La agudeza en un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz

Kevin Krogh
Utah State University

Los "Nuevos Críticos" de los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX hicieron mucho por aclarar las abundantes labores investigadoras de los críticos académicos que habían mantenido un ambiente nebuloso y desorientador en el estudio de la tan compleja y muchas veces mal entendida poesía barroca. Sobre todo, Alexander A. Parker, en su estudio sobre *La fábula de Polifemo y Galatea*,[1] trabajó más que nadie para despertar a la crítica a la absoluta necesidad de sintetizar las nuevas teorías literarias con la teoría poética bajo la cual escribieron los poetas barrocos.

Aprendimos yo y mis compañeros en las clases con el profesor Parker que era compleja la poesía barroca española porque tenía que serlo. Aprendimos asimismo que el término "barroco" significa mucho más que un estilo formal del arte del siglo XVII. Empleado en su sentido más lato, el término "barroco" se refiere a toda la mentalidad intelectual esencial de la época, o a la visión intelectual del mundo que regía la producción poética de la época barroca y en que participaban y se inspiraban los poetas

[1] A.A. Parker, *'Polyphemus and Galatea' : A Study in the Interpretation of a Baroque Poem* (Austin: University of Texas Press, 1977).

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Kevin KROGH. La agudeza en un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Virtual Cervantes

barrocos. Cualquier aplicación teórica a la interpretación de la poesía barroca no debe prescindir de esta visión barroca del mundo. Esto fue la labor y orientación de la generación de críticos acaudillada por mi antiguo profesor que escribió:

> For this baroque age there was no isolated individual. The whole world was bound together, each part of it, every human thought, every activity had a correspondence with every other. There was no absurdity: significant meaning was to be found everywhere and in everything.[2]

El propósito del presente estudio será demostrar, mediante una síntesis de las teorías poéticas de los preceptistas barrocos Baltasar Gracián y Luis Carrillo y Sotomayor con la teoría lingüística de Mikhail Bakhtin, las dimensiones dialógicas de la agudeza en un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz. Tal síntesis demostrará asimismo que la teoría literaria bajo la cual se produce una obra puede seguir viva y vigente en la crítica posterior, y que los nuevos teóricos del corriente "nuevo historicismo" también deben cuidarse en su crítica de no olvidarse de esta importante visión barroca.

Baltasar Gracián fue el gran observador contemporáneo de la manifestación literaria de la visión barroca y también un principal preceptista del estilo barroco. En su *Agudeza y Arte de Ingenio,*[3] Gracián emplea el término "agudeza" para describir el estilo básico y dominante de toda la literatura del siglo XVII. Ya para principios del siglo XIX bajo el estímulo de los críticos académicos, el término "conceptismo" había reemplazado a "agudeza" en la terminología literaria; pero en el siglo XVII no se hablaba de "conceptismo" sino de "agudeza."

El elemento básico del estilo "agudeza" es el agudo o concepto. Decía Gracián que el concepto era "un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos."[4] Para el poeta barroco, estas correspondencias ya existían entre todas las cosas, y en el poema barroco, algunas de estas correspondencias se le revelaban al lector. En el proceso de descubrimiento por el cual el poema guiaba al lector, era tan importante la forma en que se comunicaba el contenido como el contenido mismo. Era el artificio conceptuoso del poeta que sabía unir contenido y forma en la comunicación completa que era el poema.

---

[2] Parker 29.

[3] Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. E. Correa Calderón, 2 vols. (Clásicos Castalia, 1969).

[4] Gracián 19.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Kevin KROGH. La agudeza en un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Virtual Cervantes

Insistía Gracián en que la presencia constante del ingenio del poeta resultaba en que "agudeza" no sólo significara una serie de agudos o conceptos, sino que también significara la calidad intelectual o arte del ingenio que sabía unir, en una creación artística, el mecanismo intelectual y el mecanismo estructural del lenguaje.[5] Para Gracián y otros muchos preceptistas del barroco, el estilo agudo o conceptista era un estilo ante todo intelectual, rigurosamente intelectual. Era imposible decir que la poesía barroca era poesía emotiva. Era cierto que el poeta barroco comunicaba una emoción, pero su poesía era primero un arte erudito e intelectual.

En la buena poesía barroca, había siempre la integración inseparable de inteligencia y emoción. Era poesía en que el intelecto del poeta y el de su lector iban siempre unidos de una correspondencia a otra hasta llegar a la emoción final. Esta emoción final, o "deleite," si empleamos el término de Gracián, se lograba por un proceso de ponderación intelectual. La poesía barroca no buscaba nunca en sus lectores una mera reacción sensual, es decir, de los sentidos. Buscaba una reacción total, tanto intelectual como sensual.

En la teoría de Gracián, el poema barroco significaba algo, una cosa, por más compleja que fuera. El poema no podía ser interpretado de diez maneras diferentes como la poesía de otras épocas. Para descubrir el significado único, había que ahondar hasta sentir, junto con las emociones sensuales, un deleite intelectual. El proceso de ponderación intelectual por el que guiaba el poeta a sus lectores deleitaba tanto como el mensaje o emoción que comunicaba el significado. El deleite era un acto en que participaba el intelecto y no una mera reacción de los sentidos. Toda la creación artística del poeta anticipaba y se dirigía hacia ese fin, hacia la reacción total del lector.

El lector al cual se dirigía el poeta barroco pertenecía a una minoría selecta, una minoría de hombres eruditos con quienes se comunicaba el poeta. La cultura en que participaba el poeta barroco era una cultura docta para doctos. Otro teórico y preceptista de la época, Luis Carrillo y Sotomayor, insistía en su *Libro de la erudición poética*[6] en que el mundo del poeta era el mundo del intelecto. El poeta culto despreciaba lo mediocre y buscaba la perfección poética.

El *Libro de erudición poética* fue el manifiesto de la nueva poesía culta. Explicaba que la poesía era un arte erudito que el vulgo no podía juzgar. Sólo los cultos

[5] El término "conceptismo" ha sido sustituido por "agudeza." "Conceptismo" sin embargo, no tiene para muchos el sentido de la calidad intelectual que tiene "agudeza

[6] Luis Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética* (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, No. 6, 1946).

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Kevin KROGH. La agudeza en un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Virtual Cervantes

eran capaces de apreciarlo. Escribir para que todo el mundo entendiera no era virtud sino vicio. Mientras más oscura la literatura, mejor, porque la inteligencia humana sólo se satisfacía con la dificultad. La disciplina del aprendizaje de las lenguas clásicas se veía en esa cultura erudita como mejor manera de desarrollar la inteligencia. Para competir con las poesías antiguas, la poesía culta española tenía que ser difícil. Pero procurar ser oscuro sólo por serlo era puerilidad y él que lo hacía no era artista. La dificultad poética de que hablaba Carrillo y Sotomayor consistía en expresar una profundidad en un estilo asimismo profundo porque así exigía el intelecto del lector. Ser poeta barroco significaba pertenecer a un culto intelectual y escribir precisamente para comunicarse intelectualmente con los demás miembros del culto, y por eso los poetas caballeros y clérigos eruditos del siglo XVII no solían publicar sus poesías, sino que las circulaban entre si.[7] Dijo Octavio Paz:

> Como hoy los ociosos resuelven crucigramas y nuestros intelectuales redactan manifiestos políticos, los cortesanos y clérigos del siglo XVII resolvían acertijos poéticos y escribían décimas y sonetos. El lenguaje cortesano es siempre el de un grupo escogido y tiende a convertirse en un habla encubierta y cifrada que sólo comprenden los iniciados.[8]

Destaca Mikhail M. Bakhtin en su ensayo "Speech Genres"[9] que la esencia del lenguaje en todas sus formas no puede reducirse a la expresión aislada del individuo. Dice que el fenómeno que llamamos lenguaje no surge nunca de la necesidad de expresarse de él que habla o escribe, sino que sale siempre de la necesidad que tenemos todos de comunicarnos los unos con los otros. La función del lenguaje es por lo tanto "comunicativa" y no "expresiva." Bakhtin propone el término "comunión discursiva"[10] para enfatizar esta función comunicativa del lenguaje. La unidad básica de la comunión discursiva es la "declaración."[11] La declaración no es sinónima con la oración. La declaración sí puede consistir en sólo una oración, pero también puede ser de más breve o más larga duración. No termina la declaración hasta que se detiene o se interrumpe él que

---

[7] Góngora fue el primero en mandar un poema a la imprenta cuando publicó su *Polifemo* y su *Primera soledad* en 1611.

[8] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe* (Editorial Seix Barral, S. A., 1982): 68.

[9] Bakhtin, Mikhail M., "The Problem of Speech Genres," *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. V.W. McGee, eds. C. Emerson and M. Holquist (Austin: University of Texas Press, 1986).

[10] "Comunión discursiva" es mi traducción del término bactiniano *speech comunión*.

[11] "Declaración" es mi traducción del término bactiniano *utterance*.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Kevin KROGH. La agudeza en un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Virtual Cervantes

habla o escribe para recibir la "reacción"[12] de los otros participantes de la comunión discursiva.

En el proceso de comunicación o comunión discursiva que es la poesía barroca, el poema entero viene a ser la declaración. Es la unidad esencial en el esfuerzo hecho por el poeta por despertar en su lector una anticipada reacción. El poema como declaración no permite interrupción alguna. El poeta no se detiene jamás dentro del poema para solicitar la reacción del lector. Todo aspecto del poema contribuye a la totalidad de la declaración. En la comunión discursiva que es el poema, el estilo individual del poeta jamás puede separarse de la declaración. Los dos aspectos van íntimamente unidos hacia un objetivo común que es la reacción del lector.[13]

En 1648, veintún años después de la muerte de Góngora y tres años después de la de Quevedo, nació en Méjico una niña que llegaría a ser, sin discusión alguna, el poeta más grande de la lengua castellana de la segunda mitad del siglo XVII. La poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, en general, sigue las mismas tendencias temáticas y orientación filosófica que la de Quevedo, y no faltan ejemplos de influencia gongorina. La literatura colonial de la Nueva España era una literatura transplantada. Octavio Paz destaca que "desde el principio, la poesía novohispana se bifurca en la corriente culta y la popular o tradicional."[14] Participaba Sor Juana en todas las corrientes de la poesía barroca española. Ella, como sus dos grandes predecesores, era poeta conceptista; ensayaba la agudeza. Tal vez su ingenio no alcance en su obra poética la perfección intelectual del gran poeta cordobés y del parnaso español; sin embargo, no se le puede negar la gran maestría poética de su intelecto.

---

[12] "Reacción" es mi traducción del término bactiniano *response.*

[13] La crítica literaria de la primera mitad de siglo XX insistía en separar la forma del poema de su contenido. Esto resultó en la contraposición de los llamados dos estilos del barroco español sugeridos primero por Menéndez Pelayo: el cultismo o culteranismo, que llegó a definirse como el amontonamiento de palabras sin contenido de ideas, y el conceptismo que convenientemente llegó a denominar lo opuesto, es decir, un contenido desarrollado sin complicación verbal. La teoría de Gracián sí podía aceptar una distinción estilística basada en una diferencia formal, pero no una distinción que eliminara el artificio conceptuoso de la creación poética Si se acepta la teoría de "agudeza," el culteranismo ya no es un estilo contrapuesto sino una modalidad que se puede añadir a la agudeza. El culteranismo viene a ser entonces la tendencia formal hacia la latinización del lenguaje. Es el tratar de hacer el lenguaje el más culto posible con el propósito de enriquecer la agudeza del estilo conceptuoso. Hay por lo tanto una distinción muy clara entre el conceptismo (agudeza) y el culteranismo, y es una distinción de estilos; pero los que proponen una distinción genérica se han equivocado. La distinción genérica en realidad no existe. Góngora, el culterano por excelencia, es tan agudo o conceptuoso como Quevedo. El conceptismo es la base del gongorismo. Es aun más; es la base de todo el estilo barroco europeo.

[14] Paz 71.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Kevin KROGH. La agudeza en un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Virtual Cervantes

La agudeza de Sor Juana no conocía límites formales; ensayaba su ingenio varias formas de versificación, pero tal vez los mejores ejemplos de su agudeza se encuentran en sus sonetos. En ellos la poetisa se entrega plenamente a la experiencia que le ofrece la vida con su totalidad de ser: los sentidos, las pasiones, la inteligencia, la erudición, y la creencia moral. Consideraremos como ejemplo uno de sus sonetos más famosos, un soneto que sigue la orientación filosófica tan en boga en aquellos tiempos, el famoso soneto que empieza, "Éste que ves, engaño colorido." He aquí el soneto:

Éste, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
éste en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y, venciendo del tiempo los rigores,
triunfar de la vejez y del olvido:
es un vano artificio del cuidado;
es una flor al viento delicada;
es un resguardo inútil para el hado;
es una necia diligencia errada;
es un afán caduco; y bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

En las antologías poéticas que se publican hoy en día, casi siempre se les pone título a los poemas; pero los poetas barrocos muy pocas veces pusieron títulos a sus poesías. El título que tenemos, "Que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión" (o simplemente "retrato,") se le puso después. La información que revela el título sobre el significado del poema nos niega en parte el deleite total o satisfacción que hubiéramos tenido si hubiéramos llegado, como exige la arquitectura total del poema, a la comprensión por el proceso de ponderación intelectual por el que nos guía el soneto. El sugerirle de antemano al lector lo que puede ser el significado de la palabra "Éste" con que empieza y en que se basa estructuralmente el poema, simplifica la experiencia total que puede ser la lectura del poema, reduciendo la lectura del poema a una sencilla verificación de la definición abstracta del vocablo "Éste" ofrecida por el título. Revelarle de antemano al lector una posible interpretación de uno de los elementos aislados (la palabra "Éste") no sólo le roba la satisfacción de haberlo deducido por si solo (el proceso intelectual descrito por Gracián), sino que también cambia la declaración original.

El soneto, como una declaración, fue concebida por la poetisa anticipando una "reacción" de la persona que lo leía. Esta anticipada reacción exige que no se sepa de antemano, es decir, antes de ser revelado por la declaración misma, el significado de ninguno de sus elementos constituyentes. Por esta razón los poetas barrocos les mandaban sus poemas a sus amigos sin título. El "fluir discursivo"[15] que es el soneto

[15] "Fluir discursivo" es mi traducción del término bactiniano *speech flow*.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Kevin KROGH. La agudeza en un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Virtual Cervantes

como declaración individual no puede redactarse sin estropear totalmente la declaración original. Si se hace, ya no es la declaración de Sor Juana, sino una nueva declaración de la persona que le ha puesto el título, porque con darle el título, anticipa también una reacción el autor del título, una reacción distinta de la anticipada por la poetisa. Gracián lo explicaría diciendo que ponerle título al soneto sería quitarle al significado total gran parte del elemento importante intelectual y quitarle al lector el deleite intelectual de descubrir la información por si mismo.

Lucida por la teoría contemporánea de Gracián o por la teoría moderna de Bakhtin, el hecho queda de que Sor Juana no quiso que su lector llegara así de golpe a la comprensión del vocablo "Éste." Si tal fuera su intento, lo hubiera podido hacer ella misma sin daño alguno al sistema métrico con escribir algo semejante a lo siguiente: "Este retrato, engaño colorido" en lugar de "Éste, que ves, engaño colorido." Pero no quiso que entendieran sus lectores de qué se tratara el soneto antes de leerlo. Además, limitar la interpretación de la palabra "Éste" al significado de "retrato" ofrecido por el título tal vez resulte, dentro de la comunión discursiva que inicia la poetisa, en una interpretación no del todo acertada. Toda esta cuestión de ponerle o no ponerle título al poema hasta ahora presupone que la definición abstracta del vocablo "Éste" que ofrece el título es la intencionada por la poetisa, y que el error de imponer el título consiste sencillamente en adelantarle al lector este significado. Presumir esto es aislar la palabra "Éste" de la unidad de la declaración y darle una interpretación independiente del soneto como unidad elemental de comunicación.

Según Bakhtin, en el proceso de comunión discursiva, nos guía la "idea" total de la declaración. Si el poema es la declaración, la idea que guía su organización viene a ser su tema, o lo que ha querido comunicar la declaración. En la poesía conceptista, eran comunes las metáforas que revelaban las correspondencias entre las artes plásticas como falsedades engañosas y las vanidades humanas. Pero deseaba Sor Juana hacer más que repetir metáforas ya conocidas. Deseaba comunicar una intensidad total, es decir, sensual e intelectual, de una emoción que ella había experimentado y que ahora comunicaba con la declaración completa que es el soneto (sin el título). Llega ella a esa comunicación por medio de la artística unión de los mecanismos formales e intelectuales que en su conjunto forman la declaración. Desasociados de la totalidad de la declaración (el soneto), ni los mecanismos formales ni los artificios conceptuosos poseen en si la capacidad de comunicar la emoción. Sin la organización conceptuosa total de la declaración, los elementos lingüísticos o retóricos individuales son incapaces de engendrar en el lector la reacción anticipada por Sor Juana. Lo que llama Bakhtin "reacción," lo llama Gracián "deleite intelectual." Gracián dice que "[el] entendimiento sin agudeza, ni conceptos, es sol sin luz."[16]

---

[16] Gracián 15.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Kevin KROGH. La agudeza en un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Virtual Cervantes

Un análisis textual del poema nos advierte que el tema se va desarrollando de manera ordenada y progresiva. Encontramos en el primer cuarteto del soneto una oración principal y dos oraciones subordinadas adjetivas que no sólo nos dan información en cuanto a la identificación del sujeto (Éste), sino que también iluminan y dilatan el sujeto de tal modo que lo sintamos mejor que si se nos hubiera dicho muy claro. Se emplea junto a este mecanismo estructural el mecanismo intelectual que nos lleva por una serie de correspondencias intermediarias en que nada existe que no sea parte esencial del propósito de la poetisa.

Para Sor Juana, el tema del desengaño no fue solamente un concepto intelectual, fue también una angustia personal. Procura comunicar una vivencia interior. El sentimiento emotivo del soneto es muy fuerte, y lo es en grandísima parte por lo mucho que le aporta el juego de correspondencias intelectuales. La base de estas correspondencias que sólo puede descubrir el intelecto está en las figuras retóricas: las metáforas, los contrastes, y los juegos de palabras de diverso índole.

El propósito de la metáfora es dar al objeto (en este caso al "Éste") un significado más amplio. En su posición apositiva, la palabra "engaño" le aporta al pronombre sujeto no sólo su connotación enfática, sino también una connotación despectiva. Esto también pone más de relieve la fuerza de la palabra "engaño" en su sentido de una mentira hecha con un propósito malevo.

La primera oración subordinada, "que ves," es asimismo significativa porque inmediatamente le da al pronombre sujeto un sentido concreto. La nueva metáfora, "engaño colorido," apoyada de la primera oración subordinada, vuelve una cosa abstracta, "engaño," en cosa concreta, "engaño colorido." Es decir que el "Éste," que es visible, no sólo aparenta sino procura ser lo que no lo es. Sin embargo, aun no sabríamos, si no fuera por el título, el significado total del "Éste," y tampoco es preciso que lo sepamos.

La segunda oración subordinada da otro paso hacia la comprensión final de la palabra "Éste" en una serie progresiva y ordenada de los elementos que constituyen los mecanismos estructurales e intelectuales en que cada nueva idea ensancha el significado de la palabra "Éste" y le transfiere un nuevo y significante aspecto. Todos los elementos gramaticales -verbos, sustantivos y adjetivos- por contraste y correspondencia, apuntan al mismo sentimiento negativo. El verbo "ostentar" está especialmente preñado de significado. "Engaño" implica una mofa o burla que hiere al engañado con acciones o con palabras. Pero aquí las metáforas hacen muy claro que es engaño del arte; los silogismos son de colores, y el arte, que es una experiencia sensual, engaña a los sentidos.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Kevin KROGH. La agudeza en un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Virtual Cervantes

Todo el eje del estilo conceptista está en la metáfora, donde el aspecto de una cosa se transfiere a otra. Aquí se han transferido las implicaciones inherentes del sustantivo "engaño" a las asociaciones tanto visuales como sensuales del arte.

Este aspecto sensorial de índole visual prosigue en el segundo cuarteto mientras avanza el tema. Avanzan asimismo las implicaciones de la mentira y del engaño. Descubrimos el índole de engaño, descubrimiento cuyo deleite también se nos lleva el título. La nota fuerte de temporalidad que nos revelan las metáforas nos acerca aun más hacia la conclusión final y misterio del "Éste." La gradación progresiva de los verbos y la paralela gradación de sus objetos temporales- "excusar de los años," "venciendo del tiempo" y "triunfar de la vejez"- es un desarrollo perfecto del tema del desengaño. Al lector ya no le cabe duda que el "Éste" del primer y quinto versos tiene que ser un retrato. Pero el proceso intelectual o "ponderación"[17] por la cual llegamos al significado no es una mera casualidad sino que se desarrolla muy a propósito en la forma argumentativa del soneto.

La metáfora que sirve de base en este cuarteto está estrechamente vinculada con la del primer cuarteto. Aquí el engaño del arte se personifica en la "lisonja," en la alabanza y adulación afectada que pretende engañar. Pero pretende en vano, y cada verso de los tercetos nos da una conclusión en la misma forma del símil, cada uno más intenso que el anterior, cada uno realizando y encareciendo más el sentimiento angustioso del desengaño.

Al avanzar el fluír discursivo, las nuevas imágenes no se escapan nunca del tono creado por las imágenes anteriores. El vocablo "artificio" denota la actividad creativa artística por la cual ha sido hecho el retrato, pero también tiene implicaciones de la mentira y del engaño. El concepto de "artificio" se contrapone a la realidad y a la verdad. El soneto entonces hace mucho más que repetir la común correspondencia entre un retrato y la vanidad humana; hace sentir de una manera nueva la preocupaciones existenciales y metafísicas del alma. No sólo nos hace ver la correspondencia entre la falsificación que es el retrato y los aspectos físicos de la persona que representa, también revela las correspondencias entre la creación artística que es el soneto y el alma de ella que lo ha compuesto. Tal como el retrato es engaño colorido de lo que representa, lo es también el soneto que no alcanza representar las profundas preocupaciones existenciales del alma que pretende representar.

[17] "Ponderación" es el término empleado por Gracián.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Kevin KROGH. La agudeza en un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Virtual Cervantes

La mentalidad barroca concebía un mundo en el que todo objeto correspondía con todo otro objeto. Sólo el ingenio del poeta es capaz de revelarnos estas correspondencias. Pero la revelación sólo viene de la declaración o comunicación dialógica total de la obra literaria.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Kevin KROGH. La agudeza en un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz
Centro Virtual Cervantes