

El soneto sin el soneto

A propósito de Sor Juana Inés de la Cruz

Me constriño en este escrito a un solo soneto de la serie "De amor y discreción" de Sor Juana, como si hubiera perdido de vista los demás. Esto sólo es verdad en cierto sentido porque algunas de las observaciones anotadas aquí provienen de una lectura conjunta. Únicamente así fue posible que me diera cuenta de algunos problemas que, si no se revelan con claridad teniendo como horizonte todos los sonetos, menos aún solicitando el alivio a uno solo. Así pues se trata de abrir brecha. Nadie ignora que Sor Juana es un engañosísimo escritor que colocará aquí lo que allí borrará; que asegurará en un verso lo que negará o pondrá en tela de juicio más adelante, en otro lado de su producción poética. Quiero por tanto que el lector considere estas notas sólo como aproximaciones: lo son porque las conclusiones a las que aquí se llega son remendables en la medida en que se haga el resto del estudio de los otros sonetos; remendables, también, porque es fácil arrepentirse de las propias propuestas. Válido en cambio en cuanto a que, palabra por palabra, me ciño a lo que Sor Juana en este caso considera cierto por más que su verdad sea móvil como caleidoscopio; sorprendente y prismática. En estos sonetos no hay más lógica que la emotiva, o sea que, de hecho, no existe ninguna. Lo que nos llega —como con matemáticas— es la inteligencia rectora no del narrador sino del escritor y que permite, claro, sacar consideraciones importan-

tes a propósito de un viejo código de amor que en Sor Juana halla recreo pues, entre burlas y veras, se apoya en él para decir o callar lo que callar o decir desea. Por eso me preguntaré, para abrir plaza, por la identidad del *narrador* y del *destinatario*, pues lo que salta a la vista, de manera muy obvia, es que tanto uno como otro lo son *imprecisos*. En efecto, quien narra ¿es un hombre o una mujer? No lo sabemos. Quien recibe el mensaje —este "mi bien" al que se refieren los versos 1 y 9— ¿es una mujer o un hombre? Lo ignoramos también. La pléyade de interrogantes se hará presente en la medida en que el lector recorra los sonetos, cada uno con problemas distintos que acentúan, si cabe, la imprecisión. Pero como ya dije que por lo pronto no es el caso acercarse a una pluralidad, regreso al "mi bien" que nos ocupa concretamente; regreso, digo, al apócope del adjetivo posesivo que, según el diccionario, "antecede al sustantivo considerado como última perfección de todas las cosas y que por lo mismo se ofrece como un fin propio de las mismas y mueve especialmente a la voluntad da su amor y consecución". El bien absoluto en sí mismo, identificado con el Creador; este "mi bien" concuerda (por elipsis de los pronombres personales *él* y *ella*) con el narrador no precisado, quien por ello mismo no tiene catalogación sexual ninguna, pero que se halla cargado de sexualidad. Ahora bien, el soneto 164

te hablaba,
acciones via
persuadía,
deseaba.

¹ Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
² como en tu rostro y tus acciones via
³ que con palabras no te persuadía,
⁴ que el corazón me vieses deseaba.

⁵ Y Amor, que mis intentos ayudaba,
⁶ venció lo que imposible parecía,
⁷ pues entre el llanto que el dolor vertía,
⁸ el corazón deshecho destilaba.

⁹ Baste ya de rigores, mi bien, baste,
¹⁰ no te atormenten más celos tiranos,
¹¹ ni el vil recelo tu quietud contraste

¹² con sombras necias, con indicios vanos:
¹³ pues ya en líquido humor viste y tocaste
¹⁴ mi corazón deshecho entre tus manos.

puede reducirse a una acción amatoria: el narrador se dirige al ser amado para suplicarle y ordenarle al propio tiempo ("Baste ya de rigores, mi bien, baste") que no lo atormente (o la atormente) ni sea atormentado con sus celos. Y puesto que no son suficientes las palabras, tanto las que se dijeron los amantes ("Esta tarde" o sea la calidad extra-textual) cuanto, posiblemente, tampoco las de la realidad literaria, acude el narrador a la muestra de su intimidad: el corazón, que, de atisbarse, llora. El poema menciona un momento "real" que abriga una conversación a la que se hace referencia al iniciarse al verso 1: "Esta tarde". Todo lo ocurrido pasó *esa misma tarde* por lo cual el lector puede deducir que quien escribe lo hace en el crepúsculo o en la noche porque la sociedad de tales horas lo lleva a analizar el acontecimiento, la querella misma de amor. Y este análisis se remite a dos líneas de observación marcadas por el adverbio de tiempo "cuando" (línea final del primer verso), cuyo antecedente lo es el sustantivo temporal "tarde". El consecuente es un verbo transitivo, en copretérito, para indicar una acción dolientemente prolongada, directa: "hablaba". El pronombre personal "te" (acusativo o dativo según el caso), que precede a un verbo de contundente acción, denota un movimiento absoluto: te hablaba a ti, a nadie más. Por ello es, además de la palabra que contiene la concretización real, externa,

de la conversación (de otro modo la reflexión sería monologal y no extrovertida) además, digo, el "te" está cargado de significación pasional: indica el tuteo, la aproximación emotiva; da, además, el tiempo extra-relato: se trata de una relación establecida entre los amantes. En suma, el "te" se refiere a una situación si no añeja sí cálida que protege y da cabida a la *sinceridad* erótica contenida en el soneto entero.

El primer cuarteto (en endecasílabos enfáticos: acentos en la, 6a y 10a) de hecho da lugar a un pensamiento circular; lo que se infiere es que las acciones de los amantes van por caminos diferentes que no dejan, no, de recordarnos a Góngora:

¡Oh cuánto yerra
delfín que sigue en agua corza en tierra!

Por ello la comunicación queda incumplida. Es necesario, pues, no hablar: referirse a una intimidad, la de la "mística" del sentimiento cuyo centro es en este caso el corazón: *deseaba que me vieses*, reza el sentido de esta conclusión, en Sor Juana, más que desgarradora, confesional. Las circunstancias favorecen, por lo demás, el propósito. Amor ayuda al o a la amante quien, nada sorpresivamente, llora por ello, claro, esa misma tarde, única, en que se consuma el incidente. ¿No es esta la mejor prueba de su dolor? Pero aquí hay un código convencional que ya analizaremos. Por lo pronto se sabe, por este

ayudaba, parecía, el dolor vertía, destilaba.

cuarteto, de la tensión ocurrida “Esta tarde” que puede ser en el interior de una casa, o en el parque, o en el cuarto que me presta una amiga: esta tarde, a escondidas o por allí, en algún lugar del vecindario. La cita, ya cumplida, es pues el motor circunstancial, el lugar del movimiento afectivo. Puede considerarse, en última instancia, el sitio propulsor del soneto en tanto acción de amor.

Si vuelvo al adverbio temporal “cuando” (que equivale a mientras) es utilizado en relación a dos acciones complementarias y diversas: como primera encontramos 1. *la referencial*: el amante está junto a la amada. Denota, naturalmente, una acción física: los amantes se ven, se oyen, acaso hasta se tocan. Hablan, en suma. Uno, reclamante; el otro, receptivo. Uno, activo, tal vez iracundo; el otro pasivo, sorprendido tal vez; triste. 2. *La segunda acción, interna*, a la que podría denominarse, no sin riesgos, “psicológica”, consiste en que, mientras el amante intenta —en vano— convencer, hay una introspección pues se sume en sí mismo: “cuando te hablabas”... yo, esta misma tarde que acaba de pasar, deseaba que me vieras el corazón. Ambas acciones se ligan por la conjunción temporal “como” que, al inicio del verso 2 no sólo une a las acciones mencionadas anteriormente sino que relaciona al problema erótico con el de toda comunicación en general. En el soneto, claro, uno parece provenir del

otro; la fórmula sería la siguiente: porque te amo, justamente por ello, no me puedo comunicar. Esta conjunción es la piedra donde descansa, por así decirlo, el equilibrio del cuarteto desde un punto de vista de su arquitectura interior. La malhadada ley del consonante a la que Quevedo se refiere en un conocido soneto burlesco; ley que obliga a quien la ejercita a decir lo que no desea (una mujer honesta se convierte, por ejemplo, en puta) hace posible esta condensación en el registro a b b a y marca uno de los problemas a perseguir por mí: la lucha entre la sinceridad sentimental y la retórica; entre la autenticidad de vida y el vicio verbal.

El segundo cuarteto (endecasílabos enfáticos, o sea en 2a, 6a y 10a), se liga al primero con la copulativa “y” a manera de sinalefa que rompe el hiato; se trata de una férrea armazón que lleva a la cúspide una de las dos acciones anteriores, la denominada psicológica. Ayudado por el Dios Amor, presionado por él en su intento de triunfo, se llega a lo que en principio pareciera imposible: el dios, al vencer la resistencia del corazón a mostrarse herido (nótese que el corazón tiene una voluntad propia, independiente de la del ser amado en su conjunto) logra obligarlo a llorar. De esta manera, al mostrar su verdad, se llegará a la meta, extra-poética, de la relación amorosa: reencontrar la paz en el amor. Pero los versos 7 y 8 de este cuarteto, en relación a

la retórica de la rima, me ofrecen oscuridad, la proveniente, acaso, de su concepción barroca de la vida. ¿Qué se quiere decir con ellos? Hay varias posibilidades: "pues entre el llanto, que el dolor vertía" deshecho se destilaba el corazón. Para entender el verso es necesario saber la acepción de destilar, que es "correr lo líquido gota a gota, filtrar, evaporar la parte volátil de una sustancia y reducirla luego a líquida por medio del frío". Ahora bien, notemos que el narrador ha dicho "entre" (inter), palabra que es sin duda utilizada para alcanzar dos sílabas, pero en realidad debe leerse por *en*: ¿en medio —me pregunto— de un lago de llanto? La primera preposición denota situación o estado en medio de dos o más personas o cosas: entre tú y yo; entre Roma y Venecia, etc., pero aquí ¿entre qué y qué oscila el corazón? No parece ser propio el uso, pues el último (el dolor) da lugar al primero (el llanto), o sea que no son simultáneos. *En* en cambio —que expresa en general idea de reposo, a diferencia de la preposición *a*, que se emplea ordinariamente para las relaciones de movimiento— *en* digo, denota el lugar o el tiempo en que se determina una acción: *en el llanto*, o sea: sucedió en el momento de llorar; a tiempo de llorar. O rompí a llorar en el momento en que... Pero como llanto implica acción, fácil es deducir el cambio a *entre*, disparatada sintácticamente pero

asimilada al verso por haber, naturalmente, una licencia poética.

Hay una segunda opción: la palabra llanto (así, en singular) se da por su plural llantos, los llantos, o ambos llantos, en cuyo caso puede leerse algo así como el corazón destilaba entre ambos llantos; en medio de dos bloques o cortinas de llanto que manan de los ojos, etc. El corazón —epifoco de dolor y llanto él mismo— está nimbado por el llanto, al propio tiempo. Ahora bien, "entre", por ser una palabra que da lugar a varias interpretaciones, está en fuga, como esos seres de Proust que jamás nos pertenecerán. No podemos aprehender su significado semántico, aunque sí su más profundo espectro sentimental. Por lo demás en esta fase interpretativa (el corazón como centro de dolor y llanto él mismo) queda implicada en cierto modo la anterior: el corazón que se destila a sí mismo. En efecto, convertido todo él en líquido, corre gota a gota, en el martirio de una alquimia que consiste en decir que el llanto no es otra cosa que sangre del corazón, metáfora típicamente barroca, nada singular y que por eso la monja no utiliza.

Existe, sin embargo, una última posibilidad que es, por ser la más sencilla, la más improbable. Es la siguiente: deshecho por la incomprensión, el corazón destila llanto, vertido por el dolor. El verbo verter, que corre parejas, en apariencia, al verbo destilar, tiene además una significación distinta, oculta y rica. No sólo es la acción de correr un líquido por una pendiente (el dolor, como un caprichoso Acudador celeste, vierte el llanto, etc.) sino que se refiere también a la acción de emitir algo (sensible que no conceptualmente, en este caso); algo, digo, con la intención de sugerir lo desagradable, lo que hiere, confunde, molesta o emponzoña. O sea: el dolor —desagradable en cuanto él mismo— no puede sino derramar lo desagradable en sana acción de purificar el sentimiento.

Hasta ahora hemos visto cómo las dos acciones mencionadas se cierran al finalizar el segundo cuarteto. Por medio de la pequeña frase inicial "Esta tarde"; por medio del vehículo que es, se nos ha mostrado un malentendido en la intimidad de los amantes. Me refiero a la placa de radiografía que hace posible el milagro que sólo la poesía puede hacer: comunicar una experiencia ajena, sellada, la del propio corazón cuando está enamorado. Pero el poema presenta aquí un corte profundo o sea que podría, de hecho, truncarse sin herir el concepto. Pero, amén de que se deben crear dos tercetos más, la experiencia inicial saca partido y da un fruto: la lección no es moral, aunque lo pareciera, pues en el consejo de no albergar celos, máximo daño del afecto, hay sustratos más importantes. Y en la paradójica fórmula súplica-orden ("Baste ya de rigores, mi bien, baste") se entroniza y anticipa el sacrificio que habrá de presentarse en los dos últimos versos del soneto:

**en, basta,
tiranos,
contraste**

indicios vanos: viste y tocaste tus manos.

“pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.”

Los celos deben pues abolirse por razones no éticas, qué va, sino eróticas. De lo contrario la unión sentimental se envenena o deshace. Pero al aparecer la disyuntiva que implica que o se acaba con el rigor de los celos o se destroza el corazón, queda el consejo dictado por la sabiduría (fórmula c d c en endecasílabos dactílicos con enfáticos) que enlaza ambos tercetos:

“no te atormenten más celos tiranos
ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos.”

que, aplicado el recelo de amor, nos conduce a uno de los laberintos barrocos: la definición de lo impreciso y lo impreciso de la definición. Como ambos adjetivos en el último verso citado (o sea el 12 del conjunto) son sintéticos (los indicios son vanos por ser el resultado de una investigación; las sombras son necias por síntesis global de un proceso: toda sombra, la que sea, resulta necia cuando es producida por un recelo) estos versos nos arrastran al último punto de énfasis lírico que tiene el soneto, ya que el primero estaría contenido en las acciones antes mencionadas; nos llevan, digo, al énfasis en este caso previo a la dramática solución contenida en los versos 13 y 14 del poema.

Ahora bien, nótese que los dos cuartetos y los dos tercetos (ligados si se desea con una sintaxis invertebrada, pero unidos drásticamente en su relación conceptual de causa a efecto) tienen un ordenamiento tradicional: el primer cuarteto es al segundo lo que el primer terceto es al último. Y si la simetría renacentista asoma desde tales ángulos, en cambio se quiebra no sólo con la impredecible dualidad quietud-recelo (en permanente dinamismo y lucha) sino con las palabras en fuga, que se hacen presentes también en todos los demás sonetos. Los otros versos, al continuar, que no completar las acciones del poema, entregan, en los dos cuartetos, un cuadro moral del amante —de cualquier amante—; en los dos tercetos, en cambio, una determinada enseñanza de amor.

Por lo demás el soneto tiene, en cuanto al funcionamiento de la rima, una gran dosis de convencionalidad. Los verbos finales en copretérito, de sílabas fuertes —que le dan al soneto un acento viril—, amén de las rimas cdcddc (tres verbos y tres sustantivos) indican el constreñimiento mencionado. No es nada nuevo decir que es el reto que toma el poeta para vencer dificultades de orden técnico y así alcanzar los climas deseados. A veces, sin embargo, la “industria” (para utilizar un vocablo que Sor Juana prefiere) no logra ocultarse. Por ejemplo, la translación “líquido humor”, en el verso

13 —rípida metáfora común al gusto de la época— de hecho se impone, así como también el código de amor, de origen provenzal y petrarquesco (celos = rigores, torturas, tiranía, recelo, sombra, necesidad, ofuscaciones; Amor = quietud pero ¡cuidado! también Amor = quietud en lucha con celos o sea Amor + quietud=celos); todo ello debe ser respetado como norma y, al propio tiempo, trascendido por el poeta. La batalla se establece entre el canevá retórico que todo soneto posee y la forma de singularización que arrasa a la postre con él, de suerte que la técnica existe, valga la expresión, sin estar, sin pesar; no agravia en nada la organizada inquietud del poema. Lo mismo ocurriría con una estatua de Donatello, en otros terrenos. Los endecasílabos son, en este caso, el vehículo apropiado para conseguir un ritmo que, si en lo externo se rige por la acentuación silábica, de fondo no es otra cosa que la armonía —el Tao de la cultura china arcaica— del Universo. Si un poema la logra es arte; y si lo es no contraría el sentido de la existencia; al contrario, metido en su corriente, se enriquece. Si no fuera así entonces la rima —enemiga tantas veces del ritmo— se apodera del campo de batalla y gana una partida que siempre debe de perder. El ritmo es un recurrir de energía que va, en el soneto analizado, desde un esfuerzo inicial de convencimiento erótico (“cuando te hablaba”... yo... a ti... “Esta tarde”), melán-

cólico y defensivo y no en pocos momentos con un tono claramente desmayado (“mi corazón deshecho entre tus manos”); va, digo, hasta el intento, milagroso si llevado a cabo, de proporcionar al lector y al amante, aquí unidos en una forma de meta-lectura, la experiencia sellada a la que se entrega el corazón en los versos 13 y 14 del poema. Ahora bien, lo peculiar del entrecruzamiento de acciones consiste en que se cumple gracias a la proposición habida en el verso 3, “que con palabras no te persuadía” proposición que lanza el narrador amante a olvidarse de la palabra (hablada en cuanto referente: “Esta tarde”; escrita en cuanto reflexión posterior: nivel del verso en sí, categoría que en el soneto no está mencionada ya que el narrador no dice *te escribo estos versos*, etc.); por ello lo presiona a la consecución “mística” a través de un acto sui-generis: atrapar una comunicación por medio del silencio. Como se trata, sin embargo, de alcanzar tal meta por medio nada menos que de la palabra misma —que habita el poema de una manera especial, para el lector y no para el narrador— resulta, por ello, que el soneto se halla, ante nosotros, bajo dos formas de existencia: la “real”, que leemos, y la virtual, que se nos da como resultado de una conversación que los amantes tienen después de una experiencia como la que ocurrió “Esta tarde” en la que por no decir el narrador *escribe un soneto* no tenemos, en cuanto atisbadores indiscretos —que no en cuanto lectores— saber que lo ha hecho. Debido a esta maquinación, no perceptible a simple vista, pueden, claro, acaecer dos cosas: o asistimos a la conversación ajena como si, ya lo dije, la atisbáramos sin licencia alguna o, conseguida la experiencia mística nosotros, en cuanto lector, nos convertimos en la pareja en sí, destinador y destinatario de amor al propio tiempo. Para llegar a esto obviamente tiene que trascenderse la retórica con la cual se entabla la contienda. El llanto de amor, parece decirnos la convencionalidad social, generalmente, se toma en serio; si la trascendemos sabemos en cambio que puede ser vacío.

La propuesta poética es convertir ese hueco ritual en algo vivo; llenarlo de contenidos emocionales vigentes. La palabra borrada, tachada; la palabra que, por no “persuadir” desaparece del plano real, o sea el escrito, es, en este caso lo que da una singularidad al soneto. También, claro, se la dan por una parte al narrador incierto, la proposición “entre de dudosa significación semántica y las dualidades amante-narrador y amantes-lector. También, obviamente, el ritmo conseguido que, se quiera o no, es a través de la palabra misma pero que flota sobre ella. Tal es lo que convierte a la conversación de los amantes en un diálogo *per se*, sin palabras; es el soneto que se despoja de sí mismo: es el soneto sin el soneto.

San Angel,
noviembre de 1976

n, cuando
y tus
o te
vieses