

**XXV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, diciembre de 2012**

**Esto también es una pipa (*ceci est une pipe aussi*):
barroco y representación**

Facundo Ruiz

El 23 de mayo de 1966 René Magritte le escribe una carta a Michel Foucault con la intención de compartir ciertas impresiones sugeridas por la lectura de *Las palabras y las cosas* (aparecido ese mismo año). Junto con la carta van algunas reproducciones de sus obras, entre las que se encuentra una de la serie *La trahison des images* (1928-9) famosa por su inscripción: *Ceci n'est pas une pipe*, que 7 años más tarde daría título al ensayo de Foucault sobre Magritte, quien no alcanzará a leerlo pues que muere en 1967. Sin embargo, y sin importar cuánto, es bastante más que unas reproducciones y un título lo que la carta ofrece a Foucault; y en cualquier caso, además de muy precisas conjeturas sobre la relación entre imagen y texto (y sobre todo: sobre la forma en que tradicionalmente ha sido considerada dicha relación), envía al dorso de la reproducción mencionada un comentario (o explicación) que, curiosamente, Foucault se encargará de retrucar en el último capítulo de su texto: “El título –dice Magritte– no contradice el dibujo; afirma de otro modo” (en Foucault, 2012: 75).

Curiosa pero no casualmente, el título del muy conocido –y traducido (por Beckett y Muna Lee, entre otros)– soneto (nº145) de sor Juana Inés de la Cruz –cuyo primer verso

dice “Éste, que ves, engaño colorido”– incurre en la misma idea, pues allí se lee “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”. Es cierto que –aquí otra vez– el título no contradice el dibujo, puesto que al decir que “procura” (como también aclara el *Tesoro* de Covarrubias de 1611) sólo se indica que “solicita” o hace las diligencias para conseguir lo que desea (desmentir los elogios), sin que por esto –naturalmente– lo logre. Es más confuso, en cambio, el agente de la procuración, digamos: el “procurador”, puesto que no queda claro si es el poema o la misma sor Juana quien “procura” desmentir los elogios, que –nuevo desvío– no fueron hechos a la poetisa sino a su retrato. El principio de la confusión parece haber seguido este orden: alguien retrató a la escritora; luego alguien elogió la “hechura” (cfr. *Tesoro*) o su belleza (la de ella, la de su retrato, la de ambos); por último, alguien o algo intenta (procura) desmentir ciertos elogios (que, confusa o indistintamente, refieren a un cuadro y a un cuerpo). Sin embargo, es sólo en el orden inverso que descubrimos lo que –posiblemente– sucedió: el título de un soneto de sor Juana (que, como el resto de los títulos, no fue puesto por ella) dice que el poema o su artífice procuran desmentir los elogios motivados por un retrato de la jerónima, retrato que si “probablemente ya no existe” (Alatorre, 2007:13) fue modelo de todos o de casi todos (cfr. Paz, 1998: 309) los que hoy conocemos, mayormente pintados en el siglo XVIII¹. Pero también, es sólo a partir de los elogios (inscriptos –cabe recordar– por una verdad apasionada) que tanto retrato como poema adquieren un sentido distinto, quiero decir: un sentido conjunto, constituyendo así cierta unidad de sentido no sólo para el artífice (tanto del título como del soneto) sino para nosotros; unidad que, tentativamente,

¹ El retrato más antiguo es el de Juan de Miranda (1713) y el más célebre es el de Miguel Cabrera (1750). Del retrato aludido en el poema pudo derivar –entre otros y por ejemplo– el que se conserva en el convento de Santa Paula y San Jerónimo (Sevilla) sin firma ni fecha “pero –sugiere Alatorre– con la ventaja de no haber sido retocado.” (2007: 14).

podríamos llamar “rostro”, pues –como sugiere Paz– más allá de nuestro fragmentario conocimiento de la vida de sor Juana, su rostro ha llegado a nosotros casi intacto. Sabemos cómo es su figura, intuimos e investigamos cómo fue forjada o de qué es capaz.

Pero entonces, ¿qué es lo que afirma el título de otro modo? ¿Qué es lo que afirma el texto a diferencia de la imagen? Tradicionalmente, y aún cuando se le ha prestado poca atención al título, se ha leído el poema –de carácter efrástico– en relación a su objeto referencial-representacional: un retrato pictórico de la escritora. No han faltado las lecturas, dado que dicho retrato no puede ser visto (no sólo desde hace siglos sino desde siempre para el lector), que han señalado el carácter autorreferencial del poema y el “pliegue imaginario” o la *mise en abyme* que hace que veamos escrito menos un retrato que su concepción, ya que el cuadro se convierte en anecdótico respecto del tema del soneto, que sería el engaño de los sentidos, la fugacidad de las cosas no menos que de las palabras, y finalmente, lo insensible (o lo infraléve, diría Duchamp, cfr. 1998: 19-39) del modo de ser del arte: éste que ves, esto que escribo e incluso aquello que se lee, todo eso que pasa *aquí* frente a tus ojos y entre tus manos es insensible, inaprensible; pero aún así afecta, y he *ahí* el misterio.

Aparentemente, ocurriría con este soneto lo inverso de lo que sucede –según Foucault– con el cuadro de Magritte: mientras *Esto no es una pipa* desenvuelve un caligrama en dibujo y enunciado que, sin isotopía previa, se reenvían infinitamente “sin afirmar ni representar nada” (2012: 66); en el soneto de sor Juana, el poema envuelve una pintura para, emblemática mediante, afirmar (y exponer) los límites de la representación. En un caso, reina la tautología, ese arte de decir lo mismo de formas distintas; en el otro, reina la retórica, ese arte de decir cosas distintas con las mismas palabras. Sin embargo esta lectura,

antes que reductora, es muy incompleta, y no sólo en términos históricos sino críticos. Según Magritte, sagaz y breve en su carta a Foucault:

“Existe desde hace un tiempo una curiosa primacía acordada a ‘lo invisible’ debido a una literatura confusa, cuyo interés desaparece si se tiene en cuenta que lo visible puede ser ocultado, pero que lo invisible no esconde nada: puede ser conocido o ignorado, nada más. No hay por qué acordar a lo invisible más importancia que a lo visible, ni a la inversa.” (en Foucault, 2012: 74)

Ese “invisible”, que ha marcado la lectura de la obra sorjuanina (sea de los sabios silencios de la ingeniosa escritora, sea de las neoplatónicas inclinaciones de esa monja erudita), es también –como dice Magritte– la señal de un interés que, rápidamente, desaparece puesto que “lo invisible” (ese retrato ausente y aludido en el poema o esos efectos engañosos del arte y de la percepción que el soneto tematiza) se conoce o se ignora, pero nada (o poco) más. Vale decir: ese “misterio” al que aludí antes, ese enigma que se desplaza con “éste, que ves, engaño colorido” hacia el referente tanto como hacia la representación (puesto que no sabemos ni a qué refiere “éste” ni si señala la figura de un retrato, o un poema o a ambos pero distintamente), ese enigma no se resuelve haciendo visible lo invisible, y esto –sostengo y fundo aquí mi lectura del soneto– por dos razones: en primer lugar, porque la exhibición de algo invisible sería, apenas, la des-ocultación de algo visible, que es –justamente– a lo que se dedica el soneto (sin por eso resolver el acertijo). Me explico: tanto este soneto de sor Juana como “A una nariz” de Quevedo (y ambos con el mismo esquema de rima) funcionan enumerando referentes y representaciones (conocidos o ignorados) sin decir, aparentemente nunca, ni qué es una nariz ni qué es “éste, que ves”. Así, si una nariz es “sayón y escriba”, “un elefante boca arriba”, “un reloj de sol mal encarado” y un “Ovidio Nasón más narizado”, entre otros; y si “éste, que ves,” es “engaño colorido”, “cauteloso engaño del sentido”, “un flor al viento

delicada”, cadáver, polvo, sombra y nada, la respuesta a *qué es*, entonces, “*una nariz*” o “*éste, que ves*”, permanece igualmente vacante. Y permanece igualmente vacante no porque sea invisible sino porque su visibilidad es –justamente– aquello que puede ocultarse: una nariz puede ser todo eso y *también* puede ser una nariz; “*éste, que ves*” puede ser todo eso y *también* “esto” que vemos (leemos). Y cabe aclarar: no hay ausencia en la vacancia sino libertad de ocupación. Y al decir “*también*” ambos poemas no amplían el espacio de la referencia y de la representación (puesto que muchas de sus imágenes, metáforas y tópicos, como dije, eran conocidos y hasta tradicionales), sino que aumentan la capacidad de sus límites, que por supuesto no niegan sino que subrayan puesto que allí, exactamente allí, es posible calcular la intensidad de sus condiciones. Y en esto, creo, el soneto de sor Juana es aún más enfático (y ambicioso) que el de Quevedo, entre otras razones, porque se sale de la mera enumeración de cosas y palabras, y si el poema dice que “*éste, que ves*” jamás permanece igual a sí mismo, pues nunca deja de ser polvo, sombra y flor al viento delicada, lo cierto es que –como el rostro de sor Juana– ese poema ha mantenido hasta aquí y hasta hoy casi intacto su “enigma”, sea “*éste*” su misterio, sea “*éste*” su encanto.

Esto me permite pasar a mi segunda razón: el “enigma” o acertijo del poema no se resuelve haciendo visible lo invisible porque ningún enigma deja de serlo tras ser resuelto, es decir, ningún enigma se resuelve *sólo* con conocer o ignorar su solución, sino que *también* es necesario que no se descomponga como tal, es decir, como enigma. Y ese –creo– es el “gran truco” del soneto sorjuanino; y eso –pienso– es lo que veo *ahí*, en el poema y desde él. Como sucede con las cabezas de Arcimboldo, no basta con reconocer cada fruto, cada objeto, cada animal o (como ha estudiado Barthes) cada “procedimiento

retórico” allí reunido para descubrir el título o el sentido de conjunto, pues *también* es necesario que esa cabeza sea –y que sea todo el tiempo– eso que veo, esa unidad, es decir, una cabeza. Del mismo modo, tanto el soneto como el retrato en él aludido (verbal o icónico, real o ficticio, existente o no) no alcanzan a explicar o a resolver *eso* que vemos (leemos) sino en tanto unidad. Y es justamente esa unidad, la noción de esa unidad, la que se pone en juego en el soneto de sor Juana (y en el barroco). Es lo que llamo (en otro lugar) la lógica (barroca) del tercero incluido.

Por eso es tan importante el título: como dije al inicio, son los “elogios” allí mencionados los que dan un sentido distinto a retrato y poema, es decir, un sentido conjunto. Ese sentido conjunto, esa unidad de sentido, a diferencia del estudio de Foucault sobre Magritte, pero gracias a él (y al surrealismo mediante), no se encuentra –como el caligrama en Magritte– desarmado ni –como la máquina de coser y el paraguas de Lautréamont– fortuita o azarosamente sobre un plano común. Esa unidad de sentido, en el siglo XVII, tiene una razón suficiente; y esa razón suficiente, en el siglo XVII, compone el plano común: un cuerpo (un tercer cuerpo); y esa composición es, en la literatura del siglo XVII, tan perceptual como conceptual. Quiero decir: lo que da unidad al retrato y al poema de sor Juana es, justamente, ese “rostro”, esa escritora y su figura, merecedoras de elogios. Naturalmente, ese “rostro” no es el de un sujeto histórico (sor Juana, esa mujer) sino el de cierta figura de escritor (sor Juana, esa escritora). Esa figura, como todas las figuras barrocas, se origina en la percepción y se compone como un acto del entendimiento que, como precisó Gracián, “expone la correspondencia” entre extremos u objetos. Y es esa expresión (ese vínculo), y no los objetos u extremos que enlaza ni las palabras o correspondencias que la significan, lo que está en juego en el soneto: he ahí (para sor Juana

tanto como para Spinoza) el problema de la permanencia (*conatus*) y la pregunta por lo que puede un cuerpo. Eso que vemos, eso que leemos, eso que somos, difícilmente sea polvo y nada, puesto que no vemos ni somos *sólo* el cuerpo que se descompone (en cadáver) ni leemos *sólo* el alma o el espíritu cuya expresión podría, siempre, desvanecerse (en sombra); sino que, *también*, vemos y leemos (gracias a) un vínculo, esa relación de unidad.

A ese tercer cuerpo, a esa noción común (común a cosas y a palabras), se refiere el soneto. El problema no es el retrato (exista o no) ni el poema sino (y por muchas razones para sor Juana) esos elogios, pues allí radica un principio de unidad, allí se forma una figura, ese *rostro* de escritor: un tercer cuerpo. ¿Pueden desmentirse unos elogios? Difícilmente. ¿Espera sor Juana o el soneto desmentirlos? Tanto o más difícil. ¿Entonces? Especulo: este soneto (nº145) se publicó, por primera vez, en 1689, es decir, en el primer tomo de la obra sorjuanina llamado (en la primer edición) *Inundación castálida*. Este libro y su proyecto fueron posibles gracias a la Condesa de Paredes (ex-virreina y amiga de la mexicana), quien vuelve a Madrid en 1688 llevándose no sólo los “borrones” de la monja que pensaba dar a la imprenta sino el retrato pictórico aludido en el soneto que, como se dijo, habría servido posteriormente de modelo a otros. Además, este poema aparece en segundo lugar en dicho tomo, tras un primer soneto en el cual la figura de escritor pergeñada es muy distinta: se trata de una esclava (sor Juana) que da a su “legítimo dueño” (la Condesa) los hijos o frutos que, “dice el Derecho”, le corresponden (cfr. nº195, vv.1-8). El título –aquí también– es relevante, pues escenifica la presurosa recolección de textos que integrarían *Inundación castálida*, “papeles” que califica de “tesoros”, razón de que estuvieran “no menos divididos [en varias manos] que escondidos”. Otra vez, menos que de lo invisible, se trata de algo escondido, es decir, visible pero oculto. Que un des-

ocultamiento (o un des-cubrimiento), en América, venga de la mano de tesoros escondidos no llama la atención; tampoco que la “madre Juana” sea asociada a esas riquezas que “pare la tierra (virgen)”. Pero una figura de escritor, ya en el siglo XVII, no vale su peso en oro; y los elogios, si sopesan lo que encomian –piensa sor Juana– no siempre pesan lo que arriesgan: una vez hecho público, todo valor adquiere un plus (valor), algo que para sor Juana (esa mujer que, entrada religiosa pero peleada con su confesor, ahora escribe sin mecenas al mismo tiempo que es publicada en la capital del Imperio) es mucho riesgo.

Eterna cuestión sorjuanina: cómo calcular el riesgo entre lo público y la publicación, es decir, entre una figura de escritor (ese tercer cuerpo) y una monja que escribe; cómo componer un *corpus* (literario) sin descomponer un cuerpo (histórico). Y sobre todo, eterna inquietud sorjuanina: de qué es capaz ese (tercer) cuerpo, es decir, esa figura de escritor, de qué es capaz ese *rostro* del que todos hablan: qué dice.

Murió sor Juana en 1695 y en 1700 se publicó *Fama y obras póstumas*. Y si en ese tercer y último tomo abunda la fama y escasean las obras póstumas (así de pública era su literatura), se encuentran allí dos piezas claves en este juego de elogios y retratos de escritor, en esta puja de conceptos literarios y riesgos históricos, en este ir y venir de lo público a lo publicado: por un lado, la conocidísima *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (donde una figura de escritor y un sujeto histórico se trenzan y traman casi todos los retratos posibles); por otro, un largo, brillantísimo e inacabado romance donde, entre otras cosas, se lee: “¿De dónde a mí tanto elogio? / ¿De dónde a mí encomio tanto? / ¿Tanto pudo la distancia / añadir a mi retrato?” (nº51, vv.5-8).

Las palabras y las cosas (no sólo las sorjuaninas) permanecen; pero, como cualquier relación, cambian según la distancia. Por eso lo que siempre brilla en un instante de peligro es un rostro, esa relación tan singular de rasgos e ideas, esa composición de palabras y de cosas que inaugura siempre un vínculo inédito, renovando no sólo la figura de su unidad sino lo común de su sentido. “Éste, que ves” puede ser un engaño colorido; como una pipa que dice no ser una pipa puede –también– ser una pipa. Al fin y al cabo, se trata siempre de componer y recomponer un cuerpo inasible pero presente, como es la literatura de sor Juana.-

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Antonio (2007). *Sor Juana a través de los siglos* (tomo 1), El colegio de México-UNAM.

Barthes, Roland (1986). “Arcimboldo o El retórico y el mago”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós: 133-151.

Beristáin, Helena (2004). *Diccionario de retórica y poética*, México DF, Porrúa.

Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana* [1611], Universidad de Sevilla (edición digital: www.fondosdigitales.us.es)

De la Cruz, sor Juan Inés (1995a). *Inundación castálida* [1689], México, UNAM (ed. facsimilar, al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce).

----- (2004). *Obras completas* (tomo 1), México DF, FCE.

----- (1995b). *Fama y Obras pósthumas* [1700], México, UNAM (ed. facsimilar, al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce).

Duchamp, Marcel (1998). *Notas*, Madrid, Tecnos.

Foucault, Michel (2012). *Esto no es una pipa*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Paz, Octavio (1998). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe*, México DF, FCE.

Quevedo, Francisco de (1994). *Antología poética*, Barcelona, RBA editores (edición, introducción y notas de José M. Pozuelo)

Spinoza, Baruch (1984). *Ética demostrada según el orden geométrico*, Buenos Aires, Orbis-Hispamerica (introducción, traducción y notas de Vidal Peña).