

**“Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba”. Poesía y afectos en
Sor Juana Inés de la Cruz**

Beatriz Colombi
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
beacolombi@yahoo.com.ar

Resumen:

La representación de los afectos en la obra de sor Juana Inés de la Cruz demanda de aproximaciones que contemplen distintos contextos filosóficos, literarios, de género, sociales, políticos, simbólicos. Abordaré el tema a partir la cultura y poética cortesanas y su expresión en el amor cortés, en relación con el *giro afectivo*, perspectivas relacionadas entre sí. Propongo que, en su tratamiento de las pasiones, a contrapelo de la convención que le atribuye una primacía de la racionalidad, la poeta mexicana revaloriza las emociones y relativiza, al mismo tiempo, el binarismo genéricamente connotado de “pasión-razón”, dominante en la cultura de su tiempo. Asimismo, sor Juana realiza transformaciones y reescrituras de la tradición literaria metropolitana, marcando una diferencia que singulariza su lugar enunciativo.

Palabras clave: sor Juana Inés de la Cruz; poesía cortesana; giro afectivo; pasión y razón

“Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba”. Poetry and Emotions in Sor Juana Inés de la Cruz

Abstract:

The representation of affections in Sor Juana's work requires approaches that consider philosophical, literary, social, political, and symbolic contexts. I will discuss this topic from the perspective of courtly culture and its expression in courtly love in relation to the *affective turn*, closely related. I propose that, in her treatment of passions, contrary to the convention that attributes primacy to rationality, the Mexican poet revalues emotions and simultaneously relativizes the “passion-reason” binary, which was dominant in the culture of her time. Likewise, she engages in transformations and rewritings of the metropolitan literary tradition, thereby marking a distinction that sets her enunciative position apart.

Keywords: sor Juana Inés de la Cruz; courtly poetics; affective turn; passion and reason

Fecha de recepción: 13/ 10/ 2023

Fecha de aceptación: 10/ 11/ 2023

En la *Iconografía* (1593) de Cesare Ripa, los celos son representados mediante la imagen de una mujer cuya túnica está adornada con numerosos ojos y oídos. Estos motivos sensoriales hacen referencia a la vigilancia del celoso o celosa, en alerta permanente para escrutar un gesto o escuchar una palabra que pueda brindarle la confirmación, o bien el alivio, para sus sospechas. La alegoría lleva alas en su espalda, símbolo de la presteza y velocidad del pensamiento; un gallo en el brazo izquierdo, alusión a la sagacidad propia de este animal, y una rama de espinas en la mano derecha, ya que esta pasión punza y castiga a quien la experimenta. En una segunda figuración de los celos, del mismo Ripa, se indica que la túnica es del color del mar, que nunca está en calma, y se agrega un heliotropo ya que, al igual que esta flor gira en torno al sol, del mismo modo el sujeto dominado por los celos sigue incansablemente al objeto de su obcecación (1603: 182-183). La imagen resume los tópicos más notorios de la celotipia: desconfianza, perspicacia, obsesión enfermiza y sufrimiento, rasgos que también encuentran su manifestación en la literatura sobre el tema. Resulta una servidumbre que afecta tanto a la autoimagen del sujeto como a la percepción que los demás tienen de él, por eso es frecuente intentar disimularla. Roland Barthes concluye de este modo la entrada “Celos” en *Fragmentos de un discurso amoroso*: “Como celoso sufro cuatro veces: porque estoy celoso, porque me reprocho el estarlo, porque temo que mis celos hieran al otro, porque me dejo someter a una nadería: sufro por ser excluido, por ser agresivo, por ser loco y por ser ordinario.” (1982: 58). Tales son las contradicciones y ambigüedades que esta afección instala.

Desde *El celoso extremeño* de Cervantes, quien “se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen que es el pasarse a las Indias”, a Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, Luis de Góngora, Calderón de la Barca o Tirso de Molina, son numerosas las voces en el mundo hispánico que alimentaron este pródigo archivo. La mitología asociada a esta pasión también pasó a las Indias, como el personaje cervantino, para encarnar en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz. En este trabajo discutiré la representación de las pasiones en su obra, en particular, los celos, motivo bastante recurrido en la poeta mexicana, como veremos a continuación. Abordaré el tema a partir de un doble ingreso: la cultura cortesana y su expresión en el amor cortés y el universo de los afectos, perspectivas relacionadas entre sí. A contrapelo de la convención que le atribuye una primacía de la racionalidad, propongo que la mexicana revaloriza las emociones y relativiza, al mismo tiempo, el binarismo, genéricamente connotado, de “pasión-razón”, dominante en la cultura de su tiempo. Asimismo, sostengo que realiza

transformaciones y reescrituras de la tradición metropolitana, marcando una diferencia que singulariza su lugar enunciativo.

Pasiones y sociedad cortesana

En la primera modernidad, las pasiones son motivo de discusión por parte de tratadistas, filósofos, teólogos, moralistas, poetas y autores de libros de emblemas. Desde *Las pasiones del alma* [1649] de Descartes hasta *Ética demostrada según el orden geométrico* [1677] de Spinoza, dos hitos relevantes sobre el tema en el siglo XVII, persiste el interrogante sobre la naturaleza de las pasiones, su origen, su residencia en el cuerpo o en el alma, y su antagonismo con la razón. Son consideradas enfermedades del alma, manifestaciones fisiológicas, fuerzas positivas o negativas, causas de desequilibrio, o bien impulsoras de los deseos que mueven a los hombres. El cristianismo post-tridentino impuso el gobierno de sí mismo y la civilización occidental adoptó este patrón, impulsada por la necesidad de regular las emociones por vía de la razón (Gaukroger 1998). Si las pasiones obnubilan, engañan o acechan al pensamiento, como fantasmas indeseados, su entendimiento se vuelve materia de atención ineludible, sobre todo en el marco de un pensamiento que acompañó al nacimiento del estado moderno. De este modo, pasiones y gobernabilidad están interrelacionadas.

En el ámbito hispánico, Juan Luis Vives dedica su obra *De anima et vita* [1538] o *Tratado del alma* a Francisco, duque de Béjar. Vives encomienda particularmente al duque el “Tratado de las pasiones”, contenido en el Libro III, por ser materia fundamental para un varón de su rango, que debe prestar atención, según le manifiesta, al gobierno de sí mismo, de su entorno y de la nación. Este consejo evidencia que las pasiones tienen una repercusión tanto privada y personal como pública y política. Los libros de emblemática e iconografía, como el de Cesare Ripa, al que hacemos referencia al comienzo de este trabajo, se encargan de divulgar normas regulatorias, pregonando la prudencia, considerada el *non plus ultra* de las virtudes. En la emblemática dedicada a los espejos de príncipes, como la *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* [1640], de Diego de Saavedra Fajardo, la prudencia se erige como la medida de todas las otras virtudes morales del gobernante, tal como lo establece la Empresa 28: “Áncora es la prudencia de los Estados, aguja de marear del príncipe. Si en él falta esta virtud, falta el alma del gobierno.” (1655: 172). La prudencia implica “cordura, templanza y moderación en las acciones.” (DA 1737), una disciplina de conducta que abarca a todos los estratos de la sociedad.

La sociedad cortesana que rodeaba al príncipe y gobernante moderno propició un cambio en las conductas, pasando de la razón bélica a la razón de la civilidad y la convivencia. En su influyente obra *La sociedad cortesana* [1969] (1983), Norbert Elias argumenta que en esta sociedad primaba el sentido del prestigio, el cálculo, la ceremonia, y la etiqueta para guiar las acciones, imponer la coacción y controlar las emociones. Así, los rasgos cortesanos característicos y deseables eran la serenidad, la medida en los afectos, la calma, la sensatez y la solemnidad (253). Por otro lado, Amedeo Quondam en *El discurso cortesano* (2014), propone a *El cortesano* de Baldassarre Castiglione como una guía para el ejercicio de la gracia, la desenvoltura (*sprezzatura*), el disimulo, que permite forjarse una “segunda naturaleza” para actuar en el ámbito áulico. El fingimiento y la naturaleza impostada se convirtieron en convenciones destacadas de esta cultura.

De acuerdo con los tratadistas (Georges Duby, Paul Zumthor y Denis de Rougemont), el discurso del amor cortés se gestó y consolidó en el mundo cortesano medieval, influenciado por la tradición trovadoresca. La lírica cortesana de amor representa una traslación del vasallaje feudal al ámbito de los afectos; en este contexto, se construyó una ficción de relación asimétrica en la que la mujer adquiere no solo superioridad sino también centralidad. Paradójicamente, esta modalidad se convirtió en un criterio de distinción en la sociedad masculina (Duby 2000), perpetuando, a su vez, la segregación del ámbito femenino. En torno a si el amor cortés reposicionó a la mujer, otorgándole un poder hasta entonces desconocido, o si, por el contrario, utilizó su imagen para caracterizarla como objeto silente, han surgido discusiones que aún no han concluido. El amor cortés presentó características constantes: un espacio de intimidad, imagería erótica y castidad, presencia y negación del cuerpo, vasallaje y padecimiento, convirtiéndose en un modelo para el tratamiento del amor y la afectividad en Occidente. Surgió un lenguaje que seguía las fórmulas clásicas tradicionales, regidas por el pathos de la retórica, y se sumaron nuevas formas de moldear y regular las emociones en la modernidad temprana. Podemos considerar esta constelación de normas como una “comunidad emocional”, en términos de Bárbara Rosenwein (2006), como explicamos más adelante.

Rodríguez de la Flor, quien ha investigado el movimiento de las pasiones en la cultura barroca hispánica en su obra *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano* (2005), sostiene que en la vida de corte prevalecen las “pasiones frías,” ya que son reprimidas y silenciadas en favor del secreto, el fingimiento, la hipocresía, y el autogobierno. En el plano amoroso, también impera un régimen de ocultación:

Esta pasión central del amor se modula en el Barroco bajo el signo de una auto-coacción, que lleva en muchos casos a la postergación del placer amoroso, y que, melancólicamente, fuerza a los sujetos a conformarse en su abstención, poniendo sordina a una interior violencia libidinal, que resulta así, encapsulada en una esfera secreta e inaccesible. (2005: 101).

La literatura barroca intensifica la contraposición entre apariencia y realidad, así como el tópico del engaño de los sentidos y la simulación de las conductas. Implementa para esto procedimientos que enrarecen la comprensión, como agudezas y conceptos, hermetismos, oscuridad idiomática y complejidad sintáctica. En este contexto, los celos y la venganza, que a menudo surgen en sociedades tuteladas por los códigos de honor, son consideradas enfermedades del alma que no deben mostrarse públicamente. Su representación en la literatura tendrá, por lo general, un tono condenatorio.

El cruce entre cultura cortesana y los afectos ha sido objeto de estudio tanto de la sociología como de la historia, desde los estudios pioneros de Eliot a las contribuciones del *giro afectivo*, que se ocupa de analizar esta historia parcialmente explorada.¹ Barbara Rosenwein, en su obra *Emotional Communities in the Early Middle Ages* (2006), considera que la sociedad de corte conforma una comunidad emocional, esto es, “grupos en los que la gente adhiere a las mismas normas de expresión emocional y valora —o desvalora— las mismas o emociones o emociones afines” (2). Rosenwein también refiere a estas comunidades emocionales como un discurso (Foucault) con vocabularios compartidos y modos de pensar que tienen una función de control y disciplina (25), así como un habitus (Bourdieu) o normas internalizadas de pensamiento y acción en un grupo. Sostenemos que las obras literarias se producen dentro de los acuerdos, certezas y aspiraciones de estas comunidades, que a su vez retroalimentan su sistema de sentimientos. Por otro lado, otra estudiosa de las emociones en la modernidad temprana, Susan Broomhall, ha priorizado la intersección entre afectos y género, proponiendo la existencia de “estrategias de retórica emocional” (Broomhall 2015: 548), que revelan tramas femeninas de solidaridad, cercanía y predilección. Estas estrategias demuestran una dinámica de poder entre mujeres en sociedades patriarcales. En la misma línea, Sarah Ahmed (2014)

¹ Sobre la terminología empleada, usamos a lo largo de este trabajo, de modo indistinto, pasión, afectos, sentimientos y emociones; adscribimos a la discusión sobre estos términos en Macon, (7-9). Sara Ahmed discute los alcances de afectos y emoción (2004: 312 y siguientes).

sostiene que las emociones están conformadas social y culturalmente por tecnologías de género y mecanismos de poder.

Por supuesto, no proponemos interpretar las emociones expresadas en las obras literarias de forma literal, ya que todo discurso artístico está sujeto a procesos de simbolización y metaforización, además de estar permeado por modelos literarios y retóricos.² Sin embargo, las vemos como representaciones que contribuyen a la formulación de un discurso que tiene un peso significativo en la conformación simbólica de las emociones y, en consecuencia, en las conductas de las sociedades donde este discurso circula.

Afectos y poesía en sor Juana

La poesía cortesana se convirtió en una verdadera academia de los afectos y un espacio privilegiado para su expresión. En la obra sorjuanina, el tema ha sido abordado en el imprescindible ensayo de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), así como en los trabajos de Pascual Buxó (1995), Georgina Sabat de Rivers (1995), Margo Glantz (2003), Sara Poot Herrera (2007), Dolores Bravo Arriaga (2017), Beatriz Colombi (2018; 2019).

Además de su despliegue de lecturas, que podemos reconstruir a partir de las abundantes citas, intertextos y homenajes, Sor Juana estuvo inmersa en el universo palaciego debido a su propia experiencia como dama de la corte virreinal. Posteriormente, desde la clausura conventual, continuó participando en la creación de poemas, obras dramáticas, loas y otros textos destinados a ese ámbito. Asistió a sus mecenas en todas las ocasiones en que su talento fue requerido para acompañar celebraciones, eventos familiares y actos oficiales, especialmente, durante el gobierno de Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna, y de su esposa, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes. Esta última fue su reconocida mecenas y responsable de la publicación del primer tomo de su obra, *Inundación castálida* (1689) (Calvo y Colombi 2015).

○En este marco, la investigación en la construcción de los afectos requiere de aproximaciones que escudriñen en ese mundo rico y complejo en profundidad. La dicotomía entre pasión y razón es un motivo recurrente en sus escritos; en la décima 99, “Dime vencedor rapaz”, el sujeto poético afirma: “En dos partes dividida / tengo el alma en confusión: / una, esclava a la pasión, /y otra, a la razón medida.” (I vv. 21-24). Se ha dicho que su política de los afectos se ajusta a un rechazo del desvío emocional para favorecer el triunfo de la razón, y en

² Véase Diana G. Barnes, “Poetry” en Broomhall 2017: 89-91.

numerosas ocasiones así es. A propósito de esto, se puede citar el final del soneto 152, “Verde embeleso de la vida humana”, donde dice: “que yo, más cuerda en la fortuna mía, / tengo en entrambas manos ambos ojos / y solamente lo que toco veo.”

La antinomia pasión-razón está connotada por ideologías de género, mientras la pasión se asocia a la mujer, más cercana a la emotividad y la corporeidad, la razón se considera un atributo masculino. La polaridad entre las emociones y el pensamiento racional supone un factor de subordinación para la mujer, y la poetisa mexicana es consciente de esta atribución al ámbito femenino, como un medio de desacreditación y advertencia sobre la naturaleza díscola y, por ende, poco confiable de su género. A su vez, hace un uso estratégico de esta oposición. En la carta de Monterrey, sitúa a su destinatario y adversario, el padre Antonio Núñez de Miranda, en el terreno de la pasión, un territorio inconveniente para un hombre, especialmente siendo un confesor, con el fin de desacreditar las murmuraciones que provenían de su boca y que la difamaban dentro de la misma comunidad a la que ambos pertenecían (Colombi 2015). Sin embargo, va más allá: no solo invierte los roles, sino que también redefine el espacio de la emoción, como veremos. Del mismo modo, desafía el binarismo hombre-mujer en la *Respuesta a sor Filotea* al fundamentar el derecho de la mujer al acceso al conocimiento, alentando a dejar de lado dicho binarismo y considerar, en su lugar, las cualidades intelectuales (necio-no necio) o morales (apto-no apto) de los individuos, teniendo en cuenta los numerosos ejemplos en la historia de hombres motivados por la maldad o indigestos de falsa sabiduría.

Sostenemos que la poetisa mexicana lleva a cabo transformaciones y reescrituras en la representación de los afectos de la poesía cortesana, de acuerdo con la tradición metropolitana. Abordaremos el caso de los celos. El discurso celotípico en la literatura adopta diversas formulaciones: pueden ser vistos como positivos o negativos, aliados o enemigos del amor, exhibidos o vergonzantes, motivados o ficticios, contenidos o exacerbados. Los individuos se convierten en víctimas y verdugos de esta pasión, lo que los vuelve personajes paradójicos que experimentan vicio y virtud, amor y odio, cuidado y violencia, todo al mismo tiempo. Es una pasión compuesta de elementos antitéticos, como ha estudiado Steven Wagschal en *The literature of jealousy in the age of Cervantes* (2006).

Los poetas dan forma a este motivo de diversas maneras. Lo expresan como una *queja* dirigida al amante, como una *apóstrofe* al supuesto o real ladrón de lo que se cree propio, o incluso a los celos mismos como destinatarios. También, como una *descripción* de sus efectos perniciosos o como una *definición* de su contradictoria naturaleza. En el soneto XXX de Garcilaso

de la Vega ("Sospechas, que, en mi triste fantasía..."), el sujeto lírico interpela a los celos, reconociendo que ya está vencido por su poder: "colgad en vuestro carro mis despojos". Por otro lado, en el soneto de Luis de Góngora, "Oh niebla del estado más sereno", el apóstrofe a los celos se convierte en una invectiva, utilizando epítetos como "niebla", "furia", "ponzoñosa víbora", "mortal veneno", "espada", "verdugo" o "infierno". Frente al tono vehemente de aquellos que reniegan de los celos, el soneto de Lope de la Vega, "Celos, que amor en las sospechas cría...", muestra un enfoque reflexivo y filosófico propio del soneto-definición, caracterizando a esta pasión como una "indivisible compañía" del amor, para la cual no hay explicación ni defensa.

Por el contrario, en otros sonetos de este autor, como "Esto de imaginar si está en su casa..." o "Que eternamente las cuarenta y nueve...", el hablante se identifica con el celoso que comparte con un amigo o interlocutor las devastadoras consecuencias del dominio de esta pasión. En "Suelta mi manso, mayoral extraño...", también de Lope, el apóstrofe está dirigido al tercero en discordia. Mientras tanto, la queja dirigida a la amada se expresa con moderación en "Querido manso mío, que veniste...". En otra dirección, los poemas de Francisco de Quevedo, "Ves gemir tus afrentas al vencido..." y "Ves con el polvo de la lid sangrienta...", se plantean como una interlocución dirigida a la mujer amada, intentando convencerla de la legitimidad de los celos. Por último, en el poema "No admiten, no, Floralba, compañía...", el amar y el reinar se equiparan ya que ninguno de los dos tolera la presencia de un competidor. Ya sea expresado como queja, imprecación, confidencia o definición, dirigido a la amada, al amigo, al adversario o a los celos mismos, el poema sobre esta pasión despliega un escenario plural y multifacético.

Según García Berrio (1982: 186), la presencia de poemas sobre celos en la poesía áurea es escasa; sin embargo, observamos varias menciones en la obra de sor Juana Inés de la Cruz. Para hacer un breve recorrido, podemos citar el soneto 164 "Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba", el 175 "El ausente, el celoso, se provoca", el 178 "Yo no dudo, Lisarda, que te quiero", el 184 "Amor empieza por desasosiego", o la Lira 212 "Pues estoy condenada"; entre los villancicos, el "Villancico a San José". Asimismo, en las comedias, *Los empeños de una casa*, *Amor es más laberinto* y *La segunda Celestina*, el motivo de los celos es recurrente. Un párrafo aparte merece el romance 3 sobre los celos en respuesta al poeta español Joseph Pérez de Montoro.

En el romance titulado “Si es causa amor productiva”, sor Juana responde al poema “Amor sin celos (cuestión, /que el mundo impugna) definiendo” de Pérez de Montoro.³ La poeta lo escribe a instancias de su benefactora, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, quien seguramente estuvo movida por el interés en promocionarla y relacionarla con figuras letradas de su círculo, como Pérez de Montoro, protegido de su cuñado, el VIII duque de Medinaceli. Según indica el texto, este pedido estuvo acompañado por una sugerencia de contradecir al español: “no es ésta ni puede ser / réplica de tu argumento, / sino sólo una obediencia / *mandada de gusto ajeno, / cuya insinuación en mí / tiene fuerza de precepto*” (Cruz 2009: 16 vv. 283-288, la cursiva es mía)⁴. Montoro argumenta en su pieza que el amor perfecto prescinde de los celos: “Amor sin celos (cuestión, /Que el mundo impugna) definiendo”, mientras que la mexicana sostiene, por el contrario, la interdependencia de estos afectos: “¿Hay celos? luego hay amor;/ ¿hay amor? luego habrá celos.” Montoro aduce en su poema-definición que el amor es “la mas honrosa Pasión”, “el mejor afecto”, “la unión de memoria, voluntad, y entendimiento”, mientras que los celos son propios del “confuso / desordenado, plebeyo, / malicioso vulgo”. Acumula predicados negativos (envidia, tormento, prisiones del deseo, agravio, furor, ira, rabia y muerte) de acuerdo con el modo en que los celos son descalificados en la tradición poética. En cuanto a su origen, el español alega que son “villanos hijos” de la imaginación y el miedo e “hijos bastardos” del amor. En su juicio prevalecen los valores cortesanos de la medida, la fineza, la nobleza de origen y de conductas, cuya contraparte es, desde luego, lo plebeyo, bajo y grosero. Pone de manifiesto así el *ethos* aristocrático de su argumento, que lo valida dentro del círculo palaciego (Colombi 2022).

El poema-refutación de sor Juana invierte por completo este planteamiento al elogiar en los celos su sinceridad, ya que, si el enamorado puede fingir su sentimiento, el celoso no puede ocultar sus reacciones, que son pulsionales. En su romance, los celos pierden su tradicional carga semántica negativa para ser reivindicados en su faceta menos pensada: su sinceridad. Consigue así reinterpretar esta pasión, corrientemente censurada por escritores y tratadistas, salvo pocas excepciones. Sor Juana pone en jaque el binarismo pasión-razón y reevalúa, sorprendentemente, la emocionalidad. La poeta mexicana no puede haber pasado por alto la audacia de revalorar, aunque sea con atenuantes, el desorden y la locura, y de situarse en el

³ Se han ocupado de este intercambio Antonio Alatorre (1986, 2009), Alain Bègue (2000), y Martha Lilia Tenorio (2004a, 2004b), Colombi (2022).

⁴ Méndez Plancarte, Antonio Alatorre, Martha Lilia Tenorio y Alain Bègue sostienen este argumento, que el texto mismo convalida.

lugar de las emociones, asignado por el discurso patriarcal a la mujer. De este modo, apunta a la construcción de otra comunidad emocional, donde muchas mujeres podrían alinearse, adoptando una postura opuesta a la opinión dominante. Aun asumiendo el rol enunciativo aparentemente débil que la cultura de su época asignaba a la emocionalidad, desestabiliza desde esa posición las convenciones predominantes en la tradición metropolitana.

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba

El soneto 164 fue publicado por primera vez en el *Segundo volumen* (1692) de la obra de sor Juana, por lo tanto, podemos suponer que su escritura fue posterior al romance “Si es causa amor productiva”, en réplica a Pérez de Montoro, publicado por primera vez en *Inundación castálida* (1689). Vamos al soneto:

En que satisface un recelo con la Retórica del llano

Esta tarde, mi Bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;

y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi Bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste

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

(Cruz 2009 I: 313-314)⁵

El poema narra una escena donde un enunciador, el celado, intenta convencer a su interlocutor, el celoso, quien, presuntamente, le reprocha su lealtad. Aunque este soneto se puede abordar desde una perspectiva mística de amor divino, como sugiere Aurora González Roldán (2009:

⁵ Se han repuesto las mayúsculas presentes en la primera edición del poema en el Segundo Volumen (1692: 280).

213), la mayoría de las interpretaciones críticas lo han entendido en el contexto del amor humano.⁶ El espacio donde transcurre el intercambio no posee marcas reconocibles, no alude a una recámara o a un jardín, lugares usuales del diálogo amoroso. No obstante, sí se trata de un ámbito íntimo, donde los participantes pueden mantener cercanía sin estar sujetos al escrutinio de un observador ajeno. Los argumentos que ambos esgrimen quedan velados para los lectores; en cambio, se destaca la gestualidad y las formas, como si en ellas residiese todo el sentido. ¿Qué reclama el que reclama? ¿Qué expresa el que habla? Todo queda en silencio para resaltar el flujo de las emociones y la conexión que generan, en la que se involucran las palabras, pero también un lenguaje no verbal, gestos, corporalidad y una "Retórica del llanto".

La enunciación no presenta marcas de género, no hay un hablante masculino dirigiéndose a otro femenino que está en silencio, como es común en la poesía amorosa, siguiendo el esquema del amor cortés. Por el contrario, estos indicadores son sistemáticamente eludidos. Mientras que los poemas de celotipia suelen señalar claramente los roles masculinos y femeninos, en este caso prevalece una suspensión del género. Sor Juana acude otras veces a este borramiento, cuyo sentido no es vano preguntarnos, ya que contribuye tanto a la construcción de un sujeto neutro, como se ha dicho (Perelmuter Pérez 2004), como a desarticular esa atribución convencional de papeles genéricos. La pasión de los celos, caracterizada por su encapsulada violencia, está en el centro del discurso, pero también se exhorta a su control a partir de una orden, "Baste ya de rigores, mi bien, baste", que con una construcción simétrica y cerrada sobre sí (baste, baste), pone un dique al desborde.

En los dos cuartetos se nos presenta una temporalidad correspondiente a un pasado reciente, indicado por la deixis "esta tarde". El carácter narrativo de estas dos estrofas se destaca por los tiempos verbales utilizados, principalmente en pretérito imperfecto e indefinido. En estos versos, se narra una historia cuyo conflicto central radica en persuadir al interlocutor, ya sea a través de palabras o bien de gestos. La tensión se resuelve cuando interviene la acción de Amor, que vuelve innegable el sufrimiento del celado ante el celoso al mostrar su corazón convertido en llanto, la expresión máxima de la sinceridad de los sentimientos (Rodríguez de la Flor 2007). La presencia de "Amor" hace referencia a Cupido, agente arquetípico del encuentro amoroso, a menudo representado en la pintura mediante querubines que disparan sus flechas en entornos naturales, selvas oscuras o jardines encantados.

⁶ Octavio Paz (1982), Darío Puccini (1996), Margo Glantz (2003), Aurora González Roldán (2009).

Los dos tercetos retoman la situación presentada en los cuartetos a través de la repetición léxica y la posición sintáctica de los mismos elementos ("mi bien", "pues", "corazón deshecho") y de las derivaciones ("vía", "vieses", "viste"). Sin embargo, en los tercetos, la temporalidad se desplaza hacia el presente, utilizando imperativos e indicativos, lo que permite poner fin al dilema a partir de la orden "baste ya". Los celos, origen del conflicto relatado, son mencionados por primera vez en el primer terceto, reforzados por una figura de derivación ("celo", "recelo"). Se los describe como "tiranos" y "vil[es]", siguiendo la tradición condenatoria de esta pasión en la literatura, como hemos visto. Asimismo, se enfatiza su capacidad para despertar sospechas ante cualquier señal, por mínima que sea ("sombras", "indicios"), coincidiendo con la iconografía de Ripa. Lo distintivo de este sutil drama de celotipia construido por sor Juana es que el sufrimiento es compartido: ambos sujetos padecen, uno por la sospecha y el otro por la incapacidad de convencer sobre lo infundado de tal desconfianza.

El soneto culmina con el llanto y sus metáforas ("líquido humor", "corazón deshecho"), cerrando así el conflicto representado al recurrir a signos visibles y palpables, la *evidentia*. El soneto retoma el argumento del romance 3 (si es que fue escrito posteriormente, lo que sugiere la fecha de su publicación), donde los celos son considerados prueba de autenticidad y tienen la consecuencia positiva de unir a los amantes. Es importante destacar que, en paralelo a las palabras, se construye una retórica de la gestualidad. El celoso, interlocutor en el poema, es escudriñado en los más mínimos gestos con los que muestra su malestar ("en tu rostro y tus acciones vía"), y no se deja convencer solo con palabras; por el contrario, exige también constancias tangibles de la lealtad que demanda. El hablante logra disipar los temores del destinatario, pero las palabras no son suficientes, sino que lo consigue a través del lenguaje del cuerpo que, de modo pulsional, desemboca en lágrimas. La contradicción se resuelve con la "Retórica del llanto", como indica su epígrafe. Solo el llanto, en sus diversas metáforas ("líquido humor", "corazón roto"), logra calmar el torbellino de sensaciones desencadenadas.

Aurora González Roldán afirma que en la poesía amorosa de sor Juana "persistía el tópico del corazón como residencia de las pasiones y su posible o imposible expresión por medio de la palabra" (2009: 210). En relación con la imagen del "corazón deshecho", González Roldán hace referencia a la nota de Méndez Plancarte sobre este poema, quien menciona a otros poetas del Siglo de Oro, como Alarcón y Calderón, a los que Antonio Alatorre agrega Pedro Soto de Rojas (Cruz 2009: 426). Estos poetas utilizaron este tópico cuya genealogía se remonta a Garcilaso. Por otro lado, Darío Puccini sostiene que el sintagma "corazón deshecho" es una

lexicalización del giro popular "deshacerse en lágrimas", presente en Góngora y Herrera (1996: 131). Pérez Roldán agrega: "El motivo de las lágrimas, desde la poesía amorosa, evolucionó como una de estas imágenes que circularon en contacto con el valor de la veracidad. Pues al atribuírseles la capacidad de traducir las pasiones del corazón, ellas y solo ellas podían traer al exterior lo que sucedía en espacio tan cerrado" (214). En un sentido similar, Margo Glantz comenta sobre este soneto: "El líquido humor hace posible en el soneto la transición entre lo invisible y lo visible: los sentimientos que aparentemente sólo pueden expresarse mediante palabras y ciertos actos concretos —cariños o regalos—, pálidos reflejos de su veracidad, se verifican en el llanto derramado por el amante que humedece las manos de su amado, prueba irrefutable del sentimiento expresado que sanciona su verdad, más allá de las palabras que lo evocan" (2003, 88). El poema representa un proceso, una metamorfosis, tanto de los sujetos y sus pensamientos como de los cuerpos. En el pasaje del corazón al llanto y luego a la mano, se produce un desplazamiento desde el órgano donde reside el amor hasta su licuefacción en lágrimas, culminando en la mano, metonimia del cuerpo, que recibe la confirmación exigida.

El poema no se enfoca en la queja, el apóstrofe, la confidencia o la definición, como vimos anteriormente en la somera tipología que presentamos sobre los poemas de celotipia. En lugar de eso, abre el camino a una nueva faceta poco explorada. La pregunta implícita es cómo cerrar la herida que provoca esta pasión, cómo disolver los fantasmas, cómo controlar la imaginación desenfadada de quien los padece. No ofrece una fórmula, pero sí una salida: la persuasión. ¿Es la palabra suficiente o se debe recurrir a otra expresión emocional que la complemente, como el llanto? Parece que sí, como indica su título, aunque sabemos que estos epígrafes no son obra de la autora, sino posiblemente de su editor: "En que satisface un recelo con la Retórica del llanto". Si existe una retórica de las palabras, también existe una retórica de las emociones y sus manifestaciones gestuales, que puede transmitir igual o mejor que la primera. Cuerpo, razón y pasión se entrelazan, superando los dualismos y las jerarquías artificialmente impuestas entre el pensamiento y la emoción.

El soneto muestra un intercambio basado en la gestualidad y la sutileza, en las miradas y el tacto, donde la palabra se silencia o se relativiza para poner de manifiesto el lenguaje del cuerpo. Este resulta ser igual o incluso más expresivo que las palabras para transmitir las emociones. Sin embargo, lo logra a través de la posibilidad de representación y simbolización que le ofrece la palabra poética. El cuerpo se muestra en fragmentos: rostro, mirada, corazón,

llanto, manos; son partes erotizadas de la comunicación amorosa y desempeñan un papel central en la acción de convencer.

Observemos que sor Juana también se aparta, en otro aspecto, de la tradición poética que la precede. El hablante del poema es el celado —o celada, ya que no hay marcas de género, como mencionamos— y no el celoso, como ocurre generalmente en la poesía de Góngora, Quevedo o Lope. En esas obras, prevalecen la queja, el dolor, las fantasías, la pérdida, el apóstrofe hacia la amada o al tercero en discordia, o la amonestación a los celos mismos. En el poema, quien habla no es quien sufre los celos —el hablante habitual en los estados de frenesí y dolor en la literatura de celotipia— sino el celado, quien logra superar las sospechas del otro. El lenguaje corporal y la autenticidad de los celos —libres de falsedades, como afirma en el romance, "Si es causa amor productiva"— establecen otros canales de comunión.

Su discurso poético sobre los celos constituye una crítica a la filosofía cortesana de las apariencias y simulaciones. Además, representa una desestabilización de la dicotomía entre pasión y razón, una construcción culturalmente establecida y con connotaciones de género. La poeta mexicana escenifica su diferencia y crea un espacio de expresión, una poética y una retórica emocional diferente de las voces metropolitanas.

Bibliografía

- Ahmed, Sarah (2014) [2004]. *La política cultural de las emociones*, México, Universidad Autónoma de México. Traducido por Cecilia Olivares Mansuy.
- Alatorre, Antonio (1986). "Sor Juana y los hombres". *Estudios* 7: 7-27.
- Barthes, Roland (1982). *Fragments de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI.
- Bègue, Alain (2000). "Algunos datos bio-bibliográficos acerca del poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro". *Criticón* 80: 69-115.
- Broomhall, Susan (2015b). "'My daughter, my dear': the correspondence of Catherine de Médicis and Elisabeth de Valois". *Women's History Review* 24:4: 548-569
- (ed.) (2017). *Early Modern Emotions. An introduction*. New York: Routledge.
- Bravo Arriaga, María Dolores (2017). "La cortesanía: el ámbito palaciego como creador de palabras, armonías, tonos y ritmos. Diversos ecos en la poesía de Sor Juana". Lucero Enríquez Rubio (Coord. y ed.), *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, Volumen II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM: 35-53

- Buxó, José Pascual (1995). "Sor Juana Inés de la Cruz. Amor y cortesanía". *Colonial Latin American Review* 4, 2: 85-100.
- Calvo, Hortensia y Beatriz Colombi (Editoras) (1915). *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Colombi, Beatriz (2015). "Fama, pasión y razón en la carta de Monterrey de sor Juana Inés de la Cruz". *Caracol* 10: 240-263.
- Colombi, Beatriz (2018). "Sor Juana Inés de la Cruz: figuraciones del mecenazgo y la autoría". *IMEX. México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico* 2, 8,15: 30-45.
- Colombi, Beatriz (2022). "Retórica emocional y cultura cortesana: el diálogo poético entre sor Juana Inés de la Cruz y Joseph Pérez de Montoro", *Colonial Latin American Review*, 31.2: 257-273.
- Cruz, Juana Inés de la, sor. (1689). *Inundación castalida de la vnica poetisa, musa dezima, Soror Juana Ines de la Cruz religiosa professa en el Monasterio de San Geronimo de la imperial ciudad de México. Que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, vtiles versos: para enseñanza, recreo, y admiración*, Madrid, Juan García Infanzon.
- (1692). *Segundo Volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz*, Sevilla, Tomas Lopez de Haro.
- (2004) [1951-1957]. *Obras completas*, 4 vols., edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2009). *Obras completas*. Vol. I. *Lírica personal*, edición, introducción y notas de Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica.
- Descartes, René. (1997) [1649]. *Las pasiones del alma*, estudio preliminar y notas de José Antonio Martínez Martínez, Madrid, Editorial Teknos. Traducción de Pilar Andrade Boué.
- Duby, Georges. (2000). "El modelo cortés". Georges Duby y Michelle Perrot (Dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomo III, La Edad Media. La mujer en la familia y en la sociedad, Madrid, Taurus: 301-319.
- Elias, Norbert. (1996) [1969]. *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- García Berrio, Antonio (1982). "Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro". *Anales de Literatura Española* 1: 134-203. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqf8n2>. Último ingreso: 01/11/2023.



- Gaukroger, Stephen (Ed.) (1998). *The Soft Underbelly of Reason. The Passions in the Seventeenth Century*, London, Routledge.
- Glantz, Margo (2003). "El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana". *Calíope*, 9, 1: 81-92.
- González Roldán, Aurora. *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- C. Macón et al. (eds.), 2021, *Affect, Gender and Sexuality in Latin America*, Ginebra, Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-59369-8_219
- Paz, Octavio (198200). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Perelmuter, Rosa (2004). "Género y voz narrativa en la poesía lírica de Sor Juana", *Los límites de la feminidad en Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Iberoamericana: 71-83.
- Poot-Herrera, Sara (2007). "La virreina se divierte, 'Loa en las Huertas' de sor Juana a la Condesa de Paredes", en Judith Farré Vidal (ed.), *Teatro y poder en la época de Carlos II: fiestas en torno a reyes y virreyes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert: 237-255.
- Puccini, Darío. (1996). *Una mujer en soledad. Una excepción en la cultura y la literatura barroca*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2005). *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons.
- Rosenwein, Barbara H. (2006). *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press.
- (2016). *Generations of Feeling. A History of Emotions, 600-1700*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rougemont, Denis de (1993). *Amor y Occidente*. México, Cien del Mundo, 1993. Trad. Ramón Xirau.
- Saavedra Faxardo, Diego de (1655) [1640]. *Idea de un principe politico christiano, representada en cien empresas*, Valencia, Geronimo Vilagrassa.
- Sabat de Rivers, Georgina (1995). "Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor", en Sara Poot Herrera (ed.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana: 397-445.
- Tenorio, Martha Lilia (2004a). *Los villancicos de sor Juana*, México, El Colegio de México.

--- (2004b). "Sor Juana y Pérez de Montoro: el caso de los romances de celos". Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. III-IV, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs: 665-675.

Vives, Juan Luis. (1916) [1538]. *Tratado del alma*, Madrid, La lectura.

Wagschal, Steven. (2006). *The literature of jealousy in the age of Cervantes*, Columbia, Missouri, University of Missouri Press.