

Crítica y colonialismo en América Latina

Carmen Perilli

Universidad Nacional de Tucumán
Investigadora Principal CONICET. Argentina.

carmenperilli@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1705-4171.

Recibido 26/04/2022. Aceptado 12/06/2022

Resumen

La producción crítica en América Latina se inicia durante la colonia y exhibe marcas que caracterizarán a las literaturas nacionales. Reclama su espacio dentro del discurso occidental al mismo tiempo que se apropia vorazmente del legado europeo. Este artículo se concentra en dos contribuciones a la teoría literaria: el *Discurso en loor de la poesía* de la Anónima peruana y el *Apologético a Don Luis de Góngora* de Juan de Espinosa Medrano. A partir de ellas se propone focalizar en las inflexiones del discurso criollo y en las operaciones que dicho discurso construye desde la lejanía y el permanente “aquí-allá”. Ajenos a la realidad en la que surgen, los textos dibujan una situación subordinada en el espacio y en la jerarquía del imaginario. Se dirigen a un lejano receptor e intentan legitimarse; como si los criollos —que para Elena Altuna despiertan a la conciencia de ser diferentes en la segunda década del siglo XVII— resistieran con todas sus fuerzas al segundo lugar que, comprenden, les está reservado. Es el caso de nuestros primeros “críticos” preocupados por las afiliaciones y atentos a inscribirse dentro de la academia metropolitana.

Palabras clave: *crítica; América Latina; criollos; afiliaciones; Espinosa Medrano; Anónima peruana*

Criticism and colonialism in Latin America

Abstract

Critical production in Latin America begins during the colonial centuries and exhibits signs that will characterize national literatures. It demands its space within western discourse while voraciously appropriating the European legacy. This article focuses on two contributions to Latin American literary theory: *Discurso en loor de la poesía* by Peruvian anonymous and *Apologético a Don Luis de Góngora* by Juan de Espinosa Medrano. The article is focused on the inflections of the creole discourse and the textual operations that this discourse builds from a distance and the permanent “here-there”. The creoles texts draw on paper a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

subordinate situation in space and the hierarchy of the imaginary. They are addressed to a distant recipient and try to legitimize themselves; as if the creoles were resisting with all their might to the second place reserved for them. This is the case of our first "critics" concerned about affiliations and attentive to enroll themselves in the metropolitan academy.

Keywords: *criticism; Latin America; creole; affiliations; Espinosa Medrano; peruvian anonymous*

A la memoria de Elena Altuna¹

El sujeto colonial se produce en la fractura, causada por la confrontación identidad/alteridad en la violenta negación de esta última. Cuando se habla de sujeto colonial se tiene en cuenta la doble flexión: colonizado/colonizador; doble y conflictiva irrupción de espacios sociodiscursivos que da lugar a una semiosis heterogénea (Adorno, 1988)². La génesis de una producción literaria en el Nuevo Mundo supone la aceptación de tensiones entre los posicionamientos de los sujetos. La escritura es en un espacio de lucha en la que se disputan el saber y el poder, atravesada por otras cuestiones como la de la legitimidad. De ahí que la apropiación de los discursos culturales y literarios se hace siempre desde diferentes lugares³.

La crítica literaria es un saber especializado que ha adquirido distintas formas dentro del discurso de Occidente. Se ha puesto en cuestión la existencia de una tradición crítica latinoamericana y, en nuestro continuo edificar en la arena como si fuera de piedra, los estudiosos han emprendido, una y otra vez, las fundaciones. Los reproductores de discursos críticos latinoamericanos trasplantan mecánicamente paradigmas de lectura a los que sustituyen sin profundizar. Ángel Rama (1982) nos advertía que sin la crítica no se puede hablar de un sistema literario. Entre las urgencias de nuestro continente está la reconstrucción del proceso de nuestra historia literaria y también de nuestra historia crítica.

Los conceptos de *crítica* y *literatura* están sometidos a continuas revisiones en este mundo de “conquistas y contraconquistas” en el que vivimos, donde tenemos que arrancarle “palabras al silencio”, parafraseando a Carlos Fuentes (1985). Al hacer una historia de la crítica literaria latinoamericana hay que tener en cuenta las difíciles relaciones entre la escritura y la oralidad.

La escritura estuvo siempre vinculada a la cultura hegemónica del conquistador en un continente marcado por la diglosia. La crítica de la cultura propone nuevos conceptos que permitan dar cuenta de interacciones discursivas complejas. Como lo plantea Walter Dignolo (1986), el interés en los estudios literarios es desplazado de “la literatura” hacia “la letra” y “el discurso”. Se intenta abrir un ámbito de reflexión de una *semiosis* que tiene que ver con culturas en contacto.

El sujeto colonial —colonizado o colonizador— se constituyó en una situación que marcó sus representaciones y discursos. El canon metropolitano transplantado al Nuevo Mundo sufrió los efectos de los diferentes posicionamientos. La propiedad de la letra supuso también la posibilidad de la resistencia en esa compleja *red de negociaciones* que fue la cultura colonial (Adorno, 1988). Desde su surgimiento, el letrado articula una respuesta en la escritura a su condición periférica. El Poder, a través de la homogeneización cultural, intenta legitimarse simbólicamente, arrasando con las cosmovisiones de comunidades, colonizando



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

también su imaginario. La ciudad es uno de sus instrumentos más eficaces; dentro de ella el grupo letrado tiene un papel central⁴.

La respuesta del colonizador a la peligrosa otredad del Nuevo Mundo fue la reducción de lo diferente por medio de la semejanza. El único modo de estructurar una identidad defensiva que no incluyera al otro en igualdad material y simbólica (O´Gorman, 1992). Con la conquista surge un individuo híbrido: el criollo que se definirá como el americano. Dentro de esta clase criolla el mestizo es lo doblemente nuevo. No solamente nueva construcción cultural sino también inauguración de un cuerpo. Un cuerpo marcado por dos mundos irreconciliables que intenta generar un linaje propio, a partir de la afirmación de una geografía, un sujeto construido en la exclusión de los discursos y del poder (Brading, 1988).

El indiano es reflejo de lo que piensan que piensan de él y esos pensamientos son figuras grotescas pasadas por prismas paranoides espesados por el disloque físico y temporal. (González Echevarría, 1992, p. 228).

La ciudad letrada americana adopta una idea aristocrática de la poesía que la desvincula totalmente del mundo de la voz. El púlpito, el convento y los salones sustituyen a la plaza pública cuyos ecos se escucharán excepcionalmente en obras como la de Juan del Valle Caviedes o en los romances populares. La cultura del virreinato obedece a un diseño ordenado que actúa como muro de contención de la pluralidad de la América indígena y mestiza. La mirada sigue fija en un pasado heroico no cancelado, aunque la hegemonía española esté asegurada. Los agentes del campo cultural están vinculados, en forma estrecha, con el poder virreinal. Oidores y cancilleres son los lectores privilegiados de la práctica escrituraria que se presenta como intercambio entre pares, ficcionalizado en un ritual de corte. La ciudad de los Reyes funciona como espejo de la lejana Madrid.

El deseo de parecer sabio acuciaba al escritor del siglo XVI en una Europa donde no podía caberle duda alguna de formar parte de una tradición y de una patria intelectual, ¿cómo no habrían de intensificarse estos sentimientos cuando se vivía en las Indias, sintiéndose exiliado de la tierra nativa y de los centros culturales de Occidente? (Colombí-Monguió, 1985, p. 111).

La *dialéctica de escena* del barroco americano (Romero, 1986) parece alejar toda amenaza de contradicción. Así como los moldes de la novela de caballerías sirven para proveer de un imaginario que encubre el arrasamiento de pueblos y culturas en la empresa de la conquista, los tranquilizantes mundos de la épica bucólica, sancionada como estética oficial de los virreinos, enmascara de modo acabado la situación de opresión y violencia de la empresa colonizadora. Los letrados producen un *locus amoenus*; sus textos abren un espacio aislado de la historia que anula en la ficción la presencia de cualquier discrepancia. John Beverley (1987) considera que la producción literaria del siglo de oro español genera un imaginario cultural para resolver en la ficción las profundas contradicciones sociales que sostienen la estructura imperial.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La producción crítica se inicia en ese mundo fracturado que es la colonia y exhibe marcas que caracterizarán durante mucho tiempo a las literaturas nacionales. Reclama su espacio dentro del discurso occidental al mismo tiempo que se apropia vorazmente del legado europeo. Ajena a la realidad en la que surge la letra se dirige a un lejano receptor e intenta legitimarse; mirándose a sí misma recoge apenas los ecos de los discursos sociales. Entre las contribuciones a la teoría literaria nos encontramos con el *Compendio apologético en favor de la poesía* (1604) incluido en la *Grandeza Mexicana*, de Bernardo de Balbuena; la *Invectiva apologética* (1652), de Hernando Domínguez Camargo; el *Discurso en loor de la poesía*, de la Anónima peruana; el *Apologético a Don Luis de Góngora*, de Juan de Espinosa Medrano. Cuatro obras, muy diferentes, que inician la tradición crítica latinoamericana. Vamos a referirnos a las dos últimas.

En “Retórica del desagravio”, Elena Altuna (2009) expone la estrategia desarrollada por los criollos letrados para lograr los soñados beneficios que los transformarán en súbditos de primer nivel: se trata de argumentar la legitimación. El discurso del criollo se enuncia en desventaja, puesto que fue perdido ya en el origen, y se despliega frente a otros mejor posicionados. La lejanía y el permanente “aquí—allá”, fuertemente dichos en los memoriales analizados, dibujan una situación subordinada en el espacio y en la jerarquía del imaginario, la que es obstinadamente socavada desde las pruebas presentadas: como si los criollos —que para Altuna despiertan a la conciencia de ser diferentes en la segunda década del siglo XVII— resistieran con todas sus fuerzas el segundo lugar que, comprenden, les está reservado. Es el caso de nuestros primeros “críticos” preocupados por las afiliaciones que intentan inscribirse dentro de la academia metropolitana.

La construcción de un linaje: la Anónima

*Aquí, Ninfas del Sur, venid ligeras;
pues que soy la primera qu' os imploro,
dadme vuestro socorro las primeras.*

Al recorrer la bibliografía sobre la literatura colonial peruana llama la atención la vehemencia con la que los académicos han discutido acerca del sexo del autor/a del *Discurso en loor de la Poesía*, poema limeño de 1608 de anónima pluma⁵. La misteriosa firma de este texto, "discurso" sobre el quehacer poético producido bajo los influjos del petrarquismo, ha motivado curiosos y encendidos debates. Aunque sus modelos literarios son renacentistas, la esquiva autoría dibuja un gesto barroco que remite a la rareza y el enmascaramiento propios del período histórico posterior. Mujer, peruana y anónima son notas de esa silueta que, como un monstruo —*monstruo* viene de *mostrar, ostentar*— exhibe y esconde, en el mismo ademán, su rostro *tapándose* —como las audaces y recatadas limeñas de los tiempos de la colonia— con el manto de la anonimia.

La tradición fija modelos de comportamiento en nuestra historiografía literaria donde los discursos de las mujeres han ocupado una zona marginal de la literatura y la cultura. Desde sus orígenes *la ciudad letrada* solo pudo tolerar la homogeneidad de un sistema que operara como autorreflejo, reduciendo la otredad a mismidad. La introducción de la *cuestión del otro*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

en los estudios culturales posibilita el acceso a una lectura dinámica de las producciones coloniales.

La Lima colonial —en la que algunos llevan vida de corte y otros, vida de miseria— convirtió a sus salones coloniales en el espacio privilegiado de las intrigas del poder: “una sociedad de gentes cultas, en la cual el afán cosmopolita era tal que la lengua de Petrarca no solamente se escribía sino que se hablaba y hasta se discutía la propiedad de su uso” (Colombí-Monguió, 1985, 122).

Nuestra poetisa se refiere a la *Academia Antártica*, uno de los salones limeños más frecuentados, cuyo mecenas parece haber sido Antonio Falcón. Pocas obras y muchos nombres han quedado de sus integrantes. Entre ellos han trascendido: Diego Mexía de Fernangil, notable traductor de Ovidio; Pedro de Oña, autor de *El Arauco Domado* y *El Vasauo*; Diego de Hojeda, autor de la *Cristiada*; Diego de Avalos y Figueroa, autor de la *Miscelánea Austral* y de la curiosa *Defensa de Damas*; Diego de Aguilar, autor de *El Marañón*⁶. La tarea de reconstrucción es ardua, se conocen más títulos perdidos que documentos valiosos. Cervantes hace desfilar en el libro VI de *La Galatea* un grupo de dieciséis escritores del Nuevo Mundo de los cuales once pertenecen al Perú. Muchos de esos nombres forman parte del grupo mencionado en el poema de la Anónima.

Para Adriana Valdés (1994), se pueden distinguir tres grandes grupos temáticos en los escritos de mujeres de la colonia: el de los vinculados a la conquista, como los de la monja Alférez o Isabel de Guevara; el relato del convento; y el relato del acceso a una palabra más prestigiosa acorde a estrictas convenciones estéticas: la de la época. En este tercer grupo, donde ubica a Sor Juana, sitúa a Amarilis y la Anónima.

El *Discurso en Loor de la Poesía* está incluido en la traducción que hizo Diego Mexía de Fernangil, un español radicado en el Perú, de *Las Heroídas* de Ovidio, con el ambicioso título de *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias. Con las veintiún epístolas de Ovidio y el in Ibn, en tercetos. Dirigidas a don Juan de Villela; oidor en la Chancillería de los Reyes por Diego Mexia, natural de la ciudad de Sevilla y residente en la de los Reyes en los Riquísimos Reinos del Perú*. Siguiendo los dictados de la tradición clásica el poema/prólogo alaba al autor de la traducción al mismo tiempo que delinea una teoría acerca de la actividad poética. Texto dentro de otro texto, nuestra tapada se mueve en un mundo masculino con nombres estruendosos, identidades proclamadas donde la gloria y la riqueza se consiguieron con las armas y ahora se prolongan en la política y en las letras. Siguiendo las palabras de Virgilio, el Lunarejo reclamará que la delicada hiedra se una al victorioso laurel⁷.

Deseosas fueron siempre las letras de que las apadrinaran las armas. No sé qué hechizo se tiene la braveza de éstas, que se arrebató la serenidad de aquéllas, haciéndolas que vinculen el mayor lustre de la escuela en arrimarse a los asombros de la campaña. (Espinosa Medrano, 1982, p. 115).

El *Discurso* es escritura ajena a la de Diego Mexía, corpus independiente de la traducción, aunque su título declare su secundariedad. Las voces que se levantan sobre la autoría se dejan seducir por el mismo hecho: el ocultar y el fingir como gesto. Si el autor es una mujer se escuda detrás de las palabras de Mexía que la describe como “una señora principal deste Reyno, muy versada en la lengua toscana y portuguesa”, la llama “eroica dama”. Su anonimia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

no impide que se destaque su condición de principal y peruana, así como su conocimiento de otros idiomas como el toscano y el portugués.

El traductor justifica el ocultamiento de nombre en el pudor de la dama “por cuyos mandamientos y cuyos respetos, no se escribe su nombre”. Frente al estruendo de títulos de los nombres del texto (todos hombres), la mano del poema borra, con femenina coquetería, cualquier marca de nombre propio. Mexía, traductor de Ovidio, concededor de su *Ars Amandi*, debía compartir con este la idea de que era aconsejable que las mujeres leyeran a los poetas. Si el autor no es una mujer, una firma —externa e interna al texto— construye un personaje/autor con voz femenina. En este caso se barajan dos posibilidades: la autoría de Diego Mexía o la de otro de sus amigos. Molesta sobremano la probable condición femenina de la autora aceptada por algunos historiógrafos como Menéndez y Pelayo. Pero también engendra malestar el voluntario silencio del nombre⁸.

El texto que encabeza el poema —“una señora principal deste Reyno ... muy versada”— enuncia lo que gran parte de la crítica considera imposibilidades: el sexo y la anonimidad en una ciudad cuyo núcleo ilustrado era relativamente pequeño; la Lima de comienzos del siglo diecisiete donde los vecinos se conocían. Si ser peruano y ser culto en el siglo XVI ya era todo un desafío, mucho más lo era ser peruana, ser mujer y ser culta. Los críticos cuestionan la condición femenina del autor basándose en una determinada concepción del saber que se construye binariamente como par de opuestos: razón/sentimientos; homologada a otro par: masculino/femenino. El tipo de saber del *Discurso*, alejado del ámbito de los sentimientos, corresponde al orden de lo racional-masculino. Es la misma actitud que encontramos en la anatematización de Juana Inés cuando esta, alejándose de la mística, se apodera de la *disputatio*, saber racional reservado al ámbito de los hombres (Franco, 1989).

¿Es posible que en la ciudad de los Reyes una mujer hubiera escrito antes que Sor Juana? Se puede aceptar una santa: Santa Rosa de Lima pero no una poetisa. Lo que ratifica el planteo de Jean Franco (1989) cuando asevera la separación de universos simbólicos en la colonia. La exclusión de la mujer de la autoridad y de la libertad de actuación en el espacio público la empuja a la vida mística donde es controlada por el confesor. En Nueva España nos encontramos con los casos de María Jesús Tomelin y María de San Joseph; en Perú está la Madre Castillo y en el Cono Sur, Úrsula Suárez. Con Sor Juana emerge una voz diferente, un sujeto femenino que reivindica la posibilidad de un sujeto racional neutro, apartado de la ficción.

Aunque no hay elementos que rebatan la firma ni le arranquen un nombre propio, se puede demostrar la existencia de mujeres cultivadas en el virreinato peruano. Hubo, por lo menos, dos colegios femeninos importantes y gran cantidad de escuelas conventuales. Javier Prado (1918), en su estudio, ha constatado la existencia de

conventos de monjas, en donde se cultivaban la rima religiosa y laudatoria, algunas de ellas, como sor Rosa Corvalán, sor Violante de Cisneros, sor Josefa Bravo de Lagunas de la Concepción de Lima; o la capuchina sor María Juana o la trinitaria Juana Fuentes, o la Superiora de las Catalinas, sor Juana de Herrera y Mendoza... los aristocráticos salones de doña Manuela de Orrantía, de la Marquesa de Casa Calderón, y, en fin, de doña Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor. (Prado, 1918, pp. 71-72).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Como aquellos textos que Virginia Woolf (1980) clasifica como escritos por mujeres/sobre mujeres⁹, el *Discurso* se enuncia como un espacio/margen donde, desde la borradura, nace una *escritura de género*¹⁰, incorporándose al conjunto del sistema literario bajo el signo de la polémica en la medida que se historiza, evadiendo la sacralización. Aunque el autor no fuera mujer plantea la cuestión de género al enmascarse en una curiosa ficción: una dama escribiendo poesía pero *tapada*.

El extrañamiento en el *Discurso* es provocado por el contraste entre la firma femenina y una escritura que no obedece a los dictados del discurso lírico amoroso tradicionalmente aceptable para las mujeres. El sujeto poético teoriza sobre su actividad y traza una historia de la poesía peruana. El poema es un ejercicio erudito de preceptiva y teoría literaria que abreva en fuentes clásicas y contemporáneas convirtiéndose en documento de la literatura de su época.

La escritura se concentra en la alabanza de la poesía como hacer excelso, un don divino que encierra ciencias, artes, filosofía; explica la historia y justifica la vida. Sus dos objetivos son el deleite y la enseñanza. Los ochocientos ocho versos despliegan conocimientos sólidos de la tradición clásica y cristiana. Los tercetos, rematados por la cuarteta final, trabajan cuidadosa y racionalmente las imágenes y los motivos míticos en un equilibrio que tiene más de racional intelecto que de veta emotiva.

Los modelos clásicos, especialmente la tradición platónica, autorizan las palabras de la poetisa que elige el terceto recomendado por las poéticas de moda, como la de Sánchez de Lima y García Rengifo, seguidores de los renacentistas italianos. La Poesía está vinculada a la Verdad, el Bien y la Belleza. Es “la célebre armonía milagrosa”, palabra que canta al amor y al valor: “El verso con que Homero eternizava/ lo que del fuerte Aquiles escrevía/ i aquella vena con que lo ditava;/ Quisiera que alcanzaras, Musa mía,/ para qu' en grave, i sublimado verso/ cantaras en loor de la Poesía” (*Discurso*, 1962, p. 219).

El poeta se encuentra lejos del vulgo enemigo, “rústico, perverso”; pertenece a la misma comunidad que los héroes y los dioses. Para Antonio Cornejo Polar (1962), este texto que remite a las preceptivas clásicas, especialmente latinas, Horacio, Quintiliano, Cicerón, no necesariamente revela un manejo directo de fuentes, excepto en el caso de *Pro Archia*. Son contundentes los argumentos del estudioso peruano en cuanto al peso de preceptistas españoles de la época, especialmente el de Iván García Rengifo¹¹. El texto trabaja sobre las ideas de Platón mediadas por la lectura romana y adhiere a un modelo de la poesía vertido en los textos de los padres de la Iglesia y los tratadistas ibéricos. Se puede afirmar que el clasicismo del *Discurso* es un latinismo “no en su forma erótica, ni en la reversión hacia Dios del amor por el insuflado proveniente del neoplatonismo sino en la concepción de la poesía como poder divino que, a veces, visita el alma de los hombres” (Cornejo Polar, 1962, p. 160).

De vez en cuando, de modo abrupto, el sujeto de la escritura alude a su posicionamiento en un doble espacio: el género femenino y las Indias. Lo hace “tapándose” en la inferioridad de su letra frente a la grandeza de la escritura masculina. Su gesto emplea lo que Josefina Ludmer (1984) llama *las tretas del débil*; en el *Discurso* el saber y el decir aparecen enfrentados. La pluma advenediza solicita auxilio recurriendo al tópico de la invocación.

La pluma de nuestra dama traza su genealogía; recurre al exiguo parnaso femenino, se excusa, llena de pudor, de su condición. El sujeto asume el espacio marginal desde el que escribe en cuanto mujer y en cuanto peruana. Doble atrevimiento que las palabras atenúan sometiéndose totalmente a los dictados de la tradición masculina. Cuando se refiere a la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

tradicción femenina, repite el mismo gesto de la firma silenciando los nombres de las poetisas peruanas:

También Apolo se infundió en las nuestras/ y aún yo conozco en el Piru tres damas/ que han dado a la Poesía heroicas muestras;/ Las cuales, mas callemos, que sus famas/ no las fundan en verso: a tus varones/ Oh España vuelvo, pues allá me llamas. (*Discurso*, 1962, p. 238).

Diego Mexía, Apolo del mar austral, ilumina e inflama el centro de un nuevo mundo literario con jerarquías propias. Su condición de maestro, situado en las alturas, de varón dueño del poder de la palabra se refuerza con su condición de español: “Tu en el Piru, tu en el Austrino Polo/eres mi Delio, el Sol, el Febo santo/ se pues mi Febo, Sol, i Delio solo” (*Discurso*, 1962, p. 220).

La relación Anónima/Mexía se diferencia de la relación Amarilis/Belardo. Si el poema a Belardo juega con la relación amorosa, apelando a la seducción, el *Discurso* solamente trasunta admiración intelectual entre discípula y maestro. En la afirmación de superioridad del poeta sevillano está ausente todo rasgo erótico, así como cualquier alusión a una relación hombre-mujer. Esto ha servido para tender muchas de las suspicacias en torno al sexo del autor, aunque las alusiones directas a su sexo son constantes:

Bien sé qu' en intentar
esta hazaña pongo un monte,
mayor qu' Etna el no(m)brado
en ombros de muger que son de araña (*Discurso*, 1962, p. 221).

Mas ¿cómo una muger los peregrinos
metros d'el gran Paulino, y del Hispano
Juvenco alabará siendo divinos? (*Discurso*, 1962, p. 228).

*A una muger que teme ver en la orilla
de un arroyuelo de cristales bellos,
quieres que rompa el mar con su barquilla?* (*Discurso*, 1962, p. 240).

Mas aunque tú la vana gloria huyas
(que por la dar muger será bien vana) (*Discurso*, 1962, p. 243).¹²

A lo largo del texto existen una serie de alusiones indirectas que reafirman la condición femenina¹³. Por ejemplo, la metáfora en la que se nombra “mariposa temerosa del fuego” o la imagen, señalada por Trinidad Barrera (1995) de la “navecilla” que es paralela al metrificar



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

como mar “dulce y sabroso” donde aquella se encuentra a la intemperie, tema horaciano retomado en el siglo de oro. Las imágenes bélicas referidas a la lid poética son características del discurso colonial producido en una sociedad que ha desplazado la lucha del poder de las armas al manejo del Estado con la ayuda de las letras. El poeta es el guerrero de un imperio que coloniza imponiendo su lengua y su cultura. Las contiendas verbales encubren las violentas oposiciones sociales ilusoriamente resueltas por el arte barroco. La anónima construye un sujeto diferente; se presenta a sí misma como una débil mujer —aunque Mexía la califique como “eroica”—, pero su tono cambia al definir de modo contundente y claro a la poesía remontándose a la idea misma de creación.

El *Discurso* no subvierte las categorías masculinas de un mundo jerarquizado. El hombre es el Visodios del cual su creador —Dios/Rey— queda prendado. Las ciencias y las artes le fueron otorgadas por obra del amor divino. Nuestra escritora se inclina por concepciones ya superadas a comienzos del siglo XVII. La poesía no se puede enseñar, es un don de Dios. El poeta no solamente debe manejar el orbe de la poesía sino todas las ciencias y las artes, es un ser elegido de Dios quien le ha otorgado un don excepcional que proviene del "cielo" no del "suelo": “I aquel qu' en todas ciencias no florece,/ i en todas artes no es exercitado,/ el nombre de Poeta no merece./ I por no poder ser que esté cifrado/todo el saber en uno sumamente,/ no puede aver poeta consumado” (*Discurso*, 1962, p. 223).

En un alarde de erudición nuestra poetisa recorre los textos sagrados, tejiendo curiosas relaciones entre la historia del hombre y el nacimiento de la poesía. Siempre que se refiere a la genealogía mítica emplea la figura de la pareja: Juno y Júpiter, Adán y Eva, Jahel y Sísara, Barac y Débora, Judith y Holofernes están delicadamente engarzados en un discurso estructurado conceptualmente que va subrayando el linaje en la poesía sagrada. La palabra lírica es teoría e historia de la poesía. Como bien señala Beatriz González Stephan (1987), la anónima nos entrega una de las primeras piezas de la historiografía literaria latinoamericana. El linaje de la poesía peruana arranca en los tiempos clásicos recogiendo y abrevando en el verbo europeo, especialmente italiano y español.

La poesía funciona como valla entre la civilización y la barbarie; los poetas son los privilegiados formadores de almas. La comunidad entre el poeta y el dios, el poeta y el príncipe se amplía al letrado en general, incluyendo a los filósofos. La idea de la *civitas* de San Agustín se presenta como modelo de un orden perfecto (“éstos mostraron de naturaleza/ los secretos; juntaron a las gentes/ en pueblos, y fundaron la nobleza” *Discurso*, 1962, p. 229). La oposición entre la escritura y la palabra instauro la diferencia entre civilización y barbarie; “salvaje vida” es complementaria de la de nobleza/vulgo; letrado/iletrado; ciudad/campo.

No solo hace referencia al linaje universal de la poesía peruana, sino también al de la poesía femenina. Doble diferencia importantísima para la época en la que tanto ser mujer como ser peruano son dos formas de ser un otro sujetado a un centro. Nuestra anónima se tapa con el manto de la modestia:

Pero , do voi , adó me precipito?/ ¿quiero contar d'el cielo las estrellas?/
quédese; qu' es contar un infinito./ Mas será bien, *pues soi mujer*, que d'ellas/
diga mi Musa, si el benino cielo/ quiso con tanto bien engrandecellas.
(*Discurso*, 1962, p. 236).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Después de una enumeración en la que apela a las figuras mitológicas y a algunos referentes históricos (Pola, Safo, Valeria, las italianas, las peruanas), intenta confundir su mano con la tradición lírica femenina. La conclusión es un reclamo de reconocimiento de la mujer como parte de la tradición literaria. La poesía es útil, brinda provechos a la sociedad, defiende su ortodoxia religiosa y su valor como riqueza simbólica para el mundo indiano. En un gesto que anticipa al de Andrés Bello clama: “O poético espíritu, embiado/ d'el cielo empíreo a nuestra indina tierra,/ gratuitamente a nuestro ingenio dado” (*Discurso*, 1962, p. 249). La Poesía es una dama ilustre y bella sometida a Dios y a la Moral.

Audaz, el Perú recoge la herencia de Occidente. Hay una total ausencia de referencia a las culturas indígenas. Los criollos se reconocen en la cultura occidental como La Cultura. El resto es la no-cultura mantenida en forma compulsiva, en los márgenes de la letra, fortaleza del orden impuesto por la monarquía. Letra no contaminada de voces, significantes que generan un referente otro, que tapa violentamente cualquier intrusión de realidad. El Parnaso antártico se autoriza en los clásicos, tamizados por la religión católica. La búsqueda de una legitimidad es característica de una práctica literaria que se funda en la escritura de servicio y alabanza. Desde dos bordes —el Nuevo Mundo y el género femenino— se legitima una poetisa para cantar a la poesía peruana. Pero para ello elige las antiguas razones consagradas por los dominadores.

La intencionalidad del discurso es la alabanza de la poesía y la afirmación de existencia de una poesía peruana, reflejo y continuidad de la metropolitana. Este gesto surge dentro de un espacio femenino que, si bien proclama la doble heterogeneidad (de geografía y de sexo) lo hace sometiéndola a la cultura hegemónica. La afirmación de la identidad diseminada en todo el texto es ambigua. Si por un lado se la proclama, por el otro se la niega ocultando la identidad del autor. Ese Yo es un territorio mitológico que se construye sobre la ausencia. En esa vacilación se funda un origen: el de una historiografía y una teoría literarias marcadas por la enajenación y la diferencia a la que se intenta reducir y negar. Si peruana, la autora defiende la pertenencia al canon literario de la metrópolis legitimando su territorio simbólico. Si mujer, la dama reclama un lugar en el mundo literario masculino al que rinde tributo ocultándose detrás de la máscara de la anonimia.

En ambos casos, la búsqueda supone un doble movimiento: asimilación al universo de signos del conquistador y apropiación de su producción simbólica. Los silencios del texto son elocuentes. La insistencia con que nuestra poetisa reclama su sitio en el Parnaso evoca con mayor fuerza sus vacilaciones que sus certezas. Escribe al Mundo Austral en versos que arrojan un velo sobre su rostro. La tapada limeña subraya un linaje occidental y masculino para nuestra literatura. Aunque las máscaras que use sean las de la diferencia, desde ellas no hace sino fundar un discurso de la enajenación.

Crítica y colonización: el Lunarejo

... te ahorro el que me aplaudas, porque no quiero, y me excuso el que me lastimes, porque no siento. Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los criollos (Espinosa Medrano, 1938, p. 71-72).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Más allá de sus orígenes, Espinosa Medrano fue un conspicuo representante de la clase letrada. Si bien su condición de mestizo fue un condicionamiento indiscutible, no por ello dejó de pertenecer al privilegiado círculo de criollos cuya relación con el poder virreinal fue muy fluida al mismo tiempo que recibió el reconocimiento de sus contemporáneos que lo pintaron de talla semejante a Santo Tomás. Letrado, fraile, culto, poderoso es el señor barroco, que, como dice Lezama Lima (1993), fue el primer señor americano. Cuando recorremos los pre-textos del *Apologético* escuchamos las más prestigiosas voces de la señorial Lima consagrarlo como *la pluma del orbe indiano*¹⁴.

La crítica y la historia de los sistemas literarios nacionales lo han relegado a un olvidado lugar dentro del pasado colonial¹⁵ del que tan rápidamente solían desprenderse nuestras culturas nacionales o amañar según sus necesidades coyunturales sin advertir en el texto las marcas de un proyecto estético criollo moderno junto con el gesto desafiante de su letra. Fue especialmente condenado por algunos indigenistas —José Carlos Mariátegui entre ellos¹⁶— que vieron en él un renegado, alimentando una silueta legendaria del Lunarejo. Sin embargo, no se puede dejar de advertir que toda la obra del Lunarejo encierra una contenida pero vigorosa tensión del criollo, sujetado a dos mundos, defendiendo su derecho a la letra así como su producción. Para ello, evidentemente debe autorizarse apropiadamente, hacer suyas las categorías metropolitanas y emplear las ironías y subterfugios para lograr un nuevo posicionamiento.

Antes de comenzar el discurso crítico se apoya en las plumas limeñas que denuncian la envidia que sufren los hijos del Perú cuando se dedican a las Letras. Dice Fray Fulgencio de Maldonado: “(Criollos los llaman con nombre de incógnita etimología) que donde crió Dios más quilatados y copiosos tesoros de la tierra, depositó también los ingenios del cielo” (Espinosa Medrano, 1938, p. 59). Bravo de Paredes y Quiñones reclama a España que reconozca “a esta escondida América, siendo su ingenio, no el ensaye del oro y la plata que pródigas dan sus brutas peñas; de los grandes talentos sí, que produce el mineraje racional de sus hijos” (Espinosa Medrano, 1938, p. 62).

En la “Dedicatoria” al Duque Conde de Olivares, el mismo Espinosa Medrano construye su lugar de enunciación, reivindicándose indiano, criollo, antártico, austral, y declarando su igualdad con los intelectuales españoles: “A los príncipes grandes suelen presentarse las aves peregrinas, los pájaros que crió región remota; una pluma del orbe indiano se abate a los pies de vuestra excelencia, no de vuelo tan humilde, que por lo menos ha salvado el Antártico mar, y el Gaditano” (Espinosa Medrano, 1938, p. 70). Su posición no es marginal sino solo en cuanto es americano.

En las palabras iniciales del *Apologético*, están las marcas de un discurso que no puede sustraerse a las condiciones de su enunciación, las del colonialismo. Se insta en el espacio de la diferencia: diferencia en el espacio (“vivimos muy lejos”), diferencia en la condición del sujeto que enuncia (“los criollos”) y en la referencia a un Otro que escucha y que juzga, un Otro que puede lastimar o aplaudir, que está en el centro del que el autor se siente distante. Ese Otro masculino, blanco y español será el destinatario del discurso, al mismo tiempo que el objeto. Es el eterno antagonista del escritor que en la *Lógica*¹⁷ lo increpa con palabras similares a las que usa en su crónica Felipe Guamán Poma de Ayala:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Por consiguiente los peruanos no hemos nacido en rincones oscuros y despreciables del mundo y bajo aires más torpes, sino en un lugar aventajado de la tierra, donde sonrío un cielo mejor, por cuanto las partes superiores son preferibles a las inferiores y las diestras a las siniestras. (Espinosa Medrano, 1982, pp. 326-327).

Juan de Espinosa Medrano se introduce en el arduo debate sobre el gongorismo años después de la muerte de Góngora (la primera edición limeña del texto está fechada en 1662 y el poeta español murió en 1627). La época de mayor ardor en los ataques y las loas a Góngora fue el primer tercio del siglo XVII. El *Apologético* llegó a España a terciar en la contienda en 1694. El escritor es plenamente consciente de ello y lo dice en la dedicatoria al Lector: “Tarde salgo a esta empresa”. Y se excusa “pero vivimos muy lejos los criollos” (Espinosa Medrano, 1938, p. 72). La conciencia del espacio como determinante del discurso quiebra ásperamente la tersa superficie de la laudatoria prosa.

El Lunarejo realiza una encendida defensa de Góngora y todo el texto polemiza con el poeta portugués Manuel de Faria que había prologado *Os Lusíadas* de Camoens, llamando al portugués “Príncipe de los Poetas de España”. El intertexto de Faria es el antagonista explícito de una escritura que se construye como polémica. Espinosa se erige en defensor del gongorismo y activo detractor de Faria. Pero sus palabras no se limitan a disputar adjetivaciones, que, por otro lado, no pueden ser contestadas, sino que desarrollan una teoría de la lengua y de la poesía. Cada palabra está autorizada por la tradición occidental. Desde fuera, por la ciudad letrada, y desde dentro, por las citas prestigiosas de estudiosos clásicos y cristianos. Exhibe el apoyo de las instituciones de la cultura virreinal: la literatura, la religión, la política, la cultura. No deja lugar a dudas acerca de su pertenencia al canon, donde ocupa un lugar central. Acentúan su legitimidad los numerosos párrafos iniciales que le otorgan el marco represivo y sirven como demostración de que cada letra ha sido fiscalizada debidamente por las autoridades religiosas y políticas de la Colonia. Se ubica del lado del orden cuyo acatamiento por parte de la ciudad letrada fue un elemento fundamental de la estructura colonial (Rama, 1984).

Desde dentro, el discurso remite al código cultural de la mitología clásica, al humanismo cristiano, a la cultura grecolatina y a la escolástica medieval. Mediante innumerables interpolaciones, muchas de ellas en latín, el autor cubre cualquier desviación y fundamenta sus afirmaciones en la seguridad de la Autoridad. La equivalencia de comunidad lingüística y social entre el letrado y el noble se apoya en la relación semántica entre el poeta y el príncipe. El centro del universo es el Rey, el Poeta es un rey dentro de otro universo: el del esplendor de la cultura. Suscita así la envidia de quienes lo observan adornado con las galas de su arte.

Espinosa separa las funciones del escritor de las del Gramático, incluso las presenta como opuestas. Critica a Faria, en tanto que gramático, a través de la frase de Alciato: “*Allatrant, sed frustra agitur vox irrita ventis / et peragit cursus surda Diana suos*” (Espinosa Medrano, 1938, p. 75). El escritor juega con las asociaciones perro/crítico; ladrar/criticar; gramático/herético. Hay un tono satírico en las inventivas a Faria: “Líbreos Dios de quien con un poco de latín leyó cuatro poetas, dos Historiadores, un Cosmógrafo y medio Teólogo, que no ha de quedar Autor, que no margene; Poeta, que no muerda; Escritor, que no lastime...” (Espinosa Medrano, 1938, p.75).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La suma del saber que reúne el sabio colonial: Historia, Teología, Cosmografía, Poesía, Latín se compendia para marcar la oposición entre el erudito y el creador, donde aquel está absolutamente subordinado a este último, ocupando el lugar de las sombras al lado de la iluminada aura del poeta. Recordemos que el Lunarejo tradujo a Virgilio al quechua, fue catedrático a muy temprana edad, manejó el latín y el griego y ejerció con virtuosismo el cultivo de la prosa gongorina, así como de la filosofía tomista. Espinosa realiza su apología a Góngora desde una idea jerárquica de la cultura, noción central de la sociedad barroca donde esta se pone al servicio de la monarquía absoluta y de la contrarreforma religiosa. El derecho divino de los reyes tiene su equivalente en el derecho otorgado por el don de la inspiración al poeta; tanto uno como el otro pertenecen a la misma comunidad.

Luna fue esplendísimas el insigne y raro Poeta Cordobés Don Luis de Góngora (si es que el ser Sol se quedó sólo a juicio del Mundo para el mismo Apolo pues heredero de sus luces resplandece en el tenebroso siglo de tanto culto. Planeta Mayorazgo del Sol, que en la plenitud de sus esplendores nunca le advierte cono, sino quien menguante anduviere con la Luna. (Espinosa Medrano, 1938, p.76).

En cuanto al código retórico, coexisten elementos del lenguaje popular, como los refranes, con el lenguaje académico. Distingue el uso popular del lenguaje del culto, entre oralidad y escritura. La lengua escrita y la lengua coloquial se entremezclan, pero el discurso siempre se articula desde el canon, disolviendo cualquier duda con insistencia; trabaja a partir de la cadena de oposiciones herético/ortodoxo que se despliega en: Camoens/Góngora, Faria/Medrano, Portugal/España, y desemboca en un campo dividido entre lo bajo y lo alto, lo oscuro y lo luminoso. Góngora, como la luna, tiene un lugar privilegiado dentro del sistema donde el papel del Sol se reserva para el Rey. El Poeta y el Príncipe se diferencian de los muchos.

El discurso se pliega sobre una doble interpelación: al lector presente y al interlocutor ausente; ambos comparten los códigos del autor. Faria, como interlocutor alejado en el tiempo y en el espacio, es uno de los destinatarios, quizá el menos relevante. Probablemente sordo, totalmente fantasmal, representa el antagonista dentro de la élite intelectual. Espinosa define el trabajo del crítico a través de la parodia de Faria. Al mismo tiempo, podemos avizorar otro destinatario al que el Lunarejo se refiere; intuir la defensa que hace de su tarea como intelectual peruano frente a las autoridades virreinales representantes del Poder del que Góngora es emblema. “Vituperar las Musas de Góngora, no es comentar la *Lusiada* de Camoens, morder para pulir, beneficio es de Lima; morder sólo por roer, hazaña será de perro” (Espinosa Medrano, 1938, p.76).

La crítica es subsidiaria de la creación, se presenta como lo bajo que no puede abandonar el objeto que la motiva y lo irracional que no puede explicarlo. Por eso solamente puede morder o venerar. Así como nadie debe osar cuestionar al príncipe, tampoco lo debe hacer con el poeta. La jerarquía de la sociedad barroca se repite en todos los planos.

A partir de la Sección II del *Apologético*, se inicia la defensa central del hipérbaton y de su utilización por Góngora. Con este motivo, el Lunarejo revisa las relaciones entre religión y escritura; lenguaje sagrado y lenguaje profano. Al atacar la afirmación de Faria de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

necesidad del “misterio”, diferencia los dos códigos: el religioso y el poético. Defiende la concepción de la escritura como arte, sosteniendo una de las posiciones más revolucionarias del gongorismo: la defensa de la especificidad del trabajo del poeta¹⁸:

Debe de querer (Faria) que una Octava Rima tenga los sentidos de la Escritura o que en la corteza de la letra esconda como cláusula canónica otros arcanos recónditos, Sacramentos abstrusos, misterios inefables. Sabido es, que en eso se distingue la Escritura humana y Poesía secular de la revelada y Teológica. (Espinosa Medrano, 1938, p. 80).

Espinosa diferencia Escritura de escritura; Teología de Poesía, marcando claramente dos ámbitos: el de lo sagrado y lo profano relacionados con la revelación divina, y el trabajo humano. La palabra divina está despojada de artificio, pero llena de riqueza; la palabra humana es pobre y necesita ornamentación “en tiestos de vocablos sin adornos (afirma Isidoro) ocultaban las Escrituras sagradas: tenemos el tesoro en frágiles vasos de barro; cuando al contrario toda la majestad de las letras seculares consiste en tener los tiestos en el alma y el oropel de fuera” (Espinosa Medrano, 1938, p. 80).

El texto marca una relación inversa entre verdad y trabajo, relación que se da por referencia a otros ámbitos como la historia (“Requieren los versos gran talento y elocuencia suma, para su belleza y estimación: la Historia de cualquier manera escrita deleita” Espinosa Medrano, 1938, p.174). La escritura es trabajo con el significante, elaboración de la materia del lenguaje. Se trata de establecer una retórica particular para definir el canon. El autor diferencia el “alma poética” del “ardor intelectual”. Opone poeta a profeta. Sitúa a Góngora entre la lírica y la erótica, separando su escritura de la épica. La bucólica gongorina fue la épica de una sociedad donde la nobleza había dejado de desempeñar su papel como ejército y se había dedicado a recuperar sus posiciones materiales como fue España. En América se convirtió en ornamento de la corte. Si bien en el Perú del siglo XVII las tensiones de la sociedad son muy grandes, el férreo orden impuesto por la metrópoli se mantiene.

Ni los bucaneros, ni los indios rebeldes, ni el pueblo amotinado eran contrincantes dignos del acero de un caballero, y los triunfos sobre ellos carecían de encanto. Para el criollo, estas circunstancias poco propicias parecieron cerrar la puerta del renombre marcial, dejando abierta sólo la de la distinción literaria. (Leonard, 1976, p. 192).

La defensa del hipérbaton se inicia con una serie de preguntas retóricas que invocan a un sinnúmero de autoridades, afanándose el discurso por sostener una apariencia de dialógico debate. Inserta transposiciones de los escritores “clásicos”: Garcilaso, Gómez Manrique, Gracián, los peruanos Pedro de Oña, Diego de Hojeda. El uso se fundamenta en la imitación del modelo latino para dotar de mayor prestigio a la lengua castellana. Es notable la argumentación de Espinosa Medrano a favor del español como La Lengua, así como la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ausencia de alusiones a las lenguas indígenas, sobre todo al quechua, idioma al que tradujo los clásicos y en el que escribió teatro.

¿Quién duda que habilitar el Idioma Castellano a entrar en parte a los adornos de la grandeza Latina no es atrevimiento ínclito, proeza ilustre? ¿Por ventura el adornar el patrio dialecto con los atavíos de más excelente lengua no fue siempre heroicidad loable? ¿Por ventura podráse recabar esta facción sin desviar el lenguaje de la plática común, vulgar y rusticana? (Espinosa Medrano, 1938, p.102).

El poeta es el héroe barroco, protagonista de una gesta distinta. Atrevimiento y heroicidad, atributos del héroe caballeresco, son las virtudes de Góngora, conquistador de una nueva geografía: la del lenguaje. La legitimación de las armas se consolida a través de las letras (en la *Panegírica Declamación*¹⁹ señalará, después de que Ulises es derrotado por Ajax: “Deseosas fueron siempre las letras de que las apadrinaran las armas”).

Marca una serie de oposiciones al referirse a Góngora continuando con el juego, muy barroco, de la luz y las sombras que emplea ya con Faria. Góngora es el moderno Cortés que lucha contra Moctezuma, el bárbaro. Así como aquel entregó México a la corona, el poeta cordobés conquistó “frases nuevas, períodos exquisitos, metáforas peregrinas” (Espinosa Medrano, 1938, p. 101). En el juego de antinomias, Cortés (Góngora)/ Moctezuma, podemos leer otra serie silenciada: Pizarro/Atahualpa, español/indio. Acerca de los orígenes de Espinosa Medrano se han hecho muchas conjeturas. Mestizo o indio, el dramatismo que supone su posición dentro de la ciudad letrada es apasionante. Entre la “civilización” de la que es excelso representante (una pintura lo muestra como el “doctor sublime” entre Tomás de Aquino y Francisco Suárez) y la “barbarie” de un mundo que está siendo aniquilado material y culturalmente. El Lunarejo se coloca del lado del orden, con la conciencia de estar ejerciendo una misión dentro de este.

Espinosa Medrano forma parte activa de esa ciudad letrada con plenitud de conciencia acerca de la importancia del manejo de los signos. El más encendido alegato de la retórica gongorina sustenta la construcción del texto del *Apologético* bajo su modelo. La concepción del escritor como artesano excelso de la palabra lo lleva a hacer un cuidadoso examen del hipérbaton al que define como “traspasamiento, en que, o la palabra o la sentencia trueca su orden” (Espinosa Medrano, 1938, p. 93) señalando cinco especies clásicas (Anástrofe, Histeron, Proteron, Paréntesis, Tmesis). La descripción de esta figura se basa en el uso clásico y tiene en cuenta su función: “no quiebran sino desenlazan; no cortan sino reparten” (Espinosa Medrano, 1938, p. 95).

Advertimos que el Lunarejo concibe al lenguaje como un conjunto de signos, despojado de carácter sacral, ya que diferencia la letra sagrada de la profana, reivindica la capacidad de jugar con las palabras, inventando la mayoría de las combinaciones posibles: “Tan lejos está la inversión de las voces, tan distante de viciar los versos que en ellos no es tropos, sino alcurnia; no es afeite, sino faición; no defecto, sino naturaleza” (Espinosa Medrano, 1938, p. 101).

Acude a todo tipo de autoridades: Virgilio (*La Eneida*), Ovidio, Claudiano, Marcial, Propertio, Tíbulo, Lucano, Bautista Mantuano, Prudencio, Juvencio, Sedulio, Apolonio



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Colacio. Entre ellas incluye a Merlín, extraña relación entre letras, ciencia y magia que se da dentro del Barroco español. Se refiere centralmente al hipérbaton como el recurso por excelencia del gongorismo, pero también menciona a la metáfora para marcar la diferencia entre el lenguaje literal y el lenguaje metafórico: “Remota es la metáfora. ¿Quién lo ha negado? Qué más hermosa y poéticamente pudo describirse el maleficio que diciendo de los enjambres que rucas de oro hilaban rayos de sol” (Espinosa Medrano, 1938, p. 124).

En las colonias del Nuevo Mundo, cada letra construye una territorialidad (Mignolo, 1986). Así como en el texto que citamos, el Lunarejo reivindicaba lo alto para el Perú, solo comparable a la altura que alcanza la corona, en un gesto similar al de Guamán Poma y tantos otros escritores indígenas y criollos, en el discurso que nos ocupa lo construye como paisaje bucólico, como naturaleza arcádica, comparándolo con el Jardín de las Hespérides. Finaliza con tono laudatorio y sacral, propio de la escritura de servicio:

Viva pues el culto y floridísimo Góngora, viva a pesar de las envidias. *Rumpantur ilia Cedro*. Viva esta rara Ave, cuya pluma en altísimos vuelos remontada, no nos deja columbrar si es Cisne de la armonía de las Musas o si es Águila de todas las luces de Apolo, o es Fénix de todos los aromas de la erudición. (Espinosa Medrano, 1938, p.184).

El *Apologético* exhibe las marcas de nuestra producción crítica. Por un lado, se trata de un discurso colonizado, donde se observa los procesos transculturadores que permiten la emergencia de un paradigma enajenante y la ausencia total de un referente, que se hace más presencia por eso mismo. Espinosa Medrano construye el discurso desde La Lengua y La Cultura. Desde el corazón mismo del sistema central presidido por la sacralidad de la Letra, que ha arrojado fuera de sí toda diferencia, reivindica para sí, peruano, criollo, el lugar de abogado de Góngora, figura máxima del Parnaso español. Hay una propuesta de un modelo que, por disfuncional que nos parezca, actúa como cohesionador de una sociedad que ha sido dominada no solamente por las armas sino también por las letras. Leemos en *El Quijote*:

Dicen las letras, que sin ellas no se podrían sustentar las armas, porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas, que las leyes no se podrían sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas... (Cervantes Saavedra, 2004, p. 228).

Referencias bibliográficas

- Adorno, R. (1988a). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28, 55-68.
- Adorno, R. (1988b). Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28, 11-27.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Altuna, E. (2009). Retórica del desagravio. En *Retórica del desagravio. Estudios de historia cultural peruana* (pp. 101-115). Salta: CEPIHA, ILES, Universidad Nacional de Salta.
- Barrera, T. (1995). Una voz femenina en el Perú colonial. En Sonia Mattalía y Milagros Aleza (Eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes* (pp. 133-140). Valencia: Universidad de Valencia.
- Beverley, J. (1987). *Del Lazarillo al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Prisma Institute.
- Beverley, J. (1992). Nuevas vacilaciones sobre el barroco. En B. González Stephan y L. H. Costigan (Coord.), *Crítica y Descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana* (pp. 287-301). Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Brading, D. (1988). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Era.
- Cervantes Saavedra, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha* (Edición del Instituto Cervantes). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Colombí-Monguió, A. (1985). *Petrarquismo Peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. London: Thamesis Book.
- Cornejo Polar, A. (1962). Discurso en loor de la poesía. *Letras (Lima)*, 28(68-69), 81-251.
- Cornejo Polar, A. (1986). Las literaturas marginales y la crítica: una propuesta. En S. Sosnowski (Comp.), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana* (pp. 91-98). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- de Lauretis, T. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Discurso en Loor de la Poesía. (1938). En Ventura García Calderón (Comp.), *El Apogeo de la literatura colonial. Las poetisas anónimas - El Lunarejo - Caviedes* (pp. 13-39). París: Biblioteca de Cultura Peruana, Desclée de Brower.
- Discurso en Loor de la Poesía. (1962). Transcripción de la edición príncipe de 1608. Correcciones de Rodolfo González Wang y notas de Antonio Cornejo Polar. *Letras (Lima)*, 28(68-69), 217-251.
- Espinosa Medrano, J. (1938). Apologético en favor de Don Luis de Góngora. En Ventura García Calderón (Comp.), *El Apogeo de la literatura colonial. Las poetisas anónimas - El Lunarejo - Caviedes* (pp. 57-202). París: Biblioteca de Cultura Peruana, Desclée de Brower.
- Espinosa Medrano, J. (1982a). Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios. En *Apologético* (pp. 113-126). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Espinosa Medrano, J. (1982b). Prefacio al lecto de la Lógica. En *Apologético* (pp. 325-329). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Franco, J. (1989). *Plotting Women; gender and representation in Mexico*. New York: Columbia University Press.
- Fuentes, C. (1985). La literatura es revolucionaria y política en un sentido profundo. *Cuadernos Americanos*, 2, 12-16.
- González Echevarría, R. (1992). Poética y Modernidad en Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo. *Revista de Estudios Hispánicos*, 19, 221-238.
- González Stephan, B. (1987). *Hacia una historia de la historiografía literaria latinoamericana del Siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas.
- Irving, L. (1976). *La época barroca en el México colonial*. México: Fondo de Cultura Económica.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Lezama Lima, J. (1993). La curiosidad barroca. En *La expresión americana* (pp. 79-106). México: Fondo de Cultura Económica.
- Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. En P. E. González y E. Ortega (Comps.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Puerto Rico: Huracán.
- Mariátegui, J. C. (1979). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Era.
- Mignolo, W. (1986). La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales). *Dispositio*, 28-29(11), 137-160.
- O 'Gorman, E. (1992). *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme.
- Perilli, C. (1994). La *Panegírica Declamación* de Espinosa Medrano: una nueva versión del discurso de las armas y las letras. En *Estudios Coloniales* (Vol. 6, pp. 28-36). San Miguel de Tucumán: Cuadernos del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán.
- Perilli, C. (1995). Conciencia criolla y ciudad letrada: La escritura del Lunarejo. En Autor (Comp.), *Las Colonias del Nuevo Mundo. Cultura Sociedad* (pp. 120-131). San Miguel de Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán.
- Perilli, C. (1998). Los enigmas de una dama: El *Discurso en Loo de la Poesía* de la Anónima Peruana. En N. Domínguez y C. Perrilli, *Fábulas del género. Sexos y Escritura en América Latina* (pp. 59-78). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Perilli, C. (2012). El Doctor Lunarejo y la Rosa indiana. *Cuadernos del CILHA*, 12(15), 15-23. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Prado, J. (1918). El genio de la Lengua y de la Literatura Castellana. Discurso del señor don Javier Prado. En *Boletín de la Academia Peruana correspondiente de la Real Academia Española* (Tomo I, Cuaderno I, pp. 13-191). Lima: Imprenta del Estado.
- Rama, A. (1982). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Romero, J. L. (1986). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Said, E. (1987). Crítica secular. *Punto de vista. Revista de cultura*, 31, I-XXVI.
- Sánchez, L. A. (1950). *La Literatura Peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú* (Tomo III). Buenos Aires: Guaranía.
- Scott, J. (1993). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. C. Cangiano y L. DuBois (Comps.), *De mujer a género. Teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales* (pp. 17-50). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Tauro, A. (1948). *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima: Huascarán.
- Valdés, A. (1994). El espacio literario de la mujer en la colonia. En Ana Pizarro (Org.) *América Latina: Palabra, literatura y cultura* (pp. 467-485). Brasil: Memorial/Unicamp.
- Woolf, V. (1980). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: Sur.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Notas

¹ La descolonización de la crítica colonial es un proceso constatable en el salto producido en las lecturas de los años ochenta y noventa. Rolena Adorno (1988) y Antonio Cornejo Polar (1986) se acercan a la producción discursiva del período, a la luz de conceptos como *red de negociaciones discursivas* y *totalidad contradictoria*, buscando resolver conflictos como los de la estructura y el proceso, vitales en el camino de construcción de una historia. Compartí con Elena Altuna el estimulante itinerario de la investigación y la docencia en un momento de efervescencia de los estudios coloniales. Establecimos un estimulante intercambio que abarcaba las preocupaciones por la docencia y la investigación. En particular se trataba de iluminar objetos desde otro lugar. Nunca más el área sería el dominio empolvado de miradas reaccionarias. Se trataba de cambiar los ángulos desde los cuales revivificar discursos a los que era necesario interrogar para comprender el proceso de la literatura y la cultura latinoamericanas. Elena se convirtió en una de los guías de esos viajes por la crítica y por la historia continental, en especial, andina. Tuve el gusto de acompañarla en algunos tramos de su recorrido.

² “Este sujeto colonial no se define según quién es sino cómo ve; se trata de la visión que se presenta. No importa si el que habla es europeo o no; el criterio definitorio de este sujeto es la presentación de una visión europeizante, esto es, una visión que concuerda con los valores de la Europa imperial. A lo largo de esta discusión, “el sujeto colonial colonizador” y “el europeo” servirán como un tipo de “shorthand” para referirse no a algún *yo* particular, sino a cualquier *visión* colonizadora” (Adorno, 1988, p. 56).

³ Ver Edward Said (1987).

⁴ “La ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa que fue la que fijó la norma de la ciudad barroca, constituyeron la parte material, visible y sensible del orden colonizador, dentro de las cuales se encuadraba la vida de la comunidad. Pero dentro de ellas siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada ni menos sino más agresiva y redentorista, que la rigió y la condujo. Es la que creo que debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias” (Rama, 1984, pp. 24-25).

⁵ Para este artículo manejamos, en un comienzo, la edición del *Discurso* de la Biblioteca de Cultura Peruana incluida en el tomo *El apogeo de la literatura colonial*, a cargo de Ventura García Calderón, París, 1938. Luego nos encontramos con la edición príncipe de 1608. Las correcciones son de Rodolfo González Wang; las notas, de Antonio Cornejo Polar. El texto se encuentra en la Revista *Letras (Lima)*, de la Universidad de San Marcos.

⁶ Ver Sánchez (1950) y Tauro (1948).

⁷ Ver Perilli (1994).

⁸ Alberto Tauro (1948) ha hecho una síntesis de las diversas tesis sobre la identidad de la autora del anónimo: a) Ricardo Palma afirma que es una superchería para halagar a Mexía; b) V. García Calderón y Luis S. Sánchez, superchería de Diego Mexía o tal vez de Avalos y Figueroa; c) C. Wiesse, C. Prince y Philip Ainsworth: Clarinda; d) Javier Prado: Clarisa; e) Augusto Tamayo Vargas: Sor Leonor de la Trinidad, persona verdadera y autora de la *Epístola a Belardo* bajo el seudónimo de Amarilis; f) Menéndez y Pelayo, Riva Agüero, García Calderón, Luis A. Sánchez, Alberto Tauro y Antonio Cornejo Polar afirman que no es posible afirmar nada acerca de la identidad de la anónima.

⁹ Nos referimos a *Un cuarto propio*.

¹⁰ “En cambio, el género se transforma en una manera de señalar las construcciones culturales, la entera creación social de ideas sobre los roles apropiados de la mujer y la mujer. El género es, en esta definición, una categoría social que se impone sobre un cuerpo sexuado” (Scott, 1993, p. 18).

¹¹ Circulaban en Lima las preceptivas de Iván Díaz Rengifo, Miguel Sánchez de Lima, Luis Alfonso de Carballo, Juan de la Cueva, Lus Carrillo y Sotomayor, escritas entre 1580 y 1606. Ver Antonio Cornejo Polar (1962).

¹² En todos los casos, las bastardillas son mías.

¹³ En todo espacio textual tiene lugar una representación de los espacios sociales, en este caso, el discurso articula una determinada imagen de la enigmática autora. Para Teresa de Lauretis (1984), el ser social “se construye día a día como punto de articulación de las formaciones ideológicas, encuentro siempre



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

provisional del sujeto y los códigos en la intersección histórica (y por ello, en continuo cambio) de las formaciones sociales y su historia personal” (1984, p. 29).

¹⁴ Manejamos la edición del *Apologético* de 1938 incluida en *El Apogeo de la literatura colonial*. Biblioteca de Cultura Peruana, París: Desclée de Brower.

¹⁵ Antonio Cornejo Polar (1964) señala la necesidad de iniciar una reevaluación del gongorismo en el Perú, especialmente de la obra de Espinosa. También González Echevarría (1992) señala: “La reevaluación del Barroco, que ya cuenta con una historia de más de cincuenta años, apenas ha rozado la figura del Lunarejo” (1992, p. 221). Cuando comencé a trabajar sobre este autor en el año 1989, advertí la falta de estudios sobre su obra.

¹⁶ José Carlos Mariátegui (1979) en *Siete Ensayos de Interpretación de la realidad peruana* nos dice: “El repertorio colonial se compone casi exclusivamente de títulos que a leguas acusan el eruditismo, el escolasticismo, el clasicismo trasnochado de los autores. Es un repertorio de rapsodias y ecos, si no de plagios. El Lunarejo, *no obstante su sangre indígena*, sobresalió como gongorista, esto es, en una actitud característica de una literatura vieja que, agotado ya el renacimiento, llegó al barroquismo y al culteranismo. El *Apologético en favor de Góngora* desde este punto de vista está dentro de la literatura española” (1979, pp. 212-213).

¹⁷ Prefacio al lector de la *Lógica* en *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano; edición de Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1982.

¹⁸ Ver John Beverley (1992).

¹⁹ *Panegfírica declamación por la protección de las ciencias y estudios*. Consultado en la edición de la Biblioteca Ayacucho de 1982.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional