

IRIS M. ZAVALA

El amor es una aventura en el mal. Los sonetos de Sor Juana

Comencemos por dos proposiciones: que la noción del yo es reciente y no debe confundirse con las de sujeto ni subjetividad; y que la escritura es una actividad simbólica, y, como tal, capaz de liberarnos del mundo de los símbolos o de atraparnos en el laberinto de signos de lo simbólico. El yo es un producto relativamente tardío y se ha definido siempre en términos de conciencia. Digamos que una de las nociones de sujeto está ligada a la de predicado: es decir, al sujeto que habla y, por tanto, a la muerte, al deseo y al lenguaje. Existen otras que se corresponden con posiciones éticas diferentes: desde el sujeto conciente cartesiano al sujeto del inconciente. El campo es amplísimo, pero por el momento retengamos la relación entre sujeto, deseo y lenguaje. Es decir: retengamos la idea de la palabra (poética, y como tal palabra de límite) como transmisora de deseo.

Las relaciones entre nombres y objetos, o determinar lo que en el objeto constituye su identidad se liga al significante. Nombrar supone aquí (como en el «Cratilo» platónico y en el comentario de Roland Barthes) las formas de construir nuestra identidad.

El sujeto y su identidad aparecen unidos de manera indisoluble a las paradojas del lenguaje. El lenguaje tiene que referirse a aquello de que se habla, lo designado, y aquello que se dice, las significaciones. El nombrarse y

nombrar, hecho que afronta un sujeto antes de cualquier identificación, es una forma de enunciado nuevo o moderno designado como autobiografía (la grafía del propio yo); toda textualidad que construya nuestra subjetividad, y al mismo tiempo sea autobiográfica, pues están flotantes los elementos que proyecta, construye y genera valores. Sin confundir textualidad con biografía, claro. No le faltó razón a San Agustín cuando advirtió que a menudo los sujetos dicen cosas que van mucho más lejos de lo que piensan. Ésa es justamente la función de la palabra, que luego (desde Freud) se entiende como una palabra que sobrepasa al sujeto discursante.

No es otro el camino desde el siglo XVI y XVII—Petarca, Gaspara Stampa, Cervantes, Shakespeare, Montaigne, Sor Juana, el Inca Garcilaso— hasta el presente. La reflexividad acumula estratos de percepción/construcción desde diversas latitudes, etnias y géneros. A esta forma de nombrar e identificar llamo rescribir el canon. Y se me permitirá una reflexión en espiral. Identificarse, construirse como sujeto (como yo, si bien es muy otra cosa) supone preguntarse por las formas de constitución de los discursos. Y todo discurso aceptado supone que forma parte de un *canon*; el término nos produce temblor, dado su contenido teológico.

Resumamos sus contornos: proviene del griego y significa instrumento de medida; de ahí pasa a denotar regla o ley, y ya en el siglo IV D.C. connotaba una lista de libros y autores que merecían ser preservados como cúmulo de valores para la posteridad. Lo que en nuestro mundo moderno (al menos desde Garcilaso de la Vega) representa el término de *clásico*. La formación del canon ha sido uno de los puntos nodales en la historia, la crítica y la teoría literarias de los últimos quince o veinte años. ¿A quién, cómo y por qué se le erige en canon?, ¿quién decide el canon? Toda elección se define en función de lo que margina, y la creación de un canon pone en evidencia un proceso selectivo en el que opera una serie de mecanismos de exclusión, lo cual supone una lucha en varios campos simultáneamente, campos todos relacionados con el sujeto y la identidad.

Otra vez una serie de trastornos cíclicos. No es posible ocultar que en el proceso de selección del canon se han excluido muchas mujeres (y sólo me limito al canon literario), a tal punto que sólo conocemos un puñado de nombres de Safo al siglo XVIII. Pero este proceso de canonización, ya de por sí reductivo, se complica una vez que la producción escritorial proviene de otros sectores de exclusión: Sor Juana, sin ir más lejos, cuyas «formas de hablar» o género de enunciado se perciben a la luz de su identificación como sujeto mestizo (también el Inca Garcilaso antes). Y en su sentimiento de doble *nomadismo*, sentimiento, pasión, pérdida que distingue la escritura de las mujeres de las culturas coloniales, desde Sor Juana hasta nuestra posmodernidad.

Pero llega el momento de hilar fino: *nomadismo* no es un concepto cualquiera. Lo tomo de Gilles Deleuze y lo re-acentúo en otra dirección. No equivale en absoluto a aquel «todos somos bárbaros» que profirió Jean François Lyotard al definir y delimitar su concepto de posmodernidad. No, porque no todos somos *nómadas*: hay seres sedentarios que provienen de montañas, franjas continentales de los sectores marítimos como sus metrópolis, hay seres isleños, que marcan los caminos de la llamada gran historia. Las penínsulas son los primeros personajes del mar, que abren rutas nutricias, y van creando, a su vez, rutas de banca y de cultura en las ciudades. Marcan los destinos colectivos y los movimientos de

conjunto —¿me atreveré a perseguir en esta metáfora geográfica lo que marca el canon, así como las recodificaciones y sobrecodificaciones?— Cada escritura hace una cartografía que se conecta con los movimientos sociales reales.

Frente a la expansión, que se transforma en sedentaria, tenemos la trashumancia y los centros de irradiaciones. Y el nomadismo es rizoma: la escritura de nomadismo doble a la cual aludo invierte las direcciones, pone su oriente al oeste, como si la tierra se hubiera vuelto redonda precisamente desde el margen. El nomadismo (y ahora cito a Deleuze) «ha inventado la máquina de guerra contra el aparato de Estado», y forma piezas de rizoma —multiplicidades, heterogeneidades, textualidades, metamorfosis, androginia.

Ya adelanté que el nomadismo rizomático corresponde a las mujeres de las culturas coloniales —yo misma lo persigo en mi propia escritura—. Esta forma de textualizar constituye un sistema abierto centrado en las nociones de acontecimiento y simulacro, y a las de diferencia y oposición como exponentes de un pensamiento de la alteridad y la marginalidad. Pero sigamos este mapa con esmero para alcanzar uno de los agujeros tridimensionales del Caos: una doble espiral cuyas líneas se circunscriben sin cruzarse. Sistema caótico cuyo diseño revela, simultáneamente, un orden distinto que ocultan el azar y el desorden. La productiva coexistencia de orden y desorden, que puede relacionarse con la noción de rizoma, proveniente del mundo vegetal. Anomalía botánica, que es subterránea pero no raíz y constituye multiplicidades en todas direcciones; es un laberinto en proceso, mundo de conexiones y de viajes sin límites ni propósitos. Neutraliza toda separación entre los distintos usos del lenguaje, y elimina toda distinción entre filosofía y literatura. La escritura nómada que rompe el canon se constituye como textualidad rizomática, y, como veremos, grotesca, abandonándose a la escritura sin fronteras: filosofía, poesía, erudición, invención...

De lo anterior se infiere que toda escritura nómada establece una línea de fuga, un intento de liberar y desterritorializar el pensamiento sin sustituir ni reproducir especularmente aquello que dice atacar. Y este punto me sirve para exponer la idea de que todo intento de re-

producción especular es antinomádico. El texto nómada que escribimos es el lugar de lo incongruente que crea no el espacio utópico, sino el heterotópico. Si ponemos el acento en lo rizomático, hemos de aceptar entonces que se trata de lo heterogéneo y de lo no totalizable. Y en este punto nodal hemos entonces de establecer distinciones entre cada texto nómada y los textos axiomáticos: el nomadismo es una revuelta contra los códigos, ni los calca ni imita, mientras que los segundos se entregan a los lineamientos históricos, aunque sea para problematizar el edificio. Y no es que no se puedan encontrar características comunes, pero la actitud y el resultado son distintos. Aquí se me permitirá una digresión.

Veamos el nomadismo rizomático a través de una mente moderna. Introduzco un aparte que pone de relieve tangencias cercanas a mi propia experiencia de escritura. Quien ha tenido, dentro de los lineamientos de la propia experiencia, alguna situación difícil, enredosa; quien se ha perdido por una senda oscura, no delimitada; quien ha quedado atrapado en alguna madeja, sabe que el enredo atrapa y aprisiona. El texto rizomático moderno que describo se agarra al lenguaje como una red social para nombrar el amor, el deseo, el sujeto; puede envolverse en los pliegues de una novela de amor, de un episodio de crítica ficción, o de un incansable nombrar un nombre de mujer: Eurídice, por ejemplo, albergando una lectura diversa del mito clásico. Un texto nómada –posmoderno, si queremos– propone el nombrar, la mujer, digo otra vez Eurídice, por ejemplo, como la patética y terrible nómada que habita nuestro mundo, buscando desesperadamente, en el amor y el deseo lo rizomático subterráneo: el mundo de Proserpina en los infiernos.

–*Ché faró senza Eurídice?*

–Pero ¿qué dices?

–*Che voui?*

–Explicar la identificación en la parte inferior del grafo.

Ahora, después de dejar colar esas voces oportunas, refabriquemos la imagen. La moraleja de mi relato es mostrar cómo se ensamblan realidades; el nomadismo apuesta por el exceso, por lo desorbitado, y lo que se juega en la tirada de dados es la proliferación de principios.

Mas al hablar de amores (en el relato de mi relato) se imponen cambios de sujeto, que permiten juntar ambas Eurídicés, fusionarlas, en una proliferación de nombres de mujer, y de cuerpos, de tal manera que el texto podría leerse ingenuamente como un argumento de amores lésbicos. Distinguir nos lleva a la médula de lo que constituye el análisis literario posmoderno. Nos invita a cambiar el acento de una crítica referencial de la tradición que revela en cierta manera las cartas ocultas de la ideología, que nos exige continuar caminando lo más derecho posible en una sola dirección (remito, apartándome, a Zizek).¹ Una sola dirección significa, claro, caminar por la línea recta, sin entregarnos al hilo del laberinto que nos habrá de conducir –he aquí mi moraleja– a obtener lo que jamás hemos tenido: libertad. El texto nómada la cerca sin tregua en ambigüedades y mezclas turbulentas que dificultan la lectura.

Una vez subrayado el artificio de un texto nómada, trataremos de lo que permite articular aquella posición lectora que funciona como una especie de designante rígido. Tomemos un punto de referencia conocido, *Las trampas de la fe* (1982), esa biografía canónica de Sor Juana escrita por Octavio Paz. Entre erudiciones y paradigmas variados (análisis de la cultura colonial, el despliegue de un discurso crítico neobarroco, Paz sugiere que no excluye «la existencia de tendencias sáficas entre las dos amigas»;² es decir, la poeta y María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes, virreina de México. Es fácil advertir que si bien Paz descalifica en su biografía el estudio sicologizante, racionalista y seudocientífico de Ludwig Pfandl (un estudioso clásico del Siglo de Oro que todos hubimos de leer en nuestros años universitarios) centrado en las perversiones de la monja mexicana, su acercamiento y el de Pfandl se entrelazan, al sugerir una lectura de los poemas de Sor Juana desde el punto de vista del referente biográfico, de la persona real. Hay sin embargo el deber de reconocer que Paz apuntala su análisis mencionando las fórmulas cortesanas, pero nos conviene centrarnos ahora en la singularidad de los códigos del amor que expresan los sonetos amorosos de la monja jerónima.

1 Slavoj Zizek: *El sublime objeto de la ideología*, México, 1992.

2 Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, p. 287

Perseguir las singularidades de los grandes poemas de Sor Juana supone perseguir el planteamiento sobre el amor, uno de los temas más complejos que existen en la historia literaria, pues invoca la relación recíproca entre sublimación y yo ideal. Esa cosa inaccesible que el amor cortés plantea de manera clara: la división entre las metas de la libido y las metas del yo. La inspiración de este erotismo se apoya en técnicas de la circunspección, de la suspensión, del *amor interruptus*. Todo el orden de los placeres preliminares. Las incidencias en la organización sentimental del mundo occidental son totalmente concretas y perpetúan en él sus huellas. Así, por ejemplo, el discurso amoroso del bolero, en cuanto escolástica del amor desgraciado, revela los principios de aquella moral, de la serie de comportamientos, lealtades, medidas y servicios que la erótica del amor cortés exige.

Pues bien, como ya dije, Octavio Paz se remonta en su análisis de los poemas a los orígenes de la poesía cortesana (desde el amor cortés hasta *Il Dolce Stil Nuovo*), y admite que este código exige que la depositaria de la pasión sea la dama, transformada en función simbólica. Si bien da amplia cabida a estos ritos amorosos donde descansan la ética y la estética de Occidente (si seguimos a Lacan), Paz deja de lado que en efecto, la poesía erótica (romances, villancicos, lirás, silvas o sonetos) llega codificada a través del cuerpo femenino. El soneto amoroso, en particular, no abandona jamás el cuerpo ni el problema del deseo. Pero el cuerpo se presenta como equívoco voluntario. Aquello que ya conocemos como fragmentación del cuerpo femenino (*il bel piede, il naso, gli occhi*) es —como ha señalado Nancy Vickers— la retórica codificada desde Petrarca con sus trescientos diecisiete sonetos a Laura, que instauran el objeto femenino como idealizado en nuestra cultura.

La mujer poeta (con excepciones contadas) no podía sino aceptar el canon que viene ideologizado en cada composición. Es decir, que cada género literario (y en las lenguas romances el término en sí denota y connota lo sexual y el tipo o forma de enunciado) lleva inscrito sus reglas y valoraciones. Ello supone que en los tejidos de alusión tópica del soneto (o cualquier forma poética de tema amoroso) están inscritos en su propia forma, y la monja mexicana re-acentúa sus valores éticos en esta coyuntura.

Ahora bien, pasemos a otro aspecto del problema: si el lenguaje es un sistema de evaluaciones sociales, cuando los elementos flotantes portadores de valores se inscriben en el texto, se convierten en elemento estructural de la totalidad artística, y le transfiere a la estructura toda su significación y seriedad, y su plena responsabilidad.

Claro, seriedad y responsabilidad no deben tomarse como carencia de humor o de ironía, sobre todo cuanto estamos ante una escritura nómada (ya he subrayado que mestiza). Hemos de tomar «mestizo» aquí desde un punto de vista cultural y semiótico; un significante en el orden material y simbólico, un discurso de afirmación de identidad, como el del Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales*. Dejemos de lado lo evidente en la escritura de la monja: el léxico, la sintaxis, las referencias contextuales (todo lo que está fuera-del-texto), y centrémonos en ese resbaloso signo que se llama barroco, y en ese sobrecodificado género que conocemos como soneto. En Sor Juana este género es siempre dialógico (es decir, no sólo a dos voces, que todo texto lo es), y recurva los pliegues como sutiles coordenadas gramaticales que genera y programa formas de vida diferentes del barroquismo gongorino o quevedesco. El juego de inconstancias, apariencias y fascinaciones dirigido hacia la ilusión escénica nunca es el mismo desde los márgenes.

La lengua barroca periférica que distingue a Sor Juana necesita de una criptografía (que diría Leibniz, el gran teórico del barroco) que a la vez enumere la naturaleza y descifre el alma en sus interioridades cavernosas. La materia presenta una textura porosa, sin vacío (siempre hay una caverna en la caverna), y cada cuerpo por pequeño que sea está agujereado por pasadizos irregulares (remito al conocido estudio de Wölfflin). Barroco y «grotesco» mezclan sus aguas: grotesco proviene de «grotta», y tuvo su origen a raíz de unas excavaciones efectuadas en Roma en el siglo xv, en los subterráneos de las Termas de Tito, donde se descubrieron extrañas pinturas. Como pintura ornamental sorprendió la opinión por el juego insólito y fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. Desaparecen allí las fronteras claras e inertes que dividen esos reinos naturales. El movimiento deja de ser de forma acabada, se metamorfosea en un movimiento interno

de la existencia misma y se expresa en la transformación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia (Bajtín). Grotesco y barroco producen formas cavernosas, porosas, formas turbulentas que se nutren de nuevas turbulencias. Esta textura de división en torbellinos que pueden acabar en la noche estrellada o en la espuma de una ola o en el paso de una sombra, define el texto rizomático, que en Sor Juana permite analizar la naturaleza, pulverizar el mundo, pero también espiritualizar el polvo (en frase de Gabriel Tarde), y apreciar ciertos tipos de relaciones y fenómenos en el «sueño», canalizando sus razonamientos y construyendo la casa de su conciencia criolla y mestiza. En ese «Primero sueño, que así intituló y compuso imitando a Góngora», la forma tópica del sueño le ofrece una rejilla utilizable para trazar un mapa de las operaciones mentales, de los hábitos de sensación y de las convenciones de conciencia de sí, que se habla a través de una familia de culturas. En el centro de esta topografía, lo alto y lo bajo son elementos permutables. El sueño invita al lector a la alucinación, indicando claramente que no es posible confundirla con la realidad:

*Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punto altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas.³*

El mismo argumento podrá invocar en el poema unas veces lo oscuro y otras veces lo claro; el mundo y el cielo estrellado remiten a las pequeñas percepciones como representantes del mundo en el yo finito:

*El sueño todo, en fin, lo poseía;
todo, en fin, el silencio lo ocupaba;
aun el ladrón dormía;
aun el amante no se desvelaba.*

El sueño de la inteligencia es un viaje, una prueba de libertad metafísica ilusoria, una realidad suspendida por la noche que permite una trascendencia mantenida y fuertemente desafiada.

Su *Primero sueño* traduce los anteriores sueños literarios y se acerca por una parte al *Traumdeutung* en sus relaciones entre el sueño y la vida despierta, y la *Dichtung*

freudianas, lo cual nos sugiere que a través de la ficción la verdad se averigua propiamente. Desde el momento en que la verdad se determina como un sueño, Sor Juana distingue, como toda la tradición filosófica que la antecede y precede, entre verdad y realidad, y facilita el paso de la verdad por la ficción mediante el efecto idealizador (metafórico) de la palabra. Podríamos continuar la analogía sugiriendo que la comprensión del mundo intelectual que sueña Sor Juana es la ficción que manifiesta la verdad: la manifestación que se ilustra hurtándose, como la carta robada lacaniana. En Sor Juana ése es justamente el despertar: «El mundo iluminado y yo despierta.» Más que de la subjetividad cartesiana de dominio, Sor Juana está herida del amor intelectual espinosista que define la verdad y el ser como el propio entendimiento. Fuera de este amor, lo que queda son fantasmas, fábulas, engaños, sombras en los jeroglíficos del amor.

Pero, si bien no es poco, no es todo. Retomemos los sonetos amorosos —aquellos dedicados a la condesa de Paredes, virreina de México—. ¿Estarán la monja y la condesa como «dos palomas llamadas por el deseo», recordando cómo entretienen su amor Paolo y Francesca en el primer círculo del Infierno? No son muchos los sonetos amorosos, y en particular recuperaremos la serie *De amor y discreción*, diferentes de los sonetos y madrigales de la padovana del Cinquecento Gaspara Stampa, que parte de Petrarca como modelo ejemplar para vestir de erotismo el cuerpo del amante masculino. Conocidísima en Venecia como cantante y cortesana honesta, en sus sonetos al eros no lo asfixia la vergüenza, y transgrede de manera evidente las normas del canon. Su epitafio describe los engañosos poderes de las fuerzas del amor: «*Per amar molto ed esser poco amata visse e mori infelice, ed or qui giace la più fidel amante che sia fata.*»

La monja novohispana —barroca, grotesca, rizomática— invoca en sus sonetos variaciones sobre el sentimiento y la razón que cambian las bases del problema ético. En su juego de reflexión, la jerónima acoge, transformándolo, el principio fundamental del realismo grotesco: lo inferior material y corporal ambivalente que mata y da luz, que devora y es devorado. El deseo columpia este juego y funde la tierra con el cielo. La verdad es que el sujeto hablante de los sonetos sorjuanescos despliega y revela

eso que se llama más allá del principio del placer, que se balancea entre un ciertamente no y un quizá.³ Los endecasílabos eróticos hilvanan en madejas y pliegues no sólo una estética, sino una ética. En el trasfondo de los rizomas, la monja parece formular unas preguntas: ¿cómo el espíritu deviene sujeto y cómo la imaginación se convierte en facultad? Todo se hace *en* la imaginación, y la percepción es alucinatoria porque carece de objeto material, el objeto es también imaginario.

El sujeto hablante de los sonetos arde en pasiones incontrolables, algunos son escalofriantes por mostrar que esa aventura, de no ser una ascesis, es una perdición. Recordemos a modo de ejemplo el soneto «De una reflexión cuerda con que mitiga el dolor de una pasión»:

*Con el dolor de la mortal herida,
de un agravio de amor me lamentaba;
y por ver si la muerte se llegaba,
procuraba que fuese más crecida.*

Toda en el mal el alma divertida [...]

«Divertida», en los pliegues de este soneto, tiene también la connotación de separación, de alejamiento en el terreno de las ambigüedades semánticas (como advirtió Sergio Fernández.⁴ Penoso y dolorido el corazón, vuelve a la cordura: «y dije: —¿Qué me admiro? / ¿Quién en amor ha sido más dichoso?»

En ese cuestionamiento sobre el deseo y las paradojas del goce, el sujeto hablante se multiplica en voces, que convierten los sonetos en enmascaramientos laberínticos. El sexo se representa en sus mezclas e imbricaciones de ambigüedades rarificadas en las torsiones de la gramática barroca. El eros pierde esa posición de equilibrio razón/pasión y arrasa el sentido común en el goce y la angustia de lo engañoso de las imágenes. Ese dejarse arrastrar por eros, convierte en poliforme al sujeto hablante-lírico, transmutando al narrador en hablante enmascarado, jugando con un yo masculino, un sujeto femenino, o un sujeto no precisado o ambiguo. Sólo San Juan de la Cruz, otro polimorfo (perverso, si me atrevo a emplear el término), que identifica el sujeto hablante con lo femeni-

no, consigue plasmar la definición de lo impreciso y lo impreciso de la definición (recordando aquí palabras escritas por Sergio Fernández).⁵

Pero volvamos a esta transgresión del sujeto hablante del soneto, género, como todos sabemos, sólidamente codificado desde que entró a tierras peninsulares con los ejércitos imperiales de Carlos V. La sexualidad genérica del sujeto hablante se transforma en Sor Juana en extrema alquimia. El sujeto puede ser masculino, femenino o no precisado: ¿quién narra la escena amorosa en ese hermosísimo templo de catorce columnas (como llamó Rubén Darío al soneto) que comienza: «Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba»? La riña y los rigores con el o la amante (que el tú no es menos indeterminado) desembocan en ese terceto envuelto en lágrimas: «Baste ya de rigores, mi bien, baste.»

El «mi bien», el tú (te hablaba, tus acciones, tu rostro), el yo («mi corazón deshecho entre tus manos») quedan indeterminados. ¿Escritos para otra mujer?, ¿amores sáficos, si bien sublimados, como sugiere Octavio Paz? Se hace necesaria una torsión elíptica para intentar establecer el género sexual del tú y el yo poéticos (incluso en prosa, que el género de enunciado en este sentido preciso importa poco), y no basta conocer el género sexual del autor, dato que fundamenta la crítica tradicional positivista.

En otros momentos el eros vivido a través del sujeto poético (sujeto hablante/destinatario/lector) es un «tercerito», un *voyeur* que observa los desdenes y las desconfianzas y los celos entre dos amantes, el amor/odio que puede volverse venenosamente contra el propio sujeto hablante. El espacio del soneto es el lugar donde se mira a sí misma, o se deja mirar por un tercero que analice las turbulencias de la pasión.

Volvamos ahora la mirada a otro ritual, el segundo soneto de la serie:

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

3 Jacques Lacan: *La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, 1991, p. 223.

4 Sergio Fernández: *La copa derramada*, México, 1986.

5 Sergio Fernández: «A propósito de Sor Juana Inés de la Cruz», *Revista de la UNAM*, 11 de julio de 1978, pp. 1-6.

[...]

*Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de quien triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho*

*que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.*

Este «mi» es entidad abstracta, y no menos simulacro la «sombra», pues en el sentido erótico no existe presencia física alguna. Sólo se habita los horizontes anchos y solitarios de la imaginación. Sor Juana llega a la figuración del vacío, fijado en la forma de la ilusión del espacio. Aquí (y me agarro a Lacan) la anamorfosis del amor es el punto de vuelco en que la poeta invierte completamente la utilización del espacio y se esfuerza por hacer de éste el soporte de la realidad en tanto que oculta. Se trata entonces de cercar, de aprisionar la Cosa.

Lo que los sonetos sorjuanescos revelan es todo el mundo imaginario, todo lo real (si se quiere) soñado por el sujeto o por esa alucinación, esa sombra vana que considera como su «yo». Estos estados aparecen en sucesión de imágenes: los suyos son tres estados: sueño, imaginar, escritura. Y en todos ellos se encuentra la circunstancia de escribir el deseo, que supone la carencia misma, y así circunscribe lo indecible, intentando captar el surgimiento, o la epifanía, o la resurrección. En cada caso —escribir, imaginar, soñar— pasa por la opacidad de las palabras: la sombra esquiva. Sus sonetos (a los que me limito) son su propio enemigo; allí da cuerpo y figuración a su propio infierno. Estas sombras vanas anuncian al Otro posible que la habita y cuya presencia invoca con el meticuloso simulacro del deseo. Eros y Thanatos, o al menos, eros y demonio: «Silvio, yo te aborrezco y aun condeno / [...] triunfante quiero ver al que me mata / y mato al que me quiere ver triunfante.» El sujeto está en la incertidumbre, dividido por efecto del lenguaje, de la palabra, y al intentar realizarse en el Otro, sólo persigue una mitad de sí mismo. Su deseo quedará así cada vez más dividido, pulverizado, en la cernida metonimia de la palabra (me dejo deslizar por Lacan, en muy otro sentido).⁶

⁶ Jacques Lacan: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, 1992, p. 195

Los veintidós sonetos de la madre Juana presentan un eros en realidad perverso, cercado de máscaras. Veamos de cerca el tercer grupo: el último poema de la serie, donde, envuelta por la pasión, la voz que convierte al amor en odio, arrastra su carga de perfidias: «Porque aquel apetito de mudarse, / lo sacia de la forma la nobleza.» En el primer terceto demuestra que el amor es sostén de la insatisfacción y hasta de su propia imposibilidad: «Así tu amor, con vínculo terrible, / el alma que te adora, Celia, informa.»

El Yo, entonces, en estos sonetos, es el lugar de la alquimia, de la androginia, de los placeres perversos, pero también de la carencia, de la ausencia.

¿En serio?, dijo alguien.
No te creo, dijo otra voz.
¿A quién no le crees?
A las sombras vanas.
Bah... no son sino fantasmas, terceros.

¿Como el tercero que avanza a tu lado en *The Waste Land*?

*Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
[...]
I do not know whether a man or a woman
—But who is that on the other side of you?*

Las voces que se han introducido me obligan, como siempre, a darles audiencia a los fantasmas. La teoría del simulacro y del fantasma es de factura reciente, si bien hunde sus raíces en los atomistas antiguos y, claro, en Freud. Los simulacros son aquellas copias malas que no sólo no intentan parecerse a los modelos, sino que recusan el esquema de modelo y copia. (Muchos elementos del arte posmoderno se describen como simulacros, lo que antes Adorno llamó *pastiche*.) El fantasma se define (a partir de Freud, claro) como series de simulacros entre los que se establecen ciertas relaciones de resonancia y repetición. El fantasma no es la repetición de un suceso pasado, sino la relación que se establece entre un suceso actual y el suceso virtual correspondiente, que llega al presente sin haber existido nunca en el pasado.

En los sonetos de Sor Juana a los que aludo («De amor y discreción»: «Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba»,

y «Detente, sombra de mi bien esquivo»), el fantasma está constituido por la repetición de simulacros (las sombras, fantasía), repetición productora de lo nuevo. El simulacro aquí no es la vuelta al pasado, sino la actualización de un simulacro virtual que nunca ha existido con anterioridad. No creo que pueda encontrarse mejor definición del deseo –en los sonetos Sor Juana se manifiesta en su hiancia y en la deriva–. Se trata de una metáfora: siempre la del soñador, que rechaza, censura, no quiere su anhelo. Los sonetos de Sor Juana tratan del deseo, al mismo tiempo que formulan cuál es el alcance de la palabra.

Volvamos a esa reductiva definición del deseo que induce a Octavio Paz a convertir en relación unívoca y simple el deseo de Sor Juana. Resulta una violencia interpretativa identificar el sujeto hablante del discurso poético (y retomo a Sor Juana) desde un punto de vista funcional. Solamente si el sujeto hablante y el sujeto interpelado textual se identifican con el género femenino como sujetos y objetos amorosos, se puede interpretar el texto como texto lésbico o sáfico. Además de otros elementos poéticos que refuerzan tal relación amorosa.

Si de nuevo retomamos el nomadismo de Sor Juana, que hemos identificado con su carácter mestizo, y ante todo con lo rizomático, en las porosidades del barroco y las turbulencias de lo grotesco, el amor es un asunto de vida y muerte. Los sonetos amorosos de la madre Juana, así como su poema filosófico espinosista *Primero sueño* (textos a los que me he limitado), dicen lo que «no se puede decir», como asegura la narradora de la famosa *Carta Atenagórica* de 1690 (que significa digna de la sabiduría de Atenea), dirigida al obispo de Puebla, encubierto bajo un seudónimo femenino. Los textos de la monja asimilan la herencia textual y rescriben el canon en sus excesos, generando otros niveles y otras interpretaciones suplementarias. Como el Próspero de *La tempestad*, el sujeto hablante, mágico y racionalista, conocedor de los secretos y prestidigitador, está perdido en su propio ais-

lamiento. El mundo sorjuanesco –rizomático y nómada– despliega sus series divergentes en el mismo mundo, irrumpiendo con contradicciones en una misma escena: allí donde ama y no ama, donde desea y no desea, muere o no muere, y donde el sujeto es matado, no mata, ni es matado. Sus poemas se abren a una politonalidad, una «polifonía de polifonías». Estamos entonces ante el deseo y el goce de la transgresión; nadie mejor que San Agustín ayuda a sacar las consecuencias del exceso sorjuanesco en un texto extraordinario de *Las confesiones*:

además de la concupiscencia de la carne, que radica en la delectación de todos los sentidos y voluptuosidades, sirviendo a la cual perecen los que se alejan de ti, hay una vana y curiosa concupiscencia, paliada con el nombre de conocimiento y ciencia, que radica en el alma a través de los sentidos del cuerpo, y que consiste no en deleitarse en la carne, sino en experimentar cosas por la carne. La cual [curiosidad], como radica en el apetito de conocer y los ojos ocupan el primer puesto entre los sentidos en orden a conocer, es llamada en lenguaje divino *concupiscencia de los ojos*.⁷

De esa curiosidad de conocer por los ojos, del mundo como una trampa de cazar miradas nos da buena cuenta *Primero sueño*:

*Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punto altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas.*

No existe otro mejor autorretrato (fálico, si se quiere, y ¿por qué no?) de la madre novohispana que este mirar del deseo. Allí el engaño tiene probabilidades de triunfo, porque su modelo es el amor, situado esencialmente en la dimensión de engañarse.

⁷ San Agustín: *Confesiones*, Madrid, 1951, p. 292.