

1. LUGAR DE AUTORA

Las curiosas manos de una monja jerónima

MARGO GLANTZ

Debo confesar, que cuando me pidieron que escribiera sobre la poesía de Sor Juana,¹ pensé que me era imposible escribir una línea más sobre mi adorada monja, y que, aunque adorada, empezaba a aborrecerla y la sola idea de emprender la tarea, es decir, poner manos a la obra, y escribir sobre ella me era literalmente imposible.

¿Poner manos a la obra, me dije, de repente, deteniéndome? Y en mi obsesión por el fragmento y la admiración que tengo hacia los escritores que lo practican, como a menudo (también) lo practico yo, me decidí, de nuevo entusiasmada, a narrar la historia de mi obsesión o inclinación, como decía la jerónima, la de rozar apenas un fragmento del cuerpo delineado por Sor Juana en su poesía, ese fragmento corporal sin el cual no hubiese podido ni siquiera escribirla, porque como dice Roland Barthes, “el cuerpo es el objeto más imaginario de todos los objetos imaginarios”.

Labores de mano blanca

Elogiándola, el escribano Pedro Muñoz de Castro, del cual ahora sabemos que tuvo una estrecha relación con Sor Juana, dice en su *Defensa del Sermón del Mandato* recientemente descubierto por Antonio Rodríguez Garrido en la Biblioteca Nacional de Perú, donde se documenta, con otros escritos, la feroz polémica que tuvo lugar después de publicada la *Carta Atenagórica* por el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz: “Mujer de quien, no menos que de las obras de su entendimiento, me he admirado de las de sus curiosas manos. ¡Qué labores!, ¡Qué cortados! ¡Qué prolijidad!

¹ Este trabajo fue expuesto en el Congreso novohispano, celebrado en El Colegio de México durante los días 9 y 10 de noviembre de 2004.

¡Qué aseo! ¡Qué delgadeza! Para todo sirve el entendimiento”.²

No menos entusiasmado, el Padre Calleja comenta en su ya casi trillada *Aprobación*: “Y al fin, en dos años aprendió a leer, a escribir, contar y todas las menudencias curiosas de labor blanca; éstas, con tal esmero que hubieran sido su heredad si hubiese habido menester que fuesen su tarea” (Sor Juana Inés de la Cruz, 1995 [1700]: [7]).

Y cuando en el mismo texto se relata el archiconocido episodio del galeón real y las cuarenta chalupas, donde Sor Juana demuestra su saber ante los innumerables sabios de la corte del Virrey de Mancera, Calleja concluye: “El lector lo discurra por sí, que yo sólo puedo afirmar que de tanto triunfo quedó Juana Inés (así me lo escribió, preguntada) con la poca satisfacción de sí, que si en la Maestra hubiera labrado con más curiosidad el filete de una vainica” (Sor Juana Inés de la Cruz, 1995 [1700]: [22]).

Dignos de reflexión son asimismo unos versos de la Elegía anónima atribuida a Calleja, aparecida en la *Fama* de 1700:

Aun es fruto moral el de sus flores:
sus canciones, sonetos y romances
que, mandada, escribía en varios lances
muestran en su ajustada consonancia,
sin vaivenes tasados los balances.
¿Más que os diré de ciencias de importancia?
Artes y teología y escritura
sabía sin maestros ni arrogancia (Sor Juana Inés de la Cruz, 1995 [1700]: [112]).

Versos que reiteran las diferentes habilidades de la monja integrándolas sin distinción dentro de la misma categoría de excelencia, ya se trate de poesía, de ciencias sofisticadas o de simples labores de mano. Calleja concluye, “De Carranza y Pacheco las lecciones/ mostró saber no menos que si puntos/ de cadeneta fuesen sus acciones...” (Sor Juana Inés de la Cruz, 1995 [1700]: [113]), o sea, que como ella decía, tanto monta hacer versos como sofisticadas operaciones mentales de cosmografía, matemáticas, teología o deshilado. Cabría agregar aquí que Jerónimo de Carranza y Luis Pacheco de Nárvaez fueron especialistas en artes marciales, labores de manos en ese tiempo practicadas solamente por varones.³

Y es obvio que esa excelencia no existiría si no existiesen las manos que, en las pinturas donde la retratan, son blancas, regordetas, con graciosos hoyuelos, apenas sonrosadas, mientras sujetan con elegancia una pluma o abren con delicadeza un libro,

² La cita se encuentra en f. 3r (ver Rodríguez Garrido, 2004: 37).

³ Ver Francisco de la Maza (1980: 121).

manos semejantes a las de su amada Fili, descritas en la Décima 132, “cándidas manos en que/ el cetro de amor se ve” (OC, I: 261).⁴

La mano de diestra a diestra...

Con las manos se pinta, se borda, se corta, se sostienen las cosas, se golpea, se muele, se martilla, se cocina, se enhebra, se deshila, se degüella, se flagela, se mendiga, se hila fino; actos todos que Sor Juana describe en su poesía, actos concretos, válidos en sí mismos en su utilidad y su gestualidad primarias o utilizados como metáforas de gradaciones y sutileza muy diversas; actos manuales, actos mecánicos, en apariencia simples pero organizados siguiendo reglas específicas que exigen una gran sabiduría y destreza para convertirse en un arte o artes diversas, configuradas como artes marciales, de jardinería, de cetrería, de gastronomía, de caligrafía, relojería, contaduría, costura o tejido.

Como bien sabemos la caligrafía es una práctica manual también dominada por un conjunto de reglas y de gestos precisos, colocan a quien la practica –o la practicaba– en la posición de escribir o por lo menos dibujar: alguien, por ejemplo, Sor Juana, sentado frente a una mesa, toma la pluma, la afila y la introduce en el tintero antes de trazar con esmero caracteres diversos, para convertirlos en las palabras de un poema o en las de un mensaje o en ambas cosas a la vez. El trazo de esas palabras es tan elaborado como las labores de mano que tanto apreciara el contador Pedro Muñoz de Castro, amigo y en cierta forma, defensor de la jerónima; en efecto, la caligrafía de Sor Juana destaca sobre la de las demás monjas de su convento. La prueba, el documento notarial reproducido en el libro que Rodríguez Garrido escribió sobre la polémica alrededor de la publicación de la *Atenagórica* por el obispo de Santa Cruz. Documento burocrático donde nuestra Décima Musa estampa en su calidad de contadora del convento de San Jerónimo su firma cuidadosa, precisa, elegante, cuyos rasgos perfectamente delineados contrastan con la caligrafía torpe, débil, rudimentaria o inexistente de sus compañeras de claustro; debajo, la firma de su admirador, el escribano que en unos versos le da la mano: “De escribano a contadora,/ la mano de diestra a diestra,/ el con su fe y esperanza,/ ella con razón y...” (Rodríguez Garrido, 2004: 36).

Un romance encabeza la edición de 1690 de su poesía, publicada primero con el nombre de *Inundación Castálida*, en él describe el ritual de componer versos, distinto apenas en su gestualidad del acto de introducir la aguja en una tela para bordarla o deshilarla y organizar figuras:

⁴ La abreviatura OC remite a *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz (1951): I. Edición y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica; (1957): IV. Edición de Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica.

Bien pudiera yo decirte
por disculpa, que no ha dado
lugar para corregirlos
la prisa de los traslados
que van de diversas letras,
y que algunas, de muchachos,
matan de suerte el sentido
que es cadáver el vocablo;
y que cuando los he hecho,
ha sido en el corto espacio
que ferian al ocio las
precisiones de mi estado;
que tengo poca salud
y continuos embarazos,
tales, que aun diciendo esto,
llevo la pluma trotando (OC, I: 4).

Curioso dato: escribir versos, labor eminentemente manual, supone una ruptura de las actividades consideradas como productivas; por ejemplo, su trabajo como contadora, cuya ejecución exige asimismo que trote la pluma y sin embargo no ocupa un lugar en ese espacio inerte, pecaminoso y breve que supone el tiempo de ocio. También digna de mencionarse es la constancia admirable con que en la descripción de sus labores de mano, introduce subrepticamente pero de manera definitiva un fragmento de la historia de su vida, en esta caso, su poca salud y el escaso tiempo del que dispone para realizar lo que más le importa, por lo que, “Nocturna, más no funesta,/ de noche mi pluma escribe” (OC, I: 45).

Hilar fino

En el Romance dedicado a Fray Payo de Ribera, analizado con perfección por José Pascual Buxó, las labores de mano ocupan un lugar primordial como metáfora de la escritura: “¡Oh, qué linda copla hurtara,/ para enhebrar aquí el hilo,/ si no hubierais Vos, Señor,/ a Pantaleón leído!”(OC, I: 33); en efecto, reiteran la complicidad entre los miembros de la Ciudad Letrada y subrayan su pertenencia a una misma tradición. Metáfora cortesana, abre paso a un arquetipo profundamente enraizado en la mitología griega donde la muerte se define como la simple y repentina interrupción de un acto manual: las clásicas tejedoras de la mitología clásica detienen su cotidiana labor, definitivamente femenina:

Los instrumentos vitales
cesaban ya en su ejercicio;
ocioso el copo en Laquesis,
el huso en Cloto baldío.
Átropos sola, inminente,
con el golpe ejecutivo,
del frágil humano estambre
cercenaba el débil hilo.
De aquella fatal tijera,
sonaban a mis oídos,
opuestamente hermanados
los inexorables filos (OC, I: 33-34).

Las visiones infernales a las que el alma se ve librada en su paso obligado por el Leteo, presidido por Cancerbero, reviven, y sus fantasman retoman la actividad manual: el verdugo castiga a los pecadores, para ello utiliza sus instrumentos habituales, el cordel y los cuchillos, los que, aunados a la guadaña y a las tijeras, propios de las labores agrícolas y domésticas, intensifican el significado emblemático de la muerte.

El golpe ejecutivo

Para ejercer su autoridad y sancionar su investidura, Payo de Ribera –a quien Sor Juana suplica le administre el sacramento de la confirmación– debe apoyarse en los implementos que a su vez también a él lo confirman como tal, es decir, como arzobispo. Su figura es realzada y habilitada como la de los santos por sus atributos emblemáticos, en este caso, los del pastor, atributos a los que, significativamente Sor Juana agrega la pluma, la del funcionario- virrey (“Cándido pastor sagrado,/ a cuyo divino pulso/ Cayado, Bastón y Pluma/ deben soberano influjo”) (OC, I: 39).

Engrandecido, el arzobispo “empuña sus cargos” al ejercer su oficio, un oficio que, para significarse, precisa de un acto teatral, aunque a primera vista nos parezca más bien un gesto vulgar: para confirmar a sus ovejas, el pastor les propina un fuerte golpe con la mano:

Y así, Señor (no os enoje),
humildemente os suplico
me asentéis muy bien la mano;
mirad que lo necesito.
Sacudidme un bofetón
de esos sagrados armiños,
que me resuene en el alma

la gracia de su sonido (OC, I: 37).

Y no está de más recordar, como explica el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias que “recibir un bofetón es infamia, pero el que da el obispo al confirmado, significa la tolerancia y paciencia que ha de tener en padecer por Cristo persecuciones, afrentas y finalmente la muerte”. Y que en el Diccionario de Autoridades se nos recuerda que un bofetón es un aparato mecánico, es decir, “una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio la que se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta y tiene el mismo movimiento que ella...”

De mano en mano

La poesía de Sor Juana suele ser de circunstancia. Varios de sus romances son epistolares y a veces acompañan un regalo o los versos mismos actúan como una ofrenda. Como respuesta a la petición de la Marquesa de la Laguna para que le envíe un Cuaderno de Música, Sor Juana elabora un romance que Méndez Plancarte ha catalogado con el número 21; habla de un tratado donde intentaba elaborar un nuevo manual para beneficio de quienes deseaban aprender música con mayor facilidad. Su escritura responde a un mandato y por ello es considerado como un tributo, es decir, se le exige un pago por algo que ha recibido, aunque se trate solamente de mercedes, claro, pero mercedes regias, con lo que el acto más simple cambia; recaudo –es decir el recado o mensaje que la virreina le manda para que ella responda a su pedido–, como se lee en Autoridades, “es la acción de recaudar y vale lo mismo que recado” y para que lo entendamos mejor pone un ejemplo que me cae como anillo al dedo: “El siervo de Dios... mandó a la tornera que fuese a la enfermería y dijese de su parte a las enfermas que él les mandaba que no tuvieren más calentura, y la tornera fue a las monjas con su *recaudo*...”

Sor Juana se disculpa por enviar solamente un simulacro versificado y no el Tratado prometido que se supone existía, pero aquí sólo aparece como metatexto o mejor como el fantasma de un texto.

En él, explica la monja, si mal no me acuerdo,
me parece que decía
que es una línea espiral,
no un círculo, la Armonía;
y por razón de su forma
revuelta sobre sí misma,
lo intitulé *Caracol*,
porque esa revuelta hacía.

Pero ésta está tan informe,
que no sólo es cosa indigna
de vuestras manos, mas juzgo
que aun le desechan las mías.
Por esto no os lo remito;
Mas como el Cielo permita
a mi salud más alientos
y algún espacio a mi vida,
yo procuraré enmendarle,
porque teniendo la dicha
de ponerse a vuestros pies,
me cause gloriosa envidia (OC, I: 64).

Versos cargados de sentido, primero un dibujo que ella misma descalifica, petición de benevolencia y falsa modestia obligadas de la cortesanía, asimismo un trazo sobre el papel, un dibujo que busca encontrar su forma, la de un arte armonizado que puede codificar un aprendizaje, además, un gesto en donde las manos que se encargan de llevar y traer los mensajes pueden rozarse, aunque de inmediato esa cercanía se diluya y se traslade a los pies como signo de respeto y obediencia. Un trazo autobiográfico –la intensidad de su vida cotidiana, el poco espacio que sus labores y su salud le conceden a otras actividades que, como antes dije, entrarían dentro del territorio sospechoso del ocio–.

¿Se tratará entonces de una carta de amor?

Barthes explica en *Fragments d'un discours amoureux* (1977) que como objeto y como figura, la carta se dirige a una dialéctica particular, la de la carta de amor, a la vez vacía (porque codificada) y expresiva (porque va cargada de la intención de significar el deseo):

Daros las Pascuas, Señora,
Es mi gusto y es mi deuda:
El gusto, de parte mía;
Y la deuda, de la vuestra.
Y así, pese a quien pesare,
escribo, que es cosa recia,
no importando que haya a quien
le pese lo que no pesa.
Y bien mirado, señora,
Decid, ¿no es impertinencia
querer pasar malos días

porque yo os dé Buenas Noches?
Si yo he de daros las Pascuas,
¿qué viene a importar que sea
en verso o en prosa, o
con estas palabras o aquellas? (OC, I: 92-93).

Sobrescribir la mano

Otra de las misiones encomendadas a Sor Juana por la Condesa de Paredes es escribirle un mensaje versificado –un romance– a la Duquesa de Aveyro. Georgina Sabat asegura, y ella lo ha estudiado muy bien, que fue probablemente la más instruida de las mujeres en su entorno: “Conocía varias lenguas, griego, latín, italiano, inglés y castellano, además del portugués; pertenecía a una rancia familia noble oriunda de Portugal... María Luisa Manrique de Lara estaba emparentada con María de Guadalupe de Lancaster y Cárdenas, a través de la madre de ésta” (1993: 15).

Si tomamos al pie de la letra los elogios que la monja le dedica, podríamos decir que simplemente se contempla en un espejo: hipérbolica mirada, comparable solamente a la que sus contemporáneos lanzan sobre la monja, oigamos al peruano Conde de la Granja:

A vos, mexicana musa
que en ese sagrado aprisco
del convento hacéis Parnaso,
del Parnaso Paraíso... (OC, I: 148).

Comparemos con Sor Juana: “Presidenta del Parnaso,/ cuyos medidos compases/ hacen señal a las musas/ a que entonen o que pausen” (OC, I: 101).

Lo menciono de paso, aunque es un asunto muy digno de considerarse; quiero indagar solamente sobre los oficios de la mano, la mano en cuanto su relación con la producción material de la escritura, quizá descifrar algunas de sus figuras. Sor Juana empieza así su romance:

“Grande duquesa de Aveyro,/ cuyas soberanas partes/ informa cavando el bronce,/ publica esculpido el jasper” (OC, I: 100). Se trata, obviamente, de un tópico repetitivo que los cortesanos conjugan cuando hablan de los poderosos. Los instrumentos de la escritura a los que Sor Juana alude constantemente, la tinta, el tintero y el papel con los que siempre se vale “a secas” y que le sirven para formular sus mensajes, se metaforizan y la pluma acaba convirtiéndose en buril y el papel en metal. Pero como siempre, la monja va más lejos impulsada por su deseo de vencer la tiranía de lo

que la retórica y la cortesanía estipulan, regresa entonces a su humilde oficio y lo practica en su más prístina concreción, ese laborioso trabajo escriturario cuyas implicaciones sin embargo son enormes:

Yo, pues, con esto movida
de un impulso dominante,
de resistir imposible
y de ejecutar no fácil,
con pluma en tinta, no en cera,
en alas de papel frágil
las ondas del mar no temo,
las pompas piso del aire,
y venciendo la distancia
(porque suele a lo más grave
la gloria de un pensamiento
dar dotes de agilidades),
a la dichosa región
llego, donde las señales
de vuestras plantas, me avisan
que allí mis labios estampe (OC, I: 105).

Los “cobardes rasgos” de su caligrafía, así como la clausura, la que la encierra “debajo de treinta llaves”, lo “hecho a mano” se trasciende y engendra alas, como en el *Sueño*.

Y para subrayar lo dicho, acudo de nuevo a Sor Juana, ya no a su poesía sino a la también muy manoseada *Respuesta a Sor Filotea*:

Es verdad que esto digo de la parte práctica en las que la tienen, pues claro está que mientras se mueve la pluma descansa el compás y mientras se toca el arpa sosiega el órgano, *et sic de caeteris*, porque como es menester mucho uso corporal para adquirir hábito, nunca le puede tener perfecto quien se reparte en varios ejercicios, pero en lo formal y especulativo sucede lo contrario, y quisiera yo persuadir a todos con mi experiencia a que no sólo no estorban, pero se ayudan dando luz y abriendo caminos las unas para las otras, por variaciones y ocultos engarces... (OC, IV: 450).

Mano sobre mano

De la hermosa proporción que la marquesa de la Laguna adquiere en el famoso

romance decasílabo en esdrújulos, podemos deducir que sus partes, las de la condesa, configuran un todo. Sin embargo me limito, como lo he hecho hasta ahora en este texto, a las manos, descritas con gran sensualidad por su colorido y materialidad, casi tropical, y al mismo tiempo con un grande temor que distancia y congela:

Dátiles de alabastro tus dedos
Fértiles de tus dos palmas brotan,
Frígidos si los ojos los miran,
cálidos si las almas los tocan (OC, I: 173).

“El lenguaje es una piel, dice Barthes en *Fragments d'un discours amoureux*: rozo con mi lenguaje al otro. Como si tuviese palabras a manera de dedos, o de dedos en la punta de las palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo...”, y agrega: “Hablar amorosamente es... practicar un contacto sin orgasmo” (1977: 87).

Me detengo, hago descansar la pluma o aparto mis dedos del teclado, y como el conde de la Granja, incapacitado por el asombro que la genialidad de la monja le provoca, hago callar a las musas y pongo, ociosa, mi mano sobre mi otra mano.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1977): *Fragments d'un discours amoureux*. París: du Seuil.
- De la Maza, Francisco (1980): *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia, Biografías antiguas. La Fama de 1700 (noticias de 1667 a 1892)*. México: UNAM.
- Rodríguez Garrido, José Antonio (2004): *La carta Atenagórica de sor Juana. Textos inéditos de una polémica*. México: UNAM.
- Sabat-Rivers, Georgina (1993): “Mujeres nobles del entorno de Sor Juana”. *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Sara Poot-Herrera ed. México: El Colegio de México, pp. 1-19.
- Sor Juana Inés de la Cruz (1951): *Obras Completas*. I. Edición y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1957): *Obras Completas*. IV. Edición de Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1995): *Fama y Obras Póstumas del Fénix de México...* [1700]. México: UNAM.