

Al amor de Sor Juana

Francisco Álvarez de Velasco conocía sobradamente las respuestas de Juana Inés a sus cortesanos amadores tanto como las que, ya monja famosa, había dado a quienes le manifestaron su rendida admiración; siendo así, la prudencia le exigía dirigirse a ella evitando cualquier expresión de amor que no fuera tamizada por la reticencia y la autoironía, recursos retóricos que no sólo garantizarían el *decorum* necesario a su comunicación, sino que le evitarían —llegado el caso— las desabridas respuestas que ya Sor Juana había dado antes a algún admirador desvergonzado y arrojadizo. La misiva que “un caballero recién venido a la Nueva España escribió a la Madre Juana”, a pesar de la índole racional de su admiración y de su inferioridad irónicamente confesada (“yo, el menor de los poetas,/ el mínimo, sin ser fraile”), no prescindía de los elogios cortesanos matizados a lo jocoso pero tampoco ocultaba ciertas profanas intenciones, y así dice el anónimo que iba por el mundo en busca de esa nueva y más admirable ave Fénix a los gritos de: “¿Quién sabe [...] de un Pájaro cuya carne/ es tostada con canela,/ aunque es poco confortante?”; para acabar dándole el “¡Victor,/ victor mil veces! Más vale/ sola una hoja de Juana,/ que quince hojas de Juanes”. Y ella, conociendo la doblez (en lenguaje de germanía, *Juan* significa cepo de la iglesia y, por extensión tesoro oculto ypreciado), le contestó:

¡Qué dieran los saltimbancos,
a poder, por agarrarme
y llevarme como Monstruo,
por esos andurriales...!
¡Aquesto no! No os veréis
en ese Fénix, bergantes;
que por eso está cerrado
debajo de tantas llaves.

Y a otro anónimo caballero peruano que “le envió unos barros diciéndole que se volviese hombre”, puesto que su entendimiento era digno de varón, le contestó tajante: “Yo no entiendo de esas cosas;/ sólo sé que aquí me vine/ porque, si es que soy mujer,/ ninguno lo certifique.” El buen ejemplo de admiración decorosa lo había dado Luis Anto-

nio de Oviedo, Conde de la Granja, quien en su misiva a la “Mexicana Musa”, reconocía cortesantemente su propia inferioridad intelectual y literaria (“Bien sé que versificar/ con vos fuera gran delito;/ bien que no se ofende el Mar/ de que le tribute un Río”); pero ni aún él llegó al grado de rendimiento y sumisión de la propia persona a que se arrojó Álvarez de Velasco; ninguno de los corresponsales amorosos de Sor Juana fue poseído, en efecto, por una pasión semejante a la que inspiró en el poeta santafero, cuya melancólica condición podía trasegarlo enérgicamente del duelo a la manía, de la hiperestimación al propio menosprecio, de la inmanejable realidad del deseo a la complaciente imaginación. Ya hemos visto en lo que antecede que nuestro poeta no ignoraba ni la naturaleza de su enfermedad ni el carácter exasperado de su fantasía; como se recordará, en el poema que abre la serie, declara paladinamente que Sor Juana “está leyendo mis delirios” pero sin que pueda percibir todas esas manifestaciones físicas de su alteración emocional que él mismo, desdoblándose en actor y espectador de la propia actividad, era capaz de registrar con implacable sarcasmo de sí mismo, como si se tratara de la actuación de dos personas distintas. “Desde aquí”, es decir, desde el preciso momento y lugar en que verifica el acto de la escritura:

[...] veo por el resquicio
de la razón, la burla que está haciendo
de mí y de mi mal juicio,
y aun achacar pretendo
al estruendo de tantas carcajadas
de risas y palmadas
que hasta aquí estoy oyendo
el no poder quietarme
ni en tantas turbaciones sosegar-me.

Es evidente que Álvarez de Velasco ajusta el arranque de su misiva tanto a la premisa oratoria de la *captatio benivolentiae* como al característico exordio de la poética trovadoresca por medio del cual el amante ha de manifestar su absoluta inferioridad respecto de su dama, así como el consecuente *embarazo* o turbación que le produce el hecho de dirigirse a ella. Pero a pesar del viejo recurso a la *addubitatio*

o fingida incompetencia del orador, no es menos significativo el explícito reconocimiento que hace Álvarez de Velasco de su propia actividad delirante, esto es, del desorden y turbación de su espíritu que —recursos retóricos aparte— lo llevó a instaurar en su texto un anómalo y significativo desdoblamiento de los actantes de la comunicación que nos permite evocar el tipo de disociaciones características de la desdoblada conciencia neurótica. El primer lugar, el emite (o sujeto de la enunciación) ha tomado a su cargo la producción de diversas instancias discursivas que se traslapan en el texto: una que corresponde técnicamente al destinatario del mensaje del que la “divina Nise” es la receptora ideal (“Leí vuestras obras, de milagros llenas”) y otras en que la destinataria se convierte en sujeto actual del enunciado (“la burla que está haciendo de mí”, “no ve los ademanes que actualmente de miedo estoy haciendo”). Pero no se detiene ahí este peculiar desdoblamiento actancial y psicológico, puesto que —a más de Sor Juana Inés o “Nise”, su fantasmal figuración anagramática— el texto de Álvarez de Velasco instauro otro destinatario más: lector o testigo interno que vigila y censura todo el proceso discursivo desde la perspectiva de un decoro tan necesario retórica como moralmente. Sintagmas como “A vos, divina Nise” y “¿Yo a vos?” constituyen las marcas evidentes de una reticente relación del emite con la destinataria; en cambio “Yo hablo, río, quiero holgarme”, así como otras expresiones que por metonimia o sinécdoque del “yo” remiten al sujeto del enunciado a través de la alusión a las manifestaciones físicas de su perturbación amorosa, no tienen necesariamente como receptora a Nise, sino al propio emite en tanto que testigo desdoblado de su “ciego amor”, así como de su fingida incompetencia literaria:

Sacudamos, vergüenza, los afanes,
que en nada es Nise terca,
hablémosla sin susto más de cerca.
Mas ¿qué digo? ¿Estoy loco? Yo meterme
ni en quintillas ponerme,
cuanto más en canciones, con quien, mudo,
meneando la cabeza,
el mismo Horacio Flaco se confiesa...

Pero aún hay más que anotar a este respecto, y es que, así como se han desdoblado los destinatarios internos del enunciado, también se interioriza en el texto un discurso doble: el que se supone leído por Sor Juana al hilo de su mismo proceso productivo (el simulacro de la amada que lee sobre el hombro de su siervo de amor lo que éste le va escribiendo) y el otro discurso que —en determinados segmentos textuales— sólo se presupone como legible o accesible para unos presuntos alocutarios que aparecen indirectamente figurados y que no son otra cosa que un desdoblamiento de la conciencia del autor en sus instancias semióticas y psicológicas: en tanto que enunciador (el “poeta raso” que escribe) y en tanto que enunciatario (el amante

que sufre): “Calla lengua blasfema./ ¿A Nise llamas Musa?/ ¿Quién de la culpa de este error te excusa?/ Cuando es en algún modo/ nombrarla así más que alabanza, apodo...” A este tipo de ficticia consulta del orador con los destinatarios de su discurso o con los adversarios de su causa, dieron los retóricos el nombre de *comunicación*; pero en el caso del texto que vamos tratando, el recurso va más allá de lo previsto por los tratadistas, puesto que en él no sólo desaparece momentáneamente el destinatario externo (“Nise”—Sor Juana), sino que el propio sujeto de la enunciación (el “yo” escritural de Álvarez de Velasco) combate y dialoga con sus fantasmales adversarios internos con quienes sostiene una polémica que es, a la vez, de índole moral y técnica, en la que se trasuntan las disputas entre conceptistas y culteranos a que ya había aludido en el “Prólogo al lector” de la *Rhythmica*, y que le permite desplazar su insoportable tensión emocional al plano de la ironía autodescalificadora; así, su pasión por Sor Juana puede manifestarse con decoro mediante un estilo jocoso capaz de revelar de manera invertida y tolerable toda la complejidad de esas cargas eróticas que no podían ser asumidas seriamente por el autor.

Atendamos a una confesión reveladora: aunque nuestro poeta considerara deseable su peregrinaje a la Meca mexicana (Amecameca), patria de su amada, y confesara que, de no emplearse en su contemplación, sus ojos no serían más que una “ociosa alhaja”, reconocía por otra parte que para lograr la presencia de Sor Juana no necesitaba más “que invocarla”: pronunciar su nombre en el corazón. Y más adelante, al designarla como “Soror Minerva mexicana”, recordaba el hecho de que en el mundo mítico fuese forzoso celebrar a la “fingida diosa”, ya que de no hacerse así, por medio de su “hechizo agudo” (la cabeza de Gorgona labrada en su escudo) ella convertiría en piedra a los hombres remisos; así pues, sería mejor evitar un daño semejante excusando la presencia real de Sor Juana e impidiendo que su mirada lo transformara a él mismo en “mármol yerto”. Ciertamente, Álvarez de Velasco aludía aquí a la astucia que le valió a Perseo salir triunfante de su encuentro con esa terrible deidad primitiva: mirar a la Gorgona sólo a través del artificio del escudo espejeante proporcionado por Minerva, puesto que de haberlo hecho cara a cara —esto es, sin la reflexión inteligente— habría sucumbido a los fatales venenos del amor y la muerte; pero también aludía indirectamente a la conocida teoría neoplatónica de los “espíritus” concebidos como un sutil vapor que el calor del corazón extrae del elemento más puro de la sangre y que tienen a su cargo transmitir a los miembros corporales las potencias del alma; por eso, cuando los ojos perciben la imagen de la belleza, ésta despierta en nosotros el apetito sensitivo, que era la doctrina sustentada por Guido Cavalcanti en el comentario ficiniano del *Banquete*, seguida luego por toda la tradición petrarquesca hasta encontrar en los madrigales de Gutierre de Cetina sus formulaciones más obsesivas y canónicas: la causa de la fascinación amorosa reside en los ojos, por eso los que tienen ojos luminosos impulsan a la locura a quienes los miran.

Temeroso del encuentro directo con la belleza femenina, don Francisco se resguardaba en el seguro de su oficina bogotana para, sin salir de ella, poder contemplar "sin susto" a su "musa de carne, sangre y hueso", pero ya descarnada y representada en su imaginación sin los peligros que supondría enfrentarla cara a cara; ventajas de que un hombre sea poeta, comentaba haciendo burla de sí mismo, ya que

puede sin los riesgos de una ausencia
andar el mundo todo
y embarcarse también desde su casa.
¡Oh bien haya la traza,
que con ella, sin susto,
desde este mi Niseo
(no ya escritorio, estudio ni museo)
a Nise puedo ver tan a mi gusto
que sin cansarla logre mi porfía,
sin pedir reja, hablarla todo un día.

No hay más que decir: el poeta enamorado aspira a alcanzar la copulación visual con la amada pero teme y evita el encuentro con ella; recurre entonces a una "traza" o artificio que le permitirá la satisfacción de su deseo por medio de una relación imaginariamente verificada en el espacio clausurado de su propio "Niseo", que él asume como un equivalente del cerco conventual que también aislaba del mundo a su amada o, cuando más, le permitía las castas conversaciones a través de la reja del locutorio. Desde su oficina remota y por el medio sucedáneo de la escritura mensajera de su amor y, a la vez, protectora de su tímida intimidad, proyecta una y otra vez su propio fantasma apasionado sobre la celda de Sor Juana, cosa igual a la que ella había hecho respecto de la condesa de Galve —la insensible virreyna que no aceptó ser sucesora de Lysi en la amistad de la monja— en uno de cuyos romances epistolares le comunicaba que, aun cuando ella estuviera recluida, no hay encierro para las almas, de manera que podría salir fácilmente del convento, como si fuera un duende o fantasma ("mental estantigua"), y trasladarse al palacio virreinal para estar siempre a su servicio y adorarla sin ser vista:

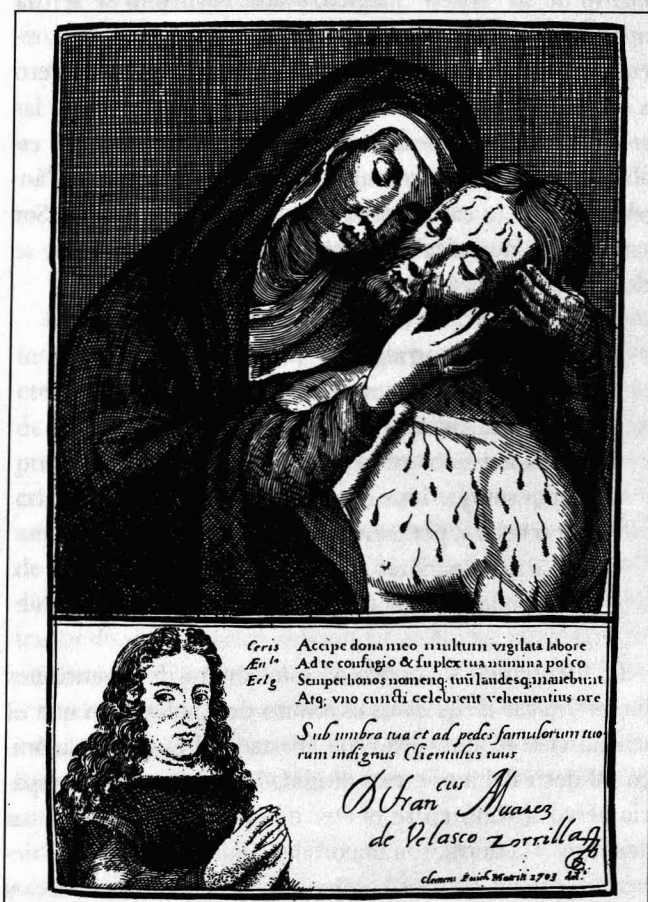
Allá voy a verte; pero
perdóname la mentira:
que mal puede ir a un lugar
el que siempre en él habita.
Yo siempre de tu asistencia
soy la mental estantigua
que te asisto y no me sientes,
que te sirvo y no me miras.

Probablemente inspirado en este romance que, en buena medida, refleja una situación equivalente de aquella en que él mismo se encontraba respecto de Sor Juana, nuestro poeta decide también salvar por medio del vuelo de la vo-

luntad "las mil lenguas" que separan su habitáculo de Santa Fe del convento mexicano de San Jerónimo:

Allá voy, Dios me ayude;
a vos, mi Nise, clamo...

y, auxiliado por la fuerza mágica que atribuía al mismo proceso de la escritura, lograr un inmediato traslado al lejano e inaccesible recinto de su amada: sepa la criada que asiste en el torno a Sor Juana "que yo soy el que llamo" y "no haga de campanadas caso alguno,/ que más que campanadas son plegarias/ de este poeta importuno" que quiere "hablar con vos propia" y no tolera que "el torno oiga otros suspiros"



que no sean los suyos. La ficción literaria no encubre del todo la tendencia de nuestro poeta a disociar sus propias emociones y, como si se tratase de experiencias ajenas, proyectarlas sobre una conciencia textualmente desdoblada. En sus estudios sobre sujetos histéricos, Freud pudo comprobar el fenómeno de una típica disociación de "grupos de representaciones" pertenecientes a dos estados de conciencia que puede asimismo apreciarse en la práctica hipnótica de la "meditación visible"; en ella el ejercitante es a la vez sujeto y objeto de los avatares de su fantasía, víctima y censor consciente de sus pecados. En el ataque histérico, tampoco queda anulada la conciencia normal, de suerte que el sujeto puede asociar y hacer compatibles entre sí los contenidos de diferentes grupos de representaciones relativos a dos movimientos afectivos contrarios, uno de los cuales —como

decía Freud— “tiende a la exteriorización de un instinto parcial o de un componente de la constitución sexual, y el otro, a evitar su exteriorización”. Con todo, los instintos eróticos censurados no dejan de manifestarse por medios simbólicos y, de esa manera, consiguen objetivarse burlando las posibles interferencias de la conciencia moral. En el caso de nuestro poeta, el recurso a la creencia supersticiosa en seres fantásticos como duendes, trasgos y lemures le permitió superar —entre burlas y veras— el conflicto entre los aspectos sensuales e intelectuales de su amor por Sor Juana.

En el primer poema de la serie dedicada a Sor Juana, Álvarez de Velasco decía poder lograr la presencia de su amada por medio de la sola invocación de su nombre en el recinto de su “Niseo” mágico, y aun él mismo se sentía capaz de proyectar efectivamente su imagen hasta el convento novohispano dando señas de su amorosa pasión. Pero es en las “Endechas endecasílabas” donde la fuerza de las fantasías mágico-eróticas llegan a su culminación; allí se establece de entrada la comunidad o paisanaje entre los “ángeles divinos” (a cuya especie, por supuesto, pertenece Sor Juana) y los “duendes” y demonios inferiores con los que se identifica, minimizándose, nuestro poeta:

Yo soy este que, trasgo,
amante inquieto siempre,
en tu celda, invisible,
haciendo ruido estoy con tus papeles
Lemur soy que los vientos
por ti bebo y, pendiente
en los aires, padezco
el no poder por ellos ir a verte.

La fuente más socorrida de este género de invenciones fue el *Tratado de los dioses de Sócrates* de Apuleyo, en que el madaurense se aprovechó con libertad del *Banquete* platónico. Al decir del autor, esas divinidades que ocupan el espacio aéreo situado entre el éter donde moran los espíritus angélicos y la tierra, son inmortales como aquéllos, pero tienen en común con los hombres ser “animales racionales y sensibles” que se dejan también dominar por la cólera, exasperar por las injurias y seducir por los honores. Tales genios o demonios pueden tener un origen celeste o terrestre; los últimos son propiamente almas que la muerte ha separado de sus cuerpos y sirven de guías o censores a los hombres, en tales casos reciben el nombre *lemures* o lares domésticos. Las almas que expían los crímenes cometidos en su existencia terrenal, sufren de perpétuo exilio y se ocupan en castigar a los hombres infames; reciben entonces el nombre de *larvas*. Por su parte, los genios de origen celeste poseen una naturaleza más elevada, puesto que nunca estuvieron sujetos por cadenas corporales; entre ellos se cuentan el *Sueño* y el *Amor* a quienes corresponde ejercer influencias opuestas: el primero produce los ensueños o visiones oníricas, el segundo, los reconcomios y desvelos.

En su prolijo alegato contra los dioses de Varrón, San

Agustín se propuso principalmente contraponer las creencias paganas a “las excelencias del cristianismo”; con tal fin pasó revista del “impío” tratado de Apuleyo para concluir que es vana la religión que enseña a los hombres que “para encaminarse a los dioses buenos deben aprovecharse del patrocinio o intercesión de los demonios”. También Santo Tomás negó la posible existencia de los demonios de Apuleyo que, según el parecer de los platónicos, “tienen un alma capaz de sufrir pasiones” humanas. A principios del siglo XVI, los cristianos expertos en herejías y supersticiones, como el teólogo español Pedro Ciruelo, autor de una célebre *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (1538), atribuían a los trasgos cabrones la bulliciosa tarea de “meter ruido en los monasterios de frailes y monjas, así como en las casas de otras personas católicas”, dando golpes en las puertas y ventanas, quebrando ollas y revolviendo todas las preases, sin dejar cosa en su lugar; les achacaban, además, la vil afición de entrar en “la cama donde duermen las personas” y, quitándoles las ropas de encima, hacerles algunos “tocamientos deshonestos”. Pero el mago alemán Cornelio Agripa les asignaba una influencia mucho más trascendente; según el autor del tratado *De Occulta Philosophia*, los individuos melancólicos son especialmente proclives a recibir el influjo así de los espíritus celestes como de los demonios inferiores —según que predomine en ellos la bilis blanca o la negra— y aposentándose en su alma, excitan su furor e impetuosidad o los conducen a la ciencia y la adivinación.

Ya bien entrado el siglo XVII, el inglés Robert Burton, sin dejar de reconocer la puerilidad de muchas de esas creencias, estaba firmemente convencido de que una de las causas de la melancolía eran los espíritus o demonios inferiores; en efecto, para el autor de la *Anatomía de la melancolía*, esa enfermedad que “hace perder la razón y desvariar en muchas cosas” podía ser ocasionalmente provocada por esos espíritus capaces de cambiar de apariencia, trasladarse a gran velocidad a los lugares más remotos y presentar a los ojos humanos “castillos en el aire, palacios, ejércitos, espectros, prodigios”, etcétera, así como crear especiales olores y sabores, engañando los sentidos, y todas éstas eran cosas que se sabía muy bien Miguel de Cervantes y mejor las experimentaba Don Quijote. Los espíritus que moran en el aire, eran responsables —según Burton— de las tempestades, truenos y relámpagos y, en general, dependen de los demonios de las diferentes regiones, las enfermedades, sequías así como el curso venturoso o infausto “de casi todos nuestros actos y hechos habituales”. Agrippa y Lavater —concluía el inglés— están persuadidos de que “el humor bilioso, si es abundante, atrae al demonio”; por su parte, las personas melancólicas son “las más expuestas a las tentaciones demoníacas y las que más se prestan a sus maldades y engaños”. Tales creencias no desaparecieron en el siglo XVII, aunque hayan dejado de ser materia de especulaciones más severas para convertirse en pasto de la imaginación popular o de la estrafalaria reprobación teológica. Prueba del permanente interés de los contemporáneos de Álvarez de Velas-

co por esos asuntos es la curiosa obra del fraile Antonio de Fuentelapeña, *El ente dilucidado* (Madrid, 1676), discurso prolijo y aberrante que se propone demostrar “que hay en naturaleza animales irracionales invisibles”; entre ellos se cuentan los duendes, que “se ocupan de cosas ridículas, bobas e inútiles, como son mudar platos, dar golpes” y abrumar a los dormidos sobre los que desconsideradamente se echan; con todo, continuaba diciendo Fuentelapeña en su deschavetado razonamiento, los duendes no son propiamente demonios porque “no parece verosímil que la perversidad y malignidad” de éstos se ocupe en “ejercicios tan ociosos” como los que habitualmente practican aquellas simpáticas criaturas.



No es posible saber hasta qué punto Álvarez de Velasco haya llegado a ser un experto en demonología y prácticas mágicas pero, burla burlando, reveló en sus “Endechas endecasílabas” a Sor Juana un evidente conocimiento de las creencias más difundidas sobre esos seres misteriosos y sus conspicuas actividades, y de seguro no ignoraba la fatal relación entre melancolía y demonismo en la que creían los tradistas de la materia. Por principio de cuentas, nuestro poeta se presenta a sí mismo convertido en duende invisible, el cual, como corresponde a su naturaleza, se traslada por los aires a la celda de Sor Juana y, también de conformidad con su carácter inquieto, revuelve los papeles del escritorio de su amada en busca de quién sabe qué secreta confesión de reciprocidad amorosa. (Así *La dama duende* calderoniana entraba y salía por una puerta disimulada en la

habitación que ocupaba su amado y, sin que nadie la viera, le dejaba mensajes desconcertantes). Pero el hecho es que el poeta enamorado no acertaba con el hechizo más a propósito para lograr su traslado aéreo entre Santa Fe y el convento mexicano y, consecuentemente, no lograba aportar en la celda de “Nise” con la facilidad que deseaba su espíritu apasionado; duende, trasgo o lemur, permanecía suspenso del aire padeciendo el suplicio de la incomunicación:

Lemur soy que los vientos
por ti bebo y, pendiente
en los aires, padezco
el no poder por ellos ir a verte.

Porque así en estas ansias
que en aire se me vuelven,
la pena cruel de daño
padezca en las más lóbregas de ausente.

Yo soy la cosa mala
que en los negros retretes
de tu convento, dicen
las au[s]teras criadas que me sienten.

La ausencia de la amada es, hiperbólicamente, pena más infernal y “lóbrega” que la padecida por las almas pecadoras eternamente privadas de la presencia de Dios; decepcionado y vengativo, el poeta-trasgo se satisface torpemente sorprendiendo en la intimidad a las ingenuas y mal dispuestas criadas del convento. Si bien el tono chancero atenúa el atrevimiento teológico de la comparación entre la ausencia de la amada y la carencia de la vista de Dios (esto es, la pérdida de la bienaventuranza) lo cierto es que no oculta el trasfondo de creencias supersticiosas de que echaba mano nuestro poeta que, metido en su “museo” o cámara secreta, recurría a diversos expedientes mágicos para hacer presente a su amada; así por ejemplo, el uso de amuletos, como aquella sortija que permitía a Guijes volverse invisible y asistir sin ser visto a donde le llevara su deseo.

Conocedor del latín, don Francisco pudo haber tenido noticia de las teorías acerca del *eidolon* expuestas por Cornelio Agrippa en su tratado famoso; según este experto cabalista, el alma humana está compuesta de *mens* o pensamientos, *ratio* o razón e *eidolon* o *idolum*, imagen. Sólo iluminada por el pensamiento la razón estará libre de error y esta luz de origen divino que “se derrama en el *eidolon* del alma es no sólo cogitable, sino también imaginable, sin ser sin embargo corporal”; con todo, cuando pasa del “vehículo etéreo del alma” al “cuerpo elemental”, la luz del entendimiento “se torna manifestamente visible para los ojos”. Para los caldeos —que es aquí nombre antonomásico del antiquísimo saber astrológico y hermético—, la luz, en tanto que poder del pensamiento identificado con la divinidad, no sólo puede atravesar con sus rayos el cuerpo denso, tenebroso y mortal, sino que derramándose abundantemente en torno suyo, puede transportarlo bien lejos como si fuese un espíritu etéreo. De ahí que —al decir de Agrippa— nadie

deba asombrarse de ver a "los famosos melancólicos que se pasean en sueños, atraviesan lugares intraspasables, ascienden a alturas inaccesibles y realizan actos como si estuviesen despiertos, que personas en vigilia no podrían hacer; de esto no se halla otra razón en la naturaleza que una imaginación fuerte y desbordada".

El *eidolon* es, pues, para Agrippa no menos que para Álvarez de Velasco, la soberana fuerza de la imaginación, el poder que vivifica y gobierna al cuerpo, pero que también puede hacer que el cuerpo supere —al menos ilusoria o pasajeramente— las limitaciones de su naturaleza elemental. Como en aquel soneto en que Sor Juana explicaba a su bella Lysi "la más sublime calidad de amor" ("Yo adoro a Lysi, pero no pretendo/ que Lysi corresponda a mi fineza"), así también su enamorado Álvarez de Velasco se sentía sin méritos para "merecer tanta grandeza", esto es, la reciprocidad de su amada, de suerte que, una y otra, cada quien en su laberinto fantasmal, se prohibían "dar entrada" a la satisfacción del deseo; a ambos les convenía también, como empresa o divisa que sintetizara sibilina la índole peculiar de su amor, este verso de la monja mexicana:

No emprender, solamente, es lo que emprendo.

Al promediar las "Endechas endecasílabas" que venimos comentando, Álvarez de Velasco hará un nuevo y último intento por acceder a la presencia de Sor Juana, transportándose imaginariamente desde el recinto de sus manipulaciones mágicas hasta la remota celda novohispana, aunque siempre manteniéndose en una ambigua situación de "voyeurismo", es decir, de la ilusoria posesión del simulacro de la amada:

Guijes soy que, invisible
a tus ojos, desde este
Museo de tus memorias
hago un anillo para verte alegre.

Esa capacidad de Guijes de hacerse invisible gracias a la virtud de un amuleto, enmascara el deseo de disfrute egoísta de la amada, tema que volverá a hacer una aparición más explícita en el soneto en el cual nuestro poeta se pregunta por la entidad real de Sor Juana, a la que identifica significativamente con la diosa Hera, quien en el trance de verse violentada por el traidor Ixión, fue convertida por su esposo Zeus en una nube que fingía sus formas y así, como niebla inapresable, fue fantasmalmente poseída y preñada por su enamorado:

¿Quién será Soror Juana? No lo sé.
¿Si será cierta tal que Ovidio allá
dice que niebla fue y, al serlo, ya
a Ixión entre las manos se le fue?

Sin duda, dice Álvarez de Velasco, su amada Nise es com-

parable a esa "cierta tal" que —no exactamente en las *Metamorfosis* de Ovidio, como él señala, sino en las *Geórgicas* de Virgilio— burla a su amante al transmutarse su cuerpo en nube impalpable. La negación del cuerpo de Sor Juana no sólo es un recurso del que se vale su enamorado para subrayar la índole intelectual del amor que le inspira, sino también como medio para asociar la "sutileza" o extrema delgadez de esa materia sustitutiva de la densidad material del cuerpo pecaminoso con el ingenio perspicaz de su amada, a la que aparentemente sólo deseaba concebir en su dimensión intelectual:

Ella es sin duda, porque ya se vé
cuán sutil, al cogerla, se me va;
pues si hacerlo no puedo yo de acá,
tú por mí lo haz, contándole mi fe.

Dile en la lengua que la tuya halló
que es una que Dios hizo de por sí
para solo este numen que te dio.

Entre diez mil requiebros hoy por mí
de aquellas cosas que, si fueras yo,
te las supieras escribir a ti.

Pero hay algo más en este soneto de consonantes tan "agudos" como sus intenciones y es que, pese a estar explícitamente dirigido "A Soror Inés Juana de la Cruz", instituye un segundo destinatario misterioso que no cabe confundir con el eventual lector o alocutario del texto. ¿A quién va dirigida, pues, la pregunta inicial del soneto? No ciertamente a la monja, sino a un "tú" a quien no sólo corresponde confirmar la equivalencia metafórica de Sor Juana con la diosa convertida en niebla, sino que ha de ser, a su vez, el portavoz del poeta enamorado ante su amada remota: desde este "acá" de mi condición de amante inferior de su amada, no me es posible alcanzar la "sutileza" intelectual de Sor Juana —dice el poeta—; de manera que serás "tú" quien deba "requiebrarla" en mi nombre y comunicarle en la "lengua" propia del mensajero que ella es una creación divina, extraterrena, dotada de un numen o ingenio superior y numen o divinidad ella misma y, como tal, admirable pero inalcanzable. Este mensajero a quien encarga el poeta la transmisión de sus "requiebros" a Sor Juana es, por supuesto, el soneto mismo: el simulacro verbal del amante, desquiciado por ese juego especular de represiones y representaciones narcisistas. Pero en el último terceto, pareciera ser la propia Sor Juana quien deberá convertirse en portavoz del poeta enamorado, pues sólo ella será capaz de dar expresión a "aquellas cosas que si fueras yo,/ te las supieras escribir a ti". Conversación entre fantasmas o, por mejor decir, diálogo del poeta con sus propios fantasmas multiplicados; empeño de ocultar —sin lograrlo— las hondas tensiones a que lo someten los inexcusables componentes narcisistas de su pasión por Sor Juana. ◇