correspondencias encontradas son un tópico barroco basado en lo que se contrapone, lo que no respeta la lógica direccional. Esto es imagen de lo mutable, de lo contradictorio, de lo aleatorio de la vida reconocido desde el sentimiento barroco de lo imperfecto. Y a través de paralelismos y bimetraciones se va construyendo en algunos sonetos, especialmente en los de tipo amoroso en donde el amor no es correspondido de la manera ortodoxa, esta cualidad de lo no cerrado, de lo imperfecto.

Feliciano me adora y le aborrezco;
Lisardo me aborrece y yo le adoro;
por quien no me apetece ingrato, lloro,
y al que me llora tierno, no apetezco.

“Continúa el mismo asunto y aun le expresa con más viva elegancia”

La oposición de contrarios y la paradoja que resulta de aproximar ideas o sentimientos antitéticos por medio de quiasmos, retruécanos y oximorones responde a un principio estético muy general y la meta suele ser generar, en una primera instancia, el estado afectivo de la confusión, otro de los sentimientos barrocos por excelencia.

... constante adoro al que mi amor maltrata;
Maltrato a quien mi amor busca constante.

*“Prosigue el mismo asunto, y determina
que prevalezca la razón contra el gusto”*

Los estados de duda y de confusión funcionan como lugares comunes en el sentido de que la generación de esos sentimientos es la principal función de estos recursos y obedecen a motivos claros que pueden responder simplemente a la moda de la época o a inquietudes particulares del poeta.

Al que trato de amor, hallo diamante,
y soy diamante al que de amor me trata;
triumfante quiero ver al que me mata,
y mato al que me quiere ver triunfante.

*“Prosigue el mismo asunto, y determina
que prevalezca la razón contra el gusto”*

Estas experiencias sentimentales cruzadas y desviadas están cuestionadas mediante la pregunta retórica, que es marcadamente introspectiva.

Qué sufrimiento no estará cansado
si siempre le resuenan al oído
tras la vana arrogancia de un querido
el cansado gemir de un desdeñado?

*“Resuelve la cuestión de cuál sea
pesar más molesto en
encontradas correspondencias,
amar o aborrecer”*

El sujeto de la enunciación poética toma sobre sí y, a través del tópico del amor no correspondido, la decisión de restaurar la contradicción que lo atormenta. *“por activa y por pasiva es mi tomento, pues padezco en querer y ser querida.”*

Por medio de quiasmos constantes se hacen evidentes los sentimientos encontrados y el elemento de irracionalidad y de locura que esto instaura cuando las cosas no están en el lugar que les corresponden.

Si a éste pago, padece mi deseo;
y ruego a aquél, mi pundonor enojo:
de entrambos infeliz me veo.

*“Prosigue el mismo asunto, y
determina que prevalezca la
razón contra el gusto”*

La manera de corregir las contradicciones es invertir del desplazamiento de los sentimientos, para que prevalezca la razón. Las emociones deben ser dejadas de lado en su nombre y el hipérbaton, que muestra una sintaxis no natural, puede leerse como una imagen reflejada de la no naturalidad que el yo de la enunciación experimenta al tener que modificar el objeto de su pasión.

Que no me quiera Fabio, al verse amado,
es dolor sin igual en mí sentido;
más que me quiera Silvio, aborrecido,
es menos mal, mas no menos enfado.

“Resuelve la cuestión de cuál sea pesar más molesto en encontradas correspondencias, amar o aborrecer”

Éste convierte su sentimiento positivo en negativo; se refleja en el sentimiento del otro y la contradicción se vuelve similitud, imagen en espejo del sentimiento de aquel. “La fuerza de la razón que el sujeto de la enunciación ha impuesto a lo largo del desarrollo de su disquisición empuja la experiencia hacia el terreno de la justeza” (Vegné, 2004: 3).

El gusto del barroco por poner de relieve escenas de la sin razón basadas en la no correspondencia está influido por las condiciones históricas y sociales específicas de las situaciones de producción. Por el lado oficial, a favor del didactismo, de la importancia del llamado a la razón y a la obediencia; por el otro, a favor de sectores marginales que experimentan su situación como no lógica, como injusta.

Exiliarse de la pasión para reconciliarse con la razón es una manera intelectual de expresar sentimientos que de otra manera, hubieran sido imposibles de expresar.

...y bien quisiera cuando llego a verte
viendo mi infame amor poder negarlo;
mas luego la razón advierte
que sólo se remedia en publicarlo:
porque el gran delito de quererte
sólo es bastante pena confesarlo.

“De amor, puesto antes en sujeto indigno, es enmienda blasonar del arrepentimiento”

3.4. EL ENGAÑO, TRAS LA MÁSCARA COLORIDA

En los poemas de una sor Juana siempre dialógica, el yo de la enunciación apela a un tú y le muestra el artificio del reflejo, de la imagen detenida e inmune al tiempo que, sin embargo, corre y se escapa. Los tópicos de la apariencia, la fugacidad, el reflejo, el artificio; todos se encuentran en este soneto profundo y plurivalente.

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores...

*“Procura desmentir los elogios que a
un retrato de la Poetisa inscribió la
verdad, que llama pasión”*

Siguiendo con la dualidad barroca, la perspectiva también se hace presente para presentar diferentes opciones significativas.

¿A qué está aludiendo? ¿En dónde radica el engaño? Si la apariencia es un modo de presentársenos las cosas, ¿podrá ser este soneto una máscara que aparente hablar de cierto asunto cuando en verdad está haciendo referencia a otro, o a varios?

... con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido.
Éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores...

*“Procura desmentir los elogios que a
un retrato de la Poetisa inscribió la
verdad, que llama pasión”*

¿Es el soneto mismo el que a través de silogismos y artificios de la palabra engaña sutilmente diciendo entre líneas más que lo que debería decir, avalado por los elogios que recoge entre sus lectores? ¿O simplemente, el engaño es la apariencia, colorida y vívida que excusa el paso del tiempo en una carrera contra el devenir que de todos modos ya está perdida?

... es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada;
es un resguardo inútil para el hado
es una necia diligencia errada...

*“Procura desmentir los elogios que a
un retrato de la Poetisa inscribió la
verdad, que llama pasión”*

La profunda dicotomía entre el ser y el parecer, tan barroca, es aquí el campo de batalla entre dos opciones temáticas: el paso del tiempo sobre lo corruptible, *Un afán*

caduco o el artificio de la palabra que refleja sólo ideas, mas nunca la verdad, ya que no podemos acceder a ella en nuestra condición de hombres, mortales e imperfectos.

Es un afán caduco y bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

*“Procura desmentir los elogios que a
un retrato de la Poetisa inscribió la
verdad, que llama pasión”*

¿Quién o mejor dicho, qué más que la palabra escrita, la creación artística, puede vencer los rigores del tiempo y del olvido?

... y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido...

*“Procura desmentir los elogios que a
un retrato de la Poetisa inscribió la
verdad, que llama pasión”*

En el siguiente verso se encuentran condensadas mediante el mecanismo de la proliferación, dos de las características fundamentales del pensamiento barroco: la movilidad y la fugacidad en la expresión *“necia diligencia errada.”* La agitación del devenir capta una realidad siempre en tránsito. No puede el hombre resguardarse del destino, o del hado; el tiempo siempre lo encontrará y lo convertirá en nada. Esto hace tambalear su concepto de identidad: si el tiempo es movimiento y éste mutable, las cosas serán sólo apariencias, reflejos momentáneos de algo que ya ha cambiado, eventualmente, nada:

... es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.”

*“Procura desmentir los elogios que a un
retrato de la Poetisa inscribió la verdad,
que llama pasión”*

El último verso, mediante un proceso de disminución, materializa por medio de la escritura el paso del tiempo y sus consecuencias.

El conceptismo sirvió quizá a un propósito en este texto, funcionando a la manera de un *“cauteloso engaño del sentido”*, en palabras de sor Juana, logrando confundir vida, apariencia y obra; dejando al receptor la libertad y también el desafío intelectual de considerar varios sentidos. De hecho, el conceptismo, con su retórica al servicio del artificio y del despliegue del juego de las palabras, se suma con otra de sus formas características de la tradición clásica que hereda sor Juana: la del retrato. Este

poema es uno de estos tantos que, en lugar de humor, deviene en disquisiciones de tipo filosófico y existencial despertado por la contemplación de la persona. Si tomamos esta poesía como un retrato propiamente dicho, “*Este que ves, engaño colorido*” haría alusión al aspecto físico que intenta eludir los rigores del tiempo. Si se considera otro el objeto del retrato, es posible pensar que, quizá, la imagen del espejo se convierta en otro objeto de conocimiento y que esta imagen reflejada devenga en una reflexión que desvíe su significación hacia otro tema, el de la palabra escrita. “*Sor Juana no se mira para admirarse, sino que, al admirarse se mira y, al mirarse, se explora.*” (Paz, 1982: 94).

Si es una posibilidad que este “*vano artificio del cuidado*” sea la propia escritura, quizá sólo dure en tanto dure su lectura y se transforme en nada, cuando ésta concluya. Y sin embargo, tal vez sepa también su autora que es posible “*vencer del tiempo los rigores*” y acceder a posibilidad de eternidad... Porque en tanto vuelva a leerse, “*ostentando del arte sus primores*”, podrá “*excusar a los años y triunfar sobre la vejez y el olvido*”.

3.5. EL TRATAMIENTO BARROCO Y CARNAVALESCO, LA POLIFONÍA Y LA PARODIA

“La risa es la liberación de las enfermedades que ocultan el conocimiento de la vida. La verdad se ofrece sonriente al hombre cuanto éste se encuentra en un estado de alegría despreocupada.” (Bajtín, 1987: 128)

Existe, en su multiplicidad barroca, otro aspecto del estilo que lo relaciona estrechamente con formas particulares no originales pero sí redimensionadas en el contexto histórico y espiritual del hombre del siglo XVII. Son los tratamientos carnalescos, humorísticos y paródicos del Barroco y del Barroco de Indias.

En la medida en que la poesía de sor Juana permite más de una lectura que subyace al significado literal, participa de la parodia entendida como un género serio-cómico antiguo relacionado con el carnaval.

“La fiesta barroca es la exaltación de la cultura en su expresión suprema: es la ilusión y el desengaño de la forma, la fiesta barroca exalta esta cultura.” (Paz, 1990: 203). Es opinión de Bajtín, que cuando se establece el Estado con sus modos particulares de organización y de dominación, éste se instaura también con sus formas discursivas canónicas, es decir, con una tendencia determinada, organizada y establecida, y que esto redunde en el surgimiento de formas no oficiales. De hecho, “La dualidad en la percepción del mundo la vida humana ya existían en el estadio anterior de la civilización primitiva” (Bajtín, 1987: 11).

Antes, en sus dos banderas
el mundo todo alistado,
conforme el humor le dicta,
sigue cada cual el bando.

“Finjamos que soy feliz”

También es opinión de Bajtín que la fiesta ha estado siempre ligada a tiempos de crisis. Ella otorga la posibilidad de otra experiencia vital que universaliza, libera e iguala. El sentimiento barroco de comprender que el hombre es sólo una parte del mundo y no su centro lo universaliza también, en tanto lo incluye en un mecanismo del cual es sólo un engranaje. Por lo tanto, si es sólo otro elemento más, esto lo coloca en igualdad de condiciones respecto de los demás. Todos son iguales, las relaciones se estrechan y la libertad para expresar la alteridad, la diversidad, es una de sus particularidades.

Todos son iguales jueces;
y siendo iguales y varios,
no hay quien puede decidir
cuál es lo más acertado.

“Finjamos que soy feliz”

En la fiesta barroca el tiempo y los cambios que produce son dos de sus rasgos constitutivos y la imagen grotesca se encarga de representar el paso del tiempo, la muerte y la resurrección, la transición entre planos y el carácter cíclico que atraviesa todo y a todos. En el soneto que menciona al “Engaño colorido” que se transforma en nada, se puede observar el irremisible paso del tiempo y la clara conciencia que de esto se tiene en otros fragmentos sorjuaninos.

Si es para vivir tan poco,
¿de qué sirve saber tanto?

“Finjamos que soy feliz”

Opina el semiótico ruso:

“La fiesta del carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto.” (Bajtín, 1987: 15).

Así como en las fiestas populares medievales se establecían ciertos códigos propios de la plaza pública y del carnaval, también en la fiesta barroca existían formas especiales de lenguaje que abolían toda distancia para permitir la expresión del dinamismo, de la fluctuación, de la fugacidad, de las ilusiones y de las contradicciones

de un mundo al revés; ya que parte de la cosmovisión carnavalesca consistía en considerar otro punto de vista.

“... una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo. [...] De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes.” (Bajtín, 1987: 16).

Esto le permite en los siglos XVII y XVIII al grotesco carnavalesco, es decir, a la transferencia de lo ideal e inasible al plano material y tangible, asociar elementos heterogéneos, inventar, reinventar, aproximar lo lejano a través de las “distancias líricas” para generar nuevos conceptos y así, librarse de ciertas ideas convencionales del mundo y comprender un orden diferente. Con “distancias líricas” se alude a la relación no directa y convencional entre significado y significante, al espacio de libertad para la asociación creativa.

Porto-Rico	“¡Tumba, la, la, la, tumba, la, le, le, Que donde ya Pilico, escriba no quede!
Estudiante.	Amice, tace namo ego Non utor sermone hispano
Hombre:	¿Qué te aniegas en sermones? Pues no vengas a escucharlos.

“Villancico de la ensaladilla”

Confrontación, dialogismo, interacción de estratos diferentes y de diversas texturas lingüísticas, intertextualidad, carnavalización y parodia; el barroco es una red de conexiones cuya expresión gráfica es dinámica y permite, mediante la multiplicidad de sus lecturas, revelar más que un carácter fijo unívoco, espejos y ambigüedad.

“... la forma del grotesco carnavalesco cumple funciones similares; ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a liberarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo.” (Bajtín, 1987: 37).

Espacio textual barroco en términos de abundancia de la digresión y de la desviación, de la duplicación y hasta de la tautología. El lenguaje barroco no es un

lenguaje comunicativo. Se ocupa del suplemento y de lo demasiado lleno, de la búsqueda del objeto parcial y esta exploración lleva a la repetición de lo inútil y se precisa como juego, por oposición a la funcionalidad de la obra clásica. En este punto es importante destacar el valor de la risa en el espíritu barroco del carnaval. Ella permite una visión irónica y jocosa, expresa una opinión acerca de un mundo en plena evolución y comparte el carácter barroco ambivalente: es alegre y al tiempo, sarcástica y burlona.

Estudiante. Hodie Nolascus divinus
In Coelis est collocatus.

Hombre. Yo no tengo asco del vino,
Que antes muero por tragarlo.

“Villancico de la ensaladilla”

En el caso de este villancico, la burla llega introducirse en el terreno religioso, lo que es también característico de la fiesta barroca, permitido sólo dentro de este ámbito y por ello, aceptado. “No hay en el mundo un medio más poderoso que la risa para oponerse a las adversidades de la vida y la suerte. El enemigo más poderoso queda horrorizado ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede ante mí si me atrevo a ridiculizarla.” (Bajtín, 1987: 40).

Igualmente, lo más relevante acerca de la risa es que destruye el miedo y siendo éste el principal vehículo de dominación, ella se convierte en un recurso defensivo y liberador fundamental.

El que está triste, censura
al alegre de liviano;
y el que esta alegre se burla
de ver al triste penando.

“Finjamos que soy feliz”

Si consideramos que este estilo se caracteriza por la confrontación, la mixtura y el dialogismo; la parodia en tanto fusión y encuentro constituye un recurso barroco. La intertextualidad incluye a la cita y a la reminiscencia. La intratextualidad vincula otras voces en un nivel menos evidente pero no menos importante y es percibida en la lectura por medio de referencias que se dan en el texto pero que no se expresan claramente en él. Ambas, intertextualidad e intratextualidad dan como resultado un producto *mezcla* de géneros intrusos, unos dentro de otros. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unicidad, toda naturalidad de un centro emisor. La ensaladilla de sor Juana es uno de sus numerosos textos escritos en otras lenguas o utilizando combinaciones híbridas. Los villancicos, con su mezcla de complejidad, simplicidad,

extremo refinamiento y espontaneidad no menos extrema; combina una suma de cualidades contrarias, entre lo profano y lo religioso, lo popular y lo culto.

... un negro entró en la iglesia,
de su grandeza admirado,
por regocijar la fiesta
cantó al son de un calabazo.

“Villancico de la ensaladilla”

Sabemos que los villancicos tenían una función religiosa y “oficial”, pero durante esas ceremonias, el grupo social se reunía y participaba en una fiesta que anulaba las diferencias y las jerarquías. Su característica es la mezcla de elementos dispares a través de los cuales sor Juana construye sus máscaras necesarias para la apertura de formas alternativas de autorización discursiva no previstas dentro de la política cultural de la Colonia. Ella convierte estos elementos populistas en armas para poder colocar su mundo patriarcalista de cabeza y deslegitimar el carácter rígidamente masculino y oficial. La polifonía viene así, a captar este elemento popular-festivo autorizando el papel activo del otro, abriendo una puerta al estado sofocado y silenciado de los marginados.

La otra noche con mi conga
turo sin dormí pensaba,
que no quiele gente plieta,
como ella so gente branca.

“Villancico de la ensaladilla”

El villancico permite la doble posicionalidad de la voz. Mientras sirve como refuerzo de la doctrina, vehiculiza un mensaje a favor de los sectores marginados. El letrado criollo refuerza su posición actuando como nexo que interpreta la heteroglosia americana mientras expone en el contexto de la fiesta devota, la *otredad* cultural y la condición social del subalterno. El silencio del otro es transformado en la palabra conferida.

Sola saca la pañole,
pues Dioso, ¡mila la trampa,
que aunque neglo, gente somo,
¡Aunque nos dici cabaya!

“Villancico de la ensaladilla”

En el caso de los villancicos el escenario era la plaza pública, tanto más cercano a la fiesta del carnaval, un espacio libre en donde las barreras sociales de desmoronaban y el arte y la vida se entrelazaban.

A los plausibles festejos
que a su fundador Nolasco la redentora familia
publica en justos aplausos,
un negro entró a la iglesia
para regocijar la fiesta...

“Villancico de la ensaladilla”

Por esto podemos hablar de tratamiento paródico y lúdico de textos, estilos y contenidos; porque parodiar es poner un texto dentro o ante otro y poder hacerlos entablar un diálogo problemático. Esta Ensaladilla alude claramente a este revoltijo de voces que no pueden comunicarse porque están demasiado atadas a sus propios códigos e imaginarios respectivos.

... necio quid nunc mihi dicis
Ne quid vis dicere capio.
Necio será él y tu alma,
que yo soy un hombre honrado.”

“Villancico de la ensaladilla”

Esto se traduce en un humor nacido del equívoco que se produce por el contrapunto entre dos sistemas lingüísticos diferentes: el del estudiante, que ostenta el “legítimo” código y el del hombre común, con su particular forma expresiva. A la manera de una Babel novohispana.

Hodie Nolascus divinus
in Coelis esto collocatus.
Yo no tengo asco delvino,
que antes muero por tragarlo.

“Villancico de la ensaladilla”

Finalmente, el elemento de reunión y conciliación estará en manos del indio, otra de las figuras desplazadas en la dinámica social de la Nueva España y reivindicada en esta instancia. Esto no debería ser azaroso; no es casual que el hombre nativo sea quien intente mediante un tocotín, que es un poema en el que en este caso se confunden y se funden el castellano y el nahuátl, resuelva el conflicto.

Púsolos en paz un indio,
que cayendo y levantando,

tomaba con la cabeza
La medida de los pasos; [...]
cantó un tocotín meztizo
de español y mexicano.

“Villancico de la ensaladilla”

Es importante no dejar de observar la relación entre la palabra personal y los discursos ajenos, ambos entrelazados a las problemáticas sociales y culturales.

Porque el juego retórico es un rasgo que marca al barroco y a la reelaboración carnavalesca del material. Este “mundo al revés” de los códigos se presenta una y otra vez a lo largo de la composición. Muchas veces, los aspectos paródicos que nos presenta una composición incluyen la burla de las figuras del lenguaje y de la rima. Lo que podemos observar en el famoso Ovillejo, parodiando el estilo culterano.

... ¿dónde el viste estará y el así como,
que siempre tan activos
se andan a principiar comparativos?

“Villancico de la ensaladilla”

La máscara, el carnaval y la mímica son las imágenes que mejor simbolizan la cosmovisión barroca, por su vinculación con la pareja antitética: adentro y afuera. Lo aparente y lo velado. Lo dicho y lo callado, lo permitido y lo censurado.

El ingenio es como el fuego,
que, con la materia ingrato,
tanto la consume más
cuanto él se ostenta más claro.

“Finjamos que soy feliz”

Una forma de expresar lo diverso, lo grotesco, lo irónico es a través del recurso más importante del carnaval: la máscara. Sor Juana finge, se coloca una máscara alegre que esconde la angustia del hombre barroco en crisis.

Finjamos que soy feliz,
triste pensamiento, un rato [...]
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.

“Finjamos que soy feliz”

La risa del carnaval se muestra más ambivalente que nunca y muestra la conflictiva interioridad del alma humana.

“La máscara expresa [...] la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y la coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual [...] La máscara cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros.” (Bajtín, 1987: 41-42).

De esta manera, la risa se convierte en un vehículo de expresión de la nueva conciencia libre y crítica de la época. El disfraz pasa a transformarse en un elemento que posibilita la permutación de jerarquías y colabora con la instauración de otras voces. Sor Juana adopta un disfraz diferente cada vez que habla a través de otra voz, cambia de sexo o de tópico, resituándose en otros ámbitos y desde otras perspectivas.

“La risa fue sin dudas, una forma defensiva exterior, fue legalizada y se le concedieron privilegios, fue eximida (hasta cierto punto) de la censura exterior, de las persecuciones y de las hogueras.[...] fue un arma de liberación en las manos del pueblo. No excluye lo serio, sino que lo purifica y completa. Lo purifica del dogmatismo, de unilateralidad, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación [...] (Batjín, 1987: 88-89, 112).

3.6. INTERTEXTUALIDAD E IRONÍA COMO INSTRUMENTOS PARA LA EXPRESIÓN DE OTRAS VOCES

*“¡Oh siglo desdichado y desvalido
En que todo lo hallamos ya servido!”
(sor Juana Inés de la Cruz)*

El término polifonía implica la presencia de varias voces en un texto. Esto significa que el sujeto de la enunciación no sólo produce su propio discurso individual, sino que también incorpora otras voces, otros enunciadores, otros mensajes.

Algunos de los recursos que utiliza sor Juana son los de la intertextualidad, las preguntas y la ironía, entre otros.

Las preguntas no sólo aluden a la voz del otro, instauran un sistema dialógico particular, en tanto proponen, intentan, exigen una respuesta, aunque muda, del receptor del texto.

¿Me dirán que esto es viejo y trillado?

“Ovillejos”

“En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas? ”

“*Quéjase de la suerte:
insinúa su aversión a los*

*vicios y justifica su
divertimento a las Musas*

¿Qué sufrimiento no estará cansado?

*“Resuelve la cuestión de
cuál sea pesar más
molesto en encontradas
correspondencias, amar
o aborrecer*

... ¿de qué me sirve emprenderlo/de qué intentarlo me sirve?

*“Romance
Respondiendo a un
Caballero del Perú*

... ¿por qué pensáis vos, errado/que os cometió Dios a vos?...

“Finjamos que soy feliz

¿Pues, para qué os espantáis/de la culpa que tenéis?

“Redondillas”

Es opinión de Mijail Bajtín que todo hablante no es un primer hablante, sino que produce enunciados propios y ajenos por lo que el suyo establece relaciones diversas, motivadas por diferentes propósitos estéticos o ideológicos y a través de los cuales polemiza. Por eso, la capacidad expresiva de la poetisa mexicana está influida por esta capacidad de mezclar y de jugar.

...pues ya no os puede usar la musa mía
sin que diga, severo, algún letrado
que Gracilazo está muy maltratado
y en lugar indecente...

“Ovillejos”

La esencia de la polifonía consiste en que las voces permanezcan independientes para que el lector reconozca la intencionalidad de la introducción de otra voz enunciativa e identifique la *otredad*. Esto instaaura el carácter dialógico dentro del discurso en cuyo interior se dan procesos de construcción, reproducción o transformación de modelos. La incorporación puede realizarse en forma de homenaje, plagio, parodia o lugares comunes.

Pues no soy la primera
que con hurtos de sol y primavera
echa, con mil primores
una mujer en efusión de flores...

“Ovillejos”

Sor Juana reutiliza modelos consagrados y tópicos generalizados, los subvierte reelaborándolos desde y con otra perspectiva, de esta manera y al estilo barroco, “muestra el mecanismo” de construcción a partir de la reconstrucción. La poesía

petrarquista de sor Juana es una transformación barroca fascinante de ese modelo, por un lado respeta las reglas establecidas, por el otro, refleja su propia subjetividad como mujer, poeta, criolla y monja, realizando a la par de la construcción del poema y de la imagen de la retratada, una reflexión metatextual acerca de la dirección de su propia escritura y los patrones a los que obedece.

El pintar de Lisarda la belleza,
en que a sí excedió naturaleza,
con un estilo llano,
se me viene a la pluma y a la mano.
“Ovillejos”

La intertextualidad plantea un problema en cuanto a la recepción, ya que se apela a la competencia cultural e ideológica para que se reconozca la estrategia.

¡Ay! Con toda la trampa
que una musa de la hampa
a quien ayuda tan propio Apolo
se haya rozado con Jacinto Polo
en aquel conceptillo desdichado,
¡y pensarán que es robo muy pensado!
“Ovillejos”

La ironía, como figura que modifica el sentido literal primitivo y se desvía para platear otro, postula dos afirmaciones: una literal y otra subyacente; un sentido encubierto que debe ser percibido para que se realice el juego del significado. Muchas veces funciona como un instrumento de poder; otras, como en el caso de sor Juana, es un recurso contra el poder y a través del cual se ejerce otro tipo de dominio. El desafío se plantea desde un lugar subordinado al poder, a través y pese a éste. De hecho, el ironista se queda con la última palabra, con la última significación. La dualidad se encuentra en la postura aparentemente ingenua, tonta o humilde del que se esconde tras la ironía y en la situación difícilmente cuestionable en la que queda. Esto pone de manifiesto su sagacidad y anula al contrincante en tanto lo lleva a otro ámbito de discusión, finalmente, al silencio.

¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento [...]
Teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
y no la vida en vanidades.

*“Quéjase se la suerte: insinúa su
aversión a los vicios y justifica su
divertimento a las Musas”*

La ironía presta una máscara que le permite al locutor hacer afirmaciones o cuestionamientos que lo podrían comprometer adoptando el recuso de la falsa modestia o poniéndose en la piel de un locutor ingenuo, el Tonto Sabio que se distancia de lo que dice y desvía la carga de responsabilidad que le compete. Se produce un discurso distanciado pero que busca al destinatario irónico cómplice que comprenda y juegue el mismo juego.

... y cierto que es locura
el querer retratar yo su hermosura.
“Ovillejos”

El enunciador irónico saca un doble provecho de este recurso, pues muestra su superioridad mediante la burla o la ridiculización del receptor o del tema tratado. En esta estrofa, irónicamente desea Juana Inés no saber lo que sabe o aprender a ignorarlo, cuando lo que realmente añora y persigue es el conocimiento, pese a todo.

¡Oh, si como hay de saber,
hubiera algún seminario
o escuela a donde a ignorar
se enseñaran los trabajos!
“Finjamos que soy feliz”

Máscara, desvío, trueque, tópicos barrocos que implican no sólo una inversión, un repliegue del sujeto en “otro” responsable del segundo significado, sino que implican un cambio de papeles. Este juego de ser y al mismo tiempo, ser otro, decir y decir otra cosa es el rasgo definitorio de las enunciaciones irónicas. El hecho de poder decir dos cosas al mismo tiempo muestra también que el mundo se puede ver de dos maneras o más. Y esto hace sor Juana cuando dice que no puede decir demasiado de lo que no sabe nada. Dice y no dice, alude pero no explica, reconoce, pero ignora...

Y dejando esta cuestión
para que otros la ventilen,
porque en lo que s bien que ignore
no es razón que sutilice.
*“Romance Respondiendo a un Caballero
del Perú, que le envió unos Barros
diciéndole que se volviere hombre”*

El hecho paródico de confrontar, resignificar, poner a interactuar diferentes elementos posibilita el diálogo, la polifonía, genera una red de conexiones que pueden

observarse en la utilización de géneros y formas poéticas diversas que vehiculizan voces y posturas diferentes.

... un negro que entró en la iglesia [...]
Cantó al son de un calabazo.
Siguiese un estudiantón,
de bachiller afectado, [...]
y así brotando latín [...]
disparó estos latinajos:...

“Villancico de la ensaladilla”

El carnaval como expresión del dialogismo y la multiplicidad le abre una puerta por donde liberarse de su situación social, de su género y de las costumbres sociales que oprimen su espíritu.

En sor Juana es relativamente fácil captar la polifonía que, junto con los demás elementos del carnaval (la máscara, el disfraz y la risa ambivalente propia del desengaño barroco) coloca su obra en el sistema de imágenes y lenguaje propio de ese sistema. Su postura marcadamente dialógica acentúa las antiguas raíces del carnaval por medio del tratamiento de la antítesis, de las parejas dobladas, del oxímoron y de los juegos de palabras, de los reveses, de las imágenes simbólicas y de los emblemas. Ya se ha aludido a que la época en la que vivió sor Juana era un tiempo de emblemas, eran la marca de que cada cosa era símbolo de otra. Su escritura era símbolo de otra escritura, de otra motivación y de otras significaciones.

Este, que ves, engaño colorido [...]
Detente, sombra de mi bien esquivo...

*“Que contiene una fantasía contenta
con amor decente”*

3.7. CARNAVAL, SÁTIRA Y TRATAMIENTO SATÍRICO

Es necesario definir la sátira para poder comprender cómo sor Juana reelabora géneros y subgéneros y cuáles pueden ser sus intenciones. En primer término se entenderá por sátira al subgénero lírico que puede expresar cierta indignación o desavenencia hacia alguien o algo y que conlleva un propósito moralizador, lúdico o meramente burlesco. Puede ser escrito en verso o en prosa, como así también, puede darse la alternancia de ambas formas, como en la sátira menipea.

Junto con todos los recursos antes nombrados, el uso del andrógino, el universalismo y la apertura (en cuanto tratamiento de temas y formas que aluden a lo

incompleto o inacabado), la polifonía ya citada es el elemento constitutivo de este género serio-cómico. Se puede hablar de una sor Juana carnavalesca porque el carnaval abarca las dimensiones múltiples de su carácter:

la tristeza,

Finjamos que soy feliz, triste pensamiento... *"Finjamos que soy feliz"*

el enojo,

Siempre tan necios andáis... *"Redondillas"*

el amor,

Ven, pues, mi prenda amada... *"Amado dueño mío"*

el humor, entre otros.

Digo pues, ¡oh qué puses tan soezes!
Todo el papel he de llenar de puses. *"Ovillejos"*

Es probable que la poetisa haya utilizado el género serio-cómico de la sátira para un propósito polémico o también y simplemente, respondiendo a la cualidad múltiple y diversa del hombre del barroco.

La sátira es un tipo genérico fundamentalmente dialógico y polifónico en la diversidad de voces, de personajes que hablan a través de ella de manera más o menos encubierta. El tipo de dialogismo más típico en sor Juana, sin embargo, es el entrecomillar paródico de lo que llamamos intertextualidad. Ella arma su obra entera sobre la base de los reflejos, ecos, imágenes previas y reverberaciones de la palabra del otro, que a veces, suele ser ella misma, en debate angustioso con su propio pensamiento.

Aprendamos a ignorar,
pensamiento, pues hallamos
que cuanto añadido al discurso,
tanto le usurpo a los años.

"Finjamos que soy feliz"

El efecto buscado por medio de los contrastes, combinaciones oximorónicas y reveses es el de problematizar la recepción convencional por medio de la desfamiliarización. Sor Juana despista con yuxtaposiciones chocantes que no dejan de desconcertar y entretener, es su forma particular de hacer humor.

El pie yo no lo he visto, y fuera engaño
retratar el tamaño.
Ni mi musa sus puntos considera
porque no es zapatera.

"Ovillejos"

En el caso del andrógino, es posible observar el tratamiento que realiza de éste en varios aspectos. Uno de ellos es la referencia autobiográfica a su género indistinto o su insistencia en la escasa importancia que éste respresenta para ella. Es posible, a partir de esto, rastrear las influencias neoplatónicas en sor Juana, ya que para ella el alma no tiene sexo, por lo tanto, el intelecto tampoco. Enfatizaba lo andrógino de su cuerpo y de su alma, además, aparece en muchos de sus textos disfrazada. El disfraz es un elemento relevante en la cultura carnavalesca. En toda su obra sigue presentándose y trastocándose en el polifónico tropo andrógino.

... sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.
Con que a mí no es bien mirado
que como a mujer me miren,
pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;
y sólo sé que mi cuerpo, sin que a uno u otro se incline,
es neutro o abstracto,
cuanto sólo el Alma deposite.

*“Romance Respuesta a un Caballero del
Perú que le envió unos Barros diciéndole
que se volviese hombre”*

El complejo de imágenes invertidas, símbolo de un mundo volteado patas arriba, tironea para abajo los valores ideales y abstractos para resucitar lo que en ellos está siempre recuperable.

El que está triste censura
al alegre de liviano;
al que éste por alivio,
aquel tiene por trabajo.

“Finjamos que soy feliz”

Aquí se manifiestan las dos percepciones de la risa. Para el estado era signo de bajeza y liviandad, de irrespeto; para el vulgo, mecanismo de liberación, parte de la vida.

La risa ambivalente, que ríe mientras llora, es otro tropo de la menipea y de la cultura carnavalesca, es otra máscara de comicidad no siempre obvia que casi siempre conlleva la crítica sigilosa. Y sor Juana recurre a los cultismos de la antigüedad, característicos de la retórica gongorina, para expresar esta dualidad de la risa.

Los dos filósofos griegos
bien esta verdad probaron:
pues lo que en el uno risa,
causaba en el otro llanto.

“Finjamos que soy feliz”

Son muchas las ocasiones en donde se coloca la máscara del payaso carnavalesco para expresar un punto de vista subversivo.

Qué feliz es la ignorancia
del que, indoctamente sabio,
halla de lo que padece,
en lo que ignora, sagrado.

“Finjamos que soy feliz”

Se debe prestar atención a que el inverso del Tonto Sabio es el Payaso Trágico, que se encuentra en la soledad de su pensamiento con lo fugaz y amargo de la vida y puede hallar en la sabiduría un sabor agridulce.

Sírvame el entendimiento
alguna vez de descanso,
y no siempre esté el ingenio
con el provecho encontrado.

“Finjamos que soy feliz”

La subjetividad desdoblada le otorga libertad para fantasear y muchas veces el viaje hacia el interior o a través de disquisiciones filosóficas toma la forma de un viaje, de un sueño, de una aventura que le sirve para probar un punto de vista. En este caso, discurre acerca del poder de la palabra mediante la imagen del acero de la espada.

El discurso es un acero
que sirve para ambos cabos:
para dar muerte por la punta,
por el pomo, de resguardo.

“Finjamos que soy feliz”

Un género tan informe y variado ofrece todas las posibilidades a la creación artística cuanto más se hibridiza y esto puede verse en los romances, las redondillas, sonetos y demás poemas.

La obra de sor Juana representa la reacción a un cuadro geopolítico y socio-religioso que la impulsa a valerse de recursos populares. La monoglosia militante y las profundas divisiones étnicas, económicas y lingüísticas de la Nueva España le dan a la literatura barroca y a la obra de sor Juana una inclinación por la crítica medio encubierta propia del género serio-cómico. De hecho, todo el virreinato era una especie de territorio folklórico que parodiaba el elitismo de la corte española.

Algunas veces, la poesía está escrita para ser percibida fuera de su interpretación tradicional y oficial común, y revela así nuevas posibilidades de comprensión y apreciación.

Este que ves, engaño colorido
que del arte ostentando los primores
es cauteloso engaño del sentido...

*“Procura desmentir elogios que a un
retrato de la Poetisa inscribió la verdad,
que llama pasión”*

Hay numerosos rasgos en la lírica y en la prosa de sor Juana que se encuentran íntimamente relacionadas a la manera de un recuro de la sátira menipea.

Estrictamente, lo satírico se da dentro de un género literario, pero también puede hallarse en las artes gráficas y escénicas. En la sátira los vicios individuales o colectivos, las locuras, los abusos o las deficiencias se ponen de manifiesto por medio de la ridiculización, de la farsa, de la ironía y de otros métodos ideados utilizados para lograr una mejora de la sociedad, o quizá, simplemente, un cambio.

El diablo me ha metido a ser pintora;
dejémoslo, mi musa, por ahora,
a quien sepa el oficio;
más esta tentación me quita el juicio;
me punza, me repuja y me aporrea.

“Ovillejos”

Aunque, en principio, la sátira está pensada para la diversión, su propósito principal no es el humor en sí mismo, sino como una forma de acometida contra una realidad que desapruueba el autor, para lo que utiliza el arma de la inteligencia. Sor Juana apela en este texto a una mirada real sobre un ser real, sin los tamices de las imágenes poéticas que enmascaran a la mujer como de carne y hueso, viva, imperfecta, auténtica.

Pues no soy la primera
que con hurto de sol y primavera
echa, con mil primores,
una mujer en efusión de flores;
y después que muy bien alambicada
sacan una belleza destilada.

“Ovillejos”

Por esto, es importante destacar que el aspecto de la recepción es de vital importancia, porque si el tratamiento satírico no es entendido en sus fines, no se puede provocar el cambio, la complicidad, el juego.

“¿Ven? Pues esto de bodas es constante
que lo dije sólo por el consonante;
si alguno halla otra voz que más expresa
yo le doy mi poder y quítenme ésa.”

(Ovillejos)

Es muy común, y casi define su esencia, que la sátira esté fuertemente impregnada de ironía y de sarcasmo y que recurra a la parodia, como mezcla e inversión de tópicos y géneros, a la burla, a la exageración, a las comparaciones, a las yuxtaposiciones antitéticas, a las analogías y a los dobles en la escritura para estos fines.

“Pásome a las mejillas,
y aunque su consonante es maravillas,
no las quiero yo hacer predicadores
que digan: ‘aprended de mí’ a las flores
si ella quiere, gaste su dinero
que es grande bobería
el quererla afeitar a costa mía.”

(Ovillejos)

Lo esencial, sin embargo, es que en la sátira la ironía sea militante, es decir y volviendo a la función retórica de la reelaboración de géneros que lleva a cabo sor Juana, que sea intencionada, que responda a ciertos objetivos, que el juego sea un modo de composición y de enlace entre los receptores y el autor, pero no, su único fin. La ironía militante a menudo declara abiertamente que acepta las situaciones que son blanco del ataque de la sátira,

“pues no hay voz, equívoco ni frase
que por común no pase y digan los censores:
¿Eso? ¡ya lo pensaron los mayores!”

(Ovillejos)

es decir, el locutor irónico acepta que es parte un marco social, artístico o ideológico y que desde su situación de dependencia respecto de esos códigos, organizará su crítica.

Por esto es tan marcado el aspecto reflexivo en cuanto al lenguaje en sor Juana y en este poema. Las alusiones metatextuales aluden a este trabajo intelectual respecto de los usos y costumbres del código que ya no encierra novedades creativas, al tiempo que marcan su dependencia a él.

Esto sí era hacer versos descansado;
y no es aqueste siglo desdichado
y de tal deventura,

que está ya tan cansada la hermosura
de verse en los planteles
de azucenas, rosas y claveles
“Ovillejos”

El diálogo entre el escritor satírico y el género del que se vale es fundamental y también característico del barroco carnavalesco. Sor Juana humoriza con el arduo trabajo que le lleva la rima, cansada de conceptos estereotipados y tan entronizados en la conciencia de cada poeta, que debe luchar contra ella misma, para no caer en la consonancia trillada.

... y no hallo en mi conciencia,
Comparación que tenga conveniencia
Con tantos arreboles.
¡Jesús!, ¿no estuve en un tris de decir soles?
“Ovillejos”

La alusión al género o a la forma satirizada es constante en el Ovillejo.

... no sé quién es Lisarda, les prometo:
que mi atención sencilla,
pintarla prometió, no definilla.
“Ovillejos”

El ovillejo es un blasón (una imagen aduladora y abusiva) típicamente grotesca y característicamente barroca. El de Lisarda es una reelaboración sorjuanina de un modelo petrarquista que solía describir en forma vertical y de arriba hacia abajo a la hermosa en cuestión. Es una burla a las tradiciones líricas al tiempo que una crítica hacia la imagen cosificada de la mujer. Por medio del tratamiento grotesco, sor Juana trabaja el contraretrato, el reverso de esta imagen en un repliegue típicamente barroco y carnavalesco. Se trabaja sobre el cuerpo, sobre lo terreno y material y lo deja abierto para que dialogue con el mundo, sin intermediarios que lo fijen en una mentira sin tiempo, en una imagen de mujer cosificada y deformada bajo la mirada masculina.

Y es que donde no piensa el que es más vivo,
salta el comparativo;
y si alguno dijere que es grosera
una comparación de esta manera,
respóndame la musa más ufana:
¿es mejor el gusanote la grana,
o el clavel, que si el gusto los apura,
hará echar las entrañas su amargura?
“Ovillejos”

En este poema, la escritora adopta la posición del idiota sabio a través del recurso de la falsa modestia, ya citado anteriormente,

... mas no quiero meterme yo en hondura,
Ni es hacerme que entiendo de escritura.
"Ovillejos"

que encubre una aguda inteligencia para disparar contra el discurso de poder e invita a sus censores (la voz oficial)

¿Ven como sé hacer comparaciones
muy propias en algunas oasiones?
"Ovillejos"

a observar mientras ella comenta paródicamente qué difícil es dar con imágenes que los petrarquistas ya no hayan pensado. No es sólo un juego literario, es un diálogo que opone la creación genuina a la imitación servil y la autonomía femenina a la opresión masculina.

... que yo no me acordé del firmamento,
Porque mi estilo llano,
Se tiene acá otros cielos más a mano
"Ovillejos"

La sátira se suele valer del humor, de la anécdota y del ingenio para ridiculizar lo que el autor considera defectos o errores del individuo o de la sociedad y efectúa de esta manera una crítica de tipo social. Existe una gran variedad de temas, formas de desarrollo y tonos que son recursos habituales en la sátira y que sor Juana utiliza y reelabora de acuerdo con las formas, los temas y su propia situación de producción.

¿Rayos de sol? Ya aquesto ha pasado,
la pregmática nueva lo ha quitado.
"Ovillejos"

Puede reducir o minimizar alguna cosa para hacerla parecer ridícula o recurrir a todo lo contrario, examinarla en detalle y destacar sus defectos.

¡Qué linda ocasión era
de tomar la ocasión por la mollera!
Pero aquesa ocasión ya se ha pasado,
y calva de haberla repelado.
Y así su calva lisa
su cabellera irá también postiza.
"Ovillejos"

El poema a Lisarda es un claro ejemplo de este método. De hecho, en el texto, lo grotesco como recurso del carnaval barroco, desmiembra y expone abierto y en su natural desnudez, el cuerpo de la mujer estereotipada y cosificada.

Exagerar hasta la ridiculización, sobredimensionando del tema y llegar a la caricaturización es una estrategia de Juana Inés, que exagera fórmulas arquetípicas de los géneros y de los recursos estilísticos petrarquistas para ironizar acerca de la forma de representar ciertos aspectos de la vida o del arte y mostrar el mecanismo de la formación de imágenes irreales, pero reconocidas e “inmodificables” afirmadas en los cánones consagrados.

... y ojos de una beldad tan peregrina,
razón es que ya salgan de madrina,
pues a sus niñas fuera hacer ultraje
querer tenerlas siempre en pupilaje.
“Ovillejos”

En una primera persona y detrás de un yo lírico casi identificado con ella, no teme decir lo que piensa, amparada en la rima pegajosa, que casi la obliga a decir algunas cosas.

Pues yo lo he de decir, y en esto agora
conozco que del todo soy pintora,
que mentir de un retrato los primores,
es el último examen de pintores.
“Ovillejos”

Sor Juana no es ingenua respecto de los reproches, de los cuestionamientos y de la censura. En un poema tan dialógico como este, la poetiza alude abiertamente a sus lectores interlocutores, desafiándolos.

¿Qué apostamos que ahora piensan todos,
Que he perdido los modos
Del estilo burlesco,
Pues que ya por los cielos encarezco?
“Ovillejos”

Sor Juana practicó y rejuveneció al imitarlas, algunas de las convenciones artísticas de su momento y se valió de un humor frecuente. Uno de los mecanismos que empleó fue el de la sorpresa, mezclando las imágenes y floridas metáforas gongorinas con remates demasiado prosaicos. ¿Cuál habrá sido su intención satírica? Quizá contraponer en una ya conocida estrategia barroca, realidad y apariencia, carne y reflejo, naturalidad y artificio.

¿Cuerda de arco de amor, en dulce trance?
Eso es llamarlo cerda, en buen romance.
“Ovillejos”

La sátira, en definitiva, es una composición literaria en la que se realiza una crítica de las costumbres y las conductas de individuos o de grupos sociales. En ella, los personajes están presentados como seres de carne y hueso, no como tipos. Esto también contraría el espíritu de la época y del estilo, ya que se conoce que el elemento biográfico, lo que es “realmente vivido” como experiencia personal, debía ser neutralizado y expresado en formas arquetípicas como los conceptos, las antítesis, la erudición latina y las fórmulas cortesanas. La experiencia individual debía adaptarse a estos modelos para poder ser aceptada.

No hay ciencia, arte ni oficio,
que con extraño vicio,
los poetas, con vana sutileza
no anden acomodando a la belleza.
“Ovillejos”

Y dice Juana Inés en relación con las mejillas, cansadas de ser comparadas con flores y maravillas

Ellas, en fin, aunque parecen rosa,
lo cierto es que son carne y no otra cosa
“Ovillejos”

y acerca de sus manos

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.
“Ovillejos”

Cultivar con éxito un género tan difícil y variado requería de suma perspicacia y penetración para ver bajo su verdadera luz a las cosas y a los hombres, sin dejarse llevar por las apariencias, considerándolas sólo como un aspecto más de la totalidad de ambos. Profunda de carácter y por estudio, sor Juana no se detuvo jamás en la superficie y siempre deseó desentrañar las causas y los resortes más recónditos del corazón humano.

Mas si alguno se irrita
murmúreme también, ¿quién se lo quita?
No hay miedo que en eso me fatigue.
“Ovillejos”

Aunque nació con habilidades notables para el estudio y la creación literarias, sus circunstancias personales la colocaron constantemente en una posición aislada e independiente. Esto resultó en parte beneficioso, ya que de otra manera, difícilmente podría haber podido observar con imparcialidad y universalmente al mundo y a sus cosas.

El que a todos se aventaja,
Fuerza es que a todos incite
A envidia, pues él lucir
A todos untos impide.

“Romance Respondiendo a un caballero del Perú”

Dijo Mariano José de Larra: *“Como el que censura las acciones y opiniones de los demás es el que naturalmente debe encontrar más dificultad en convencer y persuadir, necesita añadir a su clara vista el arte no menos importante de decir, lo uno porque no hay verdad que, mal o inoportunamente dicha, no pueda parecer mentira; lo otro porque rara vez nos persuade la verdad que no nos halaga, y el arte de decir es casi siempre obra del estudio.”*² Son raras además las verdades que la Naturaleza nos presenta en su total claridad y verdad. Ni son todas las épocas iguales, como así tampoco, sus maneras de decir. Lo que en un siglo pudo haber sido lícito y hasta permitido, en otro puede ser chocante, censurado y quizá, hasta imposible. Ésta es la razón por que el escritor satírico debió comprender perfectamente el espíritu de su siglo y ubicarse respecto de las prohibiciones y aceptaciones de su tiempo, empleando los recursos que éste ponía a su disposición.

*A nadie cause escándalo ni espanto,
Pues no es la ley de Dios la que quebranto.
(Sor Juana Inés de la Cruz)*

3.8. LA MÁSCARA DEL SILENCIO, EL SILENCIO COMO RECURSO

*En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?
“Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios,
y justifica su divertimento a las Musas”
sor Juana Inés de la Cruz*

El tema de la censura atraviesa toda la obra de sor Juana y es una de las claves para entender la relación que mantuvo con sus contemporáneos y con su producción. El silencio se liga al aspecto personal y al institucional de manera particular de acuerdo

² De Larra, M. (1886) *De la sátira y de los satíricos* [en línea], Barcelona: Crítica, 2000, pág. 473-479. Disponible en: <http://www.trazegnies.arrakis.es/satiricos.html>

con su vinculación con las instituciones dominantes de la época: el clero y la monarquía virreinal.

Sor Juana intenta triunfar con la palabra por sobre las limitaciones que la Iglesia le impone. Por esto se puede decir que ella se autoinventa a partir de la literatura contrarrestando el mundo patriarcal desde el universalismo de la razón y de la capacidad de intelectualizar. Sor Juana considera que las almas, como las inteligencias, no tienen sexo.

... y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el Alma deposite.

“Soneto Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios, y justifica su divertimento a las Musas”

Pero, por otra parte y como mujer, sostiene su derecho legítimo al conocimiento fundado en parte en el gnosticismo, que era un aspecto de su gran caudal de influencias filosóficas. Los gnósticos veían al mundo en parejas y sor Juana afirmaba que el hombre poseía una sabiduría de esencia femenina. Esto, claramente herético buscó formas de expresarse mediante alegorías y cultismos de la antigüedad.

Yo no estimo tesoros ni riquezas;
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi pensamiento
que no mi pensamiento en las riquezas.

“Soneto Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios, y justifica su divertimento a las Musas”

Un yo que se esconde detrás de múltiples voces acalla la propia, se distancia y permanece en silencio mientras otro habla a través de ella. Y ese es uno de los recursos para “hablar desde el silencio”, ya que toda institución y todo poder delimita una zona que no puede ser franqueada, que no admite interpretación “*pues lo que es bien que ignore/no es razón que sutilice.*” He aquí el gran desafío para Juana Inés: estaba inserta en un sistema cuyas dos primeras reglas eran la obediencia y el silencio, toda su vida fue una constante negociación de los límites y el silenciamiento, el motivo de su palabra.

Al paso que la alabanza
A uno para blanco elige,
A ese mismo trata
La envidia de perseguirle.

“Romance Respondiendo a un caballero del Perú”

Dice Octavio Paz: “La institución se relaciona ante todo con el espacio de la letra muerta [...] de la palabra conservada.” La creación, la palabra femenina, la intelectualidad en la monja están vivas y anuncian los albores de la modernidad. Todo esto es un gran acto de rebeldía por parte de la poetisa. Sin embargo, no teme preguntar el por qué del hostigamiento. Y el cuestionamiento interpela directamente al interlocutor, lo enfrenta.

¿En que te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en bellezas?

*“Soneto Quéjase de la suerte: insinúa su
aversión a los vicios, y justifica su
divertimiento a las Musas”*

La literatura culta barroca fue condicionada tanto por las formalizaciones de la retórica y la estética gongorina, como sujeta a restricciones del absolutismo político y religioso. Sor Juana muestra cómo es posible utilizar, transformar y redimensionar los modelos dominantes para generar otra retórica donde sea la manipulación del silencio y de la palabra la que posibilite su elocuencia y su capacidad de persuasión.

Nuevas sendas al discurso
hace, que elevado pise,
y en nuevos conceptos hace
que él a sí mismo se admire.

*“Romance Respondiendo a un
caballero del Perú”*

En su poesía aparecen representadas las restricciones a las cuales está sujeta y sus recursos como subalterno en la escala social y eclesiástica. En Juana Inés, el decir y el callar se expresan con la dinámica antinómica barroca.

Balbuciendo con la copia,
la lengua torpe se aflige:
mucho ve, y explica poco;
mucho entiende y poco dice.

*“Romance Respondiendo a un
caballero del Perú”*

Mediante la expresión paradójica y antitética *mutismo-sordera*, ya que las distancias sociales no pueden acercar los oídos para escuchar lo que el Otro quiere decir, el apelativo *sordo*, apela al receptor literal y exige mediante el imperativo

escucha que lo haga de la única manera posible, a través de la lectura de la palabra escrita.

Amado dueño mío,
escucha un rato mis cansadas quejas [...]
oyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos, [...]
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda.

“Amado dueño mío”

Sor Juana hace uso de muchos silencios tácticos vinculados a la corte y a la Iglesia, como también los referentes a los valores sociales y a las convenciones de la época. Los enmascaró como actos de sumisión, de modestia afectada y al mismo tiempo de rebeldía, de acusación y defensa, para deconstruir los mecanismos del poder y reivindicarse.

Balbuente con la copia
la lengua torpe se aflige;
mucho ve, y explica poco;
mucho entiende y poco dice.

“Romance Respondiendo a un caballero del Perú, que le envió unos Barros diciéndole que se volviese hombre”

El silencio genera estrategias discursivas y expresa los signos de la triple marginalidad de Juana Inés como mujer, intelectual y eclesiástica por las cuales se disculpa, *modesta e ignorantemente*.

... yo no entiendo de esas cosas;
sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.

“Romance Respondiendo a un caballero del Perú, que le envió unos Barros diciéndole que se volviese hombre”

Una manera de hablar desde el silencio podría ser la de preguntar sin esperar contestación explícita. La pregunta que no espera respuesta nada afirma, sólo sugiere; interpela pero no asegura, dice pero no dice, deja al silencio sin respuesta, el trabajo de la significación. El lugar del silencio lo presta la condición marginal de la mujer, que no puede decir lo que piensa y lo que siente y se traslada a la falta de respuesta del otro. En este sentido, las redondillas se prestan a este juego de interrogaciones y mutismos y

posibilitan una retórica de la argumentación, ya que los temas se plantean mediante las estrofas, como inquietudes que se prestan a la reflexión y al análisis.

Si con ansias sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?
“Redondillas”

En esta estrofa de las Redondillas, puede verse esta característica de discurso interpelativo-argumentativo. La voz enunciativa llama, reclamando la atención del receptor e interpelando a un tú genérico, *Hombres* por medio de la fuerte adjetivación *necios* en un claro y firme tono acusatorio, mientras les imputa su responsabilidad respecto de la opinión inclemente y muchas veces injusta que atribuyen sexo opuesto. Esto constituye el primer y gran planteo del poema. En él, el silencio no procede de la ausencia del yo lírico que, al contrario, expresa abiertamente su parecer y se permite mediante la epífrasis³ *con gravedad* caracterizar al sujeto destinatario y reconvénirlo acerca de esta excesiva y injustificada reacción.

Combatís su resistencia
y luego, con gravedad,
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.
“Redondillas”

En todo el desarrollo del poema la escritora irá presentando términos antitéticos dispuestos ocasionalmente en quiasmos para mostrar la inconsistencia de los argumentos y acusaciones de los hombres y reposicionar las culpas que se cargan a las mujeres

¿Cuál mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:
la que cae de rogada
o el que ruega de caído?
“Redondillas”

y tratar de armonizar la relación entre hombres y mujeres, lo que también se propone en este poema.

... queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.
“Redondillas”

³ Epífrasis: Figura lógica que consiste en añadir a un enunciado una expansión de carácter exclamativo o como complemento de tipo moral o amplificación cuantitativa o cualitativa de la idea expresada, que suele delinear los sentimientos del autor o del personaje.

Sor Juana sitúa las diferencias en una especie de báscula, que deberá producir, al término del poema, un rédito positivo para el sector callado y marginado de la sociedad. Sus antecedentes como contadora en el convento se ponen de manifiesto en este tipo de planeos entre débitos y créditos que se debaten en el interior del alma del hombre.

La redondilla se presenta como una forma estrófica que permite tanta flexibilidad y libertad que puede utilizarse para la disquisición y la argumentación. De hecho, se ha dicho que, de alguna manera, las estrofas se preguntan y se responden. En manos de sor Juana, es un arma y una máscara con la que se esconde detrás de los artificios del estilo gongorino para poder exponer sus ideas. Por medio de uno de los recursos más representativos, el hipérbaton, compara la falta de lógica y de criterio en el razonar masculino con un niño, que pretende lo que luego no quiere, al tiempo que lo caracteriza como tal.

Parecer quiere el denuedo
de vuestro parecer loco,
al niño que pone el coco
y luego le tiene miedo.

“Redondillas”

La literatura que surge en tiempos de sor Juana como impugnación del poder absoluto no se manifiesta entonces sólo como fiesta de la forma, sino que se releva también a través de la ausencia y de las transformaciones del signo. Por su intermedio se expresa el desgarramiento de la conciencia barroca. La pregunta, tan presente en los textos sorjuaninos, es signo de lo ausente, del silencio, de lo que falta decir y saber.

Otro aspecto del silencio que tan claro tenía sor Juana es el del Otro, el del censor como institución que acusa pero por métodos esquivos. La pregunta también querella, aunque sutilmente, mediante la imagen de la reconvención invisible pero igualmente dura. Quizá Juana Inés se haya sentido innumerables veces como construyendo castillos de arena próximos al mar, la imagen de la escritura con agua es ejemplo del tipo de enemigo al que se enfrentaba, sigiloso, evasivo, también enmascarado.

... ¿de qué me sirve emprenderlo,
De qué intentarlo me sirve,
Habiendo plumas que en agua
Sus escarmientos escriben?

*“Romance Respondiendo a un caballero
del Perú, que le envió unos Barros
diciéndole que se volviese hombre”*

En ciertas ocasiones, este planteamiento se transforma y se oculta detrás de la asignación de otro nombre a lo nombrado. Por medio del apóstrofe, se produce un desvío significativo que oculta la verdadera identidad del “receptor de papel” al que alude directamente la poetisa. Por medio de una especie de metáfora de lo que representaba quizá para la mayoría de las mujeres enclaustradas, el confesor, el censor, es el mundo, su representante, su único contacto con el exterior.

¿En perseguirme, Mundo, qué interesas?

“Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios y justifica su entendimiento a las Musas”

El uso de la segunda persona implica un grado altamente dialógico y esto, sumado al requerimiento de sus preguntas, permite el cuestionamiento por parte del que escribe.

¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en bellezas?

“Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios y justifica su entendimiento a las Musas”

En este caso, es el soneto quien articula la demanda; su forma grave y estrictamente sujeta a las formas intenta este planteo tan desigual en cuanto a las jerarquías que implica. El soneto es el gran vehículo del amor y no lo es menos en este caso, ya que éste puede ser de distintas clases y aquí el yo poético defiende su amor y su derecho al conocimiento. Su más grande pasión.

... y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi pensamiento
que no mi pensamiento en riquezas.

“Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios y justifica su entendimiento a las Musas”

Nuevamente, el quiasmo establece una opción entre dos posibilidades: perseguir el conocimiento o llenar los intereses en vanidades. El término *riquezas* carga con toda su potencialidad significante, el saber es riqueza, el bien máspreciado para ella. Y la pregunta refiere a su condición, en este sentido es claramente autobiográfica, marcada por el uso de la primera persona singular “yo”, ¿por qué es motivo de persecución el ansia de conocimientos y la formación del intelecto?

Siguiendo con la elección del soneto, es en éste en donde más se observa el tópico del tiempo y su fugacidad. El soneto está sujeto al tiempo, tiene una medida

inquebrantable, como el devenir. El tiempo, a su vez, es representado en la metáfora sobre el cuerpo, “despojo civil de las edades”. Este tema característico del barroco viene a servir como el motivo de su interés por formar el espíritu y el intelecto, y no aferrarse a la corporeidad, que se esfuma rápidamente. La inversión, nuevamente como otra opción, como su opción de vida.

... consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.

“Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios y justifica su entendimiento a las Musas”

Es importante destacar que el silencio adquiere variadas formas y que el “travestimiento” del signo, en términos de Octavio Paz, también constituye un mecanismo del silencio que altera el valor connotativo de “demarcador de los roles sociales” que sustentan la sociedad barroca, mutando constantemente, de forma en forma, de voz en voz, de un sexo a otro, de una máscara a otra.

Al que a todos aventaja,
fuerza es que a todos incite
a envidia, pues él lucir
a todos juntos impide.

“Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios y justifica su entendimiento a las Musas”

Sor Juana siente que no está en el lugar social e intelectual que le corresponde y la única solución que encuentra es la de devolver las cosas a un estado de equilibrio por medio del uso de la razón y de sus capacidades no reconocidas, aunque reconoce que está acechada por el peligro de los censores, de la ignorancia, de la envidia y de la injusticia.

¿De qué sirve al ingenio
el producir muchos partos,
si a la multitud se sigue
el malogro de abortarlos?

Finjamos que soy feliz

Octavio Paz habla de los “partos” de sor Juana en términos de sublimación. Renegó de su naturaleza, del amor carnal y de su capacidad de procreación por el amor al conocimiento y a los partos de otros hijos, sus escritos.

3.9. EL QUIASMO

El tabú genera una retórica de la alusión y de la atenuación, aspectos del recurso del silencio que se manifiestan de diversas maneras. Y ¿cómo es posible afirmar exactamente lo opuesto de aquello que se dice de manera expresa?

Se observa que mucho de esta interrogante puede satisfacerse teniendo en claro las diferencias entre el *significado* de un signo, en tanto su contenido en una lengua determinada; la *designación*, es decir, la referencia a la realidad de la relación entre la expresión lingüística y un estado real de situación y el *contenido* de un texto que expresa más allá y a través de la designación y del significado.

El quiasmo es una de las llamadas figuras de repetición que consiste en la repetición de palabras o expresiones iguales de forma cruzada manteniendo una simetría, a fin de que la disparidad de sentidos resulte a su vez significativa. Este recurso obliga a los dos conceptos relacionados por una expresión a intercambiar papeles, introduciendo desequilibrios y desproporciones entre los términos antitéticos, de manera que lo determinante se convierta en determinado y viceversa.

... ¿para qué me enamoras lisonjero
Si has de burlarme luego fugitivo?

*“Soneto Que contiene una fantasía
contenta con amor decente”*

Enamoramiento, lisonja, burla, fuga; cercano y lejano, esquivo y artero. Este soneto amoroso interpela al amor pero es posible aquí pensarlo como un disfraz: ¿por qué no sería posible interpretar que esta “imagen del hechizo que más quiero” es el conocimiento y la posibilidad de acceder a él? ¿Y el acero y el imán como el deseo del saber y el atractivo del conocimiento?

¿Sería posible que el quiasmo reflejara el aspecto dual que representaba para ella la búsqueda del saber intelectual y su situación respecto de él?

... bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

*“Soneto Que contiene una fantasía
contenta con amor decente”*

Quizá, la búsqueda del conocimiento haya sido para ella una ilusión, en términos del deseo por el que es capaz de arriesgar la vida y al mismo tiempo, presentarse como

una imposibilidad. Ilusión, escollo o una opción de vida, con su consecuente carga de culpa, censura y persecución.

Es a través de este tropo que sor Juana expresa su triple situación de marginalidad y su relación con lo prohibido. Pero, al final del poema, nos entera de la resolución de este conflicto. No importa lo difícil y esquivo que sea el camino hacia el saber, su inteligencia lo “atrapa” en una prisión intelectual e inviolable. Podría pensarse que aquí sor Juana expresa su rebeldía, en tanto lo que es aprendido no podrá ser destruido, arrancado, despojado.

... poco importa burlar brazos y pecho
Si te labra prisión mi fantasía.

*“Soneto Que contiene una fantasía
contenta con amor decente”*

El quiasmo busca dar valor a una idea central por medio de la repetición de las frases y del contraste entre ellas, generando un efecto sorprendente que induzca a la meditación. Es también llamado “paralelismo inverso”, por cuanto la primera parte de una construcción gramatical es balanceada o equilibrada por la segunda, solamente que reflejándola en orden inverso. No se puede dejar de observar el carácter de desvío intencional de la convención y, en el siguiente ejemplo, a éste como confusión de los sentimientos, lo que genera un conflicto interior.

Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata;
constante adoro a quien mi amor maltrata;
maltrato a quien mi amor busca constante.

*“Soneto Prosigue el mismo asunto, y
determina que prevalezca la razón
contra el gusto”*

En esta estrofa, los quiasmos se encuentran dispuestos en el mismo verso, cada uno invirtiendo la carga significativa del anterior, pero manteniendo la misma estructuración sintáctica, a modo de paralelismos. En la simetría de la sintaxis se refleja lo igual pero asimismo, opuesto de los sentimientos.

Reflejo, inversión, oposición: lugares comunes dentro de los tópicos barrocos.

Para comprender la estructura literaria del quiasmo podemos pensar en ella como en una enumeración y observar que la estrategia consiste en hacer una lista de ítems en un orden particular y luego repetirla en el otro sentido. La sor Juana tenedora y contadora elabora su lista de débitos y créditos amorosos.

Feliciano me adora y le aborrezco,
Lisardo me aborrece y yo le adoro
por quien no me apetece, ingrato, lloro
y al que me llora tierno no apetezco.

*“Soneto Continúa el mismo asunto y
aun le expresa con más viva
elegancia”*

El empleo de este tropo permite una notable actividad reflexiva y constituye un método pedagógico de pensamiento abstracto y didáctico; no se debe olvidar este carácter no único pero sí relevante del barroco.

... por activa y por pasiva es mi tormento
Pues padezco en querer y ser querida.

*“Soneto Resuelve la cuestión de cuál
sea pesar más molesto en encontradas
correspondencias, amar o aborrecer”*

Este recurso posibilita contemplar una misma situación desde una perspectiva completamente diferente. Armoniza diversos significados y arregla diferencias cruzadas estableciendo una especie de balance entre las contradicciones y la angustia que esto genera en el alma humana.

Pero yo por mejor partido, escojo
de quien no quiero, ser violento empleo,
que, de quien no me quiere, vil despojo.

*“Soneto Prosigue el mismo asunto, y
determina que prevalezca la razón
contra el gusto”*

Sor Juana busca “tabular”, balancear una serie de cuestiones o ideas que considera en profundo desequilibrio y, por medio del quiasmo, introduce en una relación, tanto antinómica como recíproca y necesaria, dos términos que merecen un tratamiento diferente. Busca restaurar el equilibrio que falta y resolver esta dicotomía presentando una mirada diferente, otra posibilidad en el juego de los roles.

Las personas tienden siempre a pensar las cosas en un sentido, pero es posible considerar otros y allí es donde interviene el quiasmo aportando una nueva luz a la nueva perspectiva. Y al respecto opina sor Juana:

Todo el mundo es opiniones
de pareceres tan varios,
que lo que el uno que es negro
a otros prueba que es blanco.

“Finjamos que soy feliz”

El método quiástico reconvierte los roles por medio del desmonte de jerarquías.

Al que trato de amor, hallo diamante,
y soy diamante del que de amor me trata.
Triunfante quiero ver al que me mata,
y mato al que me quiere ver triunfante.

*“Soneto Prosigue el mismo asunto, y
determina que prevalezca la razón
contra el gusto”*

Este recurso busca la explicitación de las diferencias, pero no sólo en cuanto a sentidos opuestos, sino a las diferencias en el empleo, la consideración y la prefiguración que de ellas nos hacemos.

Que no me quiera Fabio, al verse amado,
es dolor sin igual en mí sentido;
mas que me quiera Silvio, aborrecido,
es menos mal, mas no menos enfado.

*“Soneto resuelve la cuestión de cuál
sea pesar más molesto en encontradas
correspondencias, amar o aborrecer”*

En la historia de la filosofía es posible pensar que existe un quiasmo entre las cosas y las palabras, ya que la mayoría de los sentidos se obtienen yuxtaponiendo opuestos. La imagen que pretende este tropo se configura cuando estos elementos contrapuestos se relacionan mediante una armonía previa, cuando es posible rastrear la isotopía en el cotexto o en el contexto de la producción literaria, en este caso. Esta relación intrínseca entre estos supuestamente contrarios miembros del quiasmo impide la ruptura y posibilita la conformación de la figura o imagen de la idea que se pretende dar, en este caso, la de la angustia que ocasiona el desequilibrio de las correspondencias encontradas.

¿Qué sufrimiento no estará cansado
si siempre le resuenan al oído
tras la vana arrogancia de un querido
el cansado gemir de un desdichado?

*“Soneto resuelve la cuestión de cuál
sea pesar más molesto en encontradas
correspondencias, amar o aborrecer”*

Por todo esto, es posible romper el vínculo convencional entre las cosas y las palabras que las dicen, porque ocultamente existe cierta familiaridad entre zonas pensadas como fijas e incompatibles. El ámbito del alma y del pensamiento es la zona que reúne sentimientos e ideas al parecer inconciliables, pero que en el hombre se han presentado siempre conectadas, porque él mismo es ambiguo y multifacético.

Si el lenguaje es utilizado para construir una reflexión acerca de la realidad y para mediar entre la posibilidad de una expresión reflexiva acerca de ella, es posible que

a través del recurso quiásmico comiencen a elevarse perspectivas, voces que intenten nuevos aspectos de de la realidad dada y explicada, segura, convenida, estatizada.

Aunque no es un recurso específicamente barroco, comparte con este aspecto del estilo y del pensamiento, la mutabilidad, el movimiento que produce el cruce entre las ideas preconcebidas y luego reubicadas, tanto en la estructura sintagmática, como en la del pensamiento.

Si con ofensa al uno reconvegno,
me reconviene el otro a mí, ofendido,
y a padecer de todos modos vengo

*“Soneto Continúa el mismo asunto y
aun le expresa con más viva
elegancia”*

Hay entrecruzamiento porque hay un punto de inflexión en la pareja de elementos que posibilita la inversión del sentido. Se podría decir que este punto de inflexión que permite el cambio semántico en el quiasmo es la libertad, el espacio donde es posible la reubicación, la nueva perspectiva, la nueva mirada sobre una diferente versión de la realidad. Es aquí donde y cuando la verdad se vuelve parte de la propia creación y a un tiempo, es allí, en el quiasmo, donde el autor decide abrir una hendija por donde dejar entrever la posibilidad de lo diverso, ya que este tropo permite intercambiar papeles entre dos conceptos y observarlos de manera invertida. Lo determinante se convierte en lo determinado, aún cuando se determinan alternativamente, creando un espacio de significación en donde se nos descubre algo importante que cada uno de los conceptos, por sí solo, dejaba oculto.

Cuál mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:
la que cae de rogada
o el que ruega de caído?

“Redondillas”

Es decir que el quiasmo puede activar otras significaciones relacionadas, considerándolas desde dos perspectivas contrapuestas. Muchas veces, lo que importa no es el contenido del término o concepto, sino el punto de vista que ilumina su sentido, su disposición.

En este recurso entran en relación parejas dicotómicas y dialécticas que agotan la realidad considerada, de tal manera que la negación de uno de los conceptos enfrentados define la afirmación del otro al tiempo que se determinan mutuamente. Será

parte importante de la decodificación del sentido del quiasmo, el analizar las relaciones semánticas y simbólicas mantenidas por estas parejas.

Normalmente, este recurso establece dos relaciones alternativas e invertidas entre dos términos o elementos cualesquiera. Toda pareja conceptual y toda dicotomía enmascara muy a menudo una relación asimétrica o de dominio y esta relación de poder suele revelarse al unir los dos extremos dicotómicos por medio de una palabra conectiva. Puede suceder que uno de ellos sea el término dominante y que se encuentre ocupando el lugar de la izquierda y que el de la derecha sea utilizado por el término subordinado a él.

... ¿para qué me enamoras lisonjero
Si has de burlarme luego fugitivo

*“Soneto Que contiene una fantasía
contenta con amor decente”*

No es tampoco casual el hecho de estar ante un recurso que utiliza la máscara, recurso carnavalesco y barroco, para subvertir relaciones jerárquicas o de poder. El quiasmo refleja, como espejo barroco, un régimen de dominio y el espacio que ocupa esta relación de dominación crea una división localizada entre sitios, términos, ideas o roles dominantes y dominados que se materializan ante nuestros ojos en el espacio de la escritura en términos como *vivo y muero o amado y aborrecido*. Los sistemas de opuestos son una forma de estructuración del pensamiento conceptual humano, no sólo parte de la mecánica del poder aplicado al lenguaje son simplemente, formas de entender al mundo. El movimiento que realiza el pensamiento para razonar lo hace gracias a estas oposiciones conceptuales.

Si con mi ofensa al uno reconvengo,
me reconviene el otro a mí, ofendido

*“Soneto Continúa el mismo asunto y
aun le expresa con más viva
elegancia”*

Lo que el quiasmo propone, entonces, es retomar este sistema reflexión y “redireccionarlo” de acuerdo con los fines o los tópicos del autor.

En palabras de Bajtín:

“¿Cuál es el sentido artístico e ideológico de todos estos despropósitos? Son, ante todo, juegos de palabras, expresiones corrientes de palabras, tomadas fuera de la rutina tradicional del lazo lógico. Una especie de recreación de las

palabras y de las cosas dejadas en libertad, liberadas de la estrechez del sentido, de la lógica, de la jerarquía verbal.” (Bajtín, 1982: 362).

Al gozar de una libertad total, las palabras se ubican en una relación de proximidad inusual, se obtienen nuevos lazos estables después de efectuar la asociación y es la coexistencia de las cosas, de las palabras y expresiones fuera de las condiciones corrientes lo que logra un efecto renovado. Se descubren la ambivalencia y la multiplicidad de significaciones internas que les son inherentes a las palabras, como las posibilidades que contienen y que no se exteriorizan en las condiciones habituales.

3.10. EL RETRUÉCANO LÉXICO

Se trata de un tipo de juego verbal conseguido por medio del *trocar*, del cambiar mediante la inversión de las partes conformantes de una palabra real o supuestamente compuesta, de forma tal que ésta resulta de la recomposición de dichas partes adoptando su orden habitual. Es un fenómeno complejo construido en dos tiempos: primero se repite más o menos literalmente una palabra simultáneamente a su segmentación en dos partes y luego, se invierten dichas partes respecto del orden posicional que guardan en la palabra presuntamente compuesta. La pauta de formación puede representarse como $AB = B+A$. En tanto B resultante ha cambiado su significación por su reubicación sintáctica, al igual que A; esto es lo único que marca la diferencia con el quiasmo, recurso al que pertenece el retruécano, ya que se trata de un quiasmo con redistribución sintáctica.

... ¿quién es más de culpar
aunque cualquiera mal paga
el que peca por la paga
o el que paga por pecar?

“Redondillas”

El aparente simple juego con el significante suele venir motivado por el deseo del autor de expandir el significado de una de las partes o de todas ellas, estableciendo connotaciones diversas. De hecho, una o las dos partes resultantes suele coincidir con un signo preexistente en el sistema de la lengua, lo que provoca normalmente un encuentro homonímico con claro valor lúdico que debería pretender un replanteo desde el punto de vista del receptor. En este caso, sor Juana pone a discusión un problema de

responsabilidad moral: ¿quién es más culpable? ¿El que peca por necesidad o el que sin necesidad, peca y promueve monetariamente esta conducta inmoral?

Esta nueva semántica resultante de la alteración sintáctica está motivada y suele impresionar por su efecto de concentración o densidad de conceptos, pues, empleando los mismos elementos y variando la construcción es posible encarar más de un significado y vehicular más de un mensaje a la vez. En este caso, no sólo se expresan sentimientos personales encontrados, sino también lo que éstos ocasionan, en los otros.

Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata;
constante adoro a quien mi amor maltrata;
maltrato a quien mi amor busca constante.

*“Prosigue el mismo asunto, y
determina que prevalezca la razón
contra el gusto”*

El “aspecto de juego”, otra vez el tópico de la apariencia y del enmascaramiento, sorprende y desconcierta en un primer momento. Esto es positivo porque produce el quiebre, la disociación y el reacomodamiento. A veces se pretende que la comprensión del juego de palabras implique el trueque de las ideas. Mediante este juego de palabras, sor Juana se reposiciona como mujer e intelectual frente a la censura del poder, al que, de alguna manera, le reconviene acerca de cuál es la mejor y más sabia de las elecciones.

... teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
y no la vida en vanidades

*“Quéjase de la suerte: insinúa su
aversión a los vicios y justifica su
divertimento a las Musas”*

Se trata de un tipo de disociación en el nivel textual que pretende quizá, otro tipo de disociación: el de la palabra respecto de su denotación convencional y arbitraria en otros planos de significación. Se trata de un mecanismo de descomposición y es interesante ver qué se pretende descomponer por medio del retruécano...

... y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi pensamiento
que no mi pensamiento en las riquezas.

*“Quéjase de la suerte: insinúa su
aversión a los vicios, y justifica su
divertimento a las Musas”*

El cambio de construcción y distribución sintáctica varía el significado de las expresiones y este desvío es percibido por el lector gracias a una marca, esta marca es la del contraste y del movimiento, la marca del quiebre en la direccionalidad esperada del mensaje. Quizá, esta marca se encuentre en la relación semántica que mantienen las palabras entre sí. Si es el caso, el término “culpa” en la pregunta tal vez prepare al receptor a tomar una de las posturas que se van a presentar en el retruécano inmediato.

¿Cuál mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:
la que cae de rogada,
o el que ruega de caído?

“Redondillas”

Este tipo de juego verbal limita con algunas configuraciones anagramáticas y con el calambur; todos estos recursos constituyen mecanismos de un plan artificioso utilizado por muchos poetas para crear en sus textos ingeniosos efectos lúdicos. Son recursos sugestivos y necesarios para conseguir expresiones preñadas de sentidos imposibles de comunicar de otro modo y que se asumen como diagnóstico y remedio de situaciones y problemas que afectan y se relacionan directamente con las personas y con la sociedad. Por esto, la armonía del contraste se convierte en manipulación y cuando se instala en la coyuntura entretejidos social y se acepta, sólo queda espacio para la libertad de trocar y de sorprender, ya que disminuye o quiebra la previsibilidad del mensaje para luego, generar pensamiento renovado a través de una retórica de la persuasión.

... el que vive lo que sabe
sólo sabe lo que vive.

*“Romance 15 A los Marqueses de
Laguna”*

Se está hablando de recursos que apelan a la desestructuración de las palabras por medio del trastrueque sintáctico; la sintaxis puede interpretarse como sinónimo de ordenamiento y éste, como sinónimo de poder, de convención. Cruzar sentidos es interponerse, es situarse en el punto de quiebre del pensamiento, es tentar a la posibilidad de un giro absoluto de sentido, desoyendo las formas previstas. La inversión constituye un cambio completo del orden en el interior de una fracción; cuando invertimos palabras o morfemas desaparecen algunos de sus rasgos constitutivos, por ejemplo su posición, no sólo sintáctica, sino quizá la que ocupa en el imaginario social.

Por medio de este ligero desplazamiento, estos elementos toman algún rasgo de los atributos de la posición que pasan a ocupar.

¿Pues, para qué os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.

“Redondillas”

Cuando la significación se invierte, se parodia y se sumerge en el ámbito de la connotación personal y cultural, se evoca otro contenido a expensas de su significación principal.

Así, alimentando, triste,
la vida con el veneno,
la misma muerte que vivo
es la vida con que muero.

*“En que expresa los efectos del Amor
Divino, y propone morir amante, a
pesar de todo riesgo”*

CONCLUSIÓN

Probablemente, en el contexto barroco hispanoamericano de control y censura, la poesía y sus recursos hayan sido más viables, más realizables, debido a sus posibilidades expresivas particulares. La libertad que el género lírico ofrece al poeta le permite desvincularse de algunas restricciones y obtener un mayor potencial simbólico.

La poesía y sus figuras permiten una visión diferente de las problemáticas que preocupan a la poetisa quien, siempre inmersa en la conciencia y estética de su época, amplía sus recursos expresivos manteniéndose en un espacio intermedio entre los límites que le imponen su tiempo, su condición genérica, social y eclesial. Esto le permite disponer desde otra perspectiva elementos, temas y formas conocidos para enmascarar un discurso diferente, renovado, potencialmente peligroso para ella e inquietante desde el punto de vista la recepción, en el marco de un discurso ideológico hegemónico.

El quiasmo y el retruécano son figuras que, ya desde su instancia gráfica, plantean una doble posición, una doble dirección y por ende, otra opción en su significación. Son figuras que espejean lo que dicen, aluden a la otra cara, a la otra verdad, al tiempo que desafían los criterios de organización de contenido y pensamiento avalados. Son figuras barrocas que se atreven a decir más de lo que expresan en la superficie y proponen una *retombeé*, en términos de Sarduy.

Lo mismo ocurre con el recurso de la falsa modestia y el código retórico-cortesano: ambos plantean una dualidad entre dos instancias de poder. El sujeto que escribe advierte al otro su incapacidad y falta de pericia pero, al mismo tiempo, demuestra lo contrario, para el caso del primer recurso. El segundo muestra la aparente sumisión que, sin embargo, esconde la convicción de quien se sabe en igualdad de capacidades, no así de condiciones y facilidades. Dualidad, plurivalencia nuevamente.

Podemos concluir que este recorrido por una pequeña parte de la obra de la poetisa mexicana nos ha proporcionado algunos elementos que colaboran con la idea de que ciertos recursos tales como la falsa modestia y el código retórico-cortesano se prestaron también a la utilización irónica para la denuncia velada de situaciones injustamente marginales. También es necesario decir que no fueron utilizados sólo por ella y con sólo esas intenciones, ya que, como las formas estróficas escogidas, respondían a usos de la época.

El carnaval, como espacio de mixtura, de múltiples voces y lecturas, y la reutilización de elementos convencionales pueden haber sido recursos que se prestaran a las necesidades de Juana Inés en todas sus potencialidades estéticas, humorísticas e ideológicas. Ella, en su situación dual y barroca de pertenencia al sector eclesial pero, al mismo tiempo, marginal por género y lugar en la estructura social, pudo ver las posibilidades expresivas de las formas que la moda y la corriente estética ponían a su alcance para expresarse desde el lugar el otro.

Lo importante aquí es señalar que quizá no todo fue denuncia y repliegue intencional en Juana Inés; que ella también fue producto y expresión de su tiempo y de sus influencias. El hombre, y en este caso, la mujer barroca, en el entramado de su angustia y conflicto interior, supo responder a las inquietudes y vaivenes de su tiempo con una sonrisa, tal vez algo amarga. Pero esto no le impidió crear, soñar, liberarse de las ataduras de un mundo hostil. Tal vez, por medio de la poesía, Juana Inés combatió pero también disfrutó y vivió, quizá pretendió desentrañar el mundo a partir de los conflictos de su micro mundo interior. Posiblemente aceptó los términos de un juego de verdades y ocultamientos con una sonrisa dispuesta, en un tiempo en que el Universo se le presentaba abierto, invitante, libre.

Nunca terminaremos de descifrar los enigmas de sor Juana, quizá ella tampoco haya podido lograrlo. Tal vez no haya querido hacerlo. Supo siempre que el hombre era un universo casi indescifrable y que, oculto, era seguramente, más genuino.

“No soy yo la que pensáis, sino es que allá me habéis dado otro ser en vuestras plumas y otro aliento en vuestros labios.”

“Romance En reconocimiento a las Plumas de Europa que alabaron sus obras” (Sor Juana Inés de la Cruz)

ANEXO

INSTITUTO SUPERIOR EMERSON



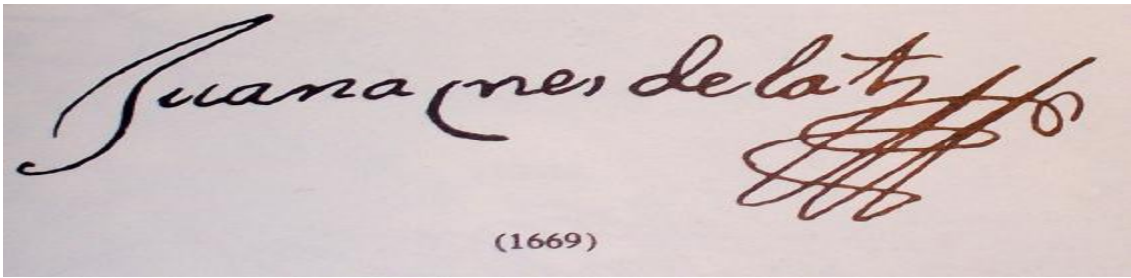
Incorporado a la Enseñanza Oficial (A-1191)

Primer Establecimiento Oficial de Grafología Argentina
1996 - 2008

INFORME GRAFOLÓGICO DE LA FIRMA DE SOR JUANA INES DE LA CRUZ

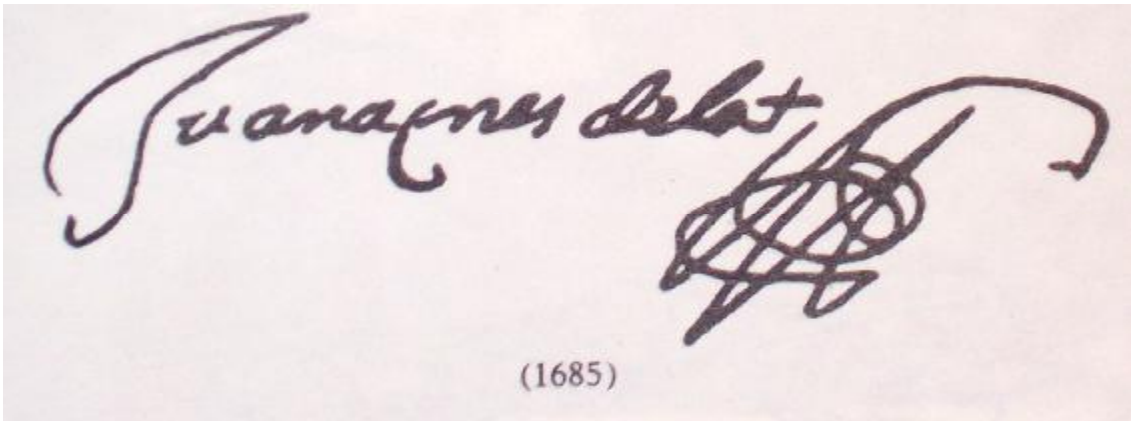
Por Diego Leonel Cassini

Juanapues de la h/6



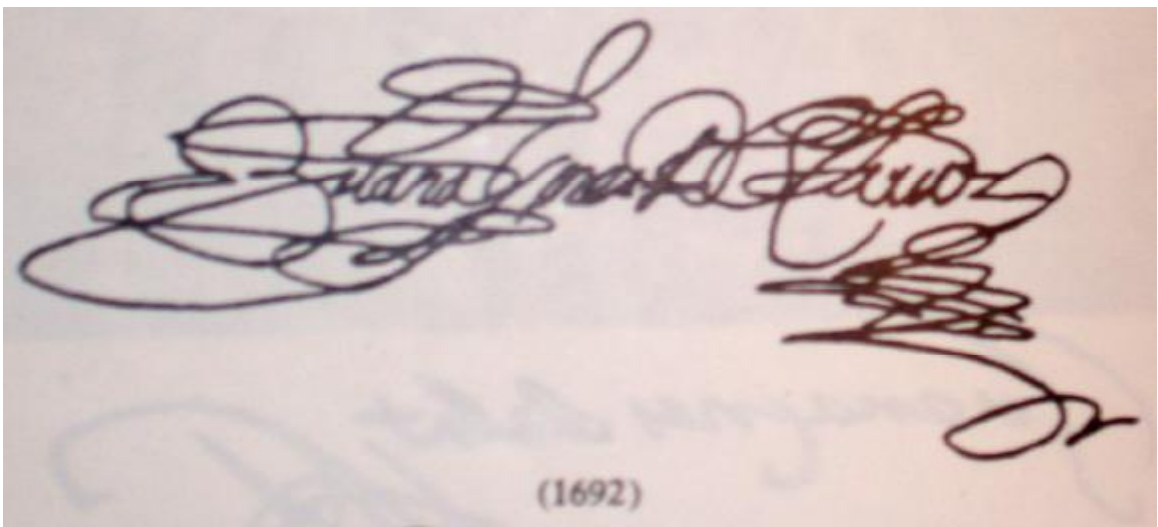
(1669)

Juanapues de la h



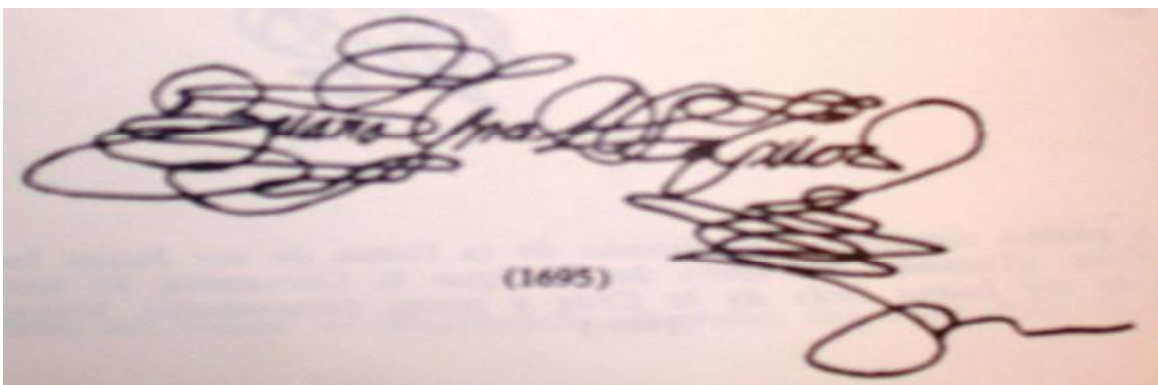
(1685)

Juanapues de la h



(1692)

Juanapues de la h



(1695)

INSTRUMENTAL EMPLEADO:

- Lupas Newton de 5 a 10 %.
- Plantillas de medición milimetradas.
- Microscopio manual.

FUNDAMENTOS BÁSICOS:

Las bases doctrinales del peritaje grafológico pueden sintetizarse en los factores constitutivos de la escritura gráfica: a) factor de expresión, b) factor de construcción y c) factor de representación.

A partir de un acto consciente como el de la escritura, subyacen en el escrito formaciones inconscientes que hacen posible que este ejercicio sea único para cada escribiente.

No existe la posibilidad de alterar rasgos gráficos propios o de imitar ajenos sin que esta maniobra se detecte. Esto dice Solange Pellat en *Las leyes de la escritura*, en la tercera ley... “No se puede modificar voluntariamente la escritura natural, sin que quede registrada la marca de este esfuerzo en el grafismo”.

Max Pulver afirmó que “La escritura supone una auténtica proyección del individuo, expresión de su naturaleza física y psíquica.” (J.J. Simón, 1964) La alteración rítmica del movimiento y la pausa están íntimamente relacionadas con la originalidad y la expresión del Yo del sujeto. Alteraciones anormales de la escritura darán cuenta de otras, psíquicas, que se manifestarán a través de la conducta.

A partir del estudio grafológico se puede establecer la presencia de alteraciones de la personalidad, como así también el hecho de que el acto volitivo y consciente de escribir está supeditado a los aportes que el inconsciente hace en forma metódica y permanente.

La firma nos permite estudiar el yo íntimo, explorando lo más profundo de nuestra personalidad. Expresado en palabras de Mauricio Xandro: “La firma es el resumen más completo y profundo de la personalidad. En ella vemos la batalla que todos libramos con nuestros fantasmas ancestrales. Se perfilan metas y ambiciones

secretas, muestra el estado evolutivo en que se halla la personalidad y finalmente aparece el reconocimiento y confesión silenciosa de los propios valores y limitaciones. ”

“La firma es un sello personal en la que el individuo expresa su auténtica forma de ser. La misma se va acuñando a lo largo de la vida, respondiendo sus cambios a las transformaciones que la persona va experimentando”. (J. J. Simón, 2007).

La firma se subdivide en firma y rúbrica. La firma, donde se inscriben nombre y apellido, se interpreta como el núcleo de la identidad del sujeto por analizar; mientras que la rúbrica, los adornos que circundan ese nombre y apellido, simbolizan los mecanismos de defensa de los cuales el sujeto se sirve para proteger su identidad.

Cada individuo registra al escribir su modo peculiar de expresión psicossomática y los microgestos que conforman su personalidad.

Para tener una mayor aproximación a la personalidad del escribiente de acuerdo con los géneros gráficos, se los puede enmarcar dentro de los temperamentos hipocráticos: sanguíneo, linfático, nervioso y bilioso, que constituyen el modo innato de reaccionar de la persona frente a un determinado estímulo.

El temperamento es el aspecto emotivo de la personalidad. Es permanente, una tendencia siempre presente, aunque no esté visible. Es un aspecto difícil de modificar por su origen primitivo y fundamentalmente biológico.

ESTUDIO PORMENORIZADO DE LA DOCUMENTAL

Grafológicamente, la firma es una biografía abreviada de su autor.

Debe observarse conjuntamente con un texto que la acompañe, para lograr una mayor aproximación a la personalidad del escribiente, pero de cualquier forma, de acuerdo con ciertas características específicas de su signatura, se puede distinguir lo siguiente:

A lo largo de la evolución de la firma se observa un predominio de la forma sobre el movimiento, de esto resulta una mayor inclinación de la personalidad hacia el ámbito de las normas y reglas sociales.

La estructuración de la firma, que se conserva a lo largo de los años, es de tipo curvo, ángulo, muestra una personalidad hábil en el manejo de la diplomacia y el discurso, aunque de convicciones firmes, lo que en ocasiones, si no logra imponer su idea, puede llegar a provocar cierta hostilidad. Esto rara vez se produciría dado el alto grado de manejo de la oratoria.

La estética de la firma va de armónica, en sus primeros escritos, a inarmónica hacia el final de ellos. Esto da cuenta de un primer momento de orden y claridad en las ideas, que con el tiempo se vuelven más confusas. Se manifiesta descontento consigo misma y con su ambiente.

El coligamiento (la unión de letra con letra) de la firma es curva, como así también se muestra en su estructura.

La firma es clara en el sector del primer y segundo nombre. Esto manifiesta cierto equilibrio dentro del ámbito de la vida familiar y social, aunque en sus primeros escritos la vinculación con el origen familiar se hace más marcado.

La utilización de las mayúsculas en la firma permite deducir que tiene una buena autovaloración y correspondiente auto-imagen. Manifiesta claridad de ideas y sensaciones.

La rúbrica, por su parte, es de tipo espiralada y en *zigzag* ascendente. Esto da cuenta de una personalidad fuerte más o menos explosiva que se manifiesta sobre todo en ambientes que le brindan confianza. La rúbrica también indica una búsqueda de autenticidad y originalidad.

La velocidad, moderada, con presencia de inhibiciones, señala una personalidad meditativa y precavida en su actuar.

Según la presión de la escritura, posee un temperamento práctico y activo.

Dado el carácter legible de la firma, se puede apreciar que los óvalos que conforman el primer y segundo nombre son cerrados (abreacciones cerradas). Esto permite dar cuenta de una personalidad donde las emociones no se demuestran, en donde la emotividad está contenida.

Por todo esto, se puede arribar a la siguiente caracterización grafológica:

Rasgos gráficos	temperamento
Estructura curva.....	Biliosa
Velocidad moderada.....	Nervioso.
Uso de mayúsculas.....	Sanguíneo
Posee presión.....	Bilioso/Sanguíneo
Óvalos cerrados.....	Bilioso
Legible.....	Bilioso

Presencia de rúbrica.....	Bilioso/Linfático
Dirección de base.....	Bilioso
Trazos iniciales largos.....	Linfático
Trazos finales cortos.....	Bilioso/Nervioso

TEMPERAMENTO: Predominantemente bilioso.

CONCLUSIÓN DEL ANEXO

Se evidencian rasgos gráficos compatibles con una personalidad predominantemente biliosa, de rasgos linfáticos y nerviosos. Esto insinúa un temperamento de involucra una actitud solemne y digna, de una decisión inquebrantable y gran eficacia a la hora de realizar tareas asignadas. El temperamento bilioso caracteriza a la persona de humor energético, activa, persistente y con una gran iniciativa. Su afán de control es evidente y pretende un autodomínio general. Melancólica, su melancolía no es romántica, sino introspectiva.

El deseo de controlar la emocionalidad, aun sin lograrlo plenamente, se plasma en la palabra escrita y en otras manifestaciones expresivas. Para la autora de la firma, la sociabilización es un medio y no un fin en sí mismo. Con capacidad de adaptación, prefiere lugares ya conocidos.

Su curiosidad está mucho más orientada al ámbito intelectual que a lo social y relacional. De imaginación prolífica, sus creaciones, sin embargo, se encuentran subordinados a los juicios de valor del escribiente.

De ideas claras, tiene la necesidad de transmitir las a los demás, pero de manera diplomática, aunque persistente.

Observaciones:

Las características de este informe son generales y están enteramente basadas en diferentes copias de la firma de sor Juana Inés de la Cruz en su forma aislada, sin ningún tipo de cuerpo textual que permita un mayor desarrollo del análisis.

Al tratarse de copias, no se han podido analizar otros géneros, como la dimensión, ya que las firmas no provienen de fuentes originales y esto hubiera podido afectar la interpretación realizada respecto de su autora.

En otra instancia, el grafólogo evaluaría la forma con relación a un texto propio, teniendo en cuenta un marco global de investigación, más riguroso.

Este informe no debe considerarse como resultado absoluto, ya que solamente destaca los aspectos positivamente más significativos, basándose en una valoración aproximada y observando la firma individualmente.

BIBLIOGRAFÍA DEL ANEXO

Paz, O. *Sor Juana inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 3ºr., 1990.

Ciliberti, J. “*Seminario grafológico I Firmas*” Apunte.

Xandro, M. *Grafología Superior, Grafología de la firma-rubrica*. Madrid, Herder, 4º ed., 1998.

Pellat, S. *Las leyes de la escritura*. París, [s.ed.], 1927

Jose, J. *El gran libro de la grafología*. Buenos Aires, Martínez-Roca, 2º ed., 2007.

Pulver, M. *El simbolismo de la escritura*. Madrid, Herder, 7º ed., 1964.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

- Bajtín, M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza Universidad, 1987.
- Bajtín, M. *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1995
- Duby, C. y Perrot, M. *Historia de la vida privada (tomo III). Del Renacimiento a la Ilustración*. España, Taurus, 1992.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario filosófico*. Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- Fondo de Cultura Económica. “La colonia cien años de República” en *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Hauser, A. “El concepto de Barroco” y “El Barroco de las cortes católicas” en *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1964.
- Loprete, C. A. *Literatura Mexicana e Hispanoamericana*. Buenos Aires, Pearson Educación, 2000.
- Marchese, A. Y Forradellas, J. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel S.A., 6º ed., 1998.
- Menéndez y Pelayo, M. *Historia de la poesía hispano-americana tomo I*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1913.
- Paz, O. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 3ºr. 1990.
- Poblet Hermanos. *Lecciones de teoría literaria y breve reseña de literatura americana y argentina*. Buenos Aires, Librería Académica Poblet Hermanos, 1932
- González Porto-Bompiani. *Diccionario literario tomo I*. Barcelona, Montaner y Simón, S.A., 1959.
- Sarduy, S. *Obra Completa*. Tomos I y II. España: Galaxia Gutemberg Círculo de Lectores, 1999
- Sor Juana Inés de la Cruz. *Primero sueño y otros textos*. Buenos Aires, Losada, 1º ed. 2º r., 2004.
- Weisbah, W. *El Barroco Arte de la Contrarreforma*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.

Artículos, tesinas, sitios y documentos electrónicos:

Bêgné, Y. “El sujeto poético entre irracionalidad y razón. Sobre los sonetos de amor de sor Juana Inés de la Cruz”. **El interpretador**, junio, N°3, 2004

Disponible en:

<http://www.elinterpretador.net/El%20sujeto%20po%20E9tico%20entre%20irracionalidad%20y%20raz%20F3n.htm>

Beuchot Puente, M. *Sor Juana: una filosofía barroca*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, 2001. Otra ed.: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005

Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/jines/01394920833793625867680/index.htm>

Egan, L. *Juana Inés: “bajo la perfección del arte”* en *Literatura Mexicana*, Vol. II, núm.2 (1991), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, pp. 309-333. Otra ed.: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005

Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/bameric/01604296769034976330035/index.htm>

Egan, L. *Diosas, demonios y debate: Las armas metafísicas de Sor Juana*. Salta (Argentina), Biblioteca de Textos Universitarios, 1997. (Serie: Sor Juana Inés de la Cruz. Estudios) Otra ed.: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005

Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/jines/35738330101251942976613/index.htm>

Egan, L. *Contabilidad poética de sor Juana: finos cálculos y ‘errores’ calculados*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIX, núm. 57 (1° semestre 2003), pp. 7-15. (Serie: Sor Juana Inés de la Cruz. Estudios) Otra ed.: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005

Disponible en:

<http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll57/57pdf/57egan.pdf>

García-Page, M. *El retruécano léxico*. Madrid, UNED, Edición digital a partir de *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 2 (1993), Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa; Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 72-82. Otra ed.: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006

Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01360620982570728687891/p0000002.htm#7>

Malczynski, P. “*El campo conceptual del (neo) barroco. Recorrido histórico y etimológico*”. La Habana, **Criterios**, N°32, julio-diciembre, 1994.

Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/malczynskicampo.pdf>

Marín, José. *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio de los tonos humanos*. Universidad de Valladolid, 2004.

Disponible en:

<http://64.233.169.104/search?q=cache:fMxZF6x7ED8J:www.geocities.com/lopezcano/Articulos/DRCC/13.biblio.pdf+Jos%C3%A9+Mart%C3%ADn%2Bde+la+retorica+a+la+ciencia+cognitiva&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=ar>

Moraña, M. “La retórica del silencio en Sor Juana Inés de la Cruz” en *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, 359 p. Otra ed.: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005

Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89141737651270585932457/p0000006.htm>

Moraña, M. “La cuestión del Barroco” en *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998 Otra ed.: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005

Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89141737651270585932457/p0000006.htm>

Moraña, M. “Mímica, carnaval, travestismo: máscaras del sujeto en la obra de sor Juana” en *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998 Otra ed.: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005

Disponible en:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89141737651270585932457/p0000005.htm#I_16_

Moraña, M. “Sor Juana y sus otros. Núñez de Mirando o el amor del censor” en *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998 Otra ed.: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005

Disponible en:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89141737651270585932457/p0000005.htm#I_17_

Sabat de Rivers, G. “Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia – Concordancias” -1- en *Estudios de literatura hispanoamericana*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Univesitarias, 1992. Otra ed.: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006

Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/jines/56819513212392774654679/index.htm>

Sabat de Rivers, G. “Tiempo, apariencia y parodia: el diálogo barroco y transgresor de sor Juana” en *Estudios de literatura hispanoamericana*. Barcelona, Promociones

y Publicaciones Univesitarias, 1992. Otra ed.: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006

Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/jines/56819513212392774654679/p0000005.htm>

Sabat de Rivers, G. "Imágenes técnicas y mecánicas en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz" Colección Seminarios. Facultad de Filosofía y Letras. México, UNAM, 1998.

Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/12030526517822617765213/p0000006.htm>

Sitios en Internet para términos filosóficos:

Para arrianismo

<http://es.wikipedia.org/wiki/Arrianismo>

<http://www.imperibizantino.com/arrianismo.html>

<http://200.16.86.50/digital/DERISI/DERISI-articulos/Derisi176-176.pdf>

Para hermetismo

<http://es.wikipedia.org/wiki/etismHermo>

<http://www.glrbv.org.ve/Obras%20Literarias%20y%20Otros%20Trabajos%20de%20Interes%20Masonico/Hermetismo%20y%20Masoneria.pdf>

Para tomismo

<http://sociologiapolitica.tripod.com/tomismo.htm>

<http://filosofia.tk/oprhernandez/tomismo.htm>

Para cartesianismo

<http://es.wikipedia.org/wiki/Cartesianismo>

<http://www.iesmariamolina.es/documentos/departamento/Descartes-apuntes%20y%20actividades.pdf>

<http://www.e-torredebabel.com/Biblioteca/Voltaire/cartesianismo-Diccionario-Filosofico.htm>

Para escolástica

<http://es.wikipedia.org/wiki/Escol%C3%A1stica>

Para gnosticismo

<http://es.wikipedia.org/wiki/Gnosticismo>