

ESTRUCTURAS SINTÁCTICAS DEL SONETO
"DETENTE, SOMBRA DE MI BIEN ESQUIVO"
DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

0. Señala Jakobson que "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 olvidados por los lingüistas; los escritores creadores, en cambio, han sabido con frecuencia sacar de ellos un partido magistral".¹ 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*,² 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*. Los variados recursos que la poética estructural brinda para acercarnos al fenómeno poético son, lamentablemente, desperdiciados.³

Nosotros intentamos acercarnos a un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz ("Detente, sombra de mi bien esquivo") a través del análisis de su estructura sintáctica. El objetivo de nuestro breve trabajo es sumamente modesto: hemos reducido nuestro análisis al nivel sintáctico, pero haremos frecuentes referencias al nivel semántico, pues, como señala Jean Cohen, "la gramática es el pilar sobre el que descansa la significación".⁴

¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, Éd. de Minuit, 1963, p. 224 (citado por Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, p. 180).

² Cf. "Las Tesis de 1929", en *El círculo de Praga*, Barcelona, Anagrama, 1972, pp. 30-63.

³ 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 S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, p. 98). En efecto, pienso que la poesía sigue siendo un milagro.

⁴ Jean Cohen, *op. cit.*, p. 183.

1 Detente, sombra de mi bien esquivo,
 2 imagen del hechizo que más quiero,
 3 bella ilusión por quien alegre muero,
 4 dulce ficción por quien penosa vivo.

5 Si al imán de tus gracias, atractivo,
 6 sirve mi pecho de obediente acero,
 7 ¿para qué me enamoras lisonjero
 8 si has de burlarme luego fugitivo?

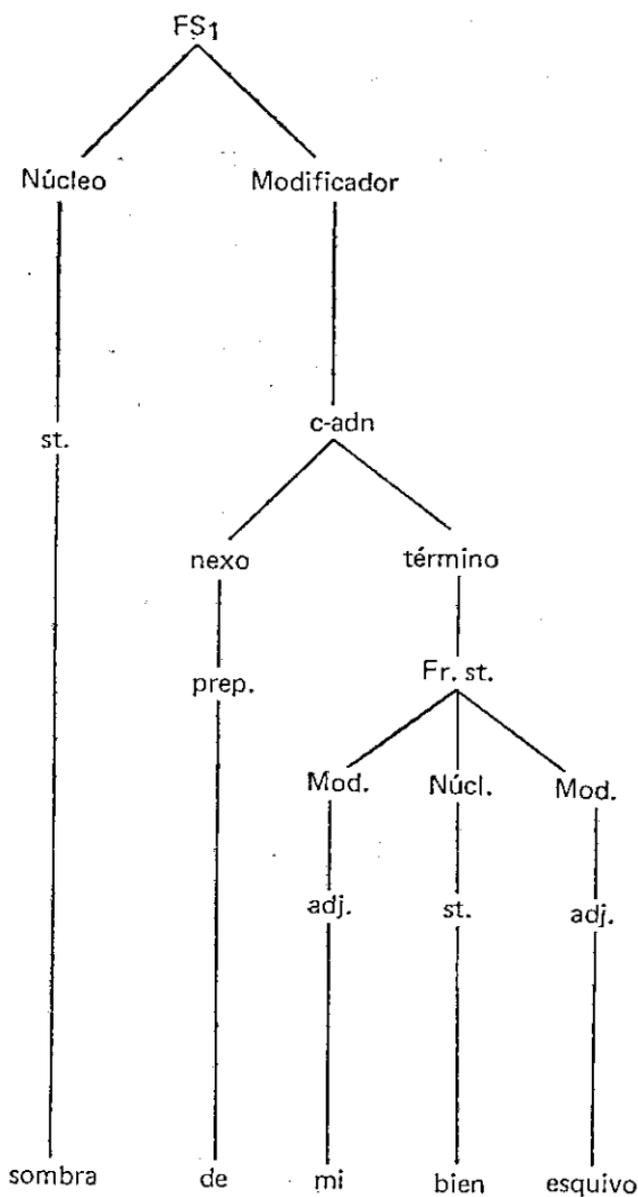
9 Mas blasonar no puedes, satisfecho,
 10 de que triunfa de mí tu tiranía:
 11 que aunque dejas burlado el lazo estrecho

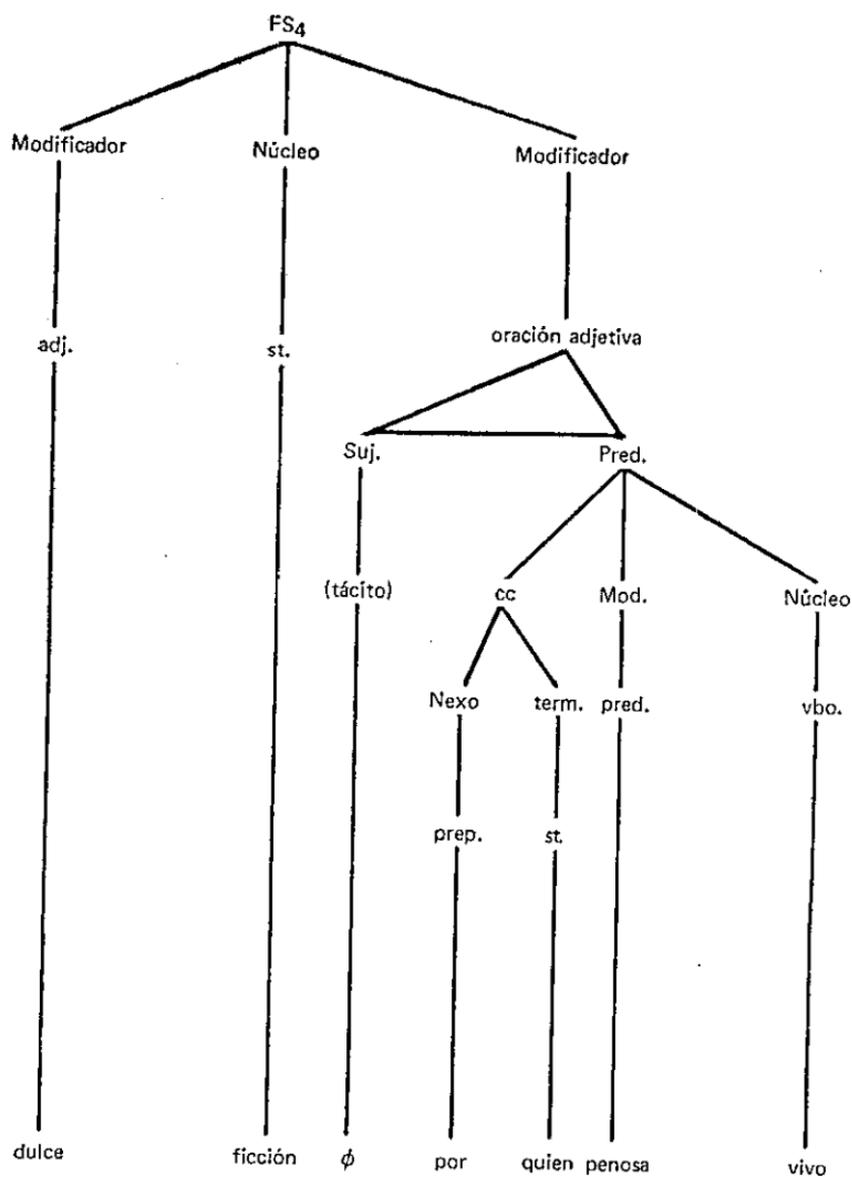
12 que tu forma fantástica ceñía,
 13 poco importa burlar brazos y pecho
 14 si te labra prisión mi fantasía.

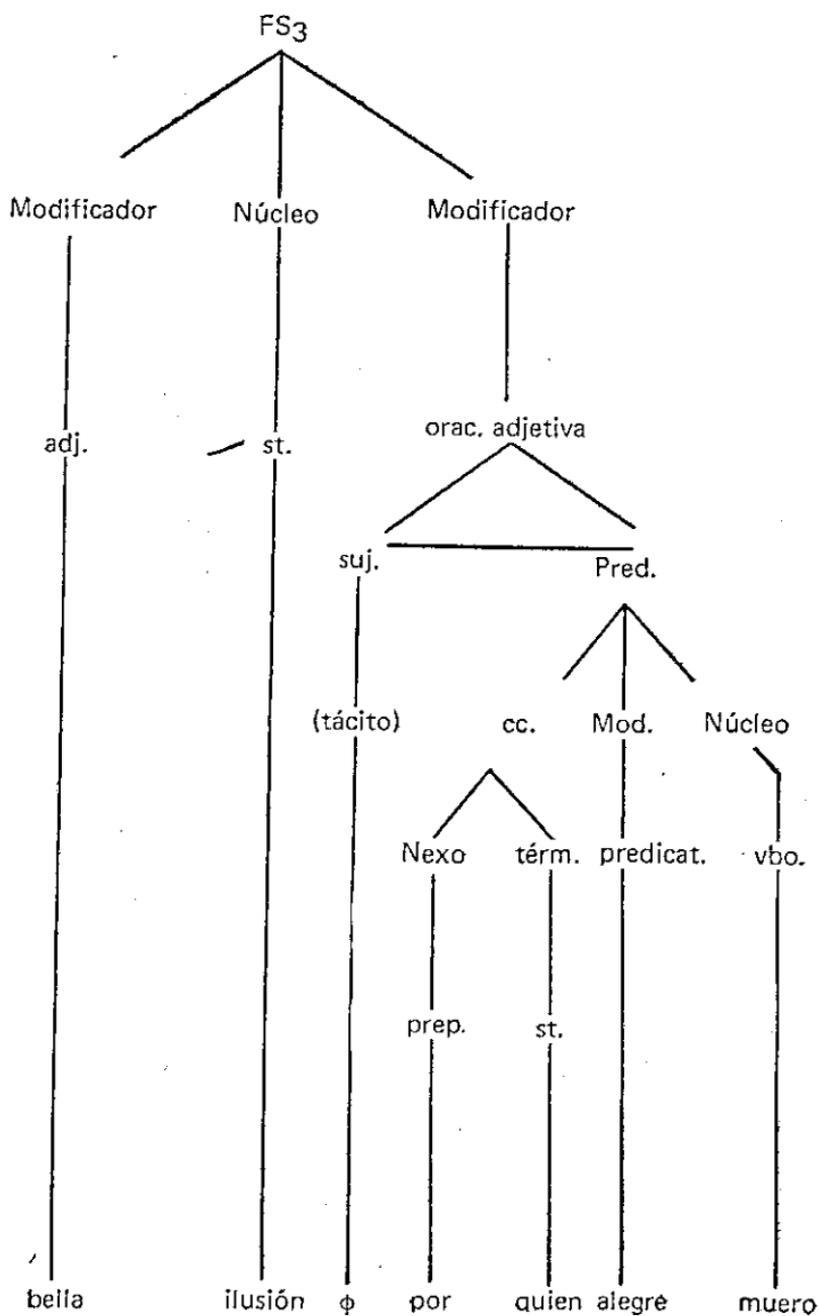
1. El primer cuarteto ofrece una serie de correspondencias notables tanto en su estructura gramatical como semántica. Observamos, primero, que el sujeto de la oración está formado por cuatro núcleos sustantivos, semánticamente homólogos: *sombra*, *imagen*, *ilusión*, *ficción* (primero y cuarto son bisílabos; segundo y tercero, trisílabos).⁵ En la estructura sintáctica de estas frases sustantivas que funcionan como sujetos⁶ podemos advertir que las FS₁ y FS₂ poseen un complemento adnominal introducido por el mismo nexa: la preposición *de*. Los núcleos de las frases modificadoras son

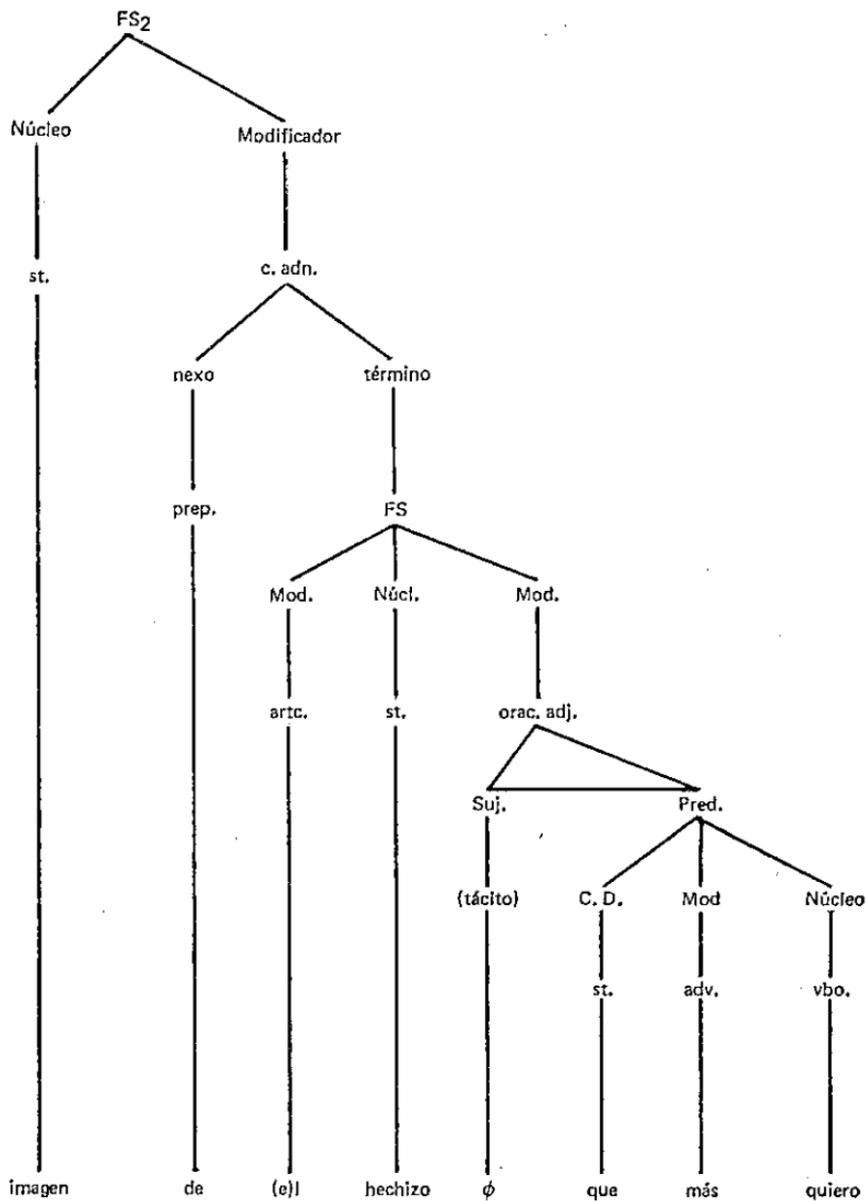
* Sigo la edición de Alfonso Méndez Plancarte: *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, vol. I, *Lírica Personal*, F.C.E., México, 1951, 638 pp.

⁵ Este cuarteto ilustra claramente la noción de *apareamiento*, "estructura en la que una serie de formas naturalmente equivalentes (en este caso semánticamente equivalentes) ocupan posiciones también equivalentes". (Levin, *Op. cit.*, 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).









semánticamente equivalentes: *bien*, *hechizo*.⁷ Cada uno de estos núcleos tiene un modificador adjetivo: *esquivo*, *que más quiero* (= oración adjetiva). Descubrimos aquí una nueva equivalencia, pero esta vez por oposición.⁸ Si consideramos como término similar a *querer*, *desear*, y como término contrario de éste último, *no desear*, igual a *rehusar*, nos topamos con un término como *rehuir*, equivalente a *esquivar*, verbo cuyo adjetivo es precisamente *esquivo*.

La estructura de las FS₃ y FS₄ continúa con el estricto sistema de equivalencias y correlatos que hemos observado en los versos 1 y 2. En ambos casos, el núcleo del sujeto va acompañado de un adjetivo calificativo análogo (*bella*, *dulce*)⁹ y de oraciones adjetivas introducidas ambas por el mismo relativo *quien*, con función de complemento circunstancial (complemento introducido por la preposición *por* en los dos casos). Observamos aquí una bimetración distribuida en dos versos:¹⁰

- | | | | | | | |
|----|--------|-----------|---------|------------|----------|---------|
| 3. | / a | / b | / c | / d | / e | / f |
| | / adj. | / st. | / prep. | / relativo | / predc. | / vbo. |
| | bella | - ilusión | - por | - quien | - alegre | - muero |
-
- | | | | | | | |
|----|--------|-----------|---------|------------|----------|--------|
| 4. | / a | / b | / c | / d | / e | / f |
| | / adj. | / st. | / prep. | / relativo | / predc. | / vbo. |
| | dulce | - ficción | - por | - quien | - penosa | - vivo |

⁷ Me interesa señalar que el DRAE registra para *hechizo*, la acepción: "Ant. *Bien* adaptado o apropiado". *Hechizo* proviene, como sabemos, de *facere*, al igual que *hacienda* (< *facienda*), *bienes*. Los bienes se poseen y ¿no es siempre el ser amado algo que se desea poseer como se posee un bien material? Advértase el adjetivo posesivo *mi* que acompaña al sustantivo *bien* en el verso 1: "sombra de *mi bien* esquivo".

⁸ Al respecto señala José Pascual Buxó (*Muerte y desengaño en la poesía novohispana*, México, UNAM, 1975, 164 pp.): "Este sistema de equivalencias (por semejanza y por oposición), típico de la poesía barroca, se ajusta sin duda a una concepción del mundo fundada en la vigencia universal de la *coincidencia oppositorum*" (p. 69).

⁹ *Bello(a)* = 'Bueno, excelente'; *Dulce* = *Dulzura* = 'Bondad' (= 'calidad de bueno') (cf. DRAE).

¹⁰ "La simetría bilateral -- indica José Pascual Buxó (*Góngora en la poesía novohispana*, México, UNAM, 1960, 114 pp.) no tiene porqué presentarse forzosamente ligada al molde de un verso... La tendencia a la bimetración puede, pues, plasmarse en unidades mayores, desde un conjunto de versos hasta dos estrofas" (pp. 76-77).

La equivalencia por oposición está presente en el interior de cada uno de estos versos, así como en la relación que existe entre los dos: *alegre muero / penosa vivo*. Los núcleos predicativos se oponen entre sí; los predicativos correspondientes no sólo son antónimos, sino que resultan "impertinentes".¹¹ Las *marcas positivas* de la alegría corresponden a la muerte; la *marca negativa* de la pena, a la vida.¹²

Por último, debe señalarse que el verbo al que sirven de sujeto las estructuras arriba analizadas, es un imperativo (*Detente*) que precede a sus sujetos. Como podremos observar a lo largo del soneto, éste es el único caso en el que el núcleo verbal inicia un verso.¹³

2. El segundo cuarteto se inicia con una oración condicional (versos 5-6) que, a diferencia del primer cuarteto presenta algunos hipérbatos. Así, por ejemplo, el régimen del verbo prepositivo va separado de su núcleo por la frase sustantiva que funciona como sujeto: "*sirve* mi pecho *de obediente acero*". Por cierto que observamos aquí nuevamente un adjetivo "impertinente": entre los rasgos de subcategorización semántica del atributivo *obediente*, se encuentra + animado; entre los rasgos del sustantivo *acero*, — animado.

La apódosis de la oración contenida en los versos 5-6, es la cláusula condicional de los versos 7-8. Dicha cláusula está formada por su respectiva prótasis, por cierto, pospuesta a la apódosis (verso 8). Los núcleos verbales con sus respectivos predicativos son semánticamente opuestos: *me enamoras lisonjero / me burlas fugitivo*. El amante, urgido a detenerse en el primer cuarteto, es aquí angustiosamente interrogado:

¹¹ Cf. Jean Cohen, *op. cit.*, pp. 104-133.

¹² Este parece ser un tópico que se repite en poesía amorosa: cuando no se posee al ser amado, la muerte se ve con alegría y la vida es un sufrimiento constante.

¹³ Nos preguntamos si no es este el caso en que el imperativo, más que expresar un mandato, manifiesta un ruego o una rendida súplica al ser amado. Al respecto, señala Emilio Martínez Amador (*Diccionario gramatical*, Barcelona, 1961, p. 738): "En la Gramática tradicional es el imperativo el modo del mandato directo... Pero no hay que entender que el mandato sea un concepto rígido, pues el imperativo puede contener un ruego, una recomendación, una invitación, un consejo o una advertencia y aun la más rendida súplica".

“¿para qué me enamoras lisonjero / si has de burlarme luego fugitivo?”

3. A diferencia de los dos cuartetos, cuya estructura sintáctica es independiente una de otra, los dos tercetos forman una oración compuesta. Observemos su estructuración: los versos 9-10 constituyen una oración adversativa restrictiva (podría decirse que se establece una adversación con respecto al cuarteto inmediatamente anterior) con su régimen prepositivo que esta vez es también una forma oracional (“de que triunfa de mi tu tiranía”; obsérvese la aliteración). En la oración del verso 9 descubrimos nuevamente el hipérbaton: en la perífrasis verbal, auxiliado y auxiliar se encuentran separados por el adverbio *no*. Además debemos señalar la posposición del verbo conjugado. Los verbos 11-12 vuelven a constituir una unidad; el único elemento extraño es el nexo *que* del verso 11 que, a nuestro juicio pertenece a la oración infinitiva subjetiva del verso 13. La oración concesiva (verso 11) posee una perífrasis verbal —en este caso el orden es “normal”: verbo conjugado + verboide— y un complemento directo que, a su vez, posee modificadores: un artículo, un adjetivo y una oración adjetiva. Es interesante destacar que la oración adjetiva invierte el orden de los elementos de la oración a la que se subordina:

13. vbo. — c.d. / 14. c.d. — vbo.

La oración principal con su oración subjetiva de infinitivo sirve de apódosis a la condicional que cierra el soneto. La oración que funciona como sujeto aparece pospuesta a su verbo, estructura que se repite a lo largo del soneto, en el cual todos los sujetos, salvo el del verso 12, que es un pronombre relativo, aparecen pospuestos a su verbo.

En este último terceto me interesa, sobre todo, destacar el léxico, porque nos permite ver no ya la estructura aislada de los cuartetos y tercetos sino todo el conjunto.¹⁴ En efecto,

¹⁴ “El poema utiliza —escribe acertadamente Levin— un tipo de código muy restringido. Como consecuencia de ello, hallamos que los sintagmas generan una serie de paradigmas determinados, paradigmas que, a su vez, generan los sintagmas, conduciéndonos de ese modo otra vez al poema. Es

en los tres últimos versos, vuelven a utilizarse términos homólogos a los del primer cuarteto: el amado, allí, es *sombra*, *imagen*, *ilusión*, *ficción*, que es *equiviva* y *fugitiva* (segundo cuarteto, verso 8); aquí es *forma fantástica* quien la amante *fantasía* labra una prisión. El amante, aparición huidiza, parece, por un momento, un ser real al que se le interpela (segundo cuarteto y primer terceto). Obsérvese que los sujetos tácitos de los versos 7, 8, 9 y 11 son *tú*, el *amante*. Este amante, que aparentemente *burla fugitivo* (verso 8) el *lazo estrecho* (verso 11), los *brazos y pecho* (verso 13) que quieren inútilmente detenerlo, queda, sin embargo, prisionero —al fin *sombra*, *ilusión*, *ficción*— en la fantasía de la amada.

ELIZABETH LUNA TRAILL

Centro de Lingüística Hispánica.
Instituto de Investigaciones Filológicas.

decir, que cada poema genera su propio código, cuyo único mensaje es el poema" (*op. cit.*, p. 63).