

ESTRUCTURAS SINTÁCTICAS Y SEMÁNTICAS DE UN SONETO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

0. Buscar "interpretar la obra del poeta a través del prisma del lenguaje";¹ y, al propio tiempo, indagar "la posibilidad de reducir un texto a componentes cuyo sentido no está tanto en el contenido histórico correspondiente sino en el sistema de relaciones formales que establecen entre sí";² nos ha llevado a adoptar el "código epistemológico" de la lingüística,³ en nuestro intento por acercarnos, a través del análisis de sus estructuras sintácticas⁴ y semánticas,

¹ Ha señalado Roman Jakobson (*Questions de poétique*, Paris, 1973, pp. 486-87) que aunque la Poética, "que estudia la función dominante en la poesía [la 'función poética'], representa por definición el punto de partida en la explicación de los poemas, es obvio que su valor documental, bien psicológico o psicoanalítico, bien sociológico, queda abierto a la investigación de los especialistas en las disciplinas en cuestión; pero éstos quedan obligados, a su vez, a tener en cuenta el hecho de que la dominante pesa sobre las otras funciones de la obra, y de que todos los restantes prismas se hallan subordinados al de la textura poética del poema". (En Samuel R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 98.)

² Cf. Pierre Guiraud, *La semiología*, Buenos Aires, 1975, 4a. ed., p. 104. Por otra parte, señala Guiraud (p. 105): "El objeto de la crítica es liberar el texto y restituirle su abundancia semántica reconstituyendo los códigos y los modos de significación que lo sustentan."

³ "El lenguaje señala Pierre Macherey ("El análisis literario, tumba de las estructuras", en *Problemas del estructuralismo*, México, 4a. ed., 1971, pp. 25-49) es la materia elaborada por los escritores: la crítica literaria que tiene como programa elaborar cierto saber sobre esas obras de lenguaje (no obras del lenguaje, producto del lenguaje) tiene pues el deber, y el derecho, de apoyarse en una ciencia del lenguaje, que corresponde al campo de la lingüística. A esta ciencia le pedirá, no sólo que le enseñe hipotéticas reglas del lenguaje, sino sobre todo que le dé una respuesta a la pregunta: ¿qué es el lenguaje? Sólo entonces podrá pensar en responder a su pregunta: ¿cómo está hecha una obra (esta obra?)".

⁴ "Los recursos poéticos ocultos en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje —en una palabra, la poesía de la gramática y su producto literario, la gramática de la poesía— han sido raramente reconocidos por los críticos y casi del todo olvidado por los lingüistas; los escritores, en cambio, han sabido con frecuencia sacar de ellos un partido magistral".

a un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz ("En perseguirme, Mundo ¿qué interesas?").

En la lengua, sistema en el que todo se relaciona, pueden distinguirse tres niveles: ⁶ a) el nivel fonológico; b) el nivel gramatical; c) el nivel semántico.⁷ Íntimamente relacionados, ya que entre ellos no existe una mera yuxtaposición, aparecen, sin embargo, en este trabajo, escindidos. No nos ocuparemos del nivel fonológico, y dedicaremos momentos diferentes al nivel gramatical y al nivel de los significados.

- 1 En perseguirme, Mundo ¿qué interesas?
- 2 ¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
- 3 poner bellezas en mi entendimiento
- 4 y no mi entendimiento en las bellezas?
- 5 Yo no estimo tesoros ni riquezas;
- 6 y así, siempre me causa más contento
- 7 poner riquezas en mi entendimiento

(Vid. Roman Jakobson, *Essais de linguistique generale*, París, 1963, p. 224). En efecto, tanto los lingüistas demasiado ocupados en el estudio, bien de la teoría, bien de la praxis, de la función que podemos llamar comunicativa (cf. "La tesis de 1929", en *El círculo de Praga*, Barcelona, 1972, pp. 30-63), como la mayoría de los críticos literarios, enfrascados en el análisis de los contenidos ideológicos de los textos literarios, se han olvidado de la *gramática de la poesía* (cf. nuestra nota 1). Los variados recursos que brinda la poética estructural para acercarnos al fenómeno poético son, lamentablemente, desperdiciados. Sin embargo, coincido con Lázaro Carreter quien señala que "todo análisis deja un residuo estético del que hoy por hoy, ni la Poética ni ciencia alguna conocida, puede dar cuenta" (en Levin, *Estructuras*, p. 98).

⁶ "La noción de *nivel* —señala Benveniste— nos parece esencial en la determinación del procedimiento de análisis. Sólo ella es adecuada para hacer justicia a la naturaleza *articulada* del lenguaje y al carácter *discreto* de sus elementos; ella sola puede permitirnos, en la complejidad de las formas, dar con la arquitectura singular de las partes del todo" ("Los niveles de análisis lingüístico", en *Problemas de lingüística general*, México, 1971, p. 118).

⁷ "Let us assume a tri-stratal model of language, with a semantic, a lexicogrammatical and a phonological stratum; this is the basic pattern underlying the (often superficially more complex) interpretations of language in the work of Trubetzkoy, Hjelmslev, Firth, Jakobson, Martinet, Pottier, Pike, Lamb, Lakoff and McCawley (among many others)." Cf.

- 8 que no mi entendimiento en las riquezas.⁷
 9 Y no estimo hermosura que, vencida,
 10 es despojo civil de las edades,
 11 ni riqueza me agrada fementida,
 12 teniendo por mejor, en mis verdades,
 13 consumir vanidades de la vida
 14 que consumir la vida en vanidades.

1. Los cuartetos poseen una estructura sintáctica muy semejante. Los versos 1 y 5, ambos iniciadores de estrofa, son oraciones independientes. Los versos 2, 3, 4 y 6, 7, 8 están formados por una oración principal (vv. 2 y 6)⁸ rectora de dos subordinadas, en las que encontramos sendos retruécanos de estructura gramatical casi idéntica (vv. 3-4 y 7-8): ambos funcionan como oraciones subordinadas sustantivas (una es objeto directo; otra, sujeto), cuyo núcleo verbal es el infinitivo *poner* (elidido en el segundo miembro del retruécano). Obsérvese que en el primer miembro de ambos retruécanos (versos 3 y 7), el verbo *pone* rige un objeto directo cuyos constituyentes son semánticamente análogos (*bellezas, riquezas*)⁹ y un complemento circunstancial totalmente homólogo (*en mi entendimiento*). Los nexos intro-

M.A.K. Halliday, "Language as social semiotic: towards a general sociolinguistic theory", en *The first LAGUS forum 1974*, Columbia, South Carolina, 1975, pp. 17-46.

⁷ Don Alfonso Méndez Plancarte, en cuya edición me baso, señala a propósito de los vv. 7-8: "Los textos repiten: *mi entendimiento* (como los vv. 3 y 4); pero nos atrevemos a substituir: *Mi pensamiento*" (*Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz. *Lírica personal*, Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Vol. I, 1.ª ed., 1951, p. 520.) Me permito discrepar en este punto de Méndez Plancarte, ya que, aunque concediendo que en nuestra sincronía *entendimiento* y *pensamiento* fuesen sinónimos, no lo son en la lengua de Sor Juana. El Diccionario de Autoridades señala: "ENTENDIMIENTO. Una de las tres potencias del alma, que (según San Agustín) es aquella virtud que entiende las cosas que no ve y más claramente, es una potencia espiritual y cognoscitiva del alma racional, con la cual se entienden y conocen los objetos, así sensibles como no sensibles, y que están fuera de la esfera de los sentidos." Mientras que "PENSAMIENTO [es] Facultad ó Potencia imaginativa".

⁸ El v. 2 tiene un complemento circunstancial de tipo oracional; la oración del v. 6 es, además, copulativa.

⁹ Hemos ya señalado, y más adelante haremos hincapié en ello, que los

ductores del segundo miembro de los retruécanos son equivalentes: y *no*, *que no*: nexos formalmente copulativos, pero de carácter adversativo. Aquí (vv. 4 y 8), el objeto directo es el sustantivo *entendimiento* y el núcleo del complemento circunstancial, introducido en ambos casos por la preposición *en*, lo constituyen los sustantivos *bellezas* y *riquezas*.

Resulta conveniente analizar aquí el retruécano que cierra el soneto (vv. 13 y 14) por el paralelismo que guarda con los ya descritos, los cuales, por cierto, cierran también los cuartetos. Debe señalarse, en primer lugar, el carácter sustantivo de la cláusula comparativa-adversativa que funciona como objeto directo del verbo *teniendo* (al igual que los retruécanos de los vv. 3-4 y 7-8; cf. *supra*). El núcleo predicativo es otra vez un infinitivo (*consumir*), opuesto semánticamente a *poner*, explícito en esta ocasión en el segundo miembro. Los elementos que funcionan como núcleos de los complementos directo, circunstancial y adnominal son los sustantivos *vanidades* y *vida*, correlacionados estrechamente con los sustantivos que aparecen en los retruécanos de los cuartetos (cf. *infra*). Por cierto que resulta interesante señalar que en los tres retruécanos, las oraciones de infinitivo se subordinan a tres núcleos predicativos (*intento*, *causar más contento*,¹⁰ *teniendo*) que guardan un paralelismo de tipo fonético: repetición de . . . en (d) o.¹¹

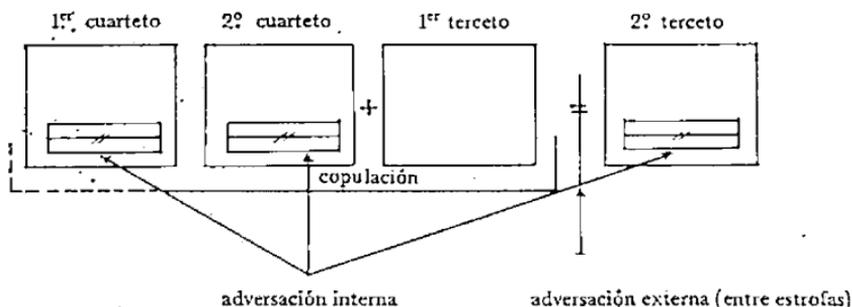
Soneto de estructura eminentemente adversativa, ya que no sólo la descubrimos en los tres retruécanos analizados, o sea en los versos interiores de la estrofa, sino entre estrofas. El primer terceto se encuentra en relación copulativa con el segundo cuarteto (éste, evidentemente, rela-

niveles sintáctico y semántico se encuentran unidos íntimamente. Coincido con Benveniste ("Los niveles de análisis lingüístico", p. 125) quien señala a propósito de la relación forma/sentido: "Forma y sentido deben definirse uno por otro y deben juntos articularse en toda la extensión de la lengua. Sus relaciones nos parecen implicadas en la propia estructura de los niveles". Debemos recordar a este propósito las palabras de Jespersen: "Las categorías sintácticas tienen, como Jano, dos caras, una mirando a la forma, otra al concepto" (en T. Todorov, *Gramática del Decamerón*, Madrid, 1973, p. 47).

¹⁰ En este caso el núcleo predicativo está constituido por un verbo + adjetivo + sustantivo, pero el paralelismo es válido.

¹¹ Descubrimos a cada paso, en los tres niveles, diferentes tipos de apa-

cionado con el primer cuarteto), y ambas estrofas establecen una adversación con el segundo terceto. Así los versos impares 5, 9, 11, copulativos entre sí, y cuyos núcleos predicativos son análogos (*no estimo, no estimo, ni... me agrada*), establecen una adversación con el gerundio copulativo *teniendo* (v. 12). Obsérvese el siguiente esquema:



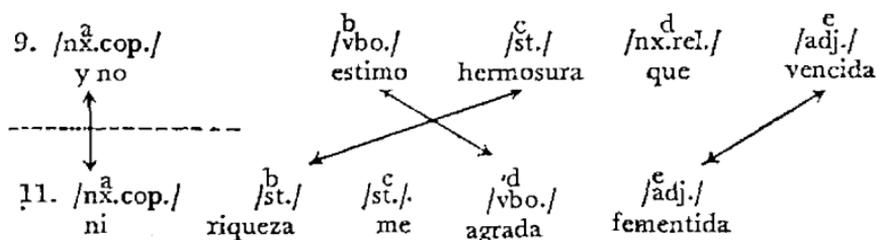
Debemos señalar, por último, que en el primer terceto, el adjetivo se encuentra separado del sustantivo al cual modifica, en dos ocasiones "*hermosura que, vencida*", / "*riqueza me agrada fermentada*"; en el primer caso por el pronombre relativo, introductor de la oración adjetiva del v. 10; en el segundo caso por el predicado al cual sirve de sujeto la frase sustantiva escindida.¹² Asimismo podemos descubrir aquí, a pesar de que la ordenación sintáctica no es idéntica,¹³ un caso de simetría bilateral, que excede los

reamientos, "estructura en la que una serie de formas naturalmente equivalentes ocupan posiciones también equivalentes" (Levin, *Estructuras lingüísticas*, p. 55). Levin señala que "el efecto más importante que logra el apareamiento es unir *in praesentia* términos que de otro modo están unidos *in absentia*" (pp. 61-62). Por su parte dice Jakobson: "La equivalencia de sonido, proyectado en la secuencia como principio constitutivo, envuelve inevitablemente una equivalencia semántica, y en todo nivel lingüístico cualquier constituyente de esta secuencia produce uno de los sentimientos correlativos que Hopkins claramente define como 'comparación en razón de la igualdad'" ("*Lingüística y poética*", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, 1975, pp. 347-395).

¹² Respecto de este tipo de hipérbatos, cf. José Pascual Buxó, *Góngora en la poesía novohispana*, México, 1960, pp. 45-48.

¹³ Con todo acierto señala Dámaso Alonso ("*La simetría bilateral*", en

límites de un verso.¹⁴ Obsérvense los versos 9 y 11 en los que la posición del verbo en 9 corresponde, de hecho, a la del sujeto en 11, y viceversa; adviértase, igualmente, la posición final del adjetivo, separado en ambos casos, como ya anotamos, de su núcleo predicativo:



2. "La obra de Ingarden (cuyo rigor intelectual es insólito en estudios estéticos acerca de literatura) enfrenta el objeto literario como una entidad de varios estratos [...] cada estrato tiene valores propios, y, además, una particular función en la construcción del todo de la obra, esto es, una relación estructural con los otros estratos. Hay, entre los estratos una íntima determinación recíproca, y no mera yuxtaposición... [estamos ante un] ser varias veces mediatizado".¹⁵ En efecto, como ya hemos señalado, evidente relación y no sólo yuxtaposición encontramos entre los estratos sintáctico y semántico. La estructura adversativa, descubierta a nivel sintáctico (cf. *supra*), se nos revela igualmente a nivel semántico. Así hallamos un universo semán-

Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, 3a. ed., 1970, p. 131) que aunque la igualdad de los dos miembros no sea completa ("el lenguaje no es objeto de matemática"), "resulta bien patente que el móvil que llevó a escribirlos era semejante al que produjo los anteriores" [aquellos ejemplos en que la igualdad de los dos miembros es absoluta].

¹⁴ "La bimetración de ningún modo va ligada al molde del verso: es una noción y una realidad del lenguaje mucho más amplia y general. La tendencia bilateral puede plasmar en unidades más amplias: en el conjunto de dos versos; dentro de una estrofa; entre la primera y la segunda mitad de una estrofa misma; en el conjunto de dos estrofas, etc.". (Dámaso Alonso, "La simetría bilateral", pp. 165-166.)

¹⁵ Cf. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931; en

tico, claramente bimembre, en el que se contraponen dos paradigmas: el paradigma de lo falaz y caduco, que llamaremos paradigma 1, frente al paradigma de lo permanente y verdadero, paradigma 2.

El paradigma 1 está constituido por los sustantivos *Mundo*, *vanidades*, *belleza*, *hermosura*, *tesoros*, *riqueza*; todos ellos en trabazón perfecta.

El sustantivo *Mundo*, usado aquí en sentido teológico, abre el soneto y se encuentra íntimamente ligado con el sustantivo *vanidades*, que cierra el soneto en círculo perfecto. El enemigo *Mundo*, representante de lo terrenal y al cual se apostrofa, ofrece *vanidades*; ¹⁶ *vanidad*, sabemos, es aquello que tiene calidad de *vano*, y *vano* es lo *insubsistente*, lo *no permanente*. *Belleza-hermosura*; *tesoros-riquezas* son vanidades caducas, válgase la redundancia, que son calificadas, las unas como un despojo civil, un cadáver ruin que se destruye ("hermosura vencida... despojo civil de las edades"), ¹⁷ las otras como fementidas, no verdaderas ("riquezas fementidas").

Contrapuesto, descubrimos el paradigma 2 constituido por los sustantivos *verdad* (es), *entendimiento* y *vida*. Tres palabras que, por el contrario, nos remiten a lo permanente. Así, *entendimiento* es potencia del *alma*... o bien *alma* en cuanto discurre y raciocina (cf. *DRAE*). El *alma* es una sustancia espiritual e inmortal. No está sujeta, pues, a la muerte, que es destrucción y aniquilamiento. La palabra *vida* nos remite a la dualidad *cuerpo* y *alma*; el cuerpo, mortal, es cierto, pero el alma, inmortal; por otra parte, el alma cristiana espera unirse a un cuerpo glorioso en el día de la Resurrección. Y, por último, el sustantivo sobre el que tanto sintáctica como semánticamente descansa la adversación: *verdad*(es). *Verdad*: la propiedad de mantenerse una cosa siempre la misma, de *permanecer* en un mismo

Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Buenos Aires, 1973, pp. 36-37.

¹⁶ *DRAE*: 'En sentido ascético y moral, uno de los enemigos del alma, que son las delicias, pompas y vanidades terrenas, que nos apartan de la ley de Dios'.

¹⁷ Torcuato Acetto, en su tratado *Della dissimulazione onesta*, aparecido

estado. Opuesto, pues, a lo que es caduco, pasajero y, por tanto, falaz (*Vid.* Esquema 1).

Si en el nivel sintáctico se juega, en los retruécanos, con el orden de las palabras, en el nivel semántico, se juega con su significación:

... sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento y
no mi entendimiento en las bellezas.

... me causa más contento

poner riquezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las riquezas.

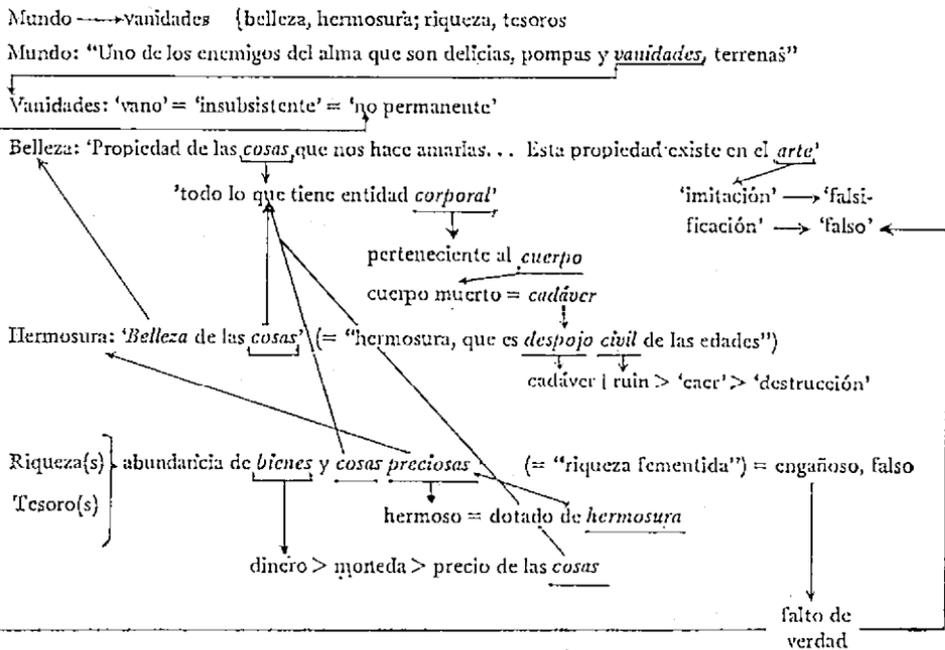
Dos signos, *bellezas*, *riquezas*, totalmente homólogos desde el punto de vista de la forma pero no de la significación. Por una parte, se alude a la belleza externa, corpórea, y a la riqueza, como caudal de bienes materiales; por otra parte, se invoca a la belleza y riqueza espirituales, a la belleza del arte, y si se nos permite, a la belleza del conocimiento humano. Estas últimas podrían justificarse y, sin embargo, desde la perspectiva del destino último del hombre, no resultan sino vanidades.¹⁸ El hombre vive amenazado por la muerte; sabe que todo es pasajero, y que su única verdad es la verdad divina.¹⁹ El hombre barroco ha abandona-

en Nápoles en 1641, escribe: "Toda belleza terrestre no es más que un cadáver disimulado bajo la gracia de la edad." (En Jean Rousset, *Circe y el pavo real. La literatura francesa del barroco*, Barcelona, 1972, p. 319.)

¹⁸ "El hombre es criado para alabar, hacer reverencia y servir a Dios nuestro Señor, y mediante esto salvar su ánima; y las otras cosas sobre la haz de la tierra son criadas para el hombre, y para que le ayuden en la prosecución del fin para que es criado. De donde se sigue, que el hombre tanto ha de usar dellas, quanto le ayudan para su fin, y tanto debe quitarse dellas, quanto para ello le impiden. Por lo cual es menester hacernos indiferentes a todas las cosas criadas, en todo lo que es concedido a la libertad de nuestro libre albedrío, y no le está prohibido; en tal manera que no queramos de nuestra parte más salud que enfermedad, riqueza que pobreza, honor que deshonor, vida larga que corta, y por consiguiente en todo lo demás; solamente deseando y eligiendo lo que más nos conduce para el fin que somos criados". (Cf. San Ignacio de Loyola, *Ejercicios Spirituales*, Madrid, 1962, 10a. ed., pp. 25-26.)

¹⁹ "Las cosas terrestres y los hombres no son nada por sí mismos: son

Paradigma 1



ESQUEMA 1

do el hedonismo renacentista y, por ello, belleza, riqueza, arte, ciencia, fama, no es sino "afán caduco y, bien mirado/ es cadáver, es polvo, es sombra, es nada".

"A estructura barroca, alma barroca", señala Jean Rousset (*Circe*, p. 297) a propósito de Corneille. En efecto, la estructura adversativa de este soneto refleja un alma y un mundo barrocos,²⁰ producto de tensiones no resueltas,²¹ en el que está presente el desengaño de las cosas del mundo frente a la Divinidad.²² Y, sin embargo, parece palpase, a pesar de todo, una necesidad de "goce terrenal" ("teniendo por mejor, en mis verdades, / consumir vanidades de la vida") porque "el barroco, en su civilizado amor por la melancolía y el desencanto, encuentra, sí, el deseo pero no

polvo y llevan en sí la muerte. No pueden ser verdaderamente más que vinculándose a Yahvé" (Jean Giblet, *Humanismo y pensamiento bíblico*, Buenos Aires, 1959, p. 25). San Ignacio de Loyola (*Ejercicios*, p. 46) se pregunta: "... qué cosa es todo lo criado en comparación de Dios: pues yo solo ¿qué puedo ser?"

²⁰ Señala Emilio Lledó (*Filosofía y lenguaje*, p. 132) que "el lenguaje de la ciencia, de la obra literaria o de la obra histórica dejan translucir la *estructura referencial*, sin la que ese lenguaje carecería de sentido. La obra científica pretende ser lectura de la naturaleza; la obra literaria, alusión a la realidad vivida y entendida en la palabra y desde la palabra; la historia, reflejo de los hechos".

²¹ Tensiones originadas por esa lucha —tan característica de este siglo— entre lo humano y lo divino: "Négliger les choses religieuses du XVII^e siècle ou les estimer petitement, c'est ne pas comprendre l'histoire de ce siècle, c'est ne pas la sentir" (Emile Lavis et A. Rambaud, "L'Europe en 1661", *Histoire de France*, VII, 88. En Frederick L. Nussbaum, *The Triumph of Science and Reason 1160-1685*, New York, 1962, p. 179).

²² Señala con acierto V. Manuel Aguiar e Silva (*Teoría de la literatura*, Madrid, 1972, pp. 281-282) que "el barroco, como han acentuado sobre todo algunos estudiosos italianos, es resultado y expresión de una profunda crisis espiritual y moral desencadenada por la descomposición de la síntesis de valores renacentistas y por la búsqueda de una nueva síntesis. La cosmovisión del hombre renacentista se disgrega irremediamente: si los descubrimientos marítimos habían ensanchado el horizonte terrestre del hombre, la ciencia copernicana había extendido desmedidamente las fronteras del cosmos, resultando de estos factores una nueva concepción del espacio —el espacio como infinito; en contrapunto a esta visión del espacio se desarrolla en los espíritus una concepción angustiosa del tiempo —el tiempo como fuga, disolución y muerte; el hombre, sabiéndose simultáneamente grande y miserable, ángel y bestia, eterno y transitorio, siente el terror pascaliano de saberse suspendido entre dos abismos —el infinito y la nada... Las antítesis violentas, la tensión de las almas,

el poder indispensable para cambiar tierra por cielo: su ambición lo abandona en medio del camino".²³

ELIZABETH LUNA TRAILL

Centro de Lingüística Hispánica
Instituto de Investigaciones Filológicas

el sentimiento de la inestabilidad de lo real, la lucha entre lo profano y lo sagrado, entre el espíritu y la carne, entre lo mundano y lo divino, son aspectos diversos de esa crisis multiforme, religiosa, estética, filosófica, etc., que se verifica en Europa desde mediados del siglo xvi".

²³ Cf. Sergio Fernández, *Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco*, México, 1966, p. XXI. A este respecto, señala Arnold Hauser (*Literatura y manierismo*, Madrid, 1965, p. 99): "Los nuevos escritores [post-renacentistas] querían tender un puente entre el más acá y el más allá, entre el mundo del ser material y del ser espiritual, a fin de traspasar los límites de ambos. En sus obras, el hombre es engrandecido heroicamente, pero queda preso en la esfera humana, y da expresión como ningún héroe de la literatura anterior a la contraposición trágica que deriva de su ser natural y la incondicionalidad de su querer supranatural."