

DE OJOS Y OÍDOS: AMOR, RELIGIÓN Y SENTIDOS

EN

LAS CARTAS DE MARIANA ALCOFORADO

Maria João Dodman

Universidad York

Mariana Alcoforado, la monja portuguesa,¹ empezó a despertar el interés de los europeos cuando apareció en la segunda mitad del siglo diecisiete la publicación *Lettres portugaises traduites en françois*² que trataban del romance entre la supuesta monja y el *Chevalier de Chamilly*, un soldado francés de orígenes aristócratas. Según el editor, la monja vivía en un convento provincial en el sudeste de Portugal. De inmediato, las cartas adquirieron popularidad, Mariana obtuvo fama internacional y se convirtió en una de las escritoras portuguesas más importantes antes del siglo veinte. No obstante, además del escándalo de un amor ilícito que fue sin duda la causa de tanta notoriedad en aquella época, la crítica moderna tiende a debatir la cuestión de la autoría de las cartas,³ cuestión esta que, al atraer tanta atención, ha perjudicado otros aspectos valiosos de la carta. En líneas generales el debate

-
- 1 Aunque el título original sea *Lettres portugaises*, aparece con frecuencia en las traducciones el título de *Cartas de la monja portuguesa*. Esta denominación genérica de “la monja portuguesa” se debe quizás al hecho de que el editor identificó una monja portuguesa de nombre Mariana como la verdadera autora de dichas cartas. Además, no cabe duda de que *Cartas de la monja portuguesa* sería un título mucho más llamativo y representativo del material en cuestión.
 - 2 Aunque las cartas fueron originalmente escritas en francés, usamos aquí una traducción castellana para facilitar mejor la lectura.
 - 3 Para más información consultar *The Portuguese Nun: Formation of a National Myth* de Anna Klobucka o *Letters of a Portuguese Nun. Uncovering the Mystery Behind a Seventeenth-Century Forbidden Love* de Myriam Cyr.

se resume a dos corrientes; por un lado, los *anti-marianistas*, que atribuyen su autoría a Gabriel-Joseph de La Vergne, Conde de Guilleragues y, por otro, los *marianistas*, que apoyan la tesis de que Guilleragues fue quizás el traductor o el editor, pero no su verdadero autor.⁴

Sin embargo, que las cartas hayan sido escritas por un hombre o por una mujer tiene poca relevancia. Lo que es significativo, y lo que debería ser analizado y debatido es la riqueza cultural que nos ofrece dicho documento. La profundidad y la honestidad del sentimiento amoroso, el uso de las retóricas de la época, nos deja un texto que se ha convertido en una de las grandes obras de la literatura amorosa. De hecho, desde su publicación, las cartas han sido fuente de inspiración a amantes, críticos y artistas de varios géneros, de la novela a la pantalla cinematográfica. Uno de los aspectos de mayor relevancia en las *Cartas* es el lugar privilegiado que ocupan los sentidos. La visión en particular aparece ya desde la primera página; más tarde emerge la audición. Ambos sentidos acompañan un trayecto, muchas veces peligroso, que va desde la ilusión al engaño. Los sentidos marcan no sólo el discurso amoroso, sino también el religioso. Nuestro objetivo es precisamente analizar esta encrucijada, en la que la visión y la audición se completan, se contradicen y reflejan los varios discursos e ideologías de la época.

El siglo diecisiete es *par excellence* el siglo de los sentidos. Esto, a causa de que el Barroco incita el apareamiento de un hombre nuevo, quien, al contrario del hombre de la Edad Media, “no tiene suficiente confianza en la fuerza de atracción de

4 Charles R. Lefcourt reúne y resume las dos posiciones en su artículo “Did Guilleragues write ‘the Portuguese Letters?’”. Uno de los argumentos que señala Lefcourt es la incapacidad literaria de Guilleragues: “indeed, it is the mediocre quality of his few literary works and the lack of any spark of genuine talent to be found in them that constitutes the main obstacle to those who would prefer to prove him the author” (495) [de hecho, es la calidad mediocre de sus pocos trabajos literarios y la falta de cualquier talento genuino que constituye el mayor obstáculo para aquéllos que preferirían creer y probar que él fue su verdadero autor] “[...] the very same Guilleragues composed *The Letters of a Portuguese Lady of Society* published the same year. The style, language, and imagery of this work so far below the level of the original *Letters* that one can scarcely suppose they were written by the same hand” (495-496) [...el mismo Guilleragues escribió *The Letters of a Portuguese Lady of Society* publicadas el mismo año. El estilo, el lenguaje y las imágenes de este trabajo son tan inferiores a las cartas originales que nadie puede suponer que fueron escritas por la misma mano]. (Traducción hecha por mí, así como las subsecuentes).

la pura esencia intelectual y se esfuerza en revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben indeleblemente en la imaginación” (Maravall 502-503). El valor de la visión, ya notable desde el Renacimiento, ocupa en el Barroco un lugar privilegiado en el que la eficacia de la imagen y el impacto visual atingen un apogeo.⁵ Según señala Maravall:

Los ojos son los más directos y eficaces medios de que podemos valernos en materia de afectos. Ellos van ligados, e inversamente, al sentimiento. Para poner en movimiento el ánimo [...] Nada comparable en eficacia a entrarle por los ojos. Por eso los hombres del Barroco saben que la visión directa de las cosas importa sobremanera. (504-505)

No obstante, el interés en los sentidos no es una novedad del siglo diecisiete. Históricamente, las referencias al asunto abundan desde los más variados puntos de vista. Según Robert Jütte, un estudio de los sentidos del punto de vista histórico requiere la inclusión de otros factores anclados en las realidades sociales y culturales de la época (14-15). Así, el Renacimiento y el Barroco estimulan viejos y nuevos debates, que influyen y se reflejan en varios géneros literarios y expresiones artísticas.⁶ La moda de los sentidos atrae también la atención de la Iglesia, dando origen a debates paradójicos que, por un lado valorizan y por otro desprecian el rol de los sentidos en un mundo y en un siglo de gran impacto visual. En las *Cartas de la monja portuguesa* se confrontan estos dos mundos, el secular y el religioso, ejemplificando así dicha paradoja; el convento representa el mundo espiritual cuyo servicio a Dios y a la Iglesia no permite los desatinos amorosos que encontramos en las cartas. Sin embargo, el énfasis en los sentidos surge como fuerza motriz de las acciones de la protagonista; a lo largo de la narración, son los sentidos los factores determinantes y contradictorios que guían a la monja de la clausura del convento hacia el desatino

5 El apelo a los sentidos es una constante que se desarrolla desde el Renacimiento. La popularidad de las imágenes, en particular los emblemas, revela dicho apelo y apego por medio de la vía sensorial. Para más información consultar *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory 1500-1700*.

6 Es sólo en el arte que encontramos informes completos sobre los sentidos (Jütte 13). Jütte incluye en su capítulo sobre las representaciones visuales inmensas referencias a los siglos dieciséis y diecisiete. Estas atestan la popularidad del tema en una multitud de géneros que van desde los mundos científicos a los artísticos, de los paganos a los religiosos (72-101).

amoroso. Son estos también, o mejor dicho, un rechazo razonado de todo lo sensorial que le permiten el retorno al estado normativo de monja al servicio del convento y de Dios.

La visión domina la narración. Ya en la primera página de la primera carta la importancia de la mirada es crucial. La monja se queja de la ausencia del amado al señalar que:

Y esta ausencia, para la que todos los recursos de mi dolor no hallan nombre más funesto ¿no me dejará volver a contemplar tus ojos, en los que encontraba tanto amor, y que me hicieron conocer deleites que me colmaban de alegría; que suplían a todas las cosas y que, en fin, eran mi vida? Ay, mis ojos, ya sin la luz que los animaba, sólo tiene lagrimas y no me sirven sino para llorar sin descanso desde que supe que decidiste una separación insupportable que no tardará en llevarme a la tumba. (13-14)

Este tipo de queja, centrado en la importancia de ver y ser visto(a), se repite en los discursos amorosos de la época. Judith Dundas señala que una de las características del lenguaje amoroso es que incluye e identifica a los ojos como los mensajeros del corazón (50).⁷ Así, se hace fundamental la presencia física del amante. De hecho, el tono general de las cartas oscila entre el anhelo hacia los ojos ausentes y el desespero de los que se han quedado; la ausencia del amado reduce a la pasión: “¿todos mis deseos serán inútiles y no volveré a verte nunca en mi cuarto, con todo aquel arrebato y pasión que mostrabas?” (25). Más de una vez, la voz narrativa alude no sólo a la importancia de la vista en el proceso amoroso, pero también a la necesidad de ver al ser amado: “nada deseo más en el mundo que verte” (27). Aun en los breves

7 Ya Castiglione en su popular cortesano había señalado la importancia de los sentidos en el proceso amoroso. Los ojos son especialmente revelantes porque es por medio de ellos que la belleza terrestre como reflejo de la bondad divina, entra en el alma humana. Castiglione explica que: “this goodness adorns and illumines with wonderful splendor and grace the object in which it shines, like a sunbeam striking a lovely base of polished gold set with precious gems. And thus it attracts to itself the gaze of others, and entering through their eyes it impresses itself upon the human soul, which it stirs and delights with its charm, inflaming it with passion and desire” (326) [esta bondad adorna e ilumina con un increíble esplendor y una gracia maravillosa el objeto en el cual reluce, como un rayo de sol cuando pega en una base dorada de joyas preciosas. Y así atrae a sí misma la mirada de otros, y al entrar por los ojos se fija en el alma humana, a la que conmueve y deleita con su encanto, al inflamarla con pasión y deseo].

momentos en que ella intenta olvidarse de él, los sentimientos contradictorios no tardan en emerger: “adiós, quisiera no haberte visto nunca. Ay, con qué fuerza comprendo la falsedad de este sentimiento en el momento mismo de escribirlo; prefiero mucho más ser desgraciada amándote que no haberte visto nunca” (39). El único alivio, ante el desespero causado por la ausencia del amante, es la existencia de un retrato, aspecto del que nos enteramos en la segunda carta. En realidad, la monja pasa los días en su habitación mirando dicho retrato cuyo valor es, según nos dice, “mil veces más querido para mí que mi vida” (29). El apego de la monja al retrato es tal, que aun llega a pedirle otros: “quisiera tener también el retrato de tu hermano y de tu cuñada. A todo lo que significa algo para ti, le tengo gran cariño. Todo lo tuyo cuenta con mi devoción” (55). Esta “devoción” al retrato surge del aprecio que la pintura adquiere en el siglo diecisiete, época en que “los escritores barrocos declaran insistentemente que la fuerza de la pintura está en su posibilidad de captar la vida” (Maravall 512). En cuanto al retrato, añade Maravall que este:

Será considerado, más allá de lo que una perspectiva de inspiración aristotélica diga, no ya como documento de belleza, ni tampoco de lo contrario, según valores estéticos establecidos, sino como testimonio de psicología, objeto de observación para conocimiento de lo humano, profundo y multiforme. (514-515)

La visión es no sólo el sentido del amor, el mensajero del corazón, sino también el sentido más fiable y su superioridad brota desde varias perspectivas y ángulos. El simple hecho de que los ojos y los oídos se sitúan en la parte superior del ser humano y que además provienen de más de un órgano (dos ojos, dos orejas) aparece con frecuencia para mostrar su supremacía (Jütte 60-61). Para Platón, por ejemplo, la cabeza es la parte más divina del hombre, siendo los ojos los órganos que traen más beneficios al hombre:

Sight, then, in my judgment is the cause of the highest benefits to us in that no word of our present discourse about the universe could ever have been spoken had we never seen stars, sun, and sky [...] the god invented and gave us vision in order that we might observe the circuits of intelligence in the heaven and profit by them for the revolutions of our own thought, which are akin to them, though ours be troubled and they are unperturbed. (44, 45)

[La visión es, entonces, según creo, la causa de nuestros mejores beneficios porque no hay ninguna palabra en el presente discurso sobre el uni-

verso que pudiera ser hablada si nunca hubiéramos visto las estrellas, el sol, el cielo [...] Los dioses han inventado y nos han dado la visión para que pudiéramos observar los circuitos de la inteligencia divina y para que también saquemos provecho de ellos para las revoluciones de nuestro pensamiento que son afines, aunque los nuestros sean problemáticos y los de ellos no sean perturbados].

Igualmente importante es el rol de la visión en el cristianismo. Margaret Miles apunta que:

The engagement of vision in worship and piety, trained for centuries by instruction and practice [resulted] in increased love and piety (...) Vision was thus the strongest possible access to an object of devotion (96)⁸ [El compromiso de la visión en la devoción, fruto de siglos de instrucción y plática [ha resultado] en un amor y una devoción crecientes ... La visión fue por tanto la vía de acceso más sólida al objeto de devoción].

La devoción y el apego a los símbolos visuales son de hecho sobresalientes; no obstante, la Iglesia no tarda en señalar los peligros de la devoción visual, en que los sentidos fácilmente se convierten en aparatos pecaminosos que descaminan al ser humano de la vía ascética y de la fe. Jütte menciona que en muchas de las alegorías de la época se subraya dicho peligro y:

8 Cabe mencionar que, al considerar el gran número de analfabetismo en la península ibérica, la enseñanza por medio de las artes plásticas era el mejor método; Maravall señala que la Iglesia, entre otras entidades, usaba la imagen para atraer las masas hacia ciertas posiciones ideológicas (507). Un documento importante que influye la actitud paradójica de la Iglesia es el de San Agustín en sus *Confesiones*. Agustín avisa que los sentidos son, al mismo tiempo, instrumentos de sabiduría y de seducción, tienen una función espiritual relevante porque “what the senses perceive, the material world, is not God, but testifies to his creative power. So the senses are nevertheless an important instrument for “inner man” to attain knowlegde of God” (Vinge 41) [lo que perciben los sentidos, el mundo material, no es Dios, pero es testigo de su poder creativo. Por eso los sentidos son un instrumento importante para que el “hombre interno” obtenga la sabiduría de Dios]. Otro padre de la Iglesia de considerable importancia fue Tomás de Aquino quien, siguiendo la vía aristotélica, valoriza la experiencia sensorial en el proceso de la obtención del conocimiento. Para más información consultar *A Commentary on Aristotle's 'De Anima'*.

Along with the apparently dominant motif of the senses as a moral threat, we are reminded again and again that the sense organs were servants of god's sense of beauty and that, in using them, we are serving a divinely ordained purpose (80) [Junto con el aparente motivo dominante de los sentidos como amenaza moral, se nos recuerda constantemente que los órganos sensoriales son discípulos del sentido de belleza de Dios y que, al emplearlos, estamos sirviendo un propósito divino].

El énfasis en los sentidos, especialmente en la visión, surge como una de las grandes preocupaciones religiosas de la época. En el siglo dieciséis el protestantismo lanza una crítica severa a la exuberancia y a la ostentación visual del catolicismo al señalar la existencia de un desequilibrio entre la visión y la audición:

The common problem [was] of undervalued liturgy and thus of worshippers not expected or trained to use ears and discursive intellect, but only eyes and emotion (Miles 99) [El problema común [era] la falta de expresión verbal litúrgica y por ese motivo los fieles no anticipaban ni estaban capacitados para usar los oídos y el discurso intelectual, sino solamente la visión y la emoción].

Los reformistas católicos analizan dicho desequilibrio. Sin embargo, mientras que los protestantes avocaban el rechazo de las imágenes, consideradas como distracciones, los católicos buscaban más bien una armonía entre palabra e imagen. Así, lo que se verificó en el catolicismo fue, no una reprobación, sino una intensificación en la relación entre los sentidos y la devoción; según Miles:

New uses of images in the catholic reform for propaganda and education were striking and effective. Sanctuary art, devotional images, and a strong intensified inspirational art appeared in the second half of the sixteenth century and throughout the seventeenth century (119-120) [Los nuevos usos de la imagen en la reforma católica para propaganda y educación fueron impresionantes y efectivos. Arte sacro, imágenes de devoción y un arte de fuerte vigor inspirador han aparecido en la segunda mitad del siglo dieciséis y durante todo el siglo diecisiete].

Hay que notar que entre el nuevo uso de imágenes, surge la intensificación del sufrimiento y del culto de los santos y los mártires (Miles 120-121).

Si tenemos en cuenta que la importancia de los sentidos, según la Iglesia, consiste en que estos sean usados de acuerdo con parámetros castos y siempre al servicio de la fe, constatamos que el tono general de las *Cartas* se aleja completamente de la fe y se centra, no en lo divino, sino en lo profano. De hecho, el amante sustituye y pasa a ocupar el lugar privilegiado de Dios. La voz narrativa confiesa que su devoción empieza y acaba en él: “soy más feliz que tú porque ando toda ocupada en este amor” (27). Dicha devoción es tal que ni le permite otra ocupación; esto es el caso cuando al momento que las demás monjas eligen a Mariana como portera del convento, ella se cree incapaz de cualquier otro empleo (27). La obsesión con la que se entrega al amante llega al punto de afirmar que: “mi honor y mi religión están en amarte locamente toda la vida, ya que me decidí a amarte” (28). Al mismo tiempo y mientras se eleva a todo lo que representa el amante, se rechaza al mundo divino: “si pudiera salir de este odioso convento, no esperaría en Portugal que cumplieras tu promesa. Te iría a buscar, sin importarme nada, y te seguiría y te amaría por todo el mundo” (17). Finalmente, el triunfo del mundo profano y por extensión los sentidos, culmina en la siguiente cita:

Sé muy bien que te amo con locura [...] Pero me persiguen sin cesar, con disgustos sin nombre, el rencor y el hastío que tengo contra todo; mi familia, mis amistades y este convento, me son insoportables. Odio todo lo que tengo que ver y todo lo que estoy obligada a hacer. Estoy tan celosa de mi amor que me parece que todos mis actos y todas mis obligaciones te pertenecen. (49)

No obstante, Mariana toma conciencia del peligro de su entrega a lo profano. En la segunda carta, la trampa de los placeres sensoriales empieza a revelarse:

Atribuyo toda mi desdicha a la ceguera con que me abandoné a tu cariño. ¿No debía haber previsto que mis goces acabarían antes que mi amor? [...] Pero, ay, me engaño y sé de sobra que todas las emociones que llenaban mi cabeza y mi corazón, en ti no provocaban más que algunos placeres y terminaban con ellos. Ojalá que en esos momentos de suprema felicidad hubiera llamado en auxilio a mi razón, para moderar el desgraciado exceso de mis deliquios y para prevenirme de todo lo que sufro ahora. (25)

Al usar la palabra ceguera, se establece una división entre el mundo profano y el divino. Aunque la visión sea necesaria en la obtención del conocimiento divino

visto que “without light there is no knowledge” (Jütte 87) [sin luz no hay conocimiento], Mariana se descubre ciega del punto racional. Según confiesa, se ha abandonado a goces y emociones puramente sensoriales. La monja se da cuenta de que tal amor la ha transformado en “una pobre loca, que estaba sana, como tú lo sabes, antes de amarte” (40). Así, la ausencia de la fe divina y el completo abandono a lo sensorial se traduce aquí en una dicotomía que une lo sano a la fe y la locura a los sentidos.

El cambio radical ocurre en la última carta, cuyo tono revela el retorno a su posición religiosa. Para eso, se hace necesario resistir y rechazar a los sentidos que sólo le han proporcionado placeres mundanos. Entre las referencias visuales del amante se hallan varios regalos, unas pulseras y el ya famoso retrato, con el siguiente pedido a través de doña Brites: “le pedí que no me hablara más de aquellos objetos, que no me los devolviera nunca, ni aun cuando se los pidiera para verlos otra vez, y, en fin, que los enviara sin decirme” (63). Ahora, el antiguo apego a dichos objetos no le proporciona ningún alivio, sino inquietud: “te confieso, para vergüenza mía y tuya, que me había encariñado más de lo que quisiera decir con esas bagatelas, y que necesité de nuevas reflexiones para separarme de cada objeto, en el instante mismo en que me halagaba no estar ya ligada a ti” (62).

El fervor con el cual se entrega a este amor profano no pasa desapercibido en términos auditivos, ocupando así este sentido cierta importancia en las *Cartas*. Además de pasar los días mirando el retrato del amante, la monja confiesa que “mi único alivio es repetir tu nombre mil veces al día” (29). Otra forma de aliviarse le llega por medio de las demás monjas que, enteradas de la situación, le hablan de él con mucha frecuencia (29). Finalmente, en la última carta aparece una referencia más que subraya la importancia de la audición: “no había oído antes las lisonjas que me decías constantemente. Me parecía deberte los encantos y la belleza que descubrías en mí y sobre los que tú me llamaste primero la atención. Oía hablar bien de ti; todo el mundo estaba de tu parte” (74-75). Hay que notar aquí que la audición también entra en el desarrollo de la pasión; a final de cuentas, ella se enamora no sólo de ojos, sino también de oídos, resultado de las lisonjas que oye de él y de lo que oye de los demás.

Según diversos autores, la audición, sentido que, por lo general, ocupa el segundo lugar en la jerarquía, asume la función más honrosa. Igualmente noble, la audición era estimada por ser “a gateway to the soul” (Jütte 91) [la puerta hacia el

alma]. Ya Aristóteles mencionaba la importancia de la audición como vehículo de investigación del alma siendo la voz “a certain sort of sound of ensouled beings and belongs only to ensouled beings” (Polansky 297) [cierto tipo de sonido de los seres poseedores de alma y pertenece sólo a dichos seres]. De igual modo, Platón en su *Timaeus* explica que, a semejanza de la visión:

Sound and hearing, which were given by the gods for the same end and purpose. Speech was directed to just this end to which it makes an outstanding contribution; and all audible musical sound is given to us for the sake of harmony, which has motions akin to the orbits in our soul [...] As a heavenly-sent ally in reducing to order and harmony any disharmony in the revolutions within us. (65)

[Los Dioses nos han dado sonido y audición con el mismo fin y objetivo. La palabra también tiene el mismo objetivo y hace una contribución apreciable; todos los sonidos musicales perceptibles nos han sido proporcionados por motivos de armonía, visto que revuelven de forma semejante a las órbitas de nuestra alma [...] Como un aliado divino, enviado para restablecer el orden y la armonía en las revoluciones disonantes en nosotros].

Por ser el sentido íntimo que se corresponde con el alma, la audición aparece en muchas de las representaciones visuales “*on its own as a metaphor of the ensemble of the human powers, without referentes to other senses*” (Jütte 91) [a solas como metáfora del conjunto de los poderes humanos, sin referencia a los otros sentidos]. Esta aparenta ser también una de las posiciones que asume la Iglesia con respecto a los sentidos: “the ear was regarded as the most suitable ‘instrumentum disciplinae’ in the project of securing submission to the church through religious instruction and correction” (Jütte 93) [se estimaba que el oído era el más apropiado en la ‘instrumentum disciplinae’ como parte del proyecto que aseguraba la sumisión a la Iglesia por medio de la instrucción y la corrección]. Esta tendencia se observa en las varias representaciones religiosas de la época; entre los muchísimos ejemplos, Vinge incluye uno de los autos sacramentales del español Calderón. *Los encantos de la culpa*, según Vinge, es una de las obras más fascinantes en lo que se refiere a la representación de los sentidos, porque incluye a la audición “*as the sense of faith, the sense which receives instruction and accepts the divine word*” (128) [como el sentido de la fe, que recibe instrucción y acepta la palabra divina]. Sin embargo, al examinar las referencias a la audición en las *Cartas*, nos queda claro que, así como la visión, la audición también se desvía de su propósito casto. La monja sólo tiene ojos y oídos para servir al amante.

De hecho, todas las referencias a la visión y a la audición en las *Cartas* se dedican exclusivamente al amante. En el primer encuentro entre Mariana y Chamilly abundan las referencias a la visión. Del balcón con vista a Martola, Mariana se recuerda de esa primera atracción:

Desde ese lugar solía verte pasar con una apostura que me encantaba, y estaba en ese mirador el día fatal en que comencé a sentir los primeros efectos de mi desventurada pasión. Me parecía que tratabas de agradarme, aunque no me conocías. Estaba segura de que te habías fijado en mí entre todas las que estaban conmigo; me imaginé que al detenerte lo hacías para que te viera mejor, y para que admirara tu destreza y gallardía cuando avanzabas tu caballo. (51)⁹

No cabe la menor duda de que el acto de ver y ser vista no sólo es la fuerza motriz que da inicio a la pasión inicial, pero que también persiste a lo largo de la narración como una necesidad primordial. Como ya hemos visto, el deseo de ver al amante aparece frecuentemente en las *Cartas*. Sin embargo, constatamos que ese deseo surge de la belleza de Chamilly, factor responsable por la atracción inicial. Con una apostura encantadora, Chamilly es agradable y diestro. Así, la visión capta la belleza de Chamilly que de inmediato atrae la atención de la monja. Por el mismo motivo, la belleza de ella se hace también necesaria. No obstante, una de las preocupaciones es que, al contrario de la obvia belleza de Chamilly, la monja no se considera suficientemente bella, lamentando que: “me desesperaba no ser más hermosa y más digna de ti. Me quejaba de la modestia de mi condición” (70). Vinge señala que la filosofía platónica y neo-platónica tuvo un impacto importante en el desarrollo e interés hacia la relación entre los sentidos, el amor y la belleza. Vinge destaca los comentarios de Marsilio Ficino que, con base en la filosofía de Platón, reanima a los sentidos como vehículos que permiten la contemplación de la belleza, siendo el deseo por dicha belleza lo que define el amor; sin embargo, esta es una belleza triple:

Beauty of the soul, of body and of sound. That of the soul is perceived by the mind; that of the body by the eyes, and that of sound by the ear alone. It is only by means of the mind, the sight and the hearing that the desire

9 Este primer encuentro contrasta con la vida y la gente que frecuenta el convento: “joven, crédula, encerrada desde niña en este convento. La gente que había visto era desagradable” (74).

for beauty is satisfied (71) [Belleza de alma, de cuerpo y de sonido. La del alma es percibida por la mente; la del cuerpo por los ojos, y la del sonido únicamente por el oído. El deseo de la belleza sólo se satisface a través de la mente, de la visión y de la audición].

Por lo tanto, la visión y la audición son igualmente importantes en el proceso amoroso. La paradoja es que mientras se continúa a valorar los sentidos, se intensifican los esfuerzos religiosos que los sujetan al servicio de lo divino.¹⁰

El examen del tema de los sentidos en las *Cartas* nos conduce hacia el conflicto entre dos mundos: el sensorial y el religioso. Así, observamos que, aunque los sentidos sean cruciales en ambos mundos, la transición del uno al otro es incompatible. La propia monja entiende esta incompatibilidad; admite que sus cartas son extravagantes, llenas de contradicciones y excesos (56). Sólo en la última carta, después de rechazar al mundo sensorial, es que se concilia con su mundo que es el religioso. Lo que busca es “algo de tranquilidad” y añade que: “te prometo no odiarte. Desconfío demasiado de los sentimientos violentos para atreverme a hacerlo” (66). Sus palabras, ahora tan distintas, señalan un cambio radical:

¡Qué escándalo! ¡Qué trastorno! ¡Qué enorme vergüenza para mi familia, tan querida para mí ahora que no te amo! Como ves, comprendo claramente que podría yo haber llegado a una situación más lastimosa que esta en que me encuentro. Y te hablo razonablemente, al menos una vez en mi vida. (70-71)

Reconoce, además, que la pasión era una idolatría horrorosa que le había impedido ver la vergüenza del crimen, pero que finalmente había roto el encantamiento (73-75). El tono de las últimas líneas indica una ruptura consciente con los sentidos:

Al devolverte tus cartas, conservaré cuidadosamente las dos últimas, que releeré con más frecuencia que las primeras, para no volver a caer en mis flaquezas. Pero nada más quiero de ti [...] Tengo que dejarte, para no pen-

10 En el siglo diecisiete, el rol de los sentidos se intensifica y el amor pasa a abarcar la belleza corpórea y aun a los demás sentidos, hasta entonces considerados menores (tacto, paladar y olfato). Véase el capítulo “Sensual Lust, Pro and Contra” en *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition* de Louise Vinge.

sar nunca más en ti. Hasta creo que no te volveré a escribir. ¿Tengo que darte acaso cuenta exacta de mi vida?. (75-76)¹¹

Por último, un estudio sobre los sentidos no se completa sin abordar la problemática del cuerpo. En primer lugar, bien conocida era la idea de que eran las mujeres las que habitualmente sucumbían a los placeres del cuerpo y del mundo sensorial.¹² De hecho, la monja suplica a Chamilly que le ayude a “dominar la debilidad de [su sexo]” (38). Rasgos de dicha debilidad aparecen en otras ocasiones. Por ejemplo, mientras ella se halla desdichada, resultado de la ceguera con que se abandonó (24), lo contrario ocurre con él: “tú, que no estabas ciego como yo ¿por qué me permitiste llegar al estado en que me encuentro?” (46). En segundo lugar, cabe señalar que este es un período relevante en el que, por consecuencia de la Contrarreforma, se establecen límites corporales, especialmente aquéllos que se destinan a controlar el cuerpo femenino. Bryan S. Turner examina esta problemática en la sociedad según las teorías sociológicas y antropológicas. Los datos indican que el cuerpo no es un elemento natural, sino que se construye según las realidades históricas y culturales de determinadas sociedades (16-18). Por lo tanto, la vida conventual y la Contrarreforma impactan las actitudes con respecto al cuerpo. Turner explica que, además de la desconfianza hacia el cuerpo:

The christian tradition in particular gave this view of the body a darker meaning, seeing the flesh as a metaphor of fallen man and the irrational rejection of god. This passionate body required the discipline of diet, meditation, and constraint. The western religious tradition had long told women that physicality was particularly their problem. (21-22)

[La tradición cristiana en particular fue responsable por la perspectiva del significado negativo hacia el cuerpo, al mirar “la carne” como la metáfora del hombre perdido y del rechazo irracional de Dios. Este cuerpo apasionado requiere una disciplina de dieta, de meditación y de restricción.

-
- 11 Al parecer serían las dos últimas cartas de Chamilly las más frías e impersonales. La queja aparece en la cuarta carta: “tú persistes en una profunda indiferencia, sólo escribiéndome cartas frías, llenas de repeticiones, la mitad del papel en blanco, mostrando a las claras que te mueres por terminarlas” (50).
- 12 Debido a la idea de que las mujeres tenían una capacidad racional inferior al hombre, ellas eran vistas como criaturas más susceptibles a emociones sensoriales. Para más información, consultar Jütte: “The Sensitivity of the Female Sex” (136-141).

Hace mucho que la tradición religiosa occidental viene señalando a las mujeres que la corporeidad era problema de ellas].

La debilidad del sexo femenino, la irracionalidad y el obvio rechazo a Dios es el *leit motiv* que identifica a Mariana y que explica su comportamiento. El hecho de que Chamilly no sucumbe a los placeres sensoriales revela no sólo la superioridad del hombre, sino también la inferioridad de ella. Al final, dicha pasión se convierte en una enfermedad.¹³ La única solución es la contricción ya que “*it was the christian’s duty to master this threatening nature (this wilderness within the order) to maintain the life of the soul and of the mind*” (Turner 22) [el deber del cristiano era dominar esta faceta amenazante (esta insensatez en el orden) para mantener una vida del alma y la mente].

Independiente del problema de la autoría, lo que tenemos en las cartas de Mariana Alcoforado es un documento extraordinario, en el que se reúnen las variadas y frecuentes contradicciones que nacen de los debates sobre los sentidos en la Edad Moderna. Por un lado, constatamos que son los sentidos, en este caso la visión y la audición, que sirven como vehículos del amor, responsables por la atracción inicial, conductores del cuerpo al alma. La monja se enamora no sólo por los ojos, sino también por los oídos. Por otro lado, y aquí reside una de las grandes contracciones, la visión y la audición son los sentidos esenciales para una vida y conducta ascética y, al entregarse a dicha pasión, la monja desvía estos sentidos de su propósito inicial. A pesar de las dudas sobre la verdadera autoría de las cartas, Mariana Alcoforado se ha transformado en el símbolo de la mujer portuguesa. Las cartas han sido el modelo de uno de los manifiestos feministas más importantes de la literatura portuguesa: las *Novas cartas portuguesas*, obra publicada durante la dictadura opresiva de Salazar. Las autoras, conocidas como “Las Tres Marías”, se han inspirado en Mariana y han creado un texto cuya afinidad con el original se halla precisamente en la exploración de los sentidos; a semejanza del original, tres siglos más tarde, la opresión, la contricción religiosa y la falta de libertad de Mariana exige nuevas aperturas, de las que la mujer se apodera y se descubre sensorialmente.

13 Encontramos indicios de esta enfermedad en varios momentos del texto: “después de estos accidentes he tenido otras indisposiciones” (16), “hasta había pensado en algunos vagos proyectos de hacer todos los esfuerzos de que fuera capaz para curarme” (33), “con los mayores esfuerzos, intenté curarme” (63).

OBRAS CITADAS

- Alcoforado, Mariana. *Cartas de Mariana Alcoforado*. Trad. de Antonio Castro Leal. México: Gráficas Menhir, 1960.
- Aquinas, Thomas. *A Commentary on Aristotle's "De Anima"*. Trad. de Robert Pasnau. New Haven: Yale UP, 1999.
- Castiglione, Baldesar. *The Book of the Courtier*. Trad. e introducción de George Bull. London: Penguin, 1967.
- Cyr, Myriam. *Letters of a Portuguese Nun. Uncovering the Mystery Behind a 17th Century Forbidden Love*. New York: Hyperion, 2006.
- Daly, Peter M. y Manning, John, eds. *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory 1500-1700*. New York: AMS, 1999.
- Dundas, Judith. " 'To See Feelingly': The Language of The Senses and the Language of the Heart". *Comparative drama* 19.1 (1985): 49-57.
- Jütte, Robert. *A History of the Senses. From Antiquity to Cyberspace*. Trad. de James Lynn. Cambridge: Polity Press, 2005.
- Klobucka, Anna. *The Portuguese Nun: Formation of a National Myth*. Lewisburg: Bucknell UP. London: Associated UP, 2000.
- Lefcourt, Charles R. "Did Guilleragues Write 'The Portuguese Letters?'" *Hispania* 59.3 (1976): 493-497.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975.
- Miles, Margaret R. *Image as Insight. Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*. Boston: Beacon Press, 1985.
- Plato. *Timaeus*. Trad. de Francis M. Cornford; edición de Oskar Piest. New York: Macmillan, 1959.
- Polansky, Ronald M. *Aristotle's De Anima*. New York: Cambridge UP, 2007.
- Turner, Bryan S. "The Body In Western Society: Social Theory and its Perspectives". *Religion and the Body*. Ed. Sarah Coakley. New York: Cambridge UP, 1997.
- Vinge, Louise. *The Five Senses. Studies In A Literary Tradition*. Lund: Liberlärmedel, 1975.