

LOS ENIGMAS DE UNA DAMA Y LA FUNDACIÓN DE LA CRÍTICA  
LATINOAMERICANA: EL *DISCURSO EN LOOR DE LA POESÍA*

Carmen Perilli

Universidad Nacional de Tucumán (Argentina)

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 pluma anónima. 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 nación como comunidad imaginada exige una tradición que la legitime como territorio autónomo. Las leyendas nacionales producidas por los imaginarios sociales de las naciones latinoamericanas oscilan entre la aceptación y el rechazo de los tiempos hispánicos como parte de la historia. Nuestra escritura fabula el origen colonial, en una serie de imágenes que cumple un papel central en la definición del imaginario, aún en sociedades diglósicas con predominio del universo oral. De los tiempos románticos del siglo XIX, tiempos fundacionales en los que se consolida la leyenda nacional peruana datan las aseveraciones más vehementes acerca de nuestra autora.

Ricardo Palma acusa de superchería a las dos poetisas del siglo XVI, tanto a *Amarilis* como a nuestra Anónima, a la que llama, sin demasiado fundamento, *Clarinda*. El autor de las *Tradiciones* considera que la identidad de la autora del poema es una impostura, fruto de la hábil estratagema de un amigo del poeta Diego Mexía que pretendió halagarlo encubiertamente. Su afirmación se basa en la imposibilidad de que

existiera una escritora de tanta envergadura en ese tiempo y en ese espacio:

La mujer sabia no fue hija del siglo XVII en América, como tampoco lo fue la mujer librepensadora o racionalista[...]. (Sor Juana) No era una poetisa anónima, sino un espíritu que sentía y se expresaba con la delicadeza propia de su sexo, de un talento claro y de una inteligencia cultivada hasta donde era posible que en América alcanzase la mujer. No fue una sabia, no fue un portento de erudición, como *la seudoautora* de los tercetos; fue sencillamente, una poetisa que transparentó siempre en sus versos *femeniles exquisiteces*<sup>1</sup>

Esta aseveración da por tierra con la posible realidad de una escritura femenina en el virreinato del Perú. Acepta a la monja mexicana pero lo hace en tanto que ésta *no* es sabia, *ni* es anónima, *ni* erudita. Don Ricardo Palma tiene una terminante opinión sobre las conductas poéticas femeninas apropiadas e inapropiadas. Endilga a Sor Juana el mote de femenina definiéndola más por lo que “no fue” que por lo que fue. Al mismo tiempo rechaza a la anónima peruana por sus conocimientos y por su erudición (masculinos). El estudioso clasifica implícitamente los discursos femeninos de la sensibilidad y los discursos masculinos de la racionalidad y la erudición.

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 cultura. Desde sus orígenes la ciudad letrada sólo pudo tolerar la homogeneidad de un sistema que operara como auto reflejo, reduciendo la otredad a mismidad. La introducción de la *questión del otro* en los Estudios Culturales posibilita el acceso a una lectura dinámica de las producciones coloniales. Aceptar la heterogeneidad de los discursos parte del empleo de las categorías de alteridad e identidad como productoras de diferencias entre los sujetos históricos colonizados/colonizadores. La extensa red de negociaciones textuales del Nuevo Mundo implica representaciones diversas de la semejanza y la diferencia, operaciones cruciales para el saber de la época.

La obsesiva búsqueda de un linaje propio que legitime sus nuevas posiciones caracteriza la conducta de los españoles desde su llegada a América. Este sentimiento de carencia es vivido dramáticamente por los

<sup>1</sup> Ricardo Palma, “Las Poetisas Anónimas, 1607-1620” *Tradiciones Peruanas*, Madrid, Aguilar, 1953, pág. 260.

españoles americanos y los mestizos. La temprana apropiación de riqueza necesita asegurarse con la certificación de hidalguía. Se forma en las ciudades una sociedad barroca<sup>2</sup> en la que algunos llevan vida de corte y otros vida de miseria. Los salones coloniales se convierten en el espacio privilegiado de las intrigas del poder. La fiesta suscita una profusa literatura laudatoria cuyo objetivo es otorgar brillo al Estado. Los certámenes y espectáculos arman un vistoso decorado a la existencia de la clase dominante, “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”<sup>3</sup>.

Mientras el grupo letrado ofrece un imaginario bucólico a los sectores dirigentes, en la ciudad real circula una multitud efervescente integrada por los más diversos grupos humanos desde españoles dignos de la picaresca hasta indígenas con la marca del amo en el rostro. La escritura se deleita en las alabanzas al poder colonial, mientras el poder se inscribe con violencia en cuerpos y mentes. La diferencia domina un mundo, que se empeña en negarla, aunque paradójicamente se sustenta en ella. Hacia fines del siglo XVI Mateo Rosas de Oquendo escribe con sarcasmo: “Poetas mil de escaso entendimiento; / cortesanas de honra a lo borrado; / de cucos y cuquillos más de un cuento / De rábanos y coles lleno el bato, / el sol turbado, pardo el nacimiento; / aquesta es Lima y su ordinario trato”.

La “dialéctica de escena” del barroco americano ayuda a 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 virreinatos 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

<sup>2</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1986.

<sup>3</sup> Alicia de Colombí-monguió, *Petrarquismo Peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*, London, Thamesis Book, 1985, pág.122.

anula en la ficción la presencia de cualquier discrepancia. John Beverley<sup>4</sup> 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.

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?<sup>5</sup>

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 Vasauro*; 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*<sup>6</sup>. La tarea de reconstrucción es ardua, se

<sup>4</sup> John Beverley, *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis, Prisma Institute, 1987.

<sup>5</sup> Alicia de Colombí Monguió, ob. cit. pág.111.

<sup>6</sup> Luis Alberto Sánchez, *Literatura Peruana*, Tomo III, Buenos Aires, Ed. Guarania y Alberto Tauro, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*, Lima, Huascarán, 1948.

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<sup>7</sup> hay que 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 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 Heroidas 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 laurel<sup>8</sup>: “Deseosas fueron siempre las letras de que las apadrinaran las armas. No sé qué hechizo se tiene la braveza de éstas, que se arrebata la serenidad de

<sup>7</sup> Adriana Valdés, “El espacio literario de la mujer en la colonia” en *América Latina: Palabra, literatura y cultura*, ed. Ana Pizarro, Brasil, Memorial / Unicamp, 1994.

<sup>8</sup> Ver mi artículo “Una nueva versión del discurso de las armas y las letras: La *Panegírica Declamación* de Espinosa Medrano” en *Estudios Coloniales*, Tucumán, Cuadernos del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Vol. 6, Universidad Nacional de Tucumán, 1994.

aquéllas, haciéndolas que vinculen el mayor lustre de la escuela en arrimarse a los asombros de la campaña".<sup>9</sup>

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” y la llama “eroica dama”. Su anonimia 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, conocedor de su *Ars Amandi*, debía compartir con éste la idea de que era aconsejable que las mujeres leyieran 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 sobremanera la probable condición femenina de la autora, aceptada por algunos historiógrafos como Menéndez y Pelayo. Pero también engendra malestar el voluntario silencio del nombre.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Juan de Espinosa Medrano, La *Panegírica Declamación en Apologético*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, pág. 115.

<sup>10</sup> Alberto Tauro 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.

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 anonimia en una ciudad cuyo núcleo ilustrado era relativamente pequeño: la Lima de comienzos del XVII 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 ésta, alejándose de la mística, se apodera de la *disputatio*, saber racional reservado al ámbito de los hombres.<sup>11</sup>

¿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 planteamiento de Jean Franco 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 religiosa.

Aunque no hay elementos que rebaten 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 ha constatado en su estudio 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

<sup>11</sup> Jean Franco, *Plotting Women; gender and representation in Mexico*, New York, Columbia University Press, 1989.

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<sup>12</sup>

Como aquellos textos que Virginia Woolf<sup>13</sup> clasifica como escritos por mujeres/ sobre mujeres, el *Discurso* se enuncia como un espacio/margen donde, desde la borradura, nace una escritura de género<sup>14</sup>, 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 enmascararse 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. En el marco de la literatura colonial se convierte en una de las pocas contribuciones a la teoría literaria junto con el *Compendio apologético en favor de la poesía* (1604) dentro de la *Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena; la *Invectiva apologética* (1652) de Hernando Domínguez Camargo y el *Apologético a Don Luis de Góngora* de Juan de Espinosa Medrano. Cuatro obras, muy diferentes, que inician la tradición crítica latinoamericana.

La escritura se concentra en la alabanza de la poesía como hacer excelsa, un don divino que encierra ciencias, artes, filosofía; explica la historia y justifica la vida. Sus dos objetivos son el deleite y la enseñanza.

<sup>12</sup> Javier Prado, *El genio de la lengua y de la Literatura Castellana y sus caracteres en la historia intelectual del Perú*, Lima, Imprenta del Estado, 1918.

<sup>13</sup> Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, Buenos Aires, Sur, 1980.

<sup>14</sup> “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. El género es, en esta definición, una categoría social que se impone sobre un cuerpo sexuado”. Joan Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en *De mujer a género. Teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, pág. 18.

Los ochocientos ocho versos despliegan conocimientos sólidos de la tradición clásica y cristiana. Los tercetos, rematados por la cuarteta final, trabajan cuidadosa y razonalmente 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<sup>15</sup>: “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”.

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 este texto que remite a las preceptivas clásicas, especialmente latinas, a 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 Juan García Rengifo<sup>16</sup>. 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 provenientes del

<sup>15</sup> Manejamos en un comienzo la edición del *Discurso* de la 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 el texto completo de 1608, la edición príncipe. Las correcciones son de Rodolfo González Wang, las notas de Antonio Cornejo Polar. El texto se encuentra en la revista *Letras*, 68-69 (1962).

<sup>16</sup> Circulaban en Lima las preceptivas de Iván Díaz Rengifo, Miguel Sánchez de Lima, Luis Alfonso de Carballo, Juan de la Cueva, Luis Carrillo y Sotomayor, escritas entre 1580 y 1606. ver Antonio Cornejo Polar, “Discurso en loor de la poesía”, *Letras*, 68-69 (1962).

neoplatonismo sino en la concepción de la poesía como poder divino que, a veces, visita el alma de los hombres”<sup>17</sup>

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 llama “las tretas del débil”<sup>18</sup>; en el *Discurso* el saber y el decir aparecen enfrentados. La pluma advenediza solicita auxilio recurriendo al tópico de la invocación. (Aquí, Ninfas del Sur, venid ligeras; / pues que soy la primera qu' os imploro, / dadme vuestro socorro las primeras).

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

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 Austino Polo / eres mi Delio, el Sol, el Febo santo / se pues mi Febo, Sol, i Delio solo”.

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

<sup>17</sup> Antonio Cornejo Polar, ob. cit., pág. 160.

<sup>18</sup> Josefina Ludmer, “Las tretas del débil” en *La sartén por el mango*, Ed. Patricia Elena González, Eliana Ortega, Puerto Rico, Huracán, 1984.

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*; / Mas  
 ¿cómo una muger los peregrinos / metros d'el gran Paulino, y del  
 Hispano / Juvenco alabará siendo divinos? / "A una muger que teme  
 ver en la orilla / de un arroyuelo de cristales bellos, / quieres que  
 rompa el mar con su barquilla? / Mas aunque tú la vana gloria huyas /  
 (*que por la dar muger será bien vana*)<sup>19</sup>

A lo largo del texto existen una serie de alusiones indirectas que reafirman la condición femenina<sup>20</sup>. Por ejemplo la metáfora en la que se nombra “mariposa, temerosa del fuego” o la imagen, señalada por Trinidad Barrera de la “navecilla” que es paralela al metrificar como mar “dulce y sabroso” donde aquella se encuentra a la intemperie, tema horaciano retomado en el Siglo de Oro.<sup>21</sup>

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.

<sup>20</sup> Para Teresa de Lauretis, “el ser social se construye día a día como punto de articulación de las formaciones ideológicas, encuentro siempre provisional del sujeto y los códigos en la intersección histórica (y por ello, en continuo cambio) de las formaciones sociales y su historia personal” (*Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 29). 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.

<sup>21</sup> Trinidad Barrera, “Una voz femenina en el Perú colonial” en *Mujeres: escrituras y lenguajes*, ed. Sonia Mattalía y Milagros Aleza, Valencia, Universidad de Valencia, 1995.

El *Discurso* no subvierte las categorías masculinas de un mundo jerarquizado. El hombre es el Viledio de 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”

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<sup>22</sup> 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 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). La oposición entre la escritura y la palabra instaura la diferencia entre civilización y barbarie: “salvaje vida” es complementaria de la de nobleza /vulgo; letrado/iletrado; ciudad/campo.

<sup>22</sup> Beatriz González Stefán, *Hacia una historia de la historiografía literaria latinoamericana del Siglo XIX*, La Habana, Casa de las Américas, 1987.

No sólo 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? / quedese; 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”.

Después de una enumeración en la que apela a las figuras mitológicas y a algunos de los 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 inidina tierra, / gratuitamente a nuestro ingenio dado”. 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. Letras no contaminada de voces, significantes que genera 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.