

“MI CORAZÓN DESHECHO ENTRE TUS MANOS”: LLANTO, POESÍA Y CIENCIA

Aurora González Roldán

[E]l interés de sor Juana por los conocimientos fisiológicos reflejados en su obra —dice Aurora González Roldán en este artículo— no representa un caso aislado, pues en su época se entendía que las diversas partes del alma, inseparables del cuerpo, participaban como receptoras y causas agentes de la producción literaria¹, tal es la pertinencia del análisis de la autora de la poética del llanto en sor Juana.

La literatura de los Siglos de Oro acumuló mares de llanto, principalmente gracias a las corrientes de la escuela petrarquista y de la literatura clásica. Una de sus más grandes figuras, sor Juana Inés de la Cruz, ya muy avanzado el siglo XVII, prolongará la tradición de los motivos de las lágrimas, gracias a su habilidad poética y a su amplia formación filosófica, dando nueva vida y belleza a temas que parecían agotados.¹

En la lírica áurea, los tópicos del llanto estaban ligados al complejo cultural de la melancolía. Las lágrimas fueron símbolo de padecimientos como el amor *hereos* o el morbo melancólico, íntimamente relacionados entre sí. El tratamiento literario del mal de amores se nutrió de los saberes médicos vigentes en aquella época y muchos de los tópicos de la lírica se derivaron de la filosofía natural. Este es uno de los motivos que nos permiten afirmar que el interés de sor Juana por los conocimientos fisiológicos reflejados en su obra no representa un caso aislado, pues en su época se entendía que las diversas partes del alma, inseparables del cuerpo, participaban como receptoras y causas agentes de la producción literaria.

La estrecha relación entre la medicina y la literatura del Renacimiento y del Barroco se explican en buena medida atendiendo a las teorías humoral y espiritual, uno de cuyos postulados era conservar el adecuado equilibrio entre los cuatro humores: sangre, cólera, flema y bilis negra, que determina la salud y la enfermedad, el temperamento del individuo y su complexión moral. Según tales teorías, alma y cuerpo funcionan mediante pequeñas partículas llamadas *spiriti* que conforman el *pneuma*. Los espíritus nacen en el corazón por la mezcla de la sangre y el aire inspirado, y en esta fase

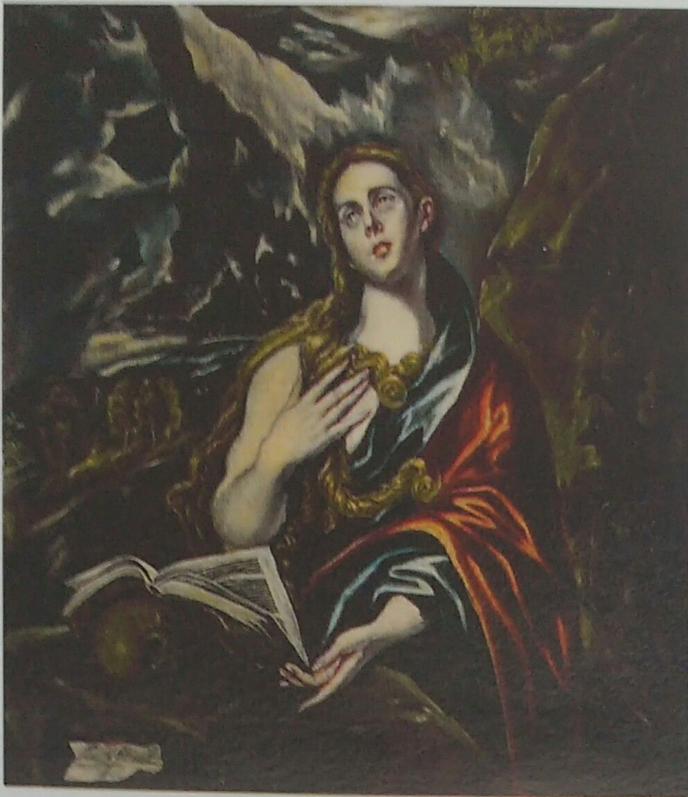
son denominados “espíritus vitales”. Una parte de ellos, una vez que se han transformado en “espíritus animales”, pasa al cerebro y luego, en un segundo filtraje, los más sutiles, llamados espíritus visuales, salen convertidos en lágrimas, bajo el efecto de alguna pasión. El enamoramiento era una de estas pasiones que se iniciaba cuando el rostro o la imagen de la amada pasaba a través de los ojos del amante para alojarse en su corazón, o en su memoria, donde los espíritus acudían incesantemente.

Otro eje de este complejo filosófico consideró que las potencias interiores del alma funcionaban por medio de imágenes. Los procesos mediados por los espíritus y por las imágenes harían posibles ciertos fenómenos, como el paso de lo erótico a lo espiritual e intelectual, y, por tanto, se consideraban como vehículo de la meditación y de la conversión, pero también de la excesiva sensualidad, o incluso de la locura. Estas ideas, mediadas por el neoplatonismo florentino, por mencionar un caso, impregnaron la literatura del Renacimiento y llegaron hasta el Barroco.

La verbalización de los procesos amorosos y cognoscitivos, fundada en la dinámica de las imágenes que van de lo sensible a lo incorpóreo tiene gran importancia en la poesía de sor Juana, especialmente en *El Divino Narciso*, en la lírica amorosa y en el *Sueño*. Las operaciones del entendimiento mediante imágenes se plantean en la famosa silva: antes de que el alma emprenda sus diversos intentos por conocer, el cuerpo adopta un estadio fisiológico propicio, el del sueño, en estrecha relación con el proceso digestivo. La potencia interior que permite la máxima libertad al entendimiento bajo el estado del sueño es la fantasía, gracias a las imágenes que le suministra la memoria y que en ella se recombinan para dar lugar a nuevas imágenes.

Vale la pena tener en cuenta la relación que guardaba la teoría humoral y visual mencionadas con las prácticas meditativas de la

¹ Una exposición por extenso de todos los temas tratados en el presente artículo puede encontrarse en mi libro: *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2009.



Magdalena penitente, El Greco (1603-1607, colección particular).

época y con la poesía imaginativo-espiritual. La práctica de la meditación, tal como se entendía en el siglo XVII, consistía a grandes rasgos en desarrollar deliberadamente mediante la razón ciertos afectos o emociones que conducían al individuo a la devoción. La poesía religiosa del siglo XVII, por tanto, desempeñó una función similar a la de los tratados espirituales.

En muchos poemas de sor Juana, la imagen que las lágrimas extraen del corazón se transforma en llanto y discurso poético (soneto 165, "Mandas Anarda, que sin llanto asista"). Por otra parte, en *El Divino Narciso* sor Juana destaca la significación de los ojos anegados en lágrimas como vehículo del amor y del conocimiento, de manera que, como el ancestral símbolo de la fuente, se convierten en el lugar de encuentro entre amantes divinos y humanos: los ojos lacrimosos son lugares de encuentro entre el alma y el Creador.

Las lágrimas llegaron a constituir un signo central en la dramaturgia de este auto sacramental. No en balde en la música sacra se habían compuesto numerosas piezas en torno a las lágrimas y había adquirido gran importancia el *topos* del lamento. Además de las plegarias lacrimosas, presentes ya en la cultura bíblica y en la liturgia católica, en *El Divino Narciso* repercuten una particular especie de poemas épico religiosos: los *lacrimae* que se cultivaron entre los siglos XVI y XVII en Italia y en toda Europa. En el marco bucólico del *Divino Narciso*, el lamento órfico, de origen pastoril, se mezcla con el *planctus* religioso y con la música de los afectos. Las lágrimas de la poesía amorosa se convierten en lágrimas de arrepentimiento y se mezclan en un simbólico espejo donde el alma y el Amado pueden unirse. Finalmente las lágrimas se perfeccionan como símbolo de la unión con Dios. Vale la pena mencionar la relación entre *El Divino Narciso* y el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz, pues finalmente en ambas obras el alma parte en busca de sí misma y, según el programa

alegórico, un espejo será el único medio para su encuentro. En dicho auto la escena cumbre es precisamente la reunión de los amantes. Las lágrimas, imprescindibles en dicho encuentro, mezcladas con las aguas de la gracia, forman el espejo donde el Divino Amante encuentra su reflejo antes de morir por la amada.

En cuanto a la lírica amorosa, uno de los sonetos más conocidos de sor Juana ("Esta tarde mi bien, cuando te hablaba", soneto 164 según la numeración de Méndez Plancarte) contiene el difundido tópico del corazón que se transforma en lágrimas: "pues entre el llanto que el dolor vertía, / el corazón deshecho destilaba". Según la doctrina fantasmática, los espíritus vitales que entraban en contacto con la imagen de la amada impresa en el corazón eran los mejor dotados para traducir tal imagen mediante el canto y las lágrimas. Se trata de una equivalencia entre canto y llanto, lágrimas y discurso poético que se había planteado siglos atrás, en el *Canzoniere* de Petrarca. Para cuando sor Juana escribe este famoso soneto, en el siglo XVII, la devoción del corazón de Cristo ya se había consolidado y, por otro lado, la idea del corazón como residencia del alma se había popularizado en los libros de emblemas desde el siglo XVI. En la lírica de sor Juana no tiene demasiada presencia la iconografía del corazón en su vertiente piadosa y en cambio sí se presta atención al corazón como el órgano de las pasiones, especialmente cuando entran en juego las lágrimas.

La imagen que la monja venía formulando y reformulando sirvió, ya totalmente lograda, de cierre al celebrado soneto que hemos mencionado. Este poema puede ser leído como el momento de las lágrimas divinas en el que suben al cielo una "lluvia invertida" o "vino de los ángeles": las lágrimas de arrepentimiento. No obstante, en este y en otros poemas, leídos en clave de humor humano, los enamorados se ven impelidos a descifrar los semblantes ante la dificultad de llegar al corazón, protegido por la envoltura de músculos y huesos. El motivo de las lágrimas en la poesía amorosa fue compartido por otras corrientes interesadas en representar la veracidad y la posibilidad de traducir al exterior las imágenes alojadas en el alma. Algunos autores, como Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria, recogen el motivo de la ventana en el pecho que acompaña a Momo, diosецillo lucianesco que personifica la locuacidad mordaz. Aunque desde el *Elogio de la locura* de Erasmo se plantea la idea de que la apariencia y la realidad van disociadas, un autor como Giuseppe Battista en su *Elogio de la mentira* sostiene que la verdad solo atrae el odio, mientras que Torquato Accetto, en *De la dissimulazione onesta* (1641), justifica un comportamiento hermético del individuo, a partir de la visión del mundo como apariencia y como cifra. Estas corrientes de pensamiento llegan a España, donde el escepticismo y el neoestoicismo preparan la visión desengañada del mundo como teatro de apariencias, donde aventaja quien puede atravesar las máscaras permaneciendo oculto tras una de ellas, según enseñó Baltasar Gracián ampliamente en sus tratados y en su novela alegórica *El Criticón*.

Los escritores del Barroco, y sor Juana con ellos, no hacían lecturas simples de las tradiciones del Renacimiento. Respecto al tópico del corazón abierto, en la poesía religiosa o de amor divino subsiste la confianza en la capacidad del corazón de transformarse en lágrimas, que son evidencia de veracidad. En cambio, en la lírica amorosa de sor Juana hay una acepción compleja de la tradición cardiomorfista, en especial en el soneto mencionado. Ahí podemos escuchar a un cortésano en combate con la desconfianza que despiertan las palabras, y

para lo cual busca un discurso convincente: las lágrimas como prueba de veracidad. Pero sor Juana introduce, al menos, una variante en la tradición: el primer verso del soneto supone un desfase del tiempo y del lugar entre la escena del llanto y la explicación conceptual, lo que confiere cierto carácter epistolar a la composición, es decir, la verdad no ha salido a la luz al mismo tiempo que las lágrimas. Es la escritura la que establece la relación entre la verdad y las lágrimas que el ser amado pudo ver y tocar.

De acuerdo con la teoría *pneumo-fantasmática*, el *pneuma* hace participe al cuerpo humano del alma universal, actúa como transductor entre lo sensible y lo suprasensible, gracias a la naturaleza semicorpúscular de los *spiriti* que intervienen en funciones básicas como la locución o la digestión. En la jerarquía de las funciones del cuerpo humano, las más altas tienen que ver con los espíritus más sutiles, los menos corpúsculares. La locución sería una de ellas, producida por la conversión de los espíritus en voz que, al articular palabras, da testimonio de las imágenes que se albergan en la memoria y que previamente se originan en el corazón. Los *stilnovistas* valoraron esta función hasta conferir a la expresión en general, y a la poesía en particular, la capacidad de unir el mundo sensible con el suprasensible, de enlazar la sensualidad de la pasión amorosa con las altas abstracciones que se realizan en las potencias interiores. Sor Juana, por su parte, no parece conceder tal valor a la palabra; en su poesía se propone un regreso a las imágenes, a condición de que sean debidamente glosadas. Los amantes deben descifrar los signos visuales de los rostros y cuerpos. No en balde la fisionomía desempeñaba un papel importante en la cultura europea del siglo XVII.

Quizá el empleo más extendido del tópico de lo indecible en la lírica culta europea haya sido la hipérbole del sentimiento amoroso. Las técnicas del panegírico encarecen un sentimiento que, por su nobleza, se presentaba siempre como inalcanzable e inefable. El tópico de lo indecible amoroso y la retórica de las lágrimas se relacionaban en motivos como el secreto de amor, fundamental en la poesía trovadoresca, cuya presencia en la poesía áurea se observa ya desde Garcilaso y antes en la poesía de cancionero. Las vacilaciones entre expresión y silencio, tan abundantes en el toledano, también existían previamente en la lírica trovadoresca. El vaivén entre voz y silencio se relacionaba con la práctica del juego amoroso y con el camino de perfección que este imponía. El lenguaje visual es de gran importancia entre los enamorados: se trata de un idioma que el mundo no percibe fácilmente. Según los poetas, la pasión amorosa ofrecía dos posibilidades: morir callando o abrir las compuertas del discurso. Desde manifestaciones tan tempranas como la poesía de cancionero, en España, se observan juegos conceptuales que inclinan la balanza en uno u otro sentido, atribuyendo al silencio o al llanto mayor expresividad. Estos juegos poéticos aprovechan la doble naturaleza del llanto, dada su manifestación visual y auditiva. En el soneto de sor Juana, "Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba" se propone a un desconfiado amante, receloso de las apariencias, una prueba de veracidad antaño mediada por la escritura: la veracidad del llanto que traduce las profundidades del corazón: "y Amor que mis intentos ayudaba / venció lo que imposible parecía...".

Según estos versos, es Amor quien posibilita la expresión por las lágrimas. Los elegíacos latinos habían empleado figuras míticas para el realce de sus discursos poéticos. Garcilaso retomó este procedi-



Grabado tomado de Guillaume de La Perrière, *Le Théâtre des bons engins* (1544) [s. fol.].

miento de la poesía clásica; en su poesía Apolo, Dafne, Orfeo, Eurídice, Venus, Adonis, entre otros, aparecen relacionados con las lágrimas. Sor Juana retoma solo la figura de Eros, más próxima a Ovidio y a Garcilaso. En Ovidio, la venganza de Eros sobre Apolo hace brotar la pasión amorosa y la poesía derivada de ella. En sor Juana es Amor quien hace posible que el llanto sustituya la palabra. Las acciones de Eros fueron interpretadas y difundidas en libros de emblemas, como los *Emblemata amatoria* (1608) de Daniel Heinsius, los *Amorum emblemata* (1608) de Otto Vaenius, o los *Emblemata Amatoria* (1611) de Pieter Cornelisz (1611). En ellos se mostraban gráficamente los atributos, daños y bienes del Amor, fundamentados en las *Rime* de Petrarca (1470), así como en un amplio conocimiento de las fuentes latinas. Las lágrimas como tormentos del corazón aparecen en emblemas como el tercero de Heinsius, que bajo el lema "Mes pleurs mon feu decelent" muestra a Cupido avivando el fuego de un alambique, artefacto que, a partir de un fuego oculto y perenne hace brotar lágrimas y que representa gráficamente la interacción entre corazón y ojos. En un emblema semejante, de Vaenius, Amor aparece con lágrimas y a su lado un alambique. El lema "Sunt lacrymae testes": "Las lágrimas como prueba de Amor" presenta este grabado.

Sin salir del ámbito del lenguaje visual, recordemos que el *dolce stil novo* verbalizó unas prácticas contemplativas centradas en los ojos y la mirada de la amada. También Petrarca prestó gran atención a los signos amorosos en el rostro del amante. En la poesía de sor Juana, sobresale la utilidad expresiva de los signos visuales, especialmente las lágrimas como oposición a la palabra. En otro conjunto significativo de su lírica, el lenguaje no solo es incapaz de expresar lo que siente el

"Cordis effusio",
emblema 9, lib. II,
lec. IX, *Schola cordis*,
sive, *Aversi a Deo cordis*
ad eundem reductio
et instructio,
Amberes, 1635.



corazón, sino que puede dar lugar a la confusión y a la mentira. En *El Divino Narciso*, así como en la lírica encontramos imágenes donde el mutismo que los sollozos provocan es deseable ante el desafortunado lenguaje verbal. Las lágrimas también interfieren en el lenguaje escrito por medio de la imagen del llanto que diluye la escritura. En el romance 6 ("Ya que para despedirme", vv. 101-108), por ejemplo, los sollozos obstaculizan la palabra hablada y la voz poética recurre a la escritura; pero nada escapa al poder de las lágrimas, que diluyen la negrura melancólica. Escritura y lágrimas se vinculan con la oposición agua-fuego, cultivada por Quevedo, entre otros poetas, y que se remonta a la balada *Quel fuoco* de Petrarca, así como a los emblemas de Heinsius y Vaenius. En este romance, las últimas cuartetas se introducen con cierta premura, como imitando un sollozo que detiene la escritura. Recordemos que en la estructura de la epístola, tanto la apertura como el cierre se referían con frecuencia a la escritura.

El marco epistolar está lleno de imágenes escriturales según las cuales la voz poética se imbuye de las pasiones que intervienen materialmente en el proceso de escritura: lo que se traduce en lágrimas. Es la tradición que se mantiene en cartas de amor femeninas, desde las *Heroidas* de Ovidio, a lo largo de la Edad Media, y llega a los poetas del Siglo de Oro. Sin embargo, hay grandes diferencias entre las elegías ovidianas y los poemas de sor Juana, en los que no se imita ni el estilo elevado de raigambre mitológica de las heroínas ni la evocación marítima de sus discursos. Los poemas de sor Juana se circunscriben a la queja por amores. En las líras 211 "Amado dueño mío" (vv. 1-12), las dos primeras sextinas introducen el carácter epistolar del poema, y las estrofas finales interrogan al amado sobre el momento del reencuentro: son elementos canónicos que abren y cierran un programa epistolar. Es una carta amorosa de tono elegíaco. Estas celebradas estrofas de sor Juana insisten en trasladar la atención de lo sonoro a lo visual y contienen una serie de imágenes cifradas en tópicos del paisaje como iconos del llanto (arroyo, tórtola) y del dolor (ciervo en la fuente, liebre que huye) en consonancia con la importancia que tienen en la égloga el mundo natural conmovido por la pena de amores. Si la elegía y la epístola del mundo clásico insisten en la distancia y en la ausencia apoyándose en el soporte material del discurso, en los poemas de sor Juana hay una transformación: la distancia hace imposible la interlocución oral, y el amante debe "escuchar con los ojos". Sor Juana aleja de su poesía la equivalencia entre canto y llanto para atribuir la

elocuencia a la presencia de las lágrimas como imágenes en el rostro, así como a las imágenes de las graffias, opuestas en cualquier caso al discurso verbal. En ese sentido, su esfuerzo implica un paso de lo auditivo y discursivo a lo visual y analógico.

Antes de finalizar conviene insistir en una renovación más efectuada por sor Juana sobre el conocido tópico del corazón deshecho en lágrimas. Según los tópicos de la época, el mal de amores debía ser abandonado a tiempo para optar por otros niveles espirituales, ya que representaba una cárcel para el alma. Aunque el llanto se había dignificado gracias a su valor auditivo, como metáfora de la poesía, su naturaleza material no debía interesar a los poetas más elevados. Las lágrimas, especialmente las del melancólico, tan poco estimadas por algunos filósofos como Marsilio Ficino y otros neoplatónicos, eran preciosas para sor Juana, ya que gracias a su naturaleza corpuscular, se convertían en mensajeras directas del alma, como se ve en la endecha 76 "De tu rostro en el mío" (vv. 33-44).

El llanto supone la exteriorización de una imagen, y su asociada corporeidad permite comunicar un sentimiento. Las lágrimas "mezcladas" de los dos amantes se confunden, al tiempo que las palmas de las manos se entraman en un solo tejido. Por otra parte, en su adopción de un conocido emblema de Alciato, el de la mano ocular, sor Juana reafirmaba sus dudas sobre la vista, pues el último escrutinio estaba destinado al menos noble de los sentidos, el tacto, como se ve en el soneto 152 "Decrépito verdor imaginado", que parece provenir del emblema 16 de Alciato, donde la mano —el tacto— es símbolo de prudencia. De esta manera el tacto parece colocarse por encima de la vista en la poética del llanto de sor Juana: la veracidad de las lágrimas ha de ser percibida también por la piel, como se lee en el soneto 164, "pues ya en líquido humor viste y tocaste / mi corazón deshecho entre tus manos".

En la poética de las lágrimas de sor Juana, la valoración de la experiencia no es solo visual. A los tópicos del intercambio de almas y de la transformación de los amantes, se añade el de la revelación de la verdad; y en esta aspiración barroca, la experiencia sensorial, combinada con la habilidad discursiva, desempeñan un importante papel. Si la palabra era un engaño de los sentidos, era necesario cifrar y descifrar la verdad con otros materiales. En la literatura religiosa las lágrimas constituían la mejor prueba de veracidad, no obstante, sor Juana advierte que incluso las lágrimas de arrepentimiento han de ser leídas conceptualmente, como se ve en los villancicos a San Pedro de 1683: "Hoy de Pedro se cantan las glorias" y en otros poemas como el romance 6 "Hablar me impiden mis ojos" (vv. 13-20).

Evidentemente, sor Juana comparte, en buena media, el tópico de la antigua tradición: las lágrimas hablan por el enamorado mejor que las palabras. Pero la Fénix de México llega a cuestionar incluso la capacidad catártica del llanto elegíaco. Las lágrimas en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz no mantienen una transparencia uniforme, sino que revelan significados distintos a quien sepa reconocerlos. ○

AURORA GONZÁLEZ ROLDÁN. Profesora e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Especialista en Literatura Novohispana y de los Siglos de Oro, pertenece al Sistema Nacional de Investigadores.