



Mabel Moraña

Viaje al silencio, exploraciones del discurso barroco

Índice

Introducción

Hacia una caracterización del Barroco de Indias

Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica

Para una relectura del Barroco hispanoamericano:
problemas críticos e historiográficos

Estrategias discursivas y emergencia de la identidad
criolla

Orden dogmático y marginalidad en la «Carta de
Monterrey» de sor Juana Inés de la Cruz

Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en
los villancicos de sor Juana

Mímica, carnaval, travestismo: máscaras del sujeto en la
obra de sor Juana

Sor Juana y sus otros. Núñez de Miranda o el amor del
censor

La retórica del silencio en Sor Juana Inés de la Cruz

Colonialismo y construcción de la nación criolla en sor
Juana Inés de la Cruz

Máscara autobiográfica y conciencia criolla en

Infortunios de Alonso Ramírez, de Carlos Sigüenza y Góngora
La endiablada de Juan Mogrovejo de la Cerda: testimonio satánico-satírico-burlesco sobre la perversión de la utopía
Retórica, pensamiento crítico e institucionalización cultural
Apologías y defensas: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano
Formación del pensamiento crítico-literario en Hispanoamérica: época colonial
Fundación del Canon: hacia una poética de la historia en la Hispanoamérica colonial
Bibliografía

Para mis hijas,
que dan sentido a todo

What is important in a work is what it does not say. This is not the same as the careless notation «What it refuses to say», although that would in itself be interesting: a method might be built on it, with the task of measuring silences, whether acknowledged or unacknowledged. But rather this, what the work cannot say is important, because there the elaboration of the utterance is carried out, in a sort of journey to silence.

Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*

—11

Introducción

Los ensayos que componen este volumen no constituyen una indagación puramente hermenéutica ni meramente historiográfica en los intrincados discursos que integran el corpus más o menos definido de la literatura barroca hispanoamericana. En ambas direcciones la crítica ha avanzado considerablemente en las últimas décadas, en las que se ha asistido a una recuperación notoria de la cultura virreinal en su totalidad, y en particular de los textos que exponen con mayor evidencia la presencia de paradigmas y modelos metropolitanos en las formaciones sociales de ultramar.

La investigación ha sido especialmente fructífera en la recuperación de textos, autores y formas discursivas que no integraban hasta ahora el repertorio monumentalizado de las letras coloniales, particularmente en el siglo XVII, marcado por la consolidación institucional del Imperio en

América y por la diseminación del aparato estéticoideológico de la Contrarreforma en las colonias españolas.

La exploración de archivos ha entregado un inmenso conjunto de manifestaciones culturales y prácticas escriturarias a la consideración académica, y ha dado a conocer una enorme cantidad de aspectos hasta ahora ocultos y hasta insospechados de la dinámica cultural de ese periodo crucial de la historia americana. Por otro lado, la relectura de textos a partir de teorías postestructuralistas ha echado nueva luz sobre autores y obras que se proyectan ahora, con un nuevo impulso, sobre la problemática latinoamericana en su totalidad y, particularmente, sobre muchos debates y replanteos de especial relevancia en nuestro fin de siglo.

Pero quizá el logro más notorio en los estudios coloniales ha sido el cambio de perspectiva crítico-ideológica a partir del cual se ha venido —12enfocando el análisis de los textos y la cultura americana en el periodo colonial. Las manifestaciones culturales de la Colonia han logrado vencer la visión eurocéntrica que se concentró durante tanto tiempo en la verificación de los mecanismos transculturadores que señalaban los grados y niveles de reproducción de discursos hegemónicos en América.

En muchos casos tales análisis coincidían en la valoración explícita o implícita de la cultura colonial como versión degradada de los paradigmas del dominador, a los que el dominado sólo podía acceder a partir de un proceso de asimilación o mimesis, condicionado fuertemente por sus desventajosas condiciones de producción cultural. Al mundo colonial se concedía, desde esta perspectiva, apenas el dudoso privilegio de haber constituido un espacio supuestamente virginal, en el que los poderes europeos habrían logrado inscribir, en un largo y violento proceso de aculturación y conquista intelectual, la verdad revelada, la lengua imperial y los principios epistemológicos prestigiados por la tradición occidental, reproducidos en las colonias gracias a la superioridad militar y económica de los centros europeos.

En La ciudad letrada, que tanto ha contribuido a potenciar la comprensión de las condiciones de producción cultural en América desde la Colonia a nuestros días, Ángel Rama retoma cautamente aquellos postulados al proponer que el mundo colonial fue el vasto espacio de experimentación y aplicación sistemática del «saber barroco», donde los rígidos principios racionalizadores e interpretativos del Imperio se oponen a la imaginación y al particularismo del Nuevo Mundo.

De la dialéctica que se plantea entre ambas concepciones del mundo surgirán en América praxis diferenciadas de interpretación y representación cultural, elaboradas a partir de una subjetividad colectiva que va definiendo sobre la marcha nuevas agendas, a veces mimetizadas, a veces antagónicas, con respecto al Poder. Serán justamente la imaginación y el particularismo americanos los factores que constituirán, por su misma especificidad, el desafío más importante a los modelos europeos, ya que a partir de aquéllos se realiza la impugnación sistemática de los universales en que se apoya la conquista —13espiritual del Nuevo Mundo y su colonización ideológica, proponiendo en su lugar un saber «otro», subalterno pero cargado de un valor crecientemente alternativo y fundacional.

La violencia del signo sobre la empírea, de la letra sobre la oralidad,

del centralismo logocéntrico institucionalizado y autolegitimado sobre la profusión cultural multiétnica y multicultural del mundo sometido por la Conquista no se inaugura, sin embargo, con la constitución de la ciudad letrada como espacio simbólico de aplicación y reproducción de paradigmas metropolitanos. Pero sí se consolida y monumentaliza desde la base urbana, diseminando las claves y mensajes del Poder dominante en todos los estratos de la sociedad colonial.

Sin embargo, no debe dejarse de lado que la ciudad articula y centraliza una totalidad mayor que se extiende más allá de las murallas que delimitan hacia afuera un territorio que se mantiene irreductible a la homogeneización -periferia del margen, si se quiere, o centro de su propio sistema- el cual sostiene como principios de supervivencia la resistencia y la «otredad» productiva.

A su vez, hacia adentro del perímetro amurallado, la ciudad es también heterogénea y conflictiva, aunque en ella los principios de orden pudieran aplicarse con mayor eficacia y rigurosidad que en las extensiones insumisas que la rodeaban. Espacio atrincherado, defendido hacia afuera y hacia adentro, el centro urbanizado es entonces el espacio en el que se dirime la ilusión de un universalismo utópico puesto constantemente a prueba por la materialidad irreducta de un mundo «otro» que pugna por definir su propio imaginario.

En efecto, si la ciudad virreinal opera como enclave y frontera, definiendo material y simbólicamente los parámetros desde los que se gestionaría la entrada de América en la modernidad eurocentrista, en su interior se dirimen también no sólo luchas por el poder político y cultural sino también por el predominio interpretativo y representacional. Las batallas discursivas, el entrelazamiento de visiones y versiones que registran la actuación y proyectos de diversos sectores de la sociedad de la época, así como las estrategias a través de las cuales los actores del periodo colonial definen e implementan sus agendas en el contexto de la dominación imperial, —14revelan tanto la fuerza del aparato hegemónico sobre las formaciones sociales americanas como la tremenda dinámica que éstas despliegan para consolidar su identidad e ir definiendo un sujeto social multifacético y progresivamente diferenciado de los modelos metropolitanos.

Los estudios de las regulaciones que regían la vida monacal, los análisis de la discursividad forense y las prácticas inquisitoriales, la revaloración de las formas y grados de supervivencia de culturas prehispánicas en el seno de la dominación imperial, la valoración del alcance y función de la oralidad y de las modalidades que asume la cultura popular en el periodo colonial, así como la reconstrucción de tantos otros aspectos vinculados a la cotidianidad americana, principalmente en los grandes conglomerados urbanos que componían la sociedad criolla, permiten hoy una visión mucho más completa de las etapas prenacionales, pero asimismo una mayor conciencia de la conflictividad en que se debatieron los actores sociales y los productores culturales en el escenario de la ciudad barroca.

La cultura barroca es entonces, en ese sentido, mucho más que el modelo que reproduce en ultramar, en versiones subalternas, los principios de orden y los mecanismos de celebración del Estado imperial. Debe ser vista,

a mi entender, como un paradigma dinámico y mutante, permeable no sólo a los influjos que incorpora la materialidad americana sino vulnerable también a los efectos de las prácticas de apropiación y producción cultural del letrado criollo, que redefine el alcance y funcionalidad de los modelos recibidos de acuerdo con sus propias urgencias y conflictos. Lo que en otra parte he llamado «la cuestión del Barroco» presenta así problemas específicos para la interpretación de dicho periodo. Tanto en su formulación colonial como en las apropiaciones posteriores de la estética barroca aflora principalmente el problema de su funcionalidad ideológica, fundamentalmente en lo que tiene que ver con la consolidación y ascenso de la sociedad criolla y con la consecuente formulación de una discursividad que legitimara la hegemonía de ese nuevo sector en el proceso que se abre a la modernidad.

En esta dirección, el papel del letrado es crucial para la comprensión no sólo del protagonismo que asume el productor cultural en —15el periodo de estabilización virreinal, sino de los discursos y estrategias que éste va elaborando en el proceso de registrar, interpretar y representar simbólicamente la materialidad de la Colonia. Sus discursos emergen como negociación ideológica entre las tradiciones recibidas -tanto la dominante como las sometidas por la conquista- y las pulsiones que irán modificándola. Su acción cultural es, principalmente, una praxis de gestión en la que se define como agente transculturador para quien la identidad se descubre y elabora desde la alteridad en un juego de espejos con frecuencia deformantes, de mímica, celebraciones y rechazos, festividad y tragedia, que transforma los actores sociales en sujetos, las prácticas letradas en praxis culturales cuya teleología va explicitándose paulatinamente.

La inserción del letrado en la dinámica político-social de la Colonia está marcada por una dualidad irreductible. Es el brazo ideológico del Poder y al mismo tiempo su combatiente más tenaz y beligerante. Apoyado en la legitimidad que le confiere la metrópolis ocupa, sin embargo, la periferia asediada del sujeto colonial, ejerciendo su marginalidad a veces como una condena inevitable a la subalternidad y el retardo cultural con respecto a los centros europeos, a veces como un privilegio epistemológico fundado justamente en la excentricidad y el particularismo que corresponde a su condición de sujeto emergente, que va descubriendo progresivamente su papel en la historia.

La práctica letrada no se libera nunca de los beneficios ni los requerimientos de esa posicionalidad bifronte, contradictoria y productiva. Habitar ese espacio intermedio entre hegemonía y subalternidad implica justamente poner a prueba el límite de manera constante, ocupar la frontera y hacer de ella, progresivamente, un centro «otro», construir una territorialidad y una subjetividad inéditas, un espacio de deseo, un «lugar del saber» capaz de ir imponiendo sus propias condiciones para el diálogo, desde los resquicios de la ortodoxia y las fisuras del establishment.

Los estudios que componen este libro intentan penetrar esa etapa crucial del desarrollo cultural de Hispanoamérica en el momento en que comienza a consolidarse en el sector criollo y, principalmente, en el grupo letrado, una conciencia de la diferencia y del papel histórico —16que toca al

productor cultural hispanoamericano en la definición de proyectos propios, que aunque enraízan en la matriz europea y en las fuentes prehispánicas de múltiples maneras, comenzarán a definirse con un perfil distinto, inédito en el mundo occidental.

El asedio a los textos y problemáticas de este momento fundamental del desarrollo hispanoamericano no puede realizarse, sin embargo, sólo como un relevamiento directo de las fuentes primarias, ofreciendo al estudioso de hoy una lectura posible y verosímil de los discursos y prácticas culturales del periodo. La penetración discursiva debe ejecutarse más bien, en muchos casos, como la exploración oblicua de un imaginario cifrado, en el que la palabra es a la vez encubrimiento y revelación, búsqueda y hallazgo, símbolo y signo de proyectos que van saliendo a luz para deslumbrar en primer lugar a aquellos que van entresacándolos de la red de propuestas e imposiciones que les llegan a través del aparato represivo y seductor del dominador.

Como Deleuze descubriera en su interpretación del principio barroco, éste no se desarrolla como línea o plano sino como doblez o pliegue que en un mismo movimiento expone y encubre, permanece y se transforma de manera incesante. La palabra barroca se despliega y repliega en mensaje y silencio, celebración e impugnación, identidad y alteridad. Es esta doble faz la que posibilita justamente la duración, la fuerza y energía productiva del principio barroco, y su consecuente proyección a lo largo de todo el desarrollo histórico de la cultura americana.

De acuerdo a estos principios, Viaje al silencio se propone como una exploración de relatos que adquieren significación como parte de un discurso mayor que los engloba y los potencia en su particularidad. De acuerdo a este propósito el volumen incluye, junto al análisis de textos o problemáticas puntuales, estudios teórico-historiográficos que intentan sentar ciertas bases para la interpretación más general del Barroco hispanoamericano y de la función específica que cumple el letrado en la producción cultural del periodo.

El primer apartado del libro, «Hacia una caracterización del Barroco de Indias» se concentra en la articulación entre Barroco y conciencia criolla, intentando introducir a través de la misma el tema de la diferencia americana tal como ésta fue percibida y elaborada —17en el siglo XVII, cuando se consolida en América la implantación del modelo estético-ideológico de la Contrarreforma. El primer estudio se concentra justamente en el proceso de adopción/adaptación de paradigmas metropolitanos y en las estrategias que se elaboran para canalizar, a través de las pautas recibidas, un mensaje específicamente americano, que presentara la conflictividad colonial a partir de una retórica legitimada por el poder imperial. El ensayo plantea el problema fundamental de la (auto)representación del subalterno en contextos coloniales y las ambivalentes relaciones que éste establece con los principios de autoridad política y discursiva que regulan su producción. El segundo trabajo, por su parte, concentrado más en aspectos historiográficos, propone ciertas bases para una revisión de «la cuestión del Barroco» desde una perspectiva americanista, con énfasis en aspectos ideológicos.

«Estrategias discursivas y emergencia de la identidad criolla» enfoca básicamente la figura central de sor Juana Inés de la Cruz, cuya amplísima

obra continúa seduciendo a la crítica y al público en general por los múltiples niveles de lectura y las innumerables derivaciones que tuvo el pensamiento de la monja tanto en el momento en que le tocó vivir como en etapas posteriores del desarrollo cultural hispanoamericano.

El principal objetivo de los estudios dedicados a la Décima Musa es el de iluminar aspectos poco trabajados de su obra: las tácticas oblicuas de formulación discursiva utilizadas en sus cartas, la relación entre espacio privado y espacio público, la relación con su confesor, la apelación y representación del otro, y sus posiciones frente a América en tanto territorio sometido a un poder al que ella misma impugna y representa, en un movimiento dual que es propio de la posicionalidad letrada en el periodo.

Tanto en estos estudios como en el dedicado al tema del silencio, importa sobre todo relevar la existencia del texto como encubrimiento y representación, es decir la calidad (auto)censurada de un discurso colonial elaborado como exploración de una identidad en proceso, que apela a los recursos de la erudición, la ironía, la reticencia y la formulación simbólica para poder penetrar en la panóptica sociedad virreinal.

—18

Es central, para una interpretación de la obra de sor Juana el entrecruzamiento de cuestiones culturales, ideológicas y genéricas. Toda la apropiación del bagaje de erudición profana y religiosa está en la monja vinculada a su condición de mujer, que define el lugar desde el que se percibe la sociedad de la época y desde el que se produce un discurso de impugnación a diversos aspectos del mundo novohispano y de búsqueda de una definición identitaria, tanto individual como colectiva, dentro de la compleja red de castas, razas, lenguas, que componen su universo social. En efecto, a la subalternidad institucional que le corresponde dentro de la estratificación eclesiástica se agregan la marginalidad que se le asigna como mujer y como intelectual interesada en una universalidad cultural que sobrepasa los límites de la escolástica y la hermenéutica religiosa. Desde todos estos ángulos la monja produce un discurso cautivo, encerrado dentro de los límites materiales del espacio conventual, y de parámetros textuales e ideológicos demarcados por la regulación política y doctrinaria de la España imperial. Entre Estado e Iglesia, su praxis cultural es un constante desafío de esas fronteras y una pugna por abrir el espacio simbólico para que éste pueda llegar a abarcar los reclamos de la emergente subjetividad criolla, que pugna por consolidar las bases para su hegemonía americana.

De ahí que el discurso sorjuaniano sea esencialmente interpelativo, tanto en su inserción en la «alta cultura», a través del diálogo que establece con el canon profano y religioso, como en sus aportes a géneros «menores», circunstanciales o «efímeros» tales como el villancico, la poesía cortesana, el género epistolar o las composiciones celebratorias para arcos y otras ocasiones festivas.

De un modo u otro, en todos estos niveles de escritura se filtra la dimensión autobiográfica donde sor Juana construye el yo como una estrategia multifacética que configura al otro -el receptor, el subalterno colonial perteneciente a razas oprimidas, el peninsular- en el cruce de los principios de autoridad, autoría y autorización discursiva.

Junto a los textos dedicados a la obra de la monja mexicana, el que se centra en Infortunios de Alonso Ramírez abunda a su vez en ese mismo proyecto de proponerla dimensión biográfica como versión —19de una historia posible, individual y colectiva, que permite iluminar la periferia colonial como espacio insumiso e irreducto frente a la autoridad que emana de los centros de poder. Como en sor Juana, en Carlos de Sigüenza y Góngora asoma la emergente conciencia criolla como espacio estructurante, productor y proyector de significados.

El texto menos conocido de Mogrovejo de la Cerda complementa, en el Perú virreinal, el tema de una América entrevista como espacio simbólico que desafía la racionalidad eurocéntrica con recursos que subvierten el proyecto unificador y homogeneizante de la metrópolis. Al igual que en el relato de Sigüenza y Góngora, La endiablada presenta aspectos de la sociedad colonial que no se someten a la lógica civilizadora ni a los modelos de orden social en los que se basa la utopía americana. El diálogo entre los diablos, sobre el que se articula la narración de Mogrovejo de la Cerda, introduce satíricamente la materialidad de la Colonia apuntando a la configuración de un sujeto social marcado por la alteridad, que se aparta de cánones y regulaciones por los múltiples caminos de una cotidianidad incontrolable.

El discurso barroco se multiplica, entonces, en América, en infinitas fórmulas y recursos que violentan el canon sin apartarse definitivamente de él. En pliegues y repliegues, los discursos mayores son sometidos a las pruebas de fuego de una realidad imaginativa y particularista, que basa su identidad en la diferencia, su hegemonía en una subalternidad que va siendo asumida como marca social y cultural que se proyecta hacia un espacio histórico distinto al vislumbrado desde la posición del dominador. El último apartado del volumen, «Retórica, pensamiento crítico e institucionalización cultural» se abre a aspectos crítico-teóricos más englobantes, aunque afincados aún en textos específicos. El estudio del género apologético señala los modelos a partir de los cuales el Barroco americano filtra mensajes específicos a la posicionalidad colonial echando mano a recursos retóricos ya formalizados, los cuales son redimensionados de acuerdo a la naturaleza y a las necesidades expresivas del emisor criollo. Sor Juana, Espinosa Medrano, Bernardo de Balbuena, son sólo algunos de los ejemplos en los que se combina el discurso de la defensa con el del panegírico, en la proposición —20del sujeto colonial como interlocutor e interpelador de la metrópolis.

En el análisis de la formación del pensamiento crítico-literario en la Colonia se enfoca el surgimiento de la reflexión criolla acerca de la producción americana, abriendo la problemática historiográfica en tanto formalización de una genealogía diferenciada de los procesos culturales europeos. La pregunta acerca de los supuestos epistemológicos que rigen la reflexión que el sujeto americano realiza acerca de su propia praxis cultural implica una interrogación acerca de la noción misma de historia y de cultura que el letrado criollo comienza a manejar para ordenar su trayectoria y evaluar los productos de su trabajo intelectual. Los valores estéticos que guían el gusto del sector letrado tienen una articulación estrecha con el tema de la conciencia y la identidad colonial. Sus estrategias interpretativas, sus métodos ordenadores, sus objetivos de

institucionalización cultural, son parte de un proyecto mayor que se va delineando y concretando progresivamente en las etapas protonacionales. Enmarcado en el contexto cultural e ideológico del Barroco, tal proyecto supera los límites históricos de la llamada etapa de estabilización virreinal y se extiende hacia los albores de la emancipación, integrando el pensamiento ilustrado que introduce los principios de la modernidad en la matriz híbrida de la sociedad criolla.

El Discurso en loor de la poesía, el Triunfo Parthénico, el Apologético en favor de don Luis de Góngora, las Memorias histórico-filosóficas, de Llano Zapata; la Bibliotheca Mexicana, de Eguiara y Eguren; la Bibliotheca hispano-americana septentrional, de Beristáin de Souza; el Nuevo Luciano, de Santa Cruz y Espejo son más que proyectos de relevamiento y catalogación, verdaderas construcciones histórico-literarias que se interrogan sobre el lugar de América, su articulación a la tradición occidental y sus aportes específicos al pensamiento universal. Pero sobre todo son testimonios claros de una indagación identitaria que el letrado criollo, al concebirse como sujeto de su propia historia, emprende como forma de redefinir el origen y el futuro de las sociedades americanas. Finalmente, «Fundación del canon: hacia una poética de la historia en la Hispanoamérica colonial» explora la apropiación creativa —21 que realiza el letrado americano de las poéticas europeas en el proceso de formalización de un orden simbólico propio y diferenciado. Se estudia aquí la práctica letrada como derivación del paradigma eclesiástico. El letrado, en efecto, emprende su conquista del imaginario americano partiendo de los gestos conversores y mesiánicos que caracterizaran al misionero en tierra de indios. Las prácticas escriturarias de los historiógrafos de la Colonia no solamente tienen un indudable valor fundacional en tanto producción cultural americana, sino también redefinen, en su propio desenvolvimiento, la función del letrado. A través de su obra, la empiria escrituraria se transforma en corpus y canon. La historiografía es pedagogía, prédica, sermón, antes de ser historia, porque comienza por reivindicar la memoria cultural y afirmar la legitimidad de la inscripción de América dentro de la temporalidad occidental.

El proyecto historiográfico se define así como un contradiscurso que desmantela los principios del dogma redefiniendo los conceptos de jerarquía y autoridad cultural. La sociedad criolla se abre así, progresivamente, a culturas no hispánicas, a contenidos antes condenados como paganos y plebeyos, a productores culturales de distinto género, raza y lengua.

De esta manera, Viaje al silencio intenta entregar una visión al mismo tiempo puntual y englobante del discurso barroco sin detenerse necesariamente en los límites temporales que puedan arbitrariamente asignarse al estudio de temas y problemas que surgiendo de aquella matriz cultural se desarrollan históricamente en etapas posteriores de la historia americana.

El objetivo común de estos ensayos es explorar las estrategias de apropiación y producción discursiva, y el papel del productor cultural en la Colonia, fundamentalmente en el siglo XVII, con la esperanza de que a partir de este «origen» pueda llegar a potenciarse, a nueva luz, la

lectura de los relatos a partir de los cuales se constituye el sujeto social hispanoamericano.

No sólo se define, en el proceso de esta constitución, aquel que tiene el privilegio de la voz y la letra, sino también, principalmente, aquel que calla, por no caber en las voces, como sor Juana señala, lo mucho que hay que decir. Pero tal vez la función de la crítica no sea —22otra, según indica Macherey, que la de crear métodos para medir silencios, tratando de emprender con el lector un viaje por los pliegues del texto y de la historia para buscar en ellos lo que el silencio calla. Si este libro sirviera para iluminar, aún en mínima parte, los pliegues y repliegues de la mentalidad y la praxis colonialista, las perversiones, virtudes y paradojas de la letra, la épica de la resistencia cultural americana y los relatos que se esconden en las entrelíneas de las voces más audibles, los estudios que lo componen habrían cumplido su objetivo. Deseo agradecer especialmente a quienes impulsaron mi trabajo, no sólo con enseñanzas fundamentales sino con su porfiada fe, su amistad y el ejemplo de su propia labor. Principalmente, entonces, todo mi reconocimiento para Antonio Cornejo Polar, Nelson Osorio, Georgina Sabat-Rivers, Raquel Chang-Rodríguez, Marie-Cécile Benassy-Berling, que junto a tantos otros ayudaron a moldear mi trabajo.

En México debo, además, especial gratitud a la erudición y calidez de Elías Trabulse, Margo Glantz, José Pascual Buxó y María Dolores Bravo, quienes me invitaron en tantas ocasiones a compartir con ellos el entusiasmo por un campo de investigación que ellos han prestigiado, a lo largo de los años, con sus fundamentales aportes.

En la Universidad de Pittsburgh debo agradecer fundamentalmente a los colegas y estudiantes que apoyaron y apoyan mi trabajo, y particularmente a quienes colaboraron en la preparación de este manuscrito.

Asimismo, destaco que la publicación de este libro ha sido posible gracias a las contribuciones de la Coordinación General de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y el «Richard D. and Mary Jane Edwards Endowed Publication Fund» de la Universidad de Pittsburgh, a quienes agradezco el apoyo prestado.

Hacia una caracterización del Barroco de Indias

Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica

En el último decenio se ha asistido a un notable incremento, cuantitativo y cualitativo, de los estudios sobre el periodo colonial hispanoamericano, tanto en el medio académico norteamericano como en los centros europeos de estudios latinoamericanos. Este interés responde a varias razones, aun dejando de lado cuestiones de política universitaria y demanda académica. Por un lado, parece haber caído en desuso cierta moda de los años sesenta que interpretaba la historia de los países al sur del río Bravo como un ejemplo vivo de magia cotidiana -de magia negra, en muchos casos- en que la realidad parecía dar cuerpo histórico al imaginario social. Los enfoques desarrollistas o tributarios de la vieja dicotomía moderno versus

tradicional hicieron crisis, en los estudios literarios como en los de las ciencias sociales, como analiza bien James Lockhart. Hizo crisis también cierto sociologismo que, apoyado en la pirotecnia teórica que desató la Revolución cubana, convenció a muchos, con un facilismo que poco favor hizo a la causa latinoamericana, de que ese continente entraba en el mejor de los mundos posibles. Esa visión panglossiana de la historia y la literatura, para la cual la cultura del subcontinente aparecía como un epifenómeno sin lazos con la tradición, dejó como saldo a nuestra década una larga serie de problemas sin resolver, y un interés renovado en la cultura latinoamericana. Poco a poco ha ido arraigando, en gran medida a impulsos de los sucesos políticos de los años setentas, una perspectiva diferente, menos «tropicalista» y más histórica, para el estudio de la problemática latinoamericana. Esta perspectiva se corresponde, a su vez, con una metodología que pretende ser afín a su objeto de estudio. En efecto, los países latinoamericanos, con sus economías de venas abiertas, sus dictaduras transnacionalizadas y sus desafiantes revoluciones, han lanzado a la arena de los estudios sociohistóricos una problemática que reclama estudios globales, multidisciplinarios, y que no cede a enfoques formalistas creados para otras realidades culturales. Nociones como «colonialismo», «dependencia», «cultura popular», «conciencia social», «autoritarismo» tienen en la historia latinoamericana un referente concreto, de dramática presencia, que se ofrece como un desafío a la crítica y la historiografía. El arraigo de esas nociones en la historia latinoamericana se remonta, obviamente, al periodo colonial y al proyecto imperial que las naciones europeas aplicaron al conjunto de formaciones sociales de ultramar, las cuales a partir de esa violencia inicial, se dieron en llamar «el Nuevo Mundo». A los estudios del periodo colonial se llega así, en muchos casos, con una orientación retrospectiva¹. En efecto, se busca en esa etapa de la historia continental al menos una de las vertientes de la tradición cultural del continente. Por un lado, porque en los siglos XVI y XVII cristaliza ya una literatura, una crítica y una historia literaria a la vez dependientes y culturalmente diferenciadas de los modelos metropolitanos. Por otro lado, porque esa cultura es ya, desde sus albores, producto de un sistema de dominación del que aún es en gran parte tributaria nuestra realidad actual y es la raíz de esa problemática la que queda expuesta a través de los productos culturales del periodo. Es solamente a partir del estudio de esas raíces propias que puede rescatarse y comprenderse la singularidad conflictiva de la cultura latinoamericana, nacida tanto bajo el signo de la violencia y los intereses del dominador, como de la creatividad y resistencia del dominado.

Quiero referirme aquí, en especial, a uno de los capítulos más relegados de la historia literaria hispanoamericana, relegado no —27— porque no se hagan alusiones constantes a él, sino porque no ha sido hasta ahora revisado y problematizado con la profundidad que merece. Me refiero al Barroco hispanoamericano, o mejor aún al que Mariano Picón Salas denominara tempranamente, con acierto, el «Barroco de Indias», llamando la atención sobre su calidad derivada, translaticia.

La importancia del Barroco en Hispanoamérica, ya sea éste considerado un periodo, un estilo, o un «espíritu de época», no radica exclusivamente en

la calidad de la producción literaria que corresponde al que se ha dado en llamar «periodo de estabilización virreinal»². La importancia del Barroco reside principalmente, por un lado, en que la evaluación de esa producción poética plantea problemas crítico-historiográficos que se proyectan sobre todo el desarrollo posterior de la literatura continental, y que derivan del proceso de imposición cultural y reproducción ideológica que acompañó a la práctica imperial. En segundo lugar, es también en el contexto de la cultura barroca que aparecen las primeras evidencias de una conciencia social diferenciada en el seno de la sociedad criolla. Esas formas incipientes -y en muchos casos contradictorias- de conciencia social, hablan a las claras, sin embargo, de la dinámica creciente de las formaciones sociales de ultramar, y no es errado ver en ellas el germen, aún informe, de las identidades nacionales.

Quiero referirme a este nivel, crítico-historiográfico y también ideológico, del Barroco de Indias, tomando luego algunos textos que ilustran la problemática de fondo.

Para empezar, existen varias aproximaciones posibles al Barroco hispanoamericano. La primera y más tradicional, interpreta la producción del periodo como un simple reflejo o traslación de modelos estéticos metropolitanos³. Desde esta perspectiva, la producción —²⁸barroca sólo puede ser entendida como un desprendimiento que remite al tronco de las culturas centroeuropeas, y principalmente de las peninsulares.

Sobreimpuesta a la realidad tensa y conflictiva del Nuevo Mundo, la cultura del Barroco, habría tenido en las colonias una realización degradada y siempre tributaria de los modelos metropolitanos. Los textos más importantes de la literatura americana del siglo XVII aparecen así como productos excepcionales por su fidelidad a las formas canónicas, frutos acabados de una mecánica especular. Así, por ejemplo, la obra de sor Juana Inés de la Cruz ha sido juzgada durante mucho tiempo como un capítulo desprendido de la historia literaria española, accidentalmente situado en el contexto de la Nueva España. La dinámica social del virreinato fue a menudo considerada irrelevante para una comprensión del discurso poético y afín de la prosa de la monja mexicana. En el mismo sentido Menéndez y Pelayo alabando la obra crítica de Juan de Espinosa Medrano, mestizo nacido en el repartimiento del Cusco, resalta su excepcionalidad, afirmando que su «Apologético en favor de don Luis de Góngora [es] una perla caída en el muladar de la poética culterana» hispanoamericana⁴.

Posiciones como las mencionadas, ostentan un evidente purismo eurocentrista. Muchos reconocen la altura literaria sólo de aquellos textos que con mayor rigor actualizan el paradigma metropolitano. Otros, incluso, llegan a resentirse ante cualquier interpretación que tienda a «denigrar» al Barroco español, vicio en que caen sobre todo los «hispanistas extranjeros» que toman por valores auténticos del Barroco las que son sólo muestras primitivas o bárbaras, «reduciendo la literatura española a poco más que un arte de negros»⁵.

Arte de indios o, al menos, de mestizos es, en efecto, el Barroco hispanoamericano.

—29

Lo importante es, en todo caso, reconocer, que tomando como base

posiciones como las mencionadas, se intenta muchas veces resolver la problemática del Barroco hispanoamericano a través de un análisis de sus estructuras de superficie⁶. Por un lado, es imposible desconocer que los códigos conceptuales y estéticos del Barroco europeo y principalmente peninsular son impuestos en América como parte del proyecto expansionista que buscaba unificar en torno a un rey, un dios y una lengua, la totalidad imperial. En los ámbitos de las cortes virreinales, la cultura barroca consagra el predominio de la nobleza cortesana y de la burocracia estatal y eclesiástica, que coronaban la pirámide de la sociedad de castas⁷. Tanto para la minoría peninsular como para la creciente oligarquía criolla el Barroco constituyó sobre todo un modelo comunicativo a través de cuyos códigos el Estado imperial exhibía su poder —³⁰bajo formas sociales altamente ritualizadas. El código culto, alegórico y ornamental del Barroco expresado en la fisonomía misma de la ciudad virreinal o a través de certámenes, ceremonias religiosas, «alta» literatura, poesía devota o cortesana, constituyó así durante el periodo de estabilización virreinal el lenguaje oficial del Imperio, un «Barroco de Estado»⁸ al servicio de una determinada estructura de dominación. No es de extrañar entonces que la ya para entonces sofisticada intelectualidad criolla intentara consolidar sus posiciones a través de la apropiación de esos códigos⁹. La habilidad para hacer uso de los discursos metropolitanos se convirtió así en una especie de prueba que permitía definir las posibilidades de comprensión y participación de los grupos sociales periféricos en los universales del Imperio¹⁰. Pero aún más: bajo el régimen inquisitorial los modelos metropolitanos protegían al discurso colonial de toda sospecha de heterodoxia, permitiendo que la literatura del «Nuevo Mundo» se amparara en el «principio de autoridad». Imitar modelos consagrados significaba así aceptar una transferencia de prestigio y colocarse a salvo de la censura. El Barroco adquiere así la dimensión de un verdadero paradigma cultural, formalizado y cultivado de espaldas a la realidad social de la Colonia¹¹. Se ha hablado así de «las máscaras de la represión barroca» y de la «verdad soterrada» del Barroco hispanoamericano que recordaba a Picón Salas el monólogo de Segismundo: una alegoría sobre el poder interpolada entre arte y realidad.

Esta función ideológica del Barroco de Indias sí ha sido vislumbrada en algunos estudios, que mitigan la perspectiva eurocentrista al esclarecer la funcionalidad social y política de los modelos estéticos —³¹dominantes durante la Colonia¹². En definitiva, este nivel de los estudios del Barroco hispanoamericano —escasos, por otra parte— apoya en los ya avanzados estudios sobre ideología que desde la vertiente marxista, especialmente en su línea gramsciana, permiten analizar la funcionalidad de los discursos hegemónicos en una circunstancia histórica dada. Ese fenómeno de imposición verticalizada de los discursos dominantes y de contaminación de los valores y hasta de los principios de legitimación del sector hegemónico en los sectores subalternos, tiene, sin embargo, su reverso. Me refiero al «fenómeno de retorno» por el cual los sectores dominados en determinado momento de la historia comienzan a activarse hasta generar respuestas sociales diferenciadas. Estas respuestas tendientes a impugnar el discurso hegemónico y los principios de legitimación en los que éste se apoya, se desarrollan y afianzan hasta

constituir formas alternativas dentro de la totalidad social. Este momento de emergencia de las que podríamos llamar formas de conciencia subalternas por su ubicación dentro del aparato político-social de una época, es un proceso de difícil lectura. En primer lugar, porque esa misma posición de subalternidad condiciona el grado de formalización y homogeneidad que ese discurso puede alcanzar. En segundo lugar porque la evidencia histórica de ese proceso, la posibilidad de documentación del mismo, implica la interpretación de indicios que, expresados muchas veces con el lenguaje y la retórica dominantes, se mimetizan con la visión del mundo hegemónica, la remedan, parodian o utilizan para sus propios fines.

Es esta manifestación del ser social la que me interesa en el periodo colonial, no sólo porque constituye una de las etapas más importantes en el proceso del pensamiento hispanoamericano, sino por su articulación peculiar con el paradigma barroco.

El Barroco de Indias se corresponde históricamente con el proceso de emergencia de la conciencia criolla en los centros virreinales desde los que se establecían los nexos económicos, políticos y culturales con el poder imperial¹³. Los historiadores coinciden en general —³²en que hacia 1620 aparece ya en el seno de la ciudad virreinal el complejo fenómeno cultural que conocemos como «criollismo». Éste se manifiesta como «el nuevo régimen indiano caracterizado por un intenso protagonismo histórico del vasto conglomerado social formado por cuantos se sienten y llaman a sí mismos criollos en toda la extensión de las Indias»¹⁴.

El surgimiento del «espíritu criollo» es, sin embargo, muy anterior. Los estudios de historia social lo remontan en general al resentimiento de los conquistadores y primeros pobladores «americanizados» que se sentían mal recompensados por la Corona y afirmaban sus derechos en contraposición a los residentes de la Península, quienes controlaban los mecanismos de poder, prebendas y recompensas destinadas a los pobladores de Indias. Desde un punto de vista más estrictamente cultural, José Juan Arrom fija entre 1564 y 1594 la primera generación criolla. A través de las crónicas de fray Diego Durán, Blas Valera, el Inca Garcilaso, Juan de Tovar, así como en la producción dramática de Fernán González de Eslava, Cristóbal de Llerena, Juan Pérez Ramírez, Arrom identifica las fuentes de lo que puede ser llamado, con lenguaje de hoy, «el discurso Criollo»¹⁵.

—33

La posición social del criollo es esencial para la comprensión de la dinámica social e ideológica de la Colonia. Es obvio que el elemento étnico vertebraba en América no sólo la constitución de grupos sociales desde el comienzo sino también su jerarquización y las formas de conciencia social que esos grupos alcanzan. Por lo mismo, se vierte como un componente insoslayable en la productividad cultural y específicamente en la literaria. Es interesante anotar, asimismo, que nuestro uso del término «criollo» y «sociedad criolla» está avalado por el sentido que esos términos adquieren en los textos literarios del periodo, y no solamente en la documentación jurídico-administrativa, como veremos más adelante.

De todos modos, lo que interesa retener de toda la problemática social vinculada al sentimiento criollo en la Colonia, es que éste crece y se articula a los paradigmas de la cultura barroca en el marco de un proceso

reivindicativo a partir del cual empieza a diferenciarse lo que podríamos llamar «el sujeto social hispanoamericano». Este proceso se corresponde, como se sabe, con el periodo de la decadencia española, desde la muerte de Felipe II, en 1598, hasta la muerte de Carlos II último miembro de la dinastía austríaca. Durante esta fase de la historia española se ajusta y transforma el orden anterior. La política del Estado español con respecto a América se encauza hacia objetivos fiscales, sacrificando, como se ha dicho, la economía a la Hacienda, y quebrando así el principio del bien común¹⁶. Sin tocar las bases del mercantilismo monopolístico, la Corona sigue una política filoaristocrática de profundas consecuencias sociales en América. Entre ellas se cuenta, por ejemplo, la progresiva burocratización de la nobleza castellana y la creación de una «nobleza indiana» endogámica que se afianza sobre la base del mayorazgo, las alianzas matrimoniales y el acaparamiento de tierras por medios ilegales (concesiones abusivas de los Cabildos, nepotismo, —³⁴usurpación de comunidades indígenas. Igual que antes se hiciera con los cargos públicos se venden, desde principios del siglo XVII, títulos de la nobleza castellana a mercaderes indianos, hacendados o mineros ricos. Como indica Céspedes del Castillo, a lo largo del siglo XVII los criollos van acaparando títulos nobiliarios comprados o concedidos, hábitos de las órdenes Militares, escudos de armas más o menos fantasmagóricos, títulos de «familiar del Santo Oficio», cargos en cofradías religiosas, patronazgo de conventos e instituciones de beneficencia, puestos en la guardia del virrey, grados militares honoríficos¹⁷. Según el mismo autor, un avance igualmente agresivo se registra en el nivel social medio. Los criollos predominan en las profesiones liberales, el clero y la burocracia, convirtiéndose en un satélite ideológico de las elites. La gran movilidad social interclase aumenta en el periodo la competencia y la discriminación, que alcanzan hasta el nivel popular.

Todo esto indica que el sector criollo, adquiere a nivel social, una visibilidad innegable, que está escrita profusamente en documentos desprendidos del cuerpo jurídico del Imperio en el siglo XVII, algunos de los cuales tuve oportunidad de consultar en el Archivo de Indias, en Sevilla. Pero incluso al margen del testimonio que deja este tipo de documentación, digamos, institucionalizada, y por lo mismo formal, articulada, es interesante la lectura que muchos historiadores y científicos sociales han hecho en las últimas décadas de otras fuentes de carácter más popular y espontáneo, redimensionando el concepto de Social History central en esa disciplina. El estudio de correspondencia privada, memoriales, archivos conventuales, etcétera, permite captar los usos cotidianos, espontáneos y a veces contradictorios de términos claves para la investigación sociohistórica, revelando, además, la dinámica cotidiana de la Colonia, sus valores dominantes y modelos de comportamiento¹⁸.

—35

De todo este proceso que hemos venido exponiendo, lo que interesa en todo caso retener, podría ser resumido en tres puntos principales.

En primer lugar, el sector criollo se convirtió en un importante grupo de presión que se afianza progresivamente en su riqueza, prestigio y poder político. Aunque los criollos no consiguen nunca dentro de los marcos del Imperio los objetivos de autonomía administrativa y predominio

político-económico, lo cierto es que el creciente protagonismo del grupo amenaza el ideal del Imperio como cuerpo unificado. Los intentos de autodeterminación de ese sector son, en muchos casos, vistos con respeto; en otros casos, son interpretados como una forma incipiente de separatismo tendiente a favorecer procesos de regionalización (como efectivamente sucedería), constituyendo gérmenes de las futuras nacionalidades, que Irving Leonard ve asomar ya hacia fines del siglo XVII.

En segundo lugar, ese avance criollo, consecuencia de un largo proceso reivindicativo originado ya en la Conquista, generó el desarrollo de la conciencia social de ese grupo, la cual surge no solamente de los logros conseguidos sino principalmente de las postergaciones y los límites de ese avance. Se sabe, por ejemplo, que los criollos no alcanzaron puestos de jerarquía eclesiástica o civil, salvo excepciones. También existe extensa documentación que demuestra —36 la resistencia al criollo dentro del clero regular. Se consideraba que la «santidad» de este grupo era dudosa, dado el medio social del cual surgía el criollo, dominado por el afán de éxito y ascenso social, la codicia y el resentimiento. Por lo tanto, para la dirección de las órdenes no podían competir con los peninsulares, imbuidos de la tradición mística castellana. En el mismo sentido, dentro de la escala administrativa, existió todo un cuerpo legal destinado únicamente a regular el otorgamiento de cargos públicos a los criollos y obligando a un régimen de alternancia con los peninsulares. Este sistema, refrendado por el papa, se continúa hasta fines del dominio español¹⁹. En tercer lugar debe mencionarse el plano estrictamente cultural (y en este punto regresamos al problema del paradigma barroco y su asimilación en el complejo de la cultura virreinal). A este nivel, y específicamente en el plano de la literatura, se manifiesta en su propia modulación la problemática hegemonía/dependencia que hemos visto manifestarse en lo que tiene que ver con el surgimiento de la conciencia criolla. Por un lado, en la práctica literaria de algunos escritores del siglo XVII hispanoamericano, el código barroco sirve como vehículo para cantar la integración al sistema dominante, lograda o anhelada. En otros casos, el modelo barroco provee las formas y tópicos que, utilizados por la intelectualidad virreinal, denuncian la Colonia como una sociedad disciplinaria y represiva. Ésta, por un lado, tolera la ascensión criolla, por otra parte inevitable; al mismo tiempo, intenta controlarla como parte orgánica del proyecto imperial, enajenándola de su realidad cotidiana a través de los rituales y las máscaras del poder²⁰.

—37

En relación con esta problemática es que se define la obra de quienes son, probablemente, los tres escritores más importantes del periodo, en los virreinos de Perú y de la Nueva España. Se trata de Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo, Carlos de Sigüenza y Góngora y sor Juana Inés de la Cruz, nombres ineludibles en la literatura del siglo XVII hispanoamericano. En tres estilos muy diferentes entre sí, estos tres escritores actualizan la naturaleza jánica del barroco hispanoamericano. Por un lado, en su obra el paradigma barroco da la cara a los rituales sociales y políticos del Imperio y se apropia de los códigos culturales metropolitanos como una forma simbólica de participación en los universales humanísticos del imperio. Por otro, esos intelectuales se

articulan a través de sus textos a la realidad tensa y plural de la Colonia a la que ya perciben y expresan como un proceso cultural diferenciado, y utilizan el lenguaje imperial no sólo para hablar por sí mismos sino de sí mismos, de sus proyectos, expectativas y frustraciones. Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo, sacerdote natural del Calcauso, corregimiento del Cusco, tiene entre sus obras, piezas dramáticas sacras y profanas, obras filosóficas y crítico-literarias, escritas en castellano, latín y quechua. En 1662 da a conocer su Apologético en favor de don Luis de Góngora, texto reconocido como el primer ejemplo de crítica literaria hispanoamericana²¹. La voluntad del erudito mestizo de terciar en las polémicas metropolitanas en torno a la valoración del poeta cordobés, resurgidas después de la muerte de éste, en 1627, es importante como indicio de época. El Lunarejo sale al cruce de los ataques hechos a Góngora por el erudito portugués Manuel de Faría y Souza, en sus cuatro volúmenes dedicados a comentar Las Lusíadas de Caõmes. Faría y Souza denigra a Góngora por considerar que su reputación oscurecía la de Caõmes, a quien consideraba «hombre inspirado por el espíritu divino». En su defensa de Góngora, Espinosa Medrano expresa, por un lado, su profundo dominio del código culterano, y un concepto riguroso de la función y procedimientos de la crítica literaria, a la —38cual concibe como una disciplina de orientación científica. Indica que ésta, a partir del relevamiento y la cuantificación de procedimientos literarios, debería además tomar en cuenta la cualidad comunicativa de éstos dentro del contexto poético. Distingue los recursos que convienen a la poesía secular y a la escritura revelada, rastrea con increíble erudición las fuentes latinas en las que estaban ya codificadas las cinco variantes del hipérbaton, planteando el problema tradición/originalidad, código culto/lenguaje popular o cotidiano, aspecto que algunos han visto como un adelanto de Tinianov y Jakobson²². Concluye el crítico peruano en que Góngora realiza con su obra la «habilitación» del idioma castellano que con él entra en un proceso de renovación lingüística. La transgresión del orden convencional de la frase está naturalizada en el discurso poético gongorino; no sobreimpuesta como disrupción o anomalía lingüística sino integrada al lenguaje en su función expresiva, propiamente poética. En todo caso, Espinosa Medrano se articula a la revisión del canon culterano proponiéndose como un interlocutor válido en la disputa metropolitana. Su sofisticado discurso crítico no está exento, sin embargo, de nutridas referencias a la condición marginal del intelectual de Indias. El Apologético en favor de don Luis de Góngora se abre con el reconocimiento de su identidad periférica. En las palabras dedicadas al lector de la Lógica, indica: «Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los criollos y si no traen las alas del interés, perezosamente nos visitan las cosas de España»²³. Y más adelante:

Ocios son estos que me permiten estudios más severos: pero ¿qué puede haber bueno en las Indias? ¿Qué puede haber que contente a los europeos, que desta suerte dudan? Sátiros nos juzgan, tritones nos presumen, que brutos de alma, en vano nos alientan a desmentirnos máscaras de humanidad²⁴.

Según algunos, la rápida difusión que alcanzó el Apologético de Espinosa Medrano en España no fue mayor a la que mereció en Roma su *Philosophia Tomisthica*, publicada en latín en 1688. El volumen correspondiente a la Lógica aborda agresivamente, en su «Prefacio al lector» el tema de la igualdad intelectual de europeos y americanos, a partir de una curiosa disquisición geográfica. El Lunarejo reafirma la idea de que los americanos gozan del privilegio de habitar el polo antártico, que «está en lo alto del cielo, o sea que es la parte superior y a la vez la parte diestra» del Universo, e indica:

Por consiguiente, los peruanos no hemos nacido en rincones oscuros y despreciables del mundo ni bajo aires más torpes, sino en un lugar aventajado de la tierra, donde sonríe un cielo mejor, por cuanto las partes superiores son preferibles a las inferiores y las diestras a las siniestras²⁵.

Y se pregunta:

Conque para los peruanos las estrellas son diestras, y sin embargo su fortuna es siniestra. Y ¿por qué? Sólo porque son superados por los europeos en un sólo astro, a saber, el agosto, óptimo y máximo rey Carlos [...] Alejados, pues, en el otro orbe, carecemos de aquel calor celestial con que el príncipe nutre, alienta, fomenta y hace florecer la excelencia y todas las artes. Así pues no basta merecer los premios, la gloria, los honores debidos a esta excelencia (los cuales hay que buscar prácticamente en las antípodas, y aun así llegan tarde o nunca); hay que ser argonautas también. Pero ésta es la vieja queja de los nuestros, y no cabe reiterarla aquí²⁶.

La queja y el reclamo, el tono reivindicativo y la arrogancia implícita en la apropiación de los códigos expresivos dominantes, son la modulación de una conciencia crítica incipiente. Aún aplicada a elementos, como el culteranismo, que integraban el discurso canónico, esa conciencia crítica descubre en la tradición hispánica inmediata —40su propia tradición, pero al mismo tiempo descubre su posición excéntrica, desplazada, con respecto al objeto de su reflexión. Se equivoca Mariátegui, por una vez, al interpretar que la literatura de la Colonia es «un repertorio de rapsodias y ecos, si no de plagios» y que textos como el Apologético están dentro de los parámetros canónicos de la literatura española²⁷.

La poética de la lírica culterana, que el Lunarejo realiza a través de su Apologético se manifiesta así no solamente como un aporte al canon. Implica, al mismo tiempo, la voluntad de identificación de un estilo hispanoamericano de época, de claras connotaciones ideológicas. Marca, como indicara alguna vez Jaime Concha, «un primitivo momento de constitución de una ideología de las capas medias del Virreinato, en su grupo de letrados»²⁸, poseedores de cierta conciencia de elite cultural por el manejo de ese instrumento técnico complejo constituido por el

gongorismo. Finalmente, ese intento de ósmosis de los intelectuales del barroco virreinal con el humanismo renacentista no es tampoco casual. Forma parte de la cultura colonial de la época, que tiene uno de sus pilares en el humanismo y la pedagogía jesuíticas, propuesto como contramodelo de las tendencias disolventes del protestantismo. Pero el fenómeno es complejo. Es cierto, por un lado, que el gongorismo, tan extendido en América, sirvió, por ejemplo, en manos de los jesuitas, como un «pesado instrumento pedagógico», haciendo que los niños que debían aprender en las escuelas largas tiradas del poeta cordobés «se apartaran de sus circunstancias inmediatas para sumergirse, mediante el espejismo seductor de las palabras, en la distante patria metropolitana»²⁹. Pero no es menos cierto también que el gongorismo, lejos de ser en todos los casos la lengua muerta del poder imperial, dio a muchos intelectuales del Barroco indiano un motivo de lucimiento y autoafirmación, actuando, paradójicamente, como pretexto en el proceso de conformación de la identidad cultural hispanoamericana, al menos en uno de sus sectores sociales.

—41

En esa misma dirección es que debe entenderse también la participación de muchos escritores de la época en polémicas culturales que incluso trascendían el ámbito peninsular. En el contexto de la Nueva España el principal de ellos es probablemente Carlos de Sigüenza y Góngora, relacionado por línea materna con el poeta cordobés, ex jesuita y representante de la más alta erudición novohispana. Según Irving Leonard, Sigüenza y Góngora «simboliza la transición de la ortodoxia extrema de la América española del siglo XVII a la creciente heterodoxia del siglo XVIII»³⁰. Su calidad de polígrafo se prueba en los temas de arqueología e historia, poesía devota en estilo culterano, crónicas contemporáneas, narraciones y escritos científicos, pero su devoción más constante fueron las matemáticas y la astronomía. Fue cosmógrafo real, y se afirma que Luis XIV trató de atraerlo a la Corte francesa, por el prestigio de su instrumental y dominio científico. Manifiesta en diversos tratados su desacuerdo con el significado que los astrólogos atribuían a las manifestaciones astrales, consideradas por unos presagios de calamidades y, por otros, extraños compuestos en que se combinaba la exhalación de los cuerpos muertos con la transpiración humana. Sigüenza y Góngora reacciona con su obra *Belerofonte matemático* contra la quimera astrológica (1692) en que afirma la superioridad del análisis matemático sobre el saber astrológico, entrando también en polémica con el austriaco Eusebio Francisco Kino, jesuita de inmenso prestigio como matemático y astrólogo. Sigüenza y Góngora se queja del desdén con que los europeos pensaban en los conocimientos y avances científicos de ultramar, diciendo:

En algunas partes de Europa, sobre todo en el norte, por ser más alejado, piensan que no solamente los habitantes indios del Nuevo Mundo, sino también nosotros, quienes por casualidad aquí nacimos de padres españoles, caminamos sobre dos piernas por dispensa divina, o, que aún empleando microscopios ingleses, apenas podrían encontrar algo racional en nosotros³¹.

Kino refuta a Sigüenza y Góngora con su Exposición astronómica, reafirmando la idea de que los cometas eran presagios de mal agüero. Sigüenza contesta con su *Libra astronómica y filosófica*, que sugiere claramente la heterodoxia del mexicano en su interés por llegar a la verdad natural: «Yo por la presente señalo que ni su Reverencia, ni ningún otro matemático aunque fuese Tolomeo mismo, puede establecer dogmas en estas ciencias, pues la autoridad no tiene lugar en ellas para nada, sino solamente la comprobación y la demostración»³².

Y se pregunta: «¿Sería prudente para la inteligencia aceptar las enseñanzas de otros sin investigar las premisas sobre las cuales se basan sus ideas?»³³.

Sus escritos incluyen múltiples huellas de las teorías de Gassendi, Galileo, Kepler y Copérnico, así como referencias concretas a Descartes y atrevidas refutaciones al pensamiento aristotélico. Dice Sigüenza y Góngora, en un escrito de 1681, en un tono que sonaba herético a sus contemporáneos: «Aun Aristóteles, el reconocido Príncipe de los Filósofos, quien por tantos siglos ha sido aceptado con veneración y respeto, no merece crédito [...] cuando sus juicios se oponen a la verdad y a la razón»³⁴.

Esta oposición al autoritarismo escolástico y la apertura hacia la experimentación no son, sin embargo, los únicos rasgos en la obra del pensador mexicano. En su obra asoma también un orgullo criollo arraigado no sólo en el dominio del pensamiento científico sino en las fuentes históricas del pasado prehispánico, como en sus *Glorias de Querétaro* (1688) donde describe el mundo indígena como ingrediente de la tradición criolla³⁵. También en su *Teatro de las virtudes políticas* que constituyen a un príncipe (1680) se refiere a los antiguos reyes indios como ejemplos para sus contemporáneos. Su sincretismo cultural articula la mitología griega, las Sagradas Escrituras, la cultura indígena y las ideas y métodos más avanzados de la ciencia europea como partes de una cosmovisión protonacional que convierte el Barroco de Indias en un producto original, articulado activamente a la circunstancia histórica de la Colonia y a las condiciones concretas de producción cultural en la Nueva España. En la obra de Sigüenza y Góngora, como en la de el Lunarejo (como antes en el Inca Garcilaso) aparece concretamente el concepto de «patria» casi siempre en contextos donde sirve como elemento diferenciador con respecto a la indiferencia arrogante de los europeos, y para identificar un proyecto cultural que no se extendía aún mucho más allá de los límites reivindicativos del sector criollo ni descartaba todavía la matriz española. La conceptualización y la retórica barrocas, que en la Península legitimaban un sistema de poder que comenzaba a resquebrajarse, sirven en América al proceso creciente de consolidación de formas de conciencia social de la oligarquía criolla que tiene en un buen sector del grupo letrado a sus «intelectuales orgánicos».

En varias vertientes la reelaboración indiana del Barroco deja sus huellas en la literatura, y cada una de estas vertientes merecería un estudio detenido. Una de ellas tiene que ver con la asimilación del cartesianismo interiorizado como instrumento poco visible de racionalización y punto de apoyo para la construcción del ser social³⁶. Otra vertiente podría

perseguirse en la utilización de ciertos tópicos, como el tópico del viaje, por ejemplo, que adquiere el sentido de una recuperación crítico-satírica del espacio marginal. Una tercera línea —44de reflexión es la que abre la utilización del yo en el discurso literario del periodo. En *Infatunios* de Alonso Ramírez (1690) de Sigüenza y Góngora, considerada una de las primeras novelas americanas, la ficción autobiográfica se quiebra al final de la narración, en que el autor hace aparecer su propio nombre en boca de su personaje, para canalizar a través suyo, ante el virrey, un reclamo personal. Alonso Ramírez, el personaje de rasgos picarescos, menciona los cargos de Sigüenza y Góngora como cosmógrafo real y catedrático de matemáticas de la Academia Mexicana indicando que «títulos son estos que suenan mucho y valen muy poco, y a cuyo ejercicio le empeña [a Sigüenza y Góngora] más la reputación que la conveniencia»³⁷.

El Barroco de Indias redimensiona así procedimientos, tópicos y métodos de estructuración discursiva, de acuerdo con el proyecto cultural del intelectual criollo, según sea su articulación dentro de la totalidad social del virreinato. En sor Juana Inés de la Cruz el discurso autobiográfico se integra en la prosa epistolar como una prefiguración de la identidad social y de la alteridad represiva del interlocutor. El ejemplo de sor Juana es, en este sentido, el más rotundo, porque en ella convergen una actualización precisa del código barroco y una conciencia aguda de la marginalidad, de profunda vigencia en nuestros días. Si, por un lado, el *Primero Sueño* es considerado «una manifestación ultrabarroca del verso colonial»³⁸, otros de sus escritos dejan al descubierto una relación más tensa y beligerante con el medio social del virreinato. El soneto tradicionalmente conocido como «A su retrato», de notoria elaboración gongorina, en que el hablante lírico plantea el problema del tiempo y la identidad, ha sido visto como una expresión de la ambivalencia social del criollo mexicano, una recomposición, entonces, del tópico del «engaño a los ojos» articulado a la problemática social novohispana³⁹.

—45

La producción epistolar de sor Juana tiene, en este sentido, un carácter mucho más explícito, aunque provisto de una elaborada retórica. Allí la monja impugna el carácter restrictivo del discurso escolástico, lo cual era posible no sólo por el interés creciente que despertaban las disciplinas científicas y la literatura profana, que socavaban ya las bases de la ortodoxia, sino porque, en términos más generales, el principio de orden y regulación social sobreimpuesto a la sociedad novohispana ya era pasible de ser impugnado. El estudio de las estrategias retóricas de la «Carta de Monterrey», de sor Juana, por ejemplo, deja al descubierto de qué modo un texto de esas características logra asediar las bases del orden virreinal y deconstruir sus principios de legitimación⁴⁰. Pero quizá lo más notorio, en esta carta de la monja mexicana tanto como en su famosa *Respuesta a sor Filotea*, diez años posterior, es la posición triplemente marginal desde la cual la monja denuncia el mecanismo autoritario en la sociedad virreinal. En efecto, sor Juana habla como mujer, como intelectual y como subalterna en la categoría eclesiástica novohispana, y desde esos tres frentes, a través de lo podría llamarse su

«retórica de la marginalidad», sor Juana realiza un verdadero desmontaje del discurso hegemónico. La «Carta de Monterrey» dirigida a Antonio Núñez de Miranda, confesor de la Décima Musa y calificador de la Inquisición, se refiere principalmente al problema de su productividad literaria, que le era reprochada a la religiosa como un apartamiento de la devoción eclesiástica. Más que una defensa, su texto es una impugnación a los acusadores. Hay alusiones constantes a la censura y la represión social, cuando ella alude a ese «tan extraño género de martirio» al que es sometida, y a las «pungentes espinas de persecución», que resultan en la autocensura, como interiorización del mecanismo autoritario: «¿Qué más castigo me quiere Vuestra Reverencia que el que entre los mismos aplausos que tanto se duelen tengo? ¿De qué envidia no soy blanco? ¿De —46qué mala intención no soy objeto? ¿Qué acción hago sin temor? ¿Qué palabra digo sin recelo?»⁴¹.

Pero los frentes de impugnación desde los que se sitúa el hablante epistolar de la «Carta de Monterrey» superan la circunstancia individual, y se definen más bien como parte integrante de la totalidad virreinal. El hablante del texto de Monterrey es, ante todo, representativo, al igual que el interlocutor epistolar construido al interior del texto. Sor Juana da, entre otros, el testimonio de la intelectual, enfrentada a la unicidad masculina del discurso ortodoxo, y denuncia:

[...] que hasta el hacer esta forma de letra algo razonable me costó una prolija y pesada persecución, no por más de porque dicen que parecía letra de hombre, y que no era decente, conque me obligaron a malearla adrede, y de esto toda esta comunidad es testigo⁴².

La cita enfoca un elemento de valor simbólico, paradigmático: la letra como unidad mínima del texto, la grafía como la forma de expresión individual más directa e inalienable, la práctica escritural como reducto final a partir del cual el ser social se reconoce como sujeto participante dentro de la dinámica disciplinaria del sistema: sor Juana lo cita como evidencia extrema del avasallamiento de que es objeto todo discurso que transgrede su marginalidad amenazando la hegemonía del discurso dominante, masculino, exclusivista, inquisitorial.

Sería posible desarrollar extensamente estos aspectos referidos a la retórica y estrategia discursiva a la vez tan notorios y sutiles en el texto de sor Juana. Valga como resumen de lo anterior, sin embargo, mencionar solamente que el texto invierte la mecánica de la confesión y esgrime la mejor prosa barroca en defensa de los aspectos que el discurso hegemónico marginalizaba, creando una dinámica de opuestos: literatura sagrada/literatura profana, dogma/libre albedrío, fe/razón, esfera pública/esfera privada, determinismo/voluntad, —47que remite a otras antítesis en el plano de la historia política: hegemonía/subalternidad; centro/periferia. Esas antítesis exponen, en sus manifestaciones diversas, la tensión ideológica de la época; revelan la mecánica del poder, su derivación autoritaria y su ejercicio megalomaniaco. Más que una dinámica oximorónica estas oposiciones exponen la dialéctica epocal del virreinato, su mecánica de regulación y transgresión que culminaría en la síntesis

auspiciada por el pensamiento iluminista. Para llegar a esa síntesis histórica que fue la Independencia -apertura a otras contradicciones ideológicas- fue necesario que Barroco y conciencia criolla operaran, un siglo antes, como tesis y antítesis de una ecuación histórica que tuvo como resultado la producción histórica del sujeto social hispanoamericano. Del Barroco no deriva en América una literatura meramente mimetizada al canon europeo. Siguiendo un ejemplo de Céspedes del Castillo⁴³ (que retomo aquí libremente) podemos recordar que las iglesias de México o del Perú exponen, sin duda, la pasión ornamental del Barroco español, pero el tezontle, piedra volcánica muy roja, les da un carácter diferente en México, igual que la piedra blanquísima y porosa de Arequipa, tan fácil de labrar, anula la pesadez arquitectónica de los modelos españoles. Como indica ese autor, la construcción se hace más ventilada en zonas tropicales o incorpora la quincha, caña y barro, en zonas sísmicas. Pero tampoco se trata de meras modificaciones formales, porque los altares de esas iglesias, en un raro sincretismo, combinan a su vez las imágenes sagradas con la escultura indígena, la flora y la fauna locales y las supersticiones y mitos vernáculos, de modo que el barroco puede ser percibido como un instrumento sobreimpuesto, que vehiculiza la expresión de una cultura subalterna pero presente, o mejor dicho, sobreviviente. Es una síntesis histórica y artística, no una ecuación matemática. La totalidad no es igual a la suma de las partes que la componen. El producto cultural resultante es dependiente de sus fuentes pero original en sí mismo, y expresa las condiciones reales de producción cultural, y la ubicación social del productor. Y lo que es más importante, se pone al servicio —⁴⁸de otros intereses político-sociales, diferentes de aquellos que aseguraron el surgimiento y prolongación de la cosmovisión imperial. Barroco y conciencia criolla son estructuras culturales e ideológicas en diálogo, interdeterminantes, y la literatura quizá la forma en que mejor se expresa la transición del «reino de Dios» al reino de los hombres y mujeres que están en la base de nuestras nacionalidades actuales.

Para la oligarquía criolla del siglo XVII y su sector letrado, el Barroco es, como dijimos, un modelo expresivo, la imagen y el lenguaje del poder, al que se puede venerar o subvertir, según el grado de conciencia alcanzado. A través suyo se escucha la voz de la escolástica, la poética aristotélica y las formas de composición gongorinas⁴⁴. La apropiación de ese modelo es, en gran medida, simbólica. Y reivindicativa. Toma connotaciones políticas cuando esos modelos dominantes adquieren, digamos, opacidad, llamando la atención sobre sí mismos; cuando lo que importa no es ya, solamente, las formas o grados de apropiación del canon, sino los valores que ese canon institucionaliza, juzgados desde la perspectiva de un sector con conciencia de sí. En este caso se trata del sector criollo, que afirmado a la vez en la herencia, la riqueza y la territorialidad, pugnaba por el reconocimiento social, la participación política y la autonomía económica. Esa pugna cristaliza en proyectos sociales diversos, a veces divergentes, que en términos generales coincidían en torno a un objetivo común, que a mediados del siglo XVII parecía aún un sueño, un horizonte utópico. El Lunarejo lo expresa en el «Prefacio al lector de la Lógica» con palabras que hubieran podido suscribir muchos escritores de

siglos posteriores: «Pues los europeos sospechan seriamente que los estudios de los hombres del Nuevo Mundo son bárbaros [...] Más que si habré demostrado que nuestro mundo no está circundado por aires torpes, y que nada cede al Viejo Mundo?»⁴⁵.

—49

Para una relectura del Barroco hispanoamericano: problemas críticos e historiográficos

Creo que no es errado afirmar que el Barroco es uno de los periodos de la historia literaria y cultural de Hispanoamérica que reclama más urgente revisión. Por un lado, la proliferación de estudios monográficos sobre temas y obras del periodo demuestra un notorio interés por parte de la crítica en esa etapa de la historia cultural del continente. Esta dedicación al Barroco no ha resultado, sin embargo, en la producción de estudios globales, de reinterpretación y análisis del significado de la producción barroca como parte del desarrollo histórico-cultural hispanoamericano. Los estudios parciales que han visto la luz en las dos últimas décadas no impugnan casi nunca la periodización o los criterios historiográficos que han fijado el Barroco a las etapas del proceso imperial, con prescindencia de los avatares históricos y las condiciones político-sociales americanas. Incluso desde el ala de la crítica sociohistórica, la sobreenfatización de la teoría dependentista, por ejemplo, oscureció, a mi juicio, buena parte del proceso propio de las nuevas formaciones sociales americanas. Las innovaciones críticas que muchas veces aparecen en estudios actuales sobre temas o autores barrocos no alteran así la continuidad de vicios conceptuales y desviaciones ideológicas acerca del periodo. La ampliación del canon colonial no cambia aún la matriz interpretativa global. Por otra parte, la diversidad de direcciones desde la que se ha enfocado el Barroco ha terminado por confundir los campos de análisis, ha oscurecido tanto el objeto como los objetivos de esta área de los estudios coloniales. El «precioso catálogo de disparates» al que se refiriera hace años Jaime Concha aludiendo a la crítica existente sobre el corpus colonial, —⁵⁰tiene su principal fuente de ingresos en el nivel metodológico. Este oscila entre el reduccionismo y la expansión ad infinitum de las categorías de análisis, entre el eurocentrismo y el tropicalismo, entre el dependentismo y la crítica intrínseca, apegada a su ideal de desconstruir epifenómenos culturales.

En estas notas quiero, en primer lugar, esbozar algunas de las posiciones desde las que se ha abordado el tema del Barroco americano, para delinear de alguna manera el mapa de los estudios sobre el periodo. En segundo lugar, mencionaré algunos de los problemas a los que se enfrenta, necesariamente, la crítica que trata del Barroco. En tercer lugar, deseo incluir algunas de las bases que podrían servir, a mi juicio, para elaborar una propuesta crítica para la reinterpretación del Barroco hispanoamericano.

La cuestión del Barroco

El Barroco ha permanecido en el interés de la crítica y la historia del arte hispanoamericanos por razones diversas, quizá principalmente por la conciencia, muy clara en algunos casos, de que nos encontramos frente a un tema a la vez crucial y mal resuelto por los estudios existentes hasta ahora. Las causas de ese interés en el Barroco son, en todo caso, muy variadas, y no siempre parten como podría pensarse, del reconocimiento per se del valor estético de la producción del periodo. Quiero indicar aquí, someramente, cuáles son algunas de las trincheras crítico-ideológicas desde las que se ha asediado este periodo crucial del desarrollo cultural hispanoamericano, y cuyas divergencias han llegado a configurar lo que hoy puede reconocerse como «la cuestión del Barroco».

El Barroco, periodo fundacional. Considerado una de las etapas fundacionales de la literatura hispanoamericana, el Barroco encierra para muchos los orígenes de la identidad mestiza y la condición colonial de Hispanoamérica. Por un lado, volver a él significa, en muchos casos, interrogarse acerca de nuestras raíces culturales, preguntarse, con un interés retrospectivo, sobre los orígenes de problemáticas actuales, —51que permanecen irresueltas. A partir de cuestiones como las del realismo o lo «real maravilloso», los orígenes de la novela, la crónica o el testimonio, la identidad hispanoamericana y el surgimiento de los nacionalismos, se llega en muchos casos al Barroco viendo en él una especie de piedra fundamental de muchos temas y problemas que la actualidad hispanoamericana no alcanza a resolver. La ampliación del canon colonial, uno de los tradicionalmente más restringidos en nuestra historia literaria, es resultado de esta operación historicista, que reivindica los orígenes de la cultura hispanoamericana al interior de esa misma cultura, promoviendo una lectura de los procesos culturales continentales en su peculiaridad histórica.

El Barroco, cultura «clásica». En otros casos, la recurrencia crítica sobre el Barroco surge de otros supuestos menos compatibles que el anterior, muy arraigados, sin embargo, en buena parte de los estudios literarios hispanoamericanos, específicamente de los coloniales. Partiendo de premisas sentadas por el liberalismo burgués en el siglo pasado, muchos estudios actuales de la literatura colonial consideran que el Barroco corresponde al periodo «más clásico» de las letras hispanoamericanas, ya que aparece contaminado por el prestigio indiscutido de los modelos metropolitanos. No es infrecuente, así, ver integrado al currículo de los cursos o manuales de literatura española autores como sor Juana Inés de la Cruz o Juan Ruiz de Alarcón. La excelencia literaria de estos autores, a quienes la visión eurocentrista beneficia con su inclusión en el Parnaso universal del clasicismo, permite pasar por alto la casualidad histórica de su condición colonial, que aparece, más bien, desde esta perspectiva, como un obstáculo bien superado por estos exponentes excepcionales de la cultura hispánica. Esta perspectiva asume, así, una posición reflejista, que por supuesto no se agota en los estudios coloniales, realizando una lectura preconditionada por los códigos expresivos metropolitanos, y descartando como no canónicos todos los textos que rompen este esquema de

dependencia expresiva.

Barroco, «barroquismo», «neobarroco». Otros autores, por su parte, se interesan en el tema del Barroco porque el mismo provee, más allá —52 de los límites de su canonización crítico-historiográfica, un rótulo vagamente asociado con el «sistema de preferencias» temáticas y estilísticas que el Barroco formalizó en su momento. En efecto, la denominación de «barroco» aparece hoy día aplicada a los más variados productos culturales, en diferentes épocas. Los autores que recurren a esta utilización del término, son en general escritores ellos mismos, y realizan una aproximación espontánea y voluntarista a la literatura continental, no exenta, en algunos casos, de ricas sugerencias. En este sentido deben ser entendidas las reflexiones de Lezama Lima cuando habla de «La curiosidad barroca» o las consideraciones de Carpentier en Tientos y diferencias o la teorización de Severo Sarduy u Octavio Paz, aun cuando en cada caso podría verse una diversa utilización crítica e ideológica del concepto de «barroco». Esta posibilidad de «extensión metafórica» del término «barroco» se produce también con otros códigos expresivos (realismo, romanticismo, vanguardia, por ejemplo). Además de que el procedimiento trivializa y en gran medida tiende a la desemantización del término, creo que ese recurso de extensión metafórica tiene consecuencias de tipo ideológico, que no cabe desarrollar en estas notas. Baste indicar, solamente, de qué modo en muchos casos se articula ese supuesto «barroquismo» de la cultura hispanoamericana a una concepción tropicalista de nuestros países. «Barroquismo» se asocia, en efecto, a una condición intrínseca de América Latina, facilitando paralelos entre «barroquismo», exhuberancia geográfica, volubilidad política, por ejemplo.

El Barroco, ideología hegemónica. Desde el ala de los estudios sociohistóricos e ideológicos de la literatura hispanoamericana, la «cuestión del Barroco» es abordada con el siguiente fundamento: El Barroco ofrece, en la historia literaria hispanoamericana, la primera oportunidad de estudiar el modo en que un código expresivo, articulado a formas bien concretas e institucionalizadas de dominación, es impuesto como parte del sistema hegemónico y asimilado en las formaciones sociales del mundo colonial. El estudio del Barroco nos permite la aplicación de la teoría marxista en sus variantes althusseriana y gramsciana con respecto a los conceptos de aparatos ideológicos —53de Estado y hegemonía, por ejemplo, y nos remite a la temática del colonialismo en su manifestación más ortodoxa. Doy aquí algunos ejemplos de esta orientación crítica. Las tres primeras citas corresponden a Leonardo Acosta: «El Barroco fue un estilo importado por la monarquía española como parte de una cultura estrechamente ligada a su ideología imperialista. Su importación tuvo, desde el principio, fines de dominio en el terreno ideológico y cultural»⁴⁶.

En seguida el mismo autor se pregunta -claro- por qué, entonces, «el tema del Barroco merece tanta atención», e indica:

Ante la existencia de problemas mucho más apremiantes -incluso en el plano cultural-, tales como los que plantea la creciente penetración yanqui en la América Latina, el tema del barroco colonial o neocolonial no parece merecer tanto espacio ni tan prolífica argumentación⁴⁷.

Y se contesta: «Sin embargo, la importancia del tema resalta cuando lo insertamos en su verdadero contexto, el de la ideología hispanizante que surgió en nuestra América a fines del siglo pasado y en cuyos lazos cayeron no pocas figuras ilustres de la política y las letras»⁴⁸.

Jaime Concha, por su parte, indica que

[...] lo característico de la poesía barroca en el continente es que la renovación gongorina [...] se pone al servicio de intenciones claramente apologéticas del orden colonial, especialmente de una superestructura administrativa civil y eclesiástica. Lo que en la metrópoli fue un impulso de liberación cultural llevado hasta límites extremos de las posibilidades del lenguaje, se convierte en la Colonia en un vehículo de poesía devota, de reverencia hagiográfica⁴⁹.

—54

A partir de la aplicación de este modelo de análisis, puede interpretarse así la historia literaria hispanoamericana como la repetición de un patrón de dependencia, sojuzgamiento de formas autóctonas, transculturación y censura, con variantes que corresponden a las distintas formas de dominación y a la distinta configuración del Estado en épocas diversas. En estas notas quiero argumentar solamente con respecto a la metodología e implicaciones ideológicas de esta última posición con respecto al Barroco, aunque relacionándola con la primera de la serie mencionada: la que enfoca esta época como una de las etapas fundacionales en el desarrollo cultural de Hispanoamérica. Previamente mencionaré, sin embargo, algunos de los puntos cuya resolución me parece primaria para el desarrollo de cualquier interpretación del Barroco.

Problemas para el estudio del Barroco hispanoamericano

El Barroco: ¿un estilo, un periodo, una cultura?

El problema más obvio es la falta de acuerdo en cuanto a la significación y aplicabilidad del término. Los usos más tradicionales del término «barroco» se aplican a diversos niveles relacionados con el estudio de las obras artísticas y específicamente literarias. Cada uno de esos niveles implica una operación cognoscitiva específica, y por tanto, reclama una metodología diferente. Recogiendo solamente los usos más frecuentes, podemos indicar que se habla, por ejemplo, de un estilo barroco, haciendo

referencia a rasgos generales que extreman la estética renacentista y que pueden reducirse, siguiendo a Wolfflin, a un sistema de opuestos que denota en sí mismo la tensión expresiva de ese estilo.

Se habla también de un periodo barroco, es decir de una etapa difícil de delimitar en la historia del arte y la literatura, marcada por la predominancia estilística del Barroco. La presencia de estas «dominantes» barrocas fagocita otras formas artísticas que permanecen así como formas no canónicas. Esta lectura de la historia literaria del periodo instala al interior de las culturas americanas de la época —55 un mecanismo de colonialismo interno, por el cual las formas dominantes terminan eclipsando totalmente a otras que por razón del relegamiento social de los sectores productores, son también marginalizadas, apareciendo como no configurando el periodo al cual pertenecen.

A partir principalmente de los estudios de Maravall, se habla en el ámbito hispánico de «la cultura del Barroco» extendiendo así la aplicación del término del campo de lo estético al de las demás formas de organización político-social en un periodo determinado. Maravall concibe la cultura del Barroco como una «estructura histórica» y a la vez como un «concepto de época» que articula una determinada «mentalidad» a ciertas condiciones de producción cultural que se repiten, según su análisis, en diversos países del contexto europeo. Es interesante anotar que en ningún momento Maravall hace extensiva esta conceptualización a la realidad americana, ni alude a ningún tipo de continuidad o sincronización de la cultura barroca metropolitana y colonial⁵⁰.

Otra variante de la cuestión barroca es la que ilustra, por ejemplo, el delirio crítico de Severo Sarduy, que se lanza a una interpretación libre de lo que denomina el «campo simbólico del barroco»⁵¹.

La pluralidad barroca

A pesar de que muchos de los más valiosos estudios sobre el Barroco señalan su presencia en numerosos países europeos⁵², tiende a predominar la idea de que el Barroco es un fenómeno artístico predominantemente español irradiado desde la Península a espacios que aparecen así constituyendo una especie de periferia cultural⁵³. Por el contrario, la descentralización del fenómeno Barroco, su comprensión como fenómeno o «significante cultural»⁵⁴ permite el estudio —⁵⁶ independiente de las diversas culturas nacionales en las cuales el Barroco pudo actualizarse con significados estético-ideológicos diversos. A esta descentralización apunta Picón Salas al hablar del Barroco de Indias, fijando en esa fórmula el encuentro de constantes y variables propio del desarrollo de una cultura dependiente pero diferenciada, como es la americana. Creo que el acento de los estudios actuales sobre el Barroco americano debe enfatizar principalmente las formas, grados y alcances ideológicos de esa diferenciación, vista como resultado de procesos histórico-sociales específicos.

El Barroco y su articulación histórico-ideológica

Las articulaciones más recibidas: Barroco y Contrarreforma, Barroco y práctica jesuítica, Barroco y absolutismo monárquico, Barroco como estilo de una sociedad rural y señorial, Barroco como cultura eminentemente urbana y masificada, dan cuenta de la línea dominante del Barroco español, principalmente. La dominante barroca, así articulada, eclipsa las que fueron manifestaciones de un Barroco protestante, por ejemplo, o subestiman la calidad «disidente» de la estética gongorina. El Barroco español es así considerado un arte que, para algunos, celebra el poderío de la España imperial; para otros, es el lenguaje grandilocuente y propagandístico a través del cual se expresa la crisis de un imperio. En todo caso, estas articulaciones tienen sólo una relativa vigencia en el caso de América. Como área periférica y dependiente, la cultura barroca virreinal está condicionada por la ideología hegemónica. Como sociedad nueva, constituida económica, étnica y lingüísticamente por componentes diversos a los metropolitanos, su dinámica propia plantea otras necesidades expresivas. Los grupos productores y receptores actualizan así los códigos dominantes a través de un proceso diferenciado del metropolitano, determinado por la vigencia de peculiares condiciones de producción cultural. La función de la crítica es así la de identificar esos puntos de articulación entre los códigos estéticos y el nivel histórico-social para que el Barroco de Indias, significante cultural diferenciado, adquiera su significación precisa.

—57

Estrategias para una reinterpretación del Barroco americano

A partir de los niveles de problematización antes indicados, puede irse delineando una propuesta interpretativa que debería intentar responder a las siguientes preguntas: ¿Debe continuar viéndose el Barroco como un fenómeno periférico con respecto al metropolitano en el cual se actualizan, «regionalizados», los códigos dominantes? ¿Puede ser entendido el Barroco como un sistema histórico-cultural diferenciado? ¿En qué medida el código barroco se articula a la dinámica social americana? ¿En qué consiste, a nivel ideológico, la importancia fundacional del Barroco? Creo que una aproximación a estos problemas requiere una innovación metodológica al menos en dos aspectos fundamentales: Atención a la dinámica sociocultural de la Colonia. Creo que el estudio y evaluación de los códigos expresivos vigentes durante el periodo colonial

debe partir de la realidad americana misma, identificando como factores esenciales para la comprensión del periodo aquellos que tienen que ver con las variaciones político-económicas verificables en la época, las pugnas raciales, la composición de las castas, funcionamiento institucional, etcétera. La asimilación del Barroco con el que ha dado en llamarse «periodo de estabilización virreinal» sugiere la existencia de una continuidad entre las formas de dominación «estabilizadas» en ultramar y los modelos expresivos dominantes, implantados en América para reproducir y perpetuar los principios del absolutismo monárquico y la Contrarreforma. Las múltiples tensiones ideológicas, políticas y sociales del periodo parecen, desde esta perspectiva, no haber sido relevantes, o no haber encontrado representación a través de las formas canónicas. De modo que el primer paso para una relectura del Barroco parece ser el abandono de toda actitud eurocéntrica y reflejista, y la relectura de la dinámica social del virreinato, a través de la cual se manifiesta no solamente la decadencia del régimen imperial, que expone ya a esa altura numerosas fisuras, sino además los conflictos propios de las nuevas sociedades, dependientes pero diferenciadas de la metrópoli.

—58

Consideración de los grupos productores. En el mismo sentido, la caracterización del sector letrado en la Colonia es esencial para la identificación de la perspectiva ideológica desde la cual se produce la apropiación de los códigos metropolitanos y su redimensionamiento en América. A estos efectos es necesario considerar aspectos como los relacionados con la formación de una nobleza indiana, así como los vinculados a la constitución social de los sectores entronizados en la alta dirigencia eclesiástica y en la burocracia estatal en la Colonia. Estos elementos definen, entre otros, a este sector letrado cuyas expectativas y frustraciones se establecen en relación con los grupos peninsulares, con los que competían, pero al mismo tiempo a partir de un horizonte ideológico definido y limitado a las alternativas de la época. Desde una perspectiva así determinada es que debe analizarse el sentido de la apropiación de los códigos dominantes así como de los aportes de la cultura indígena, que revela la cara oculta de la sociedad virreinal. Estudio de las ideologías emergentes: Barroco y conciencia criolla. La consideración del Barroco en su carácter de ideología hegemónica, es decir en tanto celebración y reproducción de los valores dominantes y de los principios de legitimación imperial, deja al descubierto sólo la mitad de la verdad con respecto a este periodo de la historia colonial americana. Como mencionaba en páginas anteriores, el largo adiestramiento de la crítica literaria sociohistórica en el análisis del verticalismo ideológico ha sido ya fructífero en su demostración del modo en que funcionan los modelos de legitimación político-ideológica a nivel cultural y específicamente literario. Existen suficientes elementos como para establecer los modos de aplicación y función de códigos estéticos como el gongorismo, el discurso escolástico, la poética aristotélica en el contexto de la cultura barroca. No se cuenta, sin embargo, con apoyo teórico como para mostrar la operación contraria: el modo en que el seno de ese «enclave asediado» que es la ciudad virreinal, y a través de las formas excluyentes y represivas impuestas como parte de la dominación

imperial, surge y se desarrolla la sociedad criolla. Creo que la clave para el estudio del Barroco de Indias estriba en la articulación de los códigos metropolitanos —59hegemónicos no solamente con las estructuras de dominación vigentes en América sino con las formas ideológicas emergentes a través de las cuales se expresa por lo menos algún sector social de los que componen las formaciones sociales de ultramar.

Las dificultades que presenta esta forma de análisis ideológico son múltiples. Por un lado, las formas ideológicas emergentes se expresan a través de los códigos del dominador. El proceso de diferenciación con la formación social peninsular es gradual, problemático y muchas veces contradictorio, y en el discurso a través del cual se expresa ese proceso deben identificarse indicios, formas de redimensionamiento ideológico, avances y retrocesos en el curso de la constitución de la identidad criolla y de los proyectos protonacionales. Pero es solamente a través de este análisis que el Barroco se presentará en su verdadero carácter y funcionalidad sociocultural dentro de las formaciones sociales americanas. Las estrategias metodológicas que acabo de mencionar dejan al descubierto algunos rasgos diferenciadores del Barroco de Indias que la crítica no ha desarrollado hasta ahora. En una síntesis provisional, el discurso barroco americano aparecería a esta luz como:

- 1) Discurso de ruptura.
- 2) Discurso reivindicativo.
- 3) Discurso de la marginalidad criolla.

No es del caso desarrollar aquí los apoyos textuales que nutren este análisis. Baste indicar que los textos más importantes del periodo recaen sobre aspectos como los siguientes, por ejemplo: creación de un yo epistolar, lírico, crítico o narrativo que opera el desmontaje de la sociedad virreinal y expresa las aspiraciones y reclamos de buena parte del sector criollo; bivalencia de ese yo (individual y colectiva, representacional); utilización de recursos canónicos con una diferente funcionalidad ideológica, por ejemplo uso de la retórica forense, utilización «perversa» de la erudición, redimensionamiento del tópico del viaje como revelación de espacios marginales, desmontaje de la sociedad virreinal en sus contradicciones y conflictos, utilización del discurso crítico y la polémica como fijación de la —60identidad criolla, dinamización del concepto de patria como ideograma protonacional, representación de la cotidianidad y sectores populares, integración de elementos de la cultura indígena en diálogo con las formas canónicas peninsulares, articulación de la estética gongorina a la visión criolla, representación de la tensión entre espacios públicos y privados, recepción del cartesianismo, etcétera.

Hacia la constitución del sujeto social hispanoamericano

Más allá de estas formas concretas a través de las cuales se expresa el

proceso de constitución de la identidad criolla y la representación de ese proceso a través de los códigos expresivos dominantes, es obvio que el Barroco asume en América, junto a las manifestaciones celebratorias del sistema imperial que han sido ya relevadas por la crítica, el carácter de un discurso de ruptura. Antes de alcanzar una forma acabada y de llegar a constituir un proyecto político diferenciado, el discurso barroco se afirma en la representación de las diversas formas de marginalidad criolla impuesta como expresión epocal de la hegemonía imperial. Es a partir de esa representación que el discurso barroco se afirma como discurso reivindicativo y, en este sentido, como etapa fundacional en la constitución de las identidades nacionales. Ésa es la funcionalidad histórico-ideológica de buena parte, al menos, de la producción barroca en América. La naturaleza jánica del Barroco se define en América no tanto por el doble enfrentamiento de los resabios de la sociedad feudal y los albores de la modernidad, sino por la vigencia paralela de la ideología hegemónica imperial y la emergente conciencia criolla. De más está decir que ésta no se define obviamente en contra de aquella hegemonía en tanto que proyecto político-económico en el siglo XVII, ni siquiera como acabado proyecto alternativo. Pero sí como emergente proceso de constitución de una identidad diferenciada y en pugna por el predominio. Es en este sentido que el Barroco consolida su condición fundacional: al manifestarse como momento inaugural en la constitución del sujeto social hispanoamericano. Si es cierto, entonces, que en América rigió un «Barroco de estado», teatralización —61 y alegoría del poder imperial, y que a través de sus códigos se expresaron los intelectuales orgánicos de la Colonia, no es menos cierto que una ideología emergente, que con el tiempo consolidaría un proyecto político-económico alternativo, comienza a expresarse y a representar su condición social a través de los mismos modelos expresivos del dominador, pero articulados a conflictos diversos, y redimensionados estéticamente en textos que hoy reclaman una nueva lectura.

Estrategias discursivas y emergencia de la identidad criolla

Orden dogmático y marginalidad en la «Carta de Monterrey» de sor Juana Inés de la Cruz

La gran obra de Poder consiste en hacerse amar.

Pierre Legendre

Las angustiosas razones de su corazón quiere [Sor Juana]
devolvérselas ordenadas como silogismos.

Mariano Picón Salas

La «Carta de Monterrey», escrita por sor Juana Inés de la Cruz alrededor de 1681 y descubierta en la Biblioteca del Seminario Arquidocesano de Monterrey en 1980, se ha revelado ya como uno de los textos más valiosos y elocuentes del Barroco virreinal. En diálogo epistolar con su confesor, el jesuita Antonio Núñez de Miranda, una de las figuras de importancia en la vida de la monja mexicana, la «Décima Musa» documenta a través de una escritura tensa, arrebatada a veces, muchas de las facetas que tiempo después elaborará, con mayor mesura, en la carta Respuesta a sor Filotea de la Cruz. En efecto, la «Carta de Monterrey» surge de la circunstancia concreta de la represión intelectual y la censura impuestas por la España imperial, contrarreformista, en las colonias del Nuevo Mundo. En ella sor Juana se sitúa, sirviéndose de la retórica barroca, en el cruce de caminos formado por el saber escolástico y la literatura profana, el ambiente cortesano y el medio conventual, el dogmatismo y los albores del pensamiento racionalista moderno. Pero a esa coyuntura cultural e ideológica tan visible en los centros metropolitanos de la época, se agrega a través de la pluma de sor Juana la perspectiva —660— otorgada por su posición periférica. En efecto, en la monja habla no solamente la mujer y el intelectual marginado de la Colonia sino además el letrado criollo, que comenzaba a percibirse como parte de un sector social específico, dentro de una sociedad diferenciada de la europea en múltiples sentidos. Por eso, aunque la «Carta de Monterrey» ilumina la circunstancia personal de sor Juana (dando antecedentes de su relación con Antonio Núñez, refiriéndose a las ocasiones que motivaron algunas de sus composiciones literarias más conocidas o a detalles relacionados con su ingreso a la orden religiosa) su texto aparece principalmente como un manifiesto que remite a una doble vertiente: por un lado, la de su individualidad amenazada; por otro lado, la que vincula el pensamiento crítico de sor Juana con la sociedad de la época conduciendo así, de un modo aún más general, al cuestionamiento del orden dogmático. A través de los treinta y siete apartados en que ha sido ordenado por el editor el texto de Monterrey, el Yo es el centro de un conflicto que tiene su origen en la creatividad poética de la monja y la fama controversial que ésta le ha aparejado. Pero al debatir este punto, la reflexión y la argumentación recaen sobre la situación de la mujer dentro de las instituciones religiosas, su relación con la cultura y la sociedad novohispanas, el problema del «honor» femenino, el derecho a la privacidad y al enriquecimiento espiritual, la censura y el libre albedrío. En efecto, el texto va expandiendo su acción cuestionadora desde el sujeto hacia sus condiciones de existencia, desde su coyuntura histórico-ideológica hacia el sistema político-económico que la ha condicionado. Puede afirmarse que es a través de la escritura airada de esta carta que se expresa, como en

ningún otro documento de la época, una de las aristas más sutiles de la sociedad novohispana hacia fines del siglo XVII: la que anuncia la crisis de legitimación de un sistema hegemónico que empieza a vacilar ante los avances de la emergente conciencia criolla⁵⁵. El propósito de este trabajo es proponer —67 una lectura de la «Carta de Monterrey» con relación a dos problemas esenciales que se sitúan en los orígenes del desarrollo histórico-social hispanoamericano: el problema del poder y el de la marginalidad. Mientras que el ejercicio del poder se vincula en el sistema colonial al afianzamiento de la hegemonía imperial y a la praxis del adoctrinamiento dogmático, la cuestión de la marginalidad nos remite más bien a la estrategia de desplazamiento de sectores sociales que, siendo dependientes de los centros de poder político y religioso, van adquiriendo progresivamente una identidad diferenciada dentro de la totalidad social. La «Carta de Monterrey» nos enfrenta a esos dos polos que determinan la estructura político-social del virreinato, poniendo en juego una serie de estrategias retóricas que hacen del texto un ejemplar discurso de ruptura y, a la vez, una pieza fundacional en el desarrollo del pensamiento hispanoamericano.

Distanciada en más de tres siglos del momento de su producción, la «Carta de Monterrey» -llamada también por Aureliano Tapia Méndez, su descubridor, Autodefensa espiritual- aparece así, por todos los rasgos arriba señalados, como prototexto de la célebre carta Respuesta a sor Filotea de la Cruz a la cual precede en aproximadamente diez años⁵⁶.

—68

En tanto «momentos del mismo conflicto», como señalara Octavio Paz⁵⁷, y a partir de una continuidad temática y estilística de fácil verificación, ambos textos remiten al ámbito del Poder tal como éste se formaliza -como red económica, política y cultural, pero también como espacio simbólico- en la realidad social de la Colonia⁵⁸. Las dos cartas de sor Juana pueden leerse, entonces, como «discurso epistolar», en el cual se formalizan las funciones de emisor, destinatario y mensaje (o «contenido comunicativo») de acuerdo a una retórica estrechamente vinculada a los condicionantes ideológicos de la Colonia y al juego de máscaras instalado por la sociedad barroca.

Encabalgado entre lo sagrado y lo profano, entre el ser público y la interioridad, entre lo mundano y temporal y lo eterno y canónico, —69 el texto epistolar de Monterrey establece un juego oximorónico desde el cual se revela, en el seno de la compleja sociedad novohispana, una semántica de la represión. Por esa definición contra-hegemónica, la «Carta de Monterrey» es uno de los textos claves a través de los cuales empiezan a plasmarse la autodefensa y la autoafirmación criollas, primeros pasos hacia la consolidación de las identidades nacionales.

Combinando los rasgos intimistas de la confesión, el dato autobiográfico, la acusación y la doctrina, el gesto escritural va diseñando como destinatario del texto epistolar una imagen del Otro (padre, hombre, confesor, obispo, inquisidor) como contrapartida de un Yo ideal que expresa su conflicto y se autopropone como descifrador de discursos y productor de un texto-espejo en el que se revela el rostro contradictorio y agrietado de la sociedad colonial, en una etapa crítica de su dominación.

El texto de Monterrey está dirigido al sacerdote Antonio Núñez de Miranda, de la Compañía de Jesús, confesor de sor Juana y calificador de la Inquisición. En él la monja mexicana responde, alternando la queja, el reclamo, la justificación, a la censura de que es objeto por sus actividades intelectuales. Es obvio, sin embargo, que las identidades son apenas las máscaras biográficas tras las cuales los individuos -dramatis personae del conflicto epocal- amparan su representatividad⁵⁹. Los linajes, funciones sociales e investiduras de —70 cada uno de ellos trascienden la particularidad de las historias personales que los textos de sor Juana iluminan, también, en detalle. Pero es al desmontaje del mecanismo autoritario y a la deconstrucción de sus principios de legitimación que el texto se encamina esencialmente⁶⁰.

Es en este sentido que la «Carta de Monterrey» representa, hoy por hoy, un eslabón imprescindible en la cadena discursiva que va marcando en Hispanoamérica la transición del dogmatismo al libre albedrío, de la fe a la razón, del determinismo a la voluntad, y abonando el terreno en que echará raíces el pensamiento iluminista⁶¹.

Pero la impugnación del orden dogmático que esta carta plantea, en un tono más airado y beligerante que el utilizado hacia «sor Filotea», en 1691, no se opera de manera lineal. La cultura disciplinaria y ritualizada del Barroco impone al texto las cortapisas de la censura; el principio de autoridad es alternativamente afirmado y desafiado; la práctica escritural se define, en fin, desde la perspectiva enunciativa asumida por sor Juana como emisora del texto epistolar, como un instrumento de autoafirmación y cuestionamiento social. La carta se presenta así, a partir de su innegable circunstancialidad, como una forma vicaria de representación del Yo en sus formas incipientes de conciencia social.

Surgen así una serie de interrogantes con respecto al alcance ideológico y a las alternativas compositivas del texto de Monterrey, que se hacen extensivas, en muchos puntos, a la «Carta Respuesta»: ¿cómo se ubica el texto con respecto a la dialéctica hegemonía/marginalidad, que sin duda subyace en la revuelta sociedad novohispana? —71 ¿Qué representación del Poder corresponde a este proceso de impugnación del canon y de los valores que ese canon institucionaliza? ¿Cuáles son los asientos desde los que se afirma la perspectiva enunciativa? ¿Cuáles los mecanismos de interpelación y descargo que se ponen en práctica para asediar el amurallado discurso escolástico?

El texto de la carta se organiza a partir de una serie de estrategias oblicuas aplicadas al menos a tres niveles discernibles: el nivel del hablante o emisor epistolar (abarcando todo lo relativo a sus funciones y ubicación dentro del texto), el nivel que remite a la formalización del interlocutor epistolar, y el que corresponde a la definición misma del cuerpo textual de la carta, situada en el centro de una polémica de amplias repercusiones ideológicas⁶².

Conviene detenerse en cada uno de estos aspectos, entendidos como niveles interdependientes en el proceso de producción de significados.

Construcción del hablante epistolar: retórica de la marginalidad

El hablante del texto de Monterrey -como luego el de la «Carta Respuesta»- se propone como sujeto del discurso epistolar desde una posición triplemente marginal desde la cual el texto ejecuta sus funciones básicas de impugnación y autodefensa. En efecto, sor Juana asienta su conflicto en su condición de mujer, intelectual y subalterna de la jerarquía eclesiástica novohispana, y es desde esta dudosa palestra que impugna la unicidad masculina y dogmática del discurso ortodoxo y las bases del sistema al cual ese discurso legitima.

Su cuestionamiento se apoya en varios puntos: crítica a la sociedad compartimentada, cuestionamiento del criterio de productividad, —72 por el cual la sociedad solamente contempla a aquellos de sus miembros que le prestaran utilidad, y explicitación del mecanismo de reproducción ideológica de los valores dominantes.

Mis estudios, no han sido en daño, ni perjuicio de nadie, mayormente habiendo sido tan sumamente privados, que no me he valido ni aun de la dirección de un maestro, sino que a secas, me lo he habido conmigo y mi trabajo, que no ignoro que el cursar públicamente las escuelas no fuera decente a la honestidad de una mujer, por la ocasionada familiaridad con los hombres, y que esta sería la razón de publicar los estudios públicos; y el no disputarles lugar señalado para ellos, será porque como no las ha menester la República para el gobierno de los magistrados (de que por la misma razón de honestidad están excluidas) no cuida de lo que no les ha de servir⁶³.

La escritura marginal se nutre así de la experiencia social en diversos niveles que confluyen hacia la constitución del Yo sobrecondicionado por una específica coyuntura social, cultural y política. Pero no es esta múltiple posición del emisor, que determina al texto estructural e ideológicamente, el único recurso que permite diversificar los frentes ofensivos de la que fuera llamada Autodefensa espiritual.

También desde el punto de vista de las funciones discursivas el emisor asume diversas posiciones dramatizando alternativamente los papeles de víctima, fiscal y defensor que sirven a la formalización del procedimiento judicial que, hasta en su instancia final -absolución o sentencia- remite a la dialéctica hegemonía/subalternidad y a la estructura de poder que las engloba⁶⁴.

—73

El emisor del texto de Monterrey, como centro de una controversia que apunta a la vez hacia varios niveles de la organización social novohispana, expone así, en una dinámica de réplicas y contrarréplicas, la liturgia del giro de la palabra como representación discursiva de un proceso en un imaginario tribunal⁶⁵.

No es este emisor o «hablante», sin embargo, el único que se desdobra a través de este procedimiento. El interlocutor (confesor, sacerdote, juez, padre, inquisidor) es el rostro visible del Poder, el enlace final de la cadena simbólica en la que Palabra, Ley, Verdad, son las bases desde las

que se ejerce la «ciencia del perdón»⁶⁶. Sólo que el texto de sor Juana subvierte el ritual de la confesión sustituyéndolo por el texto epistolar que deja al descubierto las máscaras que encubren las funciones sociales que corresponden al juego del culpable y el pastor⁶⁷.

—74

De manera provisional, la estrategia epistolar dispone simétricamente, en un mismo nivel, al emisor y al destinatario del discurso, como polos del sistema comunicativo. El ejercicio de la retórica alternativamente cancela y restituye jerarquías, suspende y reinstaura derechos individuales y competencias institucionales. En el juego escritura el Otro es accesible: hacia él se dirigen los cuestionamientos y las maniobras persuasivas; es transitoriamente vulnerable, puede ser derrotado a través de la lógica. Pero el nivel retórico del texto no es un epifenómeno discursivo, ni es explicable solamente de acuerdo a la casuística textual. Es la actualización de una serie de procedimientos que se adaptan a las necesidades expresivas, individuales y epocales a que el texto responde. La coherencia lógica y los recursos argumentativos de la carta compensan y rearticulan la fraccionada personalidad social de la autora, su vivencia de las múltiples formas de alienación y marginalidad, a través de una escritura en el interior de la cual ella controla las fuerzas ideológicas en pugna.

La postura del hablante, que de acuerdo al juego discursivo podría definirse como de un narcisismo logocéntrico, arraiga ideológicamente en el cartesianismo: el yo es el punto de partida para una recuperación posible de la realidad, la conciencia aparece como representable y el Cogito es, en fin, el apoyo desde el cual se afirma la existencia social⁶⁸.

—75

De manera que si, por un lado, el juego autobiográfico y confesional propone el Yo como objeto y lo distancia objetivando su conflicto a través de la escritura, por otro lado, ese protagonismo es trascendido ideológicamente: el Yo es producido como sujeto de una determinada dinámica epocal, es decir como agente social que se afirma en la conciencia de sus condicionamientos históricos.

Modelación textual del destinatario

Como contrapartida de lo anterior, el segundo nivel (aquel en que se ubica al interlocutor) corresponde a la imagen del Otro, representante del Poder, intérprete de textos e intermediario entre el sujeto y el orden dogmático. El receptor marcado del discurso es aquí aquel en quien circunstancialmente se fija el juego de convenciones capaz de conferir al Yo el lugar del culpable, administrando la absolución o la condena. La estrategia principal es, sin embargo, en este nivel de construcción discursiva del receptor marcado al interior del texto, la de subvertir el pacto social que adjudica a cada individuo, junto con su función y,

jerarquía, una carga simbólica, una segunda naturaleza que opera como máscara que revela y esconde a la vez su significado ideológico. El recurso concreto es la inversión, por la cual el hablante intercambia posiciones con el interlocutor, lo pone en su lugar y asume, discursivamente, el suyo, utilizando preguntas retóricas y planteamientos hipotéticos tendientes a construir una situación discursiva cerrada, en la cual se fortalece la posición del yo por fraccionamiento y desgaste de la imagen del Otro. Refiriéndose a la composición que le fuera solicitada por jefes de la sociedad virreinal, en nombre del arzobispo y con aprobación del Cabildo, en ocasión de la llegada a México del conde de Paredes, marqués de la Laguna, sor Juana expresa:

Ahora quisiera yo que Vuestra Reverencia con su clarísimo juicio, se pusiera en mi lugar, y consultara, ¿qué respondería en este lance? —76¿Respondería que no podía? Era mentira. ¿Que no quería? Era inobediencia. ¿Que no sabía? Ellos no pedían más que hasta donde supiese. ¿Que estaba mal votado? Era sobredescarado atrevimiento, villano, y grosero desagradecimiento a quien me honraba con el concepto de pensar que sabía hacer una mujer ignorante, lo que tan lucidos ingenios solicitaban. Luego no pude hacer otra cosa que obedecer⁶⁹.

A ese mismo objetivo retórico corresponde también el cuestionamiento de la representatividad del interlocutor, según un procedimiento de argumentación ad hominem, de efecto obviamente reductivo, reforzado por imágenes de espacialización:

Y así le suplico a Vuestra Reverencia que si no gusta, ni es ya servido favorecerme (que eso es voluntario) no se acuerde de mí, que aunque sentiré tanta pérdida mucho, nunca podré quejarme, que Dios que me crió, y redimió, y que usa conmigo tantas misericordias, proveerá con remedio para mi alma, que espero en su bondad, no se perderá, aunque le falte la dirección de Vuestra Reverencia, que del cielo hacen muchas llaves, y no se estrecha a un solo dictamen, sino que hay en él infinidad de mansiones para diversos genios, y en el mundo, hay muchos teólogos, y cuando faltaran, en querer, más que en saber, consiste el salvarse, y esto más estará en mí, que en el confesor⁷⁰.

¿Qué precisión hay en que esta salvación mía sea por medio de Vuestra Reverencia? ¿No podrá ser por otro? ¿Restríngose, y límitose la misericordia de Dios a un hombre, aunque sea tan discreto, tan docto y tan santo como Vuestra Reverencia?⁷¹

Sor Juana discute los rasgos de un poder personalizado, que se extralimita en sus atribuciones reduciendo las reglas generales de la ortodoxia a un dictamen individualizado y arbitrario. Con frecuencia llega a extremar el procedimiento de contraposición, enfrentando la opinión o voluntad del confesor a la voluntad divina, para —77desautorizar sus posiciones y

evidenciar la improcedencia de sus críticas, como cuando alude a los «negros versos, de que el cielo tan contra la voluntad de Vuestra Reverencia me dotó»⁷².

La ironía y la trivialización son otros de los recursos utilizados con mayor frecuencia, intentando una reducción al absurdo de los argumentos del contrario, en secuencias discursivas de marcada agresividad:

¿Por qué ha de ser malo que el rato que yo había de estar en una reja hablando disparates, o en una celda murmurando cuanto pasa fuera, y dentro de casa, o pelear con otra, o riñendo a la triste sirviente, o vagando por todo el mundo con el pensamiento, lo gastara en estudiar?⁷³

[...]

Tócale a Vuestra Reverencia mi corrección por alguna razón de obligación, de parentesco, crianza, prelación, o tal que cosa?⁷⁴

La imagen del interlocutor se construye así a través de procedimientos de avance y retroceso, concediendo y relativizando el principio de autoridad, pasando sucesivamente de la autojustificación al cuestionamiento. Esta dinámica marca, de hecho, la totalidad discursiva, y puede ser identificada en sintagmas nominales, adjetivales o verbales, en que las oposiciones (tácitas o expresas) funcionan como apoyo formal en el proceso de producción de significados.

A partir del par básico hegemonía/marginalidad se derivan textualmente muchos otros, que sirven para definir el nivel temático (literatura sagrada/literatura profana; cristiandad/gentilidad; santidad/heresía; vanidad/modestia; sabiduría/ignorancia), para caracterizar la circunstancia concreta que da lugar a la carta (favores/reproches; agasajos/vituperios; iracundia/paciencia) o que se aplica, de manera más amplia, a la sociedad virreinal (mujeres/hombres; represión/tolerancia; vida privada/vida pública; institución/individuo). —⁷⁸En otros casos los pares remiten de modo más general a la cultura del Barroco (ser/parecer; fe/razón; dogmatismo/albedrío) o a la práctica represiva (pecado/virtud; persuadir/mandar; salvación/condena).

El sistema de opuestos puede extenderse a muchos otros aspectos del texto y es verificable también, obviamente, en la «Carta Respuesta». El efecto de tensión ideológica que deriva de esta práctica metaforiza la situación conflictiva de base y llama la atención sobre las condiciones reales en que esa situación se originó, a saber, la imposición autoritaria de un sistema canónico excluyente que sofoca y condena cualquier otra manifestación discursiva que tienda a relativizar su hegemonía. Es en reconocimiento a ese tenso fragmentarismo que el hablante epistolar opta por fórmulas totalizadoras: propone la continuidad del saber sagrado y profano, la utilización de la razón como fortalecedora de la fe, el reconocimiento de la paridad intelectual de la mujer, la conciliación de ortodoxia y albedrío.

Discursos convergentes: hegemonía y subalternidad

El sistema binario a partir del cual se encuentra ideológicamente articulada la «Carta de Monterrey» alcanza también al que se mencionara como tercer nivel de construcción del texto: el que tiene que ver con la ubicación de éste en tanto centro de entrecruzamiento de corrientes culturales, de diferente carga ideológica.

En efecto, en el texto se alude a varias vertientes discursivas en conflicto, que podríamos identificar, siguiendo una ordenación jerárquica, de la siguiente manera:

El discurso teológico ortodoxo, que representa el canon hegemónico.

El corpus de la literatura profana, disciplinas científicas, etcétera.

El conjunto de textos literarios o «de circunstancias» producidos por sor Juana espontáneamente o solicitados a ella para acontecimientos sociales o ceremonias públicas. —79→

El texto epistolar como espacio intermedio que cataliza y ordena la controversia textual. Dentro de él es posible identificar: a) la línea argumentativa que representa a sor Juana como emisor del texto y, en relación con este eje organizador del texto, b) la línea que corresponde al interlocutor, aludido o citado de manera indirecta.

Conviene retomar sucintamente cada una de esas vertientes.

I. Por un lado, la epístola está escrita a contraluz del discurso ortodoxo, aunque las referencias al mismo son escasas, selectivas, y utilizadas en un estilo contraargumentativo:

¿Las letras estorban, sino que antes ayudan a la salvación? ¿No se salvó san Agustín, san Ambrosio, y todos los demás santos doctores?
¿Vuestra Reverencia, cargado de tantas letras, no piensa salvarse?75
[...]

Y si me responde que en los hombres milita otra razón, digo: ¿No estudió santa Catalina, santa Gertrudes, mi madre santa Paula sin estorbarle a su alta contemplación, ni a la fatiga de sus fundaciones, el saber hasta griego?76

Por así decirlo, el pensamiento escolástico está (como la idea final que legitima) poco visible pero omnipresente, y sobredetermina la relación con otras formas discursivas subalternas.

Los textos sagrados (las Escrituras, la patrística y, en su totalidad, el sistema doctrinal de la escolástica) son aceptados como cuerpo canónico, el texto por excelencia en que el libro es «objeto monumental y signo de legitimidad, lugar físico de la Palabra conservada»77.

Institucionalizado e inapelable, el discurso ortodoxo se defiende por intermediarios y por símbolos, y es en este nivel superior que se legitiman las modalidades represivas que aseguran el mantenimiento del orden dogmático. Es a través de las disposiciones de la —80ortodoxia que se regula, por ejemplo, la dinámica de crimen y castigo por medio del

mecanismo general de la censura, que establece la penitencia o la condena como una «pena medicinal» fundamentada en la utopía de la salvación y el amor al Poder. Se enfrentan así, definitivamente, la Palabra contra la palabra, el discurso de la Escuela y el discurso del sujeto⁷⁸.

II. En segundo lugar, el corpus de la literatura profana aparece como espacio humanístico que encuentra en el terreno de la ética y en el de la conducta su diálogo con el espíritu cristiano:

Porque, ¿qué cristiano no se corre de ser iracundo a vista de la paciencia de un Sócrates gentil? ¿Quién podrá ser ambicioso, a vista de la modestia de Diógenes Cínico? ¿Quién no alaba a Dios en la inteligencia de Aristóteles? Y en fin, ¿qué católico no se confunde si contempla la suma de virtudes morales en todos los filósofos gentiles?⁷⁹

La carta Respuesta agregará argumentos en contra de la compartimentación disciplinaria y a favor de la investigación y la ciencia como complementarias del saber teológico e instrumentos para el fortalecimiento de la fe. La carta Respuesta aumentará también el catastro libresco que la monja convoca en su apoyo.

III. En tercer lugar el texto de Monterrey alude repetidas veces a la propia producción sorjuanina como parte de un corpus circunstancial, no consagrado, de literatura social o cortesana, que opera como causa ocasional de la defensa. «La materia, pues, de este enojo de Vuestra Reverencia (muy amado Padre y Señor mío) no ha sido otra que la de estos negros versos de que el cielo tan contra la voluntad de Vuestra Reverencia me dotó»⁸⁰.

Hay alusiones concretas a villancicos compuestos y cantados en ceremonias religiosas hacia 1676, loas en celebración de los años —⁸¹del rey Carlos II y a la «Explicación suscinta» del Neptuno Alegórico, escrito a pedido del Cabildo de la Catedral de México en ocasión de la entrada a esa ciudad del conde de Paredes. Pero lo que principalmente plantea la alusión a esta vertiente discursiva es el conflicto entre la esfera pública y la privada, cuyas mutuas interferencias alude el texto en múltiples ocasiones. Solicitada, autorizada o censurada, asumida a través de la firma o anónima, la producción literaria personal introduce al problema de la vulnerabilidad del corpus de la cultura profana frente al orden dogmático, asociado a la práctica de marginación de la mujer.

Pero los privados y particulares estudios, ¿quién los ha prohibido a las mujeres? ¿No tienen alma racional como los hombres? Pues, ¿por qué no gozará el privilegio de la ilustración de las letras con ellos? ¿No es capaz de tanta gracia y gloria de Dios como la suya? Pues, ¿por qué no será capaz de tantas noticias, y ciencias, que es menos? ¿Qué revelación divina, qué determinación de la Iglesia, qué dictamen de la razón, hizo para nosotras tan severa ley?⁸¹

La defensa de este cuerpo textual implica finalmente la problemática del

placer (*delectatio*) y de la vanidad frente a la austeridad del voto eclesiástico. Sor Juana alude constantemente a su «natural repugnancia» por la creación, y a los efectos de la envidia y la censura, que transforman el aplauso en «tan extraño género de martirio» o en «pungentes espinas de persecución», introduciendo el tema de la autocensura como resultante de la represión generalizada: «¿Qué más castigo me quiere Vuestra Reverencia que el que entre los mismos aplausos que tanto se duelen tengo? ¿De qué envidia no soy blanco? ¿De qué mala intención no soy objeto? ¿Qué acción hago sin temor? ¿Qué palabra digo sin recelo?»⁸²

IV. En cuarto lugar se puede mencionar el texto epistolar (confesional, autobiográfico) como desprendimiento de la forma discursiva anterior.

—82

a) Propuesto más como interpelación que como autodefensa, la escritura epistolar es, como ya se ha visto, un instrumento de legitimación, de ofensiva ideológica y desmontaje del discurso hegemónico. Quizá lo más notorio sea, en este nivel, la tensión existente entre la fuerza emocional del texto y su extremada -y por momentos contradictoria- racionalidad: «las angustiosas razones de su corazón [sor Juana] quiere devolvérmolas ordenadas como silogismos»⁸³.

La importancia de la palabra, que salva o que condena, siguiendo la dinámica binaria, se expresa reiteradamente a lo largo del texto, por la recurrencia a verbos que sugieren acciones realizadas a través de la actividad verbal (prometer, aceptar, reprochar, reprender, fiscalizar, objetar, redargüir) aunque en el texto no formen parte, necesariamente, de enunciados performativos. En cualquier caso, la semántica de esas expresiones incluye una pragmática potencial: la posibilidad de que el lenguaje opere en su capacidad represiva, o, contrariamente, como un ejercicio liberador, de autolegitimación y afirmación individual. Es en este segundo sentido que el texto de la carta se propone al lector. Pero al mismo tiempo ella registra las sutiles maniobras represivas del sistema, que estrecha el círculo de la censura penetrando en la esfera privada, en las zonas que tocan a la identidad personal, en defensa de una sociedad jerárquica y compartimentada. Sor Juana denuncia «prolija y pesada persecución, no por más de porque dicen que parecía letra de hombre, y que no era decente, conque me obligaron a malearla adrede, y de esto toda esta comunidad es testigo [...]»⁸⁴.

La letra como unidad mínima del texto, la grafía como la forma de expresión individual más directa e inalienable, la práctica escritural como reducto final a partir del cual el ser social se reconoce como sujeto participante dentro de la dinámica disciplinaria del sistema: sor Juana lo cita como evidencia extrema del avasallamiento de que es objeto toda praxis social no alineada en los principios dominantes y que transgrede su marginalidad amenazando la hegemonía del sistema, esencialmente masculino, exclusivista, inquisitorial.

—83

Los efectos enajenantes de la práctica represiva se inscriben dentro de la lógica de reproducción ideológica verticalizada que caracteriza a la sociedad virreinal; la extensión de esos efectos a otras zonas de la cotidianidad novohispana es una de las tantas sugerencias que el texto de Monterrey, por razones obvias, no desarrolla.

b) Finalmente, la carta de sor Juana está armada como texto reactivo y espontáneo en respuesta a las opiniones y comentarios de su confesor con respecto a la actividad creativa de aquélla. Sin embargo, la línea argumentativa del jesuita no llega a nosotros sino a través de la interpretación del hablante epistolar, que a su vez invoca a otros informantes que actúan como voces anónimas mediatizando el discurso originario atribuido a Antonio Núñez. Así se abre la «Carta de Monterrey»:

Aunque ha mucho tiempos (sic) que varias personas me han informado de que soy la única reprehensible en las conversaciones de Vuestra Reverencia fiscalizando mis acciones con tan agria ponderación como llegarlas a escándalo público y otros epítetos no menos horribles [...]

La carta de sor Juana se inscribe así dentro de un espacio dialógico complejo, en que el perfil del interlocutor se subsume en una multiplicidad de versiones convergentes que, lejos de desdibujar su pensamiento, lo articulan.

La situación discursiva es obviamente diversa a la de la carta Respuesta, en que se contestaba concretamente a los conceptos expresados por el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz en el escrito suyo que acompañó a la publicación de la Carta Atenagórica. En el caso de la «Carta de Monterrey» se adjudica al destinatario de ésta la titularidad de una serie de conceptos anonimizados por la transmisión oral y espontánea, y convertidos, por ende, en patrimonio colectivo.

Las múltiples versiones a propósito de las posiciones del interlocutor constituyen así una corriente de opinión a la que se opone el —84 texto de la carta como cuerpo que asume, sistematiza y contrarresta esa corriente.

El discurso del receptor tiene así el estatus de discurso referido o aludido a través de los filtros de la interpretación. La personalización del receptor es entonces casi convencional: Antonio Núñez es producido por el texto de Monterrey como sujeto social que centraliza circunstancialmente una batalla discursiva, y a su línea argumentativa se aplica también, como a las otras vertientes mencionadas, el ejercicio hermenéutico. Sólo en dos casos hay una recuperación formal de sus palabras, a través del discurso indirecto: en la calificación de «escándalo público», que Núñez habría dado a la actividad creativa de sor Juana (citado más arriba) y en la alusión a la mención que Núñez habría hecho de la alternativa matrimonial para sor Juana: «Pues, ¿por qué es esta pesadumbre de Vuestra Reverencia y el decir que a saber que yo había de hacer versos, no me hubiera entrado religiosa, sino, casádome?»⁸⁶. Ambos aparecen subrayados en la versión del amanuense, obviamente respondiendo a la correspondiente indicación del original. Quizá no sea casual que estas dos alusiones que se incluyen para recuperar del modo más concreto posible las acusaciones de Antonio Núñez se centren en las repercusiones públicas de las actividades de sor Juana y en las decisiones que tienen que ver con su vida privada, como polos de una ecuación irresuelta.

El texto de Monterrey logra deslindar esas esferas dejando al descubierto las tensiones entre ambas, y su efecto desestabilizador. El objetivo retórico principal es aislar el discurso del poder a través de sucesivos deslindes en la argumentación que conducen, por un procedimiento reductivo, de lo doctrinario a lo normativo, del espíritu cifrado de la revelación a la implementación disciplinaria institucionalizada, del nivel ortodoxo y doctrinal al subjetivo y contingente del juicio individual. Eficaz en su mecánica reductiva, el texto de Monterrey impugna el ejercicio de la función sacerdotal vulgarizada por el subjetivismo que termina degradando las nociones de culpa y de castigo, de virtud y pecado.

—85

En resumen, es obvio que, al menos en una primera instancia, el texto de sor Juana quiere convencer, y para eso cita una serie de hechos que confirman la inconsistencia del sistema y reducen al absurdo los argumentos dados en su contra. Esos hechos constituyen «la verdad», y se fijan en relación con una «realidad» extratextual. Pero al mismo tiempo, como parte de una pugna textual, sus fundamentos se articulan en una retórica que los presenta como verosímiles dentro de su horizonte sociocultural, en el sentido que Platón recordaba amargamente al indicar que «en los juicios, de hecho, no importa tanto decir la verdad como persuadir, y la persuasión depende de la verosimilitud»⁸⁷.

Pero en una segunda instancia, el texto obviamente trasciende esa primaria intencionalidad persuasiva y se constituye en documento destructor e interpelativo que devela la mecánica del poder y su ejercicio megalomaniaco.

La carta fija como centro polémico la derivación del poder hacia la autoridad, y la problemática de la regulación. El dictamen rationis, la actualización de la norma, la aplicación del canon, aparecen así como operaciones legitimadoras de un sistema coercitivo y victimizador. El confesor convertido en intérprete descifrador de textos, juez, censor -también difamador, profanador- modela, en un juego dialéctico, la perspectiva enunciativa (/denunciativa) del hablante que opone la individualidad al ser corporativo, abriendo paso a nuevas formas de conciencia social.

Así, sería pueril adjudicar al texto de sor Juana una dirección meramente polémica o defensiva, dedicada a la exaltación del protagonismo intelectual de su autora en el cerrado círculo de la sociedad novohispana. La «Carta de Monterrey» posee una cualidad expansiva que va desde el hablante epistolar hacia el grupo social en que se incluye, desde la producción del receptor hacia el sistema por él representado. Es con atención a esas ondas concéntricas de expansión ideológica que el texto debe ser leído y evaluado, como documento de época que registra, a través de las estrategias indirectas del texto censurado, el nivel de conciencia posible en el ser social que lo produce.

—86

El texto de Monterrey surge del cuerpo místico del estado imperial y veladamente contra él se dirige, señalando las líneas de fracción ocultas en un mundo que Pal Kelemen caracterizara como «de contrastes extremos, de magnificencia arrogante y miseria sin esperanza, de indulgencia carnal y ascetismo estático»⁸⁸. Pero la dialéctica hegemonía/subalternidad

trasciende también los límites de esa contingencia epocal. Bajo otras estructuras de poder se continúa aun hoy la marginación de los discursos no dominantes, y se reproducen los argumentos en favor de la persecución de los herejes.

Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en los villancicos de sor Juana

A pesar de que la cuestión de la raza es considerada, hoy por hoy, uno de los núcleos principales para la construcción de la otredad y la definición de sujetos en contextos coloniales, la representación discursiva (poética, ideológica, religiosa) del tema racial es uno de los aspectos de la obra de sor Juana que permanecen aún abiertos a la interpretación cultural. A lo largo de siglos de recepción y crítica, y a través de lecturas que oscilaron entre el panegírico y la condescendencia, se adelgazó con frecuencia la conflictiva complejidad de un discurso que en torno a los temas claves de poder, raza y género revela justamente en sus contradicciones y deslices, la condición paradójica del sujeto colonial y particularmente del letrado criollo, «intelectual orgánico» de un régimen que administra y regula las fronteras entre identidad y alteridad, palabra y silencio⁸⁹.

Canonizada como una de las más altas muestras de las letras barrocas en lengua castellana, la obra de la musa criolla fue en general relevada como caso paradigmático de la reproducción de modelos hegemónicos dentro de formaciones socioculturales subalternas. Por esa razón su obra lírica, religiosa o cortesana, recibió por mucho tiempo la atención preponderante de la crítica, ya que en ella se actualizan las poéticas clásicas con mérito innegable. Los aspectos «subversivos» o «contraculturales» de sus otros escritos permanecieron —⁸⁸mientras tanto en un discreto segundo plano, siendo reenfocados de manera productiva principalmente a partir de nuevas perspectivas abiertas por los estudios sobre colonialismo y escritura feminista, o los análisis de la subalternidad en la literatura canónica virreinal.

Recepción y canonización del villancico

Es interesante anotar, para comenzar, que el tema de la raza aflora en la obra de sor Juana principalmente asociado a uno de los «géneros menores» que la monja desarrolló con ímpetu creciente a lo largo de su vida—siguiendo en esto los pasos de su confesor, el padre Antonio Núñez de Miranda, con quien tanto polemizara en otros rubros— quizá para canalizar, como indicara Marie-Cécile Benassy-Berling, su celo catequizador y pedagógico⁹⁰.

Se trata de los villancicos, composiciones de carácter popular y folclórico —originalmente «villanescas», cantar de aldeanos o habitantes de la villa— integradas luego a las celebraciones religiosas, y que dentro

de la tradición peninsular contaran entre algunos de sus cultivadores más notorios al Marqués de Santillana, Juan del Encina, Lope de Vega y al mismo Luis de Góngora, voz principal del barroco hispánico⁹¹. Las loas que anteceden a los autos sacramentales —⁸⁹El Divino Narciso y El cetro de José, compuestas por sor Juana principalmente a instancias de la marquesa de La Laguna también exponen el tema de la diferencia étnica y cultural en elaboraciones de gran interés ideológico. Sin embargo la articulación raza/lengua/poder es privilegio de la forma coral del villancico, constructo «populista» inscrito -en más de un sentido- en los márgenes de la canonicidad barroca⁹².

En el Nuevo Mundo, en la segunda mitad del siglo XVI, la poesía de Hernán González de Eslava «poeta de monjas» al decir de Margit Frenk⁹³ da nuevo impulso al villancico el cual, a pesar de su formalización genérica, fue incorporado creativamente a las circunstancias americanas, llegando hasta nuestros días con el sentido hoy más restringido de canto navideños⁹⁴. Se cree, no obstante, que la presencia de esta forma de lírica coral en la Nueva España es aun anterior a la obra de este autor, según referencias provistas por Motolinía —⁹⁰acerca de fiestas religiosas realizadas en Tlaxcala, en 1538, en las que ya se cantaban villancicos⁹⁵.

Asumiendo una forma dialogada, que favorece escenificaciones cómico-burlescas en las que varias voces realizan comentarios o referencias de ocasión, el villancico se incorpora a los misterios, autos sacramentales o moralidades religiosas como dramatización paralitúrgica que acompaña la presentación de temas doctrinales al tiempo que retiene el carácter lúdico, carnavalesco, de sus orígenes profanos.

Como composición simple y rústica para ser cantada, sin pretensiones de lirismo, adoctrinamiento expreso o interpelación de ningún tipo, el villancico integra en América, y por cierto en la obra de sor Juana, la música, la teatralización, los tocotines o danzas de indios, tematizando en tono y nivel populares contenidos religiosos o elementos de la liturgia, presentados generalmente en un lenguaje coloquial y burlón. Muchas veces estas composiciones integran juegos de palabras, jácaras y «ensaladas», en los que se canalizan estereotipificaciones de las distintas razas, lenguaje «profano», imitación del habla popular, onomatopeyas, etcétera. Prestándose así los textos a lecturas múltiples que refuerzan a través de la comicidad y la parodia aspectos vinculados al ritual y la doctrina religiosa ante un público mayoritariamente analfabeto y multicultural.

El carácter marginal, burlesco y «populista» de estas composiciones sorjuanianas ha sido ya anotado por la crítica⁹⁶. Los juegos sincréticos que en estos textos presentan jocosamente la heterogeneidad social, lingüística y racial americana así como el exposé de elementos conflictivos de la sociedad virreinal en un contexto lúdico atrevido y cuestionador han sido en general entendidos como una especie de licencia poética a través de la cual pudo inscribirse, en el margen de los grandes discursos, la cotidianidad heteróclita y desafiante —⁹¹de la Colonia. En resumen, el villancico ha sido interpretado como uno de los aspectos de la «fiesta barroca» que en el Nuevo Mundo articula la propaganda de la fe y la razón de estado a los reclamos y especificidades de la sociedad criolla.

Según Dario Puccini, la fortuna del género habría radicado justamente en su condición de conector entre las distintas razas y clases sociales⁹⁷, haciendo de esta forma particular de la cultura de la época un área de confluencia y manifestación «democrática» de los sectores que componían la sociedad novohispana⁹⁸. El villancico sería así -según esta interpretación- expresión transculturadora de la política de fraternidad cristiana y la ideología del mestizaje sustentadas por la emergente «clase media» criolla⁹⁹ situación que, como indica Méndez Plancarte, comienza a cambiar en el siglo XVIII con los aires de la Ilustración y la redefinición de lo popular como «vulgar» e irreverente, y obviamente también con la formalización del racismo «científico» del periodo ilustrado¹⁰⁰. Los villancicos de sor Juana corresponden entonces al momento de auge del género y, según las opiniones citadas, a la instancia de relativo equilibrio entre las distintas etnias y sectores de inmigrantes y criollos residentes en el virreinato¹⁰¹.

Siguiendo la tradición europea y peninsular, pero incorporando el sabor novohispano, los juegos de villancicos compuestos por sor Juana como acompañamiento de los Maitines y otras festividades religiosas incluían, en efecto, voces populares generalmente excluidas de la «alta literatura». Indios y negros alternaban sus intervenciones individuales o corales canalizando, en un tono ligero e informal —⁹²que contrapesaba la seriedad de los temas tratados, críticas y cuestionamientos acerca de diversos aspectos de la vida colonial, vinculando así, como Sabat-Rivers indicara, la producción barroca a la vertiente reivindicadora del humanismo cristiano¹⁰².

En cuanto a la mujer -otra de las «minorías» que integran la sociedad de la época- los villancicos pueden ser considerados un género excluyente, ya que las voces que aparecen representadas e identificadas en los textos son primordialmente masculinas, en concordancia con la dinámica social de la Colonia. Lo femenino tiene, sin embargo, una representación sublimada en la figura de la Virgen en torno a la cual se crea un campo semántico y simbólico alternativo al protagonismo masculino. El principio de lo femenino tiene así en el villancico una función vicaria, como se ve en la exaltación de san Pedro Nolasco, celebrado esencialmente por las cualidades de bizarría, justicia, etcétera que presenta por ser hijo de María, como se repite en las coplas del villancico I dedicado a este santo¹⁰³. La mujer no se representa entonces como sujeto social sino como función articulada a la matriz religiosa (la Virgen como Madre, «Maestra divina», Protectora, Reina, o como cúspide de hermosura y sabiduría, como en los cantos a santa Catarina), promoviendo las series de referencias cultas que rescatan de la historia profana o religiosa los casos paradigmáticos de mujeres ilustres.

La perspectiva femenina se canaliza en estas composiciones sorjuanianas principalmente a través de la voz autoral que, sin marca de identificación, denuncia la marginación femenina, de acuerdo a las posiciones que la monja expusiera con mayor desarrollo conceptual en sus escritos epistolares. Así se dice, por ejemplo, en los famosos villancicos a santa Catarina (1691):

Porque es bella la envidian,

porque es docta la emulan:
—93→
¡oh qué antiguo en el mundo
es regular los méritos por culpas!104

De una mujer se convencen
todos los Sabios de Egipto,
para prueba de que el sexo
no es esencia en lo entendido.
¡Víctor, Víctor!105

De todos modos, la mujer, no es una voz marcada e independiente, en los villancicos de sor Juana, de la misma manera que las minorías raciales que componían la sociedad colonial no hablan entre sí, sino que se expresan en parlamentos independientes aunque sea en el cuerpo de un mismo villancico y participando de la misma práctica festiva, como en el villancico VIII a san José, 1690, donde el indio y el negro responden, cada cual en sus propios términos, a la adivinanza propuesta por el Doctor106. O sea, dichos sectores sociales coexisten en el territorio textual pero sin comunicación directa, cada uno dentro de sus propios códigos culturales. La distribución textual metafórica, de esta manera, la situación social del virreinato, que regulaba estrictamente tanto la participación de la mujer en las prácticas sociales de la colonia, como la vinculación entre indios y negros, penando la relación sexual entre las razas, por ejemplo, con castigos que llegaban hasta la mutilación107. La escritura entra así en diálogo directo con las prácticas cotidianas de la colonia, las cuales actúan como un subtexto abierto que nutre tanto el proceso de producción como de recepción de estas composiciones.

—94

Como se sabe, los villancicos de sor Juana incluyen mayoritariamente representación del negro, cuya cultura -exótica, a los ojos del dominador- favorecía aproximaciones costumbristas y pintoresquistas que ya contaban con larga tradición en la literatura española108. En cuanto al indio, aparece con menos frecuencia en los villancicos de la monja mexicana, y nunca por sí solo sino acompañando la figura del negro, como en la «ensaladilla» del villancico VIII a la Asunción, 1676, en el que se integra el habla de los «negrillos» con la letra de un tocotín donde los «mejicanos alegres» cantan en náhuatl, «mejicano lenguaje»109. El indígena americano es, sin embargo, la principal figura de las loas que preceden a los autos sacramentales El Divino Narciso y El cetro de José en las que se canalizan temas controversiales relacionados con el Nuevo Mundo, como la violencia de la Conquista, la antropofagia de algunos

grupos de indios americanos vis á vis la eucaristía cristiana y la interpretación de aspectos del paganismo como preparación para la evangelización¹⁰.

Esta opción genérica destina primordialmente al esclavo africano -ser aculturado y periférico a pesar de su incorporación a tareas de servicio en el interior de la ciudad barroca- al área más carnavalizada y pública de la «lirica coral» que acompañaba la celebración religiosa. Por su parte, la cuestión indígena, que implicaba —⁹⁵aspectos inherentes a la ideología imperial y a la doctrina, y había sido objeto, desde la Conquista, de los más acervos debates, se reservaba al campo más didáctico y reflexivo de la alegorización religiosa. Apelando a la estructura de loas y autos la cuestión indígena asumía así modalidades discursivas muy formalizadas y adaptadas al propósito de la teatralización, aunque se piensa que de hecho estas composiciones tuvieron escasa presencia a nivel colectivo, ya que probablemente nunca fueron representadas ante público ni en Madrid ni en América, quedando así los textos destinados a una recepción «pasiva», acotada y selectiva¹¹. Asimismo, la penetración filosófica que permiten las loas al distribuir y personificar diversas perspectivas ideológicas, es ajena a la inmediatez y circunstancialidad del villancico, arte de ingenio, mímica y contrapunto.

Ya a partir de esta distribución genérica, la construcción de la etnicidad se vinculará directamente a la existencia de diversos circuitos de circulación textual, o sea a la definición de públicos específicos para cada temática, y a la selección de estrategias de interpelación adecuadas a cada discurso. En otras palabras, cada constructo étnico se corresponde con una determinada pragmática textual y apela a formulaciones y estrategias retóricas bien diferenciadas derivadas tanto de la articulación de estas composiciones a la tradición cultural como de su proyección comunitaria.

Como género de origen y proyección popular, el villancico vehiculiza ejemplarmente la diversidad (la diferencia, la alteridad) en todos sus niveles, tanto en lo que tiene que ver con el relevamiento del referente americano (sujetos sociales, caracterizaciones culturales, —⁹⁶conflictos) como en lo relacionado con perspectivas ideológicas que exhiben ciertos grados de cuestionamiento y heterodoxia en la interpretación y representación de la sociedad colonial.

A nivel del lenguaje, el villancico incluía aleaciones de alto valor simbólico, representando a través de voces ficticias lo que Bajtin llamara «dialectos sociales» que, al entrecruzarse textualmente, configuran la heteroglosia americana, instancia simbólica de los diversos niveles de conciencia y subjetividad que este género popular organiza y expone de manera coral¹².

La jerga o «media lengua» que sor Juana utiliza para la representación de las voces americanas imita jocosamente rasgos del habla de inmigrantes portugueses residentes de la Nueva España, incluye latinazgos o ejemplos de castellano macarrónico, o mezcla el castellano con el náhuatl, en juegos verbales pintoresquistas propios de la poesía popular. En opinión de Benassy-Berling, a través del villancico «el pueblo encuentra en la iglesia su propia imagen deformada con una intención a veces paródica, pero sin crueldad»¹³.

La misma autora ha señalado los signos de marginalidad que acompañaban a estas composiciones también en cuanto a su distribución y conservación. Según Benassy-Berling los villancicos circulaban por algún tiempo, luego de su composición, en hojas sueltas, anónimas. «Todo permite pensar -indica Benassy- que, en el plano socioliterario, —97el género no era tomado en cuenta para nada. Si los villancicos eran editados, apenas si eran conservados»¹¹⁴.

José Joaquín Blanco, a su vez, ha resaltado la funcionalidad festiva del género, derivado de la apropiación y reelaboración renacentista de romances populares registrada en Europa y particularmente en la Península desde fines del siglo XV. La época de los Austrias (siglos XVI y XVII) marcaría el auge del villancico, mientras que el posterior periodo borbónico habría favorecido principalmente el retorno al romance y, en la Nueva España, el relevo del villancico por el corrido, derivado de la misma raíz cultural¹¹⁵. Según el mismo crítico, «los dos siglos de villancicos novohispanos fueron la más alta realización poética colectiva de la Colonia», antes de que el excesivo catequismo antiliberal del siglo XVIII destruyera la gracia frívola y mundana de esas composiciones¹¹⁶. Habida cuenta de los conceptos y valoraciones sobre este género ya establecidos por la crítica, este trabajo intenta presentar cierta problematización del villancico en la obra de sor Juana que permita determinar la perspectiva ideológica implícita en la construcción de la etnicidad americana y el papel del productor cultural como promotor de una subalternidad popular que al insertarse -aunque marginalmente- dentro de los parámetros de los discursos centrales, expone las contradicciones y polivalencia del constructo barroco.

Pueden formularse, en este marco, una serie de preguntas que guíen esta problematización: ¿Qué significa, dentro del mapa conflictivo de la sociedad colonial la carnavalización discursiva del villancico, —98 basada en el entramado de discursos, voces, lenguas, castas, géneros y razas? ¿A partir de qué posicionalidad político-ideológica construye el productor cultural de la Colonia la etnicidad en tanto dato relevante de la condición americana? ¿Qué sentido cultural conferir a este gesto paródico a partir del cual el letrado criollo adjudica al subalterno una voz ficcional, configurada a partir del estereotipo, la mímica y el contrapunto burlesco? ¿Qué lugar se reservan los «dueños de la letra» dentro de este entrecruzamiento de hegemonía y subalternidad integrado a los misterios de la creencia y del poder? ¿Cómo escuchar la lengua -la «media lengua»- del Otro, sometida por la magia de la literatura a la «violencia del alfabeto»¹¹⁷, a partir de la cual se transforma la oralidad en escritura, el silencio en palabra, la marginalidad en praxis cultural y en espectáculo?

Para intentar responder a estas preguntas, es necesario desmontar la red semiótico-ideológica a partir de la cual se componen los textos como construcción de una «etnicidad ficticia» donde el sujeto/súbdito/subalterno es objeto (del discurso, del deseo) de un Yo que va modelando su identidad y diseñando sus proyectos de clase en la medida en que define la posición del Otro.

Hipótesis sobre la marginalidad/popularidad del villancico

Los juicios críticos mencionados anteriormente, en los que se resumen las notas de marginalidad y popularidad como características del villancico, condensan lo principal de la cuestión en torno a la producción/recepción de las imágenes del Otro dentro de la discursividad barroca, planteando el problema de cómo evaluar la mediación letrada en la sociedad virreinal. Este tema se liga, asimismo, al de la construcción de identidades en la Colonia, y más específicamente a la configuración del imaginario criollo como instancia en —99la que, figurativamente, se ensayan propuestas de articulación, dentro de la formación social novohispana, de sectores, lenguas, culturas, en relación a un territorio -tanto espiritual como físico- que las elites americanas reconocen como asiento de la «patria» o la «nación criolla».

En mi opinión, el carácter festivo, circunstancial, colectivo (y supuestamente conciliatorio) del villancico ha eclipsado, en algunos enfoques críticos, la problemática hegemonía/subalternidad que es inherente a la construcción de la etnicidad en contextos coloniales¹¹⁸. Coincido con la afirmación de Octavio Paz de que el aspecto institucional de los villancicos no ha sido aún estudiado suficientemente, relegándose asimismo la cuestión racial a un nivel secundario dentro de la discursividad barroca¹¹⁹.

El tema de la lengua como instrumento ideológico y signo cultural dentro de los discursos coloniales -tema que los villancicos de sor Juana exponen ampliamente- no ha sido visto, por tanto, como elemento clave en el proceso de (des?)territorialización vinculado a la construcción de la identidad criolla (es decir, como marca de pertenencia o ajenidad de un individuo o sector social con respecto a un determinado espacio social) sino como una estrategia pluralista que reivindica la hibridez americana (sin problematizar el lugar del Otro ni la propia posicionalidad) a través de una discursividad multívoca.

Creo que la dialéctica de mayorías y minorías coloniales en la sociedad barroca esconde, sin embargo, un conflicto mayor, que tiene que ver con la condición misma del productor criollo y los procesos de institucionalización cultural en contextos coloniales. Si la literatura es un espacio discursivo, interpretativo, representacional, —100en constante negociación con el poder y sus instituciones político-culturales, el caso de estos «géneros menores» que ponen a prueba los límites de la cultura oficial y los compromisos del letrado con los poderes existentes tendrá una importancia fundamental para el estudio de la subalternidad en contextos coloniales y para el análisis de las limitaciones y conflictos inherentes al imaginario barroco y al proyecto criollo que comienza a gestarse en su interior¹²⁰. De la misma manera, la polisemia inherente al concepto de popularidad que se maneja en este contexto nos conduce, por diversos caminos, a explorar los grados de permeabilidad de la sociedad criolla, y los diversos niveles de censura, denuncia y conciencia social que se desarrollan dentro de sus

fronteras¹²¹.

Es evidente, de acuerdo a las opiniones que se han citado más arriba, que el género del villancico ha sido canonizado, sobre todo por la crítica reciente, como un dispositivo poético que si bien introduce la problemática americana en el seno mismo de la fiesta devota logra armonizar (para decirlo bajtianamente, «orquestar») la otredad a través del recurso paródico¹²².

—101

La marginalidad del villancico, señalada por todos los estudiosos de esta forma poética como un rasgo distintivo de estas composiciones resulta, en este contexto, por lo menos paradójica, habida cuenta de este carácter plural e incorporante del género que, inserto en las ceremonias oficiales del virreinato, involucra a la comunidad en una especie de ritual cultural, tanto durante las instancias de producción como de recepción de los textos¹²³.

Ese carácter colectivo y coral del villancico (que llamaba a la colaboración entre autores, cantantes, músicos, público, administradores y escenógrafos de la fiesta devota) permite suponer que el contenido ideológico de los textos, así como sus grados de penetración e impacto en la comunidad, dependía de la capacidad de construcción de un autor implícito o voz autoral (instancia de localización de la perspectiva básica presentada en el texto) que organizara y sintetizara los distintos niveles y grados de conciencia colectiva dentro de los modelos provistos por la tradición, efectuando a través de hablantes o actantes circunstanciales una interacción semiótica de innegable proyección ideológica. De modo que el mensaje crítico, burlón e irónico de este género aparece como captación y representación de conceptualizaciones y valorizaciones «recibidas» (reconocidas y aceptadas) en la comunidad, las cuales no eran objeto, sin embargo, de conservación, canonización ni reconocimiento autoral luego de celebrada la fiesta religiosa.

—102

Esta situación permitiría ciertas hipótesis con respecto a la aparente contradictoriedad entre marginación, popularidad, re-presentatividad y anti-canonización de este género que, como se ha indicado, llegaba a amplios sectores de la población a través de festividades populares, re-presentaba modelos y actores sociales que integraban el imaginario colectivo, pero por otro lado permanecía en una subalternidad o marginalidad literaria similar a la de los sujetos cuya voz proyectaba sin alcanzar nunca la perpetuación canónica, estando limitado al tiempo efímero y tolerante de la ludicidad paralitúrgica¹²⁴.

Podría especularse entonces, con respecto a esta presencia a la vez permanente y provisional del villancico en la cultura del siglo XVII:

a) Que el género era considerado una especie de recurso cultural renovable en la sociedad barroca, condición que hacía innecesaria cualquier forma de canonización o conservación textual, ya que existiendo sus contenidos infusos en la comunidad (al menos en el imaginario criollo de la época), éstos podían aflorar en cualquier momento, a través de una escritura de circunstancias.

b) Que dado el carácter crítico y transgresivo de estas composiciones, su oficialización dentro de los circuitos de

transmisión/conservación/canonización literaria no era admisible ni quizá deseable dentro de los límites ideológicos de la ciudad letrada, razón por la cual los textos mantenían un estatus red intermedio y «flotante» entre oralidad y escritura, dogma y transgresión.

c) Que los textos cumplieran una función de «válvula de escape» dentro de la compleja sociedad virreinal, función que era admitida por los poderes dominantes en un ejercicio de su hegemonía, como una forma de «oposición controlada» que no se percibía como amenaza real al statu quo sino como liberación de tensiones y legitimación del conflicto a través de la parodia.

d) Que en un nivel más oculto los villancicos operaban como una zona virtual de encuentro de etnias, lenguas, culturas, así como de imágenes del Otro gestadas durante la conquista y colonización del —103Nuevo Mundo reelaboradas ahora en el imaginario barroco, constituyendo así imágenes provisionales de una identidad en proceso, con la funcionalidad coyuntural y transitoria de reacomodar el presente con el pasado americano y con el futuro hacia el cual se proyectaba la «nación criolla». El villancico habría efectuado así lo que, desde nuestra visión actual, puede ser visto como un ensayo de continuidad entre las etapas de conquista, «estabilización virreinal» y pre-nacionalismo desde la perspectiva criolla al tematizar la alteridad y fijarla discursivamente a partir de modelos y estereotipos existentes.

e) Finalmente, la temporalidad o carácter perecedero del género parece asimismo estar ligado a la estructura de superficie, lúdica y carnavalizada, a partir de la cual el villancico se ofrece a la comunidad como parte de la fiesta barroca. Esa estructura paródico-burlesca se actualiza en el espacio ficticio -no monumentalizable- de una literatura de circunstancias, cuyas áreas de superposición con la historia, la sociedad y la política colonial son siempre negociables desde la perspectiva del poder.

Re-presentación autoral/voces ficticias

Evidentemente, el problema epistemológico -y no sólo representacional- que conlleva la construcción del Otro supone no solamente la puesta en perspectiva (la mis en abisme) de los universales que constituyen el basamento filosófico de los discursos dominantes, sino su articulación ideológica a los principios sobre los que se afirman las identidades individuales y sectoriales en una formación social determinada.

El escritor colonial actúa en estos casos, quizá mucho más que en el caso de composiciones más «personales», como punta de un iceberg ideológico que sustentado en el inconsciente colectivo -y en el caso del letrado criollo, también sectorial- afloraba en el margen de lo paralitúrgico, paraliterario, paracanónico, en el proceso de constitución del imaginario criollo¹²⁵.

Puede argüirse, en efecto, que la voz autoral y las voces ficticias presentes en los textos transmiten un conocimiento ideologizado del Otro, una «falsa conciencia» colectiva que desde las imágenes colombinas sobre el Nuevo Mundo acompaña la construcción de la alteridad en los discursos centrales. De modo que el letrado barroco no presenta la otredad como creación original sino que la re-presenta reformulada (modernizada, racionalizada, ideologizada) manipulando redes significantes que insertan el presente en la tradición, el conflicto criollo en el discurso peninsularista, la desigualdad en el humani(tari)smo, la subalternidad en la hegemonía, en un juego de ensambles, paradojas y contrastes barrocos que promueven la heterogeneidad como ideograma central del imaginario criollo.

Asimismo, el discurso criollo puede ser leído, en una exploración retrospectiva, como proyecto protonacional en el que se ensaya, desde la perspectiva del poder, la articulación de componentes vernáculos dentro de la totalidad social de dominante hispánica. El multiculturalismo representado a través de las voces ficticias del villancico expone así, con una ambigüedad que es intrínseca al proyecto criollo, la pertenencia «negociada» y transgresiva del Otro en la totalidad, mostrando las «paradojas de la universalidad» de que habla Balibar, es decir la tensión entre globalización y particularismo que es inherente a la construcción de la etnicidad en contextos coloniales o de nacionalismo emergente¹²⁶. Podría decirse que, en este sentido, el villancico -por ejemplo ese canto «a lo Criollito» ofrecido a Jesús¹²⁷- indica una «mexicanización» de la doctrina y, en este sentido, la puesta en práctica de una hermenéutica criolla que afirma la identidad americana como alternativa a la globalización imperial.

Como Balibar indica, entendida la etnicidad como fabricación o artefacto ideológico-cultural, cumple un papel fundamental tanto para —105la construcción de identidades como para la interpelación de sujetos sociales. En la medida en que la base étnica no es una condición natural en una determinada formación social sino una cualidad conferida discursivamente, la configuración de «identidades étnicas» es esencial para otorgar concreción y materialidad a un determinado proyecto social: define comunidades culturales, tradiciones, orígenes, sistemas de afiliación o pertenencia así como grados y niveles de articulación a la totalidad¹²⁸.

En tanto constructo barroco, la etnicidad propone al subalterno como un sujeto-Otro (producto transculturado, objeto del deseo del dominador, alter ego parcial del letrado criollo atrapado en la encrucijada de la subalternidad colonial), de la misma manera que la perspectiva autoral es también un yo/nosotros-Otro a la vez representativo y distanciado del eje ideológico «central» desde el cual -y para el cual- se componen los textos. La voz autoral se proyecta así a través de un ejercicio dual de impugnación y confirmación de discursos centrales, de reivindicación del margen y práctica del poder letrado, a través de la operación de transferencia discursiva del Otro (su oralidad, su «media lengua», su folclorismo, su disidencia) al plano consagrado de la letra barroca. De esta manera, el villancico es en sor Juana una exploración de los márgenes y de la alteridad en el interior de la «nación criolla»: el negro

y el indio como márgenes del criollo, la oralidad como margen de la escritura, el náhuatl, el habla de los esclavos, el portugués del navegante¹²⁹ e incluso el latín como márgenes del castellano, lo vernáculo y lo popular como márgenes de las formas canónicas, el paganismo supérstite como margen de la cristianización, lo pre o para-hispánico como margen del proyecto imperial unificador y homogeneizante, la fiesta como margen de la doctrina, el Otro como margen del Yo. Sin embargo este margen (social, cultural, ideológico) aunque conserva su carácter periférico y subalterno dentro de la estratificación virreinal aparece enclavado, por la magia de la literatura —106y de la fiesta barroca, en el espacio mismo de la «territorialidad» criolla, mostrando lo exógeno (exótico, exterior, foráneo) como inherente a lo americano. Con este juego de interiorización de la exterioridad se cancela toda posibilidad de un proyecto criollo basado en la ilusión de una centralidad homogeneizante, exclusiva y excluyente, como si los sectores que habitaban la periferia de la ciudad barroca hubieran traspasado sus muros en un ritual carnavalesco y subversivo, hasta lograr instalarse en el cuadrángulo acotado de la discursividad colonial.

No obstante, los villancicos no exponen una combinatoria sino una yuxtaposición de voces particularizadas a través de la lengua dentro del englobante ceremonial de la cristiandad, en una especie de collage que representa en sus «coplas de retazos» -como se indica en la Introducción a la ensalada del villancico VIII de la Asunción, 1679- tanto los múltiples rostros y voces de la formación social americana como las fisuras que los separan y los incomunican¹³⁰.

En esta economía discursiva la perspectiva autoral (voz implícita, infusa, o representada en dedicatorias y coplas introductorias «exteriores» a las diversas voces presentadas en el texto) actúa como el principio de orden: marca la posicionalidad enunciativa -el lugar del poder que administra los discursos y praxis culturales a nivel ficcional- y organiza el proceso de interpretación, representación e institucionalización de la otredad. Por su lado, las voces ficticias canalizan la enunciación como acto de habla y como práctica de la diferencia en el espacio controlado de la escritura y la celebración virreinal.

Es justamente la voz autoral la que guía la interpretación de esta pluralidad social activada por la celebración religiosa, evento que superpone, en la discursividad barroca, poder religioso y poder político, proponiendo la ceremonia eclesiástica como interpelación popular —107 y democratizante. Así explica, por ejemplo, la Introducción al villancico VIII (Asunción, 1676) el contexto enunciativo:

A la aclamación festiva
de la jura de su Reina
se juntó la Plebe humana
con la Angélica Nobleza.

Y como Reina es de todos,
su coronación celebran,

y con majestad de voces
dicen en canciones Regias¹³¹.

Las voces de negros e indios que aparecen a continuación de estas estrofas como representación de la «Plebe humana» está ya prefigurada, desde la Introducción, con las notas de subalternidad, rusticidad y coralidad que exaltan, por contraposición, la imagen elevada y singular de la Virgen. Las diversas voces americanas componen un conjunto heterogéneo pero no integrado, un espacio babélico presidido (interpretado, ordenado) por los grandes poderes (religioso, político, letrado/escriturario) que controlan la institucionalidad virreinal.

Convocados por la fiesta religiosa, los diversos sectores de la sociedad virreinal se aglutinan y expresan su devoción, sus quejas y reclamos, configurando un friso social compuesto desde una perspectiva exterior y englobante que los expone como muestra de la diversificada y multifacética sociedad virreinal¹³². Pero aunque los diversos sectores coexisten en el espacio textual, el trabajo de lenguaje que se efectúa a este nivel metafORIZA la permanencia del conflicto. La reivindicación social que expresan muchos de los textos se vehiculiza siempre a través del recurso de fetichización lingüística, superponiendo diversos sociolectos y «pliegues» barrocos a nivel morfológico y fonético, como en el villancico VIII a la Concepción, 1676, donde un negro se expresa en «música castellana»¹³³:

—108

-Acá tamo tolo
Zambio, lela, lela
que tambié sabemos
cantaye las Lema.
-¿Quién es? -Un Negliyo.
-¡Vaya, vaya fuera,
que en Fiesta de luces,
toda de purezas,
no es bien se permita
haya cosa negra!
-Aunque Neglo, blanco
somo, lela, lela,
que il alma rivota,
blanca sá, no prieta.
-¡Diga, diga, diga!
-¡Zambio, lela, lela!¹³⁴

La copla intermedia («Vaya, vaya fuera!...») introduce en un castellano no contaminado una voz excluyente que hace referencia a la pureza de la celebración religiosa, aludiendo a la simbología del color negro (ya usado en expresiones como «negro borrón», «negro horror» y «sombra» en el villancico anterior) en tanto mancha que corrompe lo immaculado (justamente en las fiestas de la Concepción). La voz del negro no contradice esa identificación (blanco = puro), aunque afirma su superación a partir de la fe, que blanquea la otredad al subsumirla en el cuerpo universal de la cristiandad. La corporalidad se desmaterializa para legitimarse.

Esta corrección relativa a la voz castellana coloca la devoción por encima de la doctrina, legitimando el lugar del Otro en el imaginario criollo, aunque acotándolo al plano de la espiritualidad (sólo la fe tiene el poder de purificar lo negro) reforzando la idea del blanco como símbolo de lo impoluto. Finalmente, la idea de la transformación e interpretación de lo aparente elabora también el tópico barroco del ver y creer que es objeto de otras composiciones (por ejemplo, el villancico IX «A la epístola» de la serie dedicada a san José, 1690)135.

—109

En el nivel de los significantes, y como otra versión del claroscuro barroco, el castellano «puro» del interlocutor, en contraste con la «media lengua» del negro, afirma la equivalencia entre pureza doctrinal y lingüística: el castellano es aún la lengua del poder, aunque debe admitir la diferencia como ingrediente definitivo de la identidad criolla. Las coplas que siguen a las ya citadas, en un crescendo de folclorización y sincretismo, tematizan la práctica de matar a la serpiente que amenaza a la Virgen, uniendo las referencias bíblicas al ritualismo africano, y dando al negro un papel activo en la defensa de María136.

-Cuche usé, cómo la rá
Rimoño la cantaleta:
¡Huye, husico ri tonina,
con su nalís ri trumpeta!
-¡Vaya, vaya, vaya!
-¡Zambio, lela, lela!
-¡Válgati Riabro, Rimoño,
con su ojo ri culebra!
¿Quiriaba picá la Virgi?
¡Anda, tomá para heya!
-¡Vaya, vaya, vaya!
-¡Zambio, lela, lela!
Viní acá, perra cabaya:
¿su cabeza ri bayeta
y su cola ri machí,
pinsiaba la trivimenta?
-¡Vaya, vaya, vaya!
-¡Zambio, lela, lela!
-¡Vaya al infierno, Cambinga,
ayá con su compañela
que le mira calabralo,

cómo yeva la cabeza.
—110→
-¡Vaya, vaya, vaya!
-¡Zambio, lela, lela!
¡que también sabemo
cantaye las Leina!137

Por contraste con parlamentos más elevados, conceptuales y eruditos que se presentan sin marca de otredad lingüística o cultural y que pueden identificarse como voces criollas, el lenguaje del negro y el indio incluye coloquialismos, insultos y onomatopeyas así como anécdotas que exponen una pragmática textual bien diferenciada marcada por referencias a la acción, a la condición social del hablante, a sus reclamos o denuncias y a sus cualidades personales (valentía, sumisión, etcétera) que le aseguran reconocimiento -no exento de condescendencia- a nivel comunitario. Estas estrategias revelan la lucha de los sectores marginados por la penetración del espacio criollo y la virtud transgresiva de los textos dentro de la cultura de la época.

En cuanto al trabajo del color, muchos textos intentan superar la simbología negativa del color negro adjudicándolo como marca de etnicidad posible atribuida a la Virgen («Morenica la esposa está/ porque el Sol en el rostro le da»138 o a san José («¡que por poca es Negro Señol San José!»139. Principalmente el citado villancico a la Concepción, 1689, elabora una continuidad paradójica entre luz/oscuridad (de la piel), así como la equivalencia Sol (centro de la veneración pagana) y Dios, y la presentación de la Virgen como Esclava de su Dueño, trabajando de manera indirecta el color de la piel y la condición social del negro como cualidades que se beatifican al transmutarse al cuerpo místico de María. El vínculo empático que se promueve entre el público africano y la Virgen no sólo facilita el adoctrinamiento sino que, culturalmente, integra la diferencia en la identidad criolla, al subsumirla en el discurso cristiano, en un juego barroco de espiritualismo/materialidad. Sin embargo, el blanco es un color que el Otro «gana» sólo a través de la sumisión al Poder —111(político, religioso) y a partir de la consagración otorgada por la letra barroca.

En un sentido similar al indicado para los villancicos dedicados a la Concepción, 1676, en la serie dedicada a san Pedro Nolasco, 1677, los mensajes emitidos por las voces del indio y el negro, el portugués y el erudito que se expresa en latín, son más que convergentes y armónicos entre sí, divergentes o paralelos. El villancico tematiza así a través de la parodia y la comicidad la irreductibilidad última de la diferencia, y el conflicto entre minorías, siempre presente en la sociedad colonial. En estos villancicos se articulan también, en distintos niveles, letra y música (temas doctrinales e imitación de ritmos africanos), mostrando el contrapunto entre los latines de un «estudiantón» o «Bachiller afectado» con las erróneas y cómicas interpretaciones de «un bárbaro», y el

castellano trabucado del negro y el del indio, este último colonizado por términos en náhuatl.

Esta coexistencia entre diversos niveles lingüísticos y sociales, así como la representación del conflictivo encuentro entre los códigos de la «alta» cultura y la de los sectores populares cobra sentido sólo a partir de las «introducciones» que se intercalan a lo largo del texto, preparando las distintas escenas e introduciendo las voces de los distintos personajes que componen el cuadro. Las coplas que corresponden a «[...] un Negro que entró en la Iglesia,/ de su grandeza admirado» incluyen alusiones al trabajo físico (los «obrajes»¹⁴⁰ y quejas respecto de las prácticas discriminatorias de los padres mercedarios que relegan a los esclavos por su color en las prácticas de la caridad¹⁴¹).

El negro alude a los insultos que se dedicaban a los esclavos, reivindicando su humanidad «[...] que aunque negro, gente somo/ aunque nos dici cavaya»¹⁴², y jugando con la idea de redención como salvación religiosa y como liberación personal¹⁴³. Los dos «aunque» —¹¹² producen un efecto de acumulación adversativa: la práctica discriminatoria se suma a la cualidad racial, articulando en una segunda instancia la esencia (el ser) con la condición étnica (la negritud como apariencia o circunstancia). A través del insulto deshumanizante («cavaya», habitualmente aplicado a los negros por otros sectores de la Colonia y que la voz de un negro aplica a la serpiente que amenaza a la Virgen en el villancico VIII a la Concepción, 1676)¹⁴⁴ se introduce, entre esencia y apariencia, la gestión corruptora y alienante del lenguaje, llamando la atención sobre el constructo cultural como interposición ideológica. Por su parte, el «estudiantón» es ridiculizado en su pretencioso afán de lucir sus latines, como se nos explica en la introducción a sus coplas¹⁴⁵:

Siguióse un estudiantón,
de Bachiller afectado,
que escogiera antes ser mudo
que hablar en Castellano.
Y así, brotando Latín
y de docto reventando,
a un bárbaro que encontró,
disparó estos latinajos¹⁴⁶.

La tradicional consideración del latín como lengua culta y «espiritual» cede paso a su representación como código arcaico e inoperante en relación a la materialidad colonial.

Hodie Nolascus divinus
in Caellis est collocatus.
-Yo no tengo asco del vino
que antes muero por tragarlo¹⁴⁷.

La erudición, presentada como afectación inadecuada y garantía de incomunicación con la masa, llama la atención sobre la existencia de diversos públicos y niveles de acceso a la Letra, y sobre la cualidad del Castellano como zona franca y potencial para la resolución, al menos transitoria, de la heteroglosia americana. Pero nos recuerda también la posición expresada por sor Juana en la carta Respuesta con respecto a la falsa erudición de que muchos hacen alarde por «haber estudiado su poco de filosofía y teología y [el] tener alguna noticia de lenguas, que con eso es necio en muchas ciencias y lenguas: porque un necio grande no cabe en sólo la lengua materna»¹⁴⁸.

El villancico VIII a san Pedro Apóstol, 1677, presenta luego de las coplas y estribillo en portugués, otra posible variación lingüística en boca de un «sacristán cobarde» ridiculizado justamente por el collage lingüístico (el uso de «latines sacristanescos» según expresión de Herrera¹⁴⁹, acentuado por las onomatopeyas que introducen la polisemia del Gallo:

Temblando, después, del Gallo,
cantó un Sacristán cobarde,
que un gallina no fue mucho
que con el Gallo cantase.
Mezcló romance y latín
por campar, a lo estudiante,
en el mal latín lo gallo,
lo gallina en buen romance.

Coplas

Válgame el Sancta Sanctorum,
porque mi temor corrija;
válgame todo Nebrija,
con el Thesausum Verborum:
éste sí es gallo gallorum,
que ahora cantar oí:
-Qui-gui-riquí!¹⁵⁰

como mediador e intérprete privilegiado en esa sociedad multicultural y babélica, siempre y cuando sepa acertar con las formas adecuadas para la interpretación/interpelación del Otro, a partir de la comprensión de su especificidad y el conocimiento de sus códigos propios. Para enfatizar que la actualización de la lengua debe realizarse de acuerdo a los diversos públicos y ocasiones, puede considerarse por ejemplo el villancico II, «Latino y Castellano» dedicado a la Asunción, 1679, donde se explora sin comicidad la aleación del latín con la lengua romance, en otra prueba de «múltiple latinidad» de sor Juana¹⁵¹.

Divina María,
rubicunda Aurora,
matutina Lux,
purissima Rosa.
[...]
Tristes te invocamus:
concede, gloriosa,
gratias quae te illustrant,
dotes quae te adornant¹⁵².

En la parte final del villancico a san Pedro Apóstol, antes citado, la voz autoral indica que el indio entra con una función conciliadora a resolver el contrapunto entre el estudiantón y el bárbaro. Sin embargo el indio tiene su secuencia separada de coplas, y su propia semiótica cultural diferenciada de la de los demás «personajes» de la composición. En sus parlamentos propone la articulación del castellano con el náhuatl haciendo uso de un lenguaje combinado que apunta, como nos indica la voz autoral, hacia la ideología del mestizaje:

Púsolos en paz un Indio
que, cayendo y levantando,
tomaba con la cabeza
—115→
la medida de los pasos;
el cual en una guitarra,
con ecos desentonados,
cantó un Tocatín mestizo
de Español y Mejicano¹⁵³.

De esta manera, mientras que en el villancico el negro está aislado en su propia problemática de explotación y discriminación y los diversos niveles culturales (cultura erudita, cultura popular) no se comunican entre sí, el

indio expone, en un plano paralelo, los efectos aculturadores de una catequización más o menos superficial que no alivia su problemática condición de ser explotado y extranjero en su propio territorio. Refiere en sus coplas su enfrentamiento con un alguacil del gobernador que viene a cobrarle los tributos:

También un Topil
del Gobernador,
caipampa tributo
prenderme mandó.
Mas yo con un cuáhuítl
un palo lo dio
ipam i sonteco:
no sé si morió¹⁵⁴.

El texto del villancico es así a la vez estable y abierto: promueve la otredad desde el espacio acotado de la letra criolla, representa y naturaliza la posición excéntrica del dominado, elabora su alteridad como artefacto de la identidad criolla y como legitimación de la función letrada. La fijación de los grados y límites de aceptabilidad de la interpenetración y transgresión del Otro parece corresponder más bien al receptor que, activado por la teatralidad colonial, era desafiado a revisar su propia posicionalidad ya no meramente contemplativa, ante el espectáculo de la fiesta barroca.

Con base a los factores complementarios de raza y lengua, ejes del constructo ideológico colonial, va configurándose en los textos —116 una «etnicidad lingüística» en la que cada comunidad es portadora de su propia memoria cultural, articulable a la totalidad sólo a través de la mediación letrada.

«La letra con sangre entra»: lengua, voz y poder en la ciudad letrada

La construcción discursiva del concepto de raza implica una dialéctica entre relativismo y universalidad que permita situar el dato étnico como variable cultural relevante para la definición de sujetos sociales. Como cultura integradora, celebratoria y propagandística, entrenada en los lujos de la parodia, la antítesis y la paradoja, el barroco provee las estrategias retóricas y representacionales para esa producción discursiva desde una perspectiva de poder que promueve al Otro como contracara de las identidades colectivas que se asoman ya a los desafíos de la modernidad. Pero la variante americana incorpora el conflicto, interrumpe la síntesis final, pone en abismo los recursos y resultados del constructo barroco¹⁵⁵.

Los textos de sor Juana se sitúan en la frontera misma de esta problemática, ya que si por un lado el juego y la parodia naturalizan la diferencia social y cultural de la Colonia sugiriendo una armonización u orquestación de voces, por otro lado promueven el conflicto (la cualidad heteróclita de América, la marginación del Otro, la injusticia social) -lo representan- en el nivel explícito del discurso carnavalizado.

En efecto, el villancico es proyectado hacia la comunidad religiosa que supone la participación igualitaria de los diversos sectores en el cuerpo ritualizado de la cristiandad. La ceremonia religiosa es un alegato universalizante y el villancico que se integra a la fiesta corrobora, —117por su misma funcionalidad paralitúrgica, esos principios. Se afirman, en este aspecto, las similitudes o constantes que, más allá del dato étnico, abarcan a los fieles convocados por la celebración eclesiástica.

Por otro lado, sin embargo, el texto remite a las discontinuidades y particularismos que identifican, distinguen y separan a los diversos sectores sobre la base del dato lingüístico, racial, de condición social, etcétera. En este sentido, es la diferencia lo que se tematiza. Aunque esta articulación de opuestos no sea ajena a los géneros populares o «menores» a través de los cuales se accede «libremente», a través de la comicidad y del contraste, a los temas generalmente ajenos a la «alta» literatura, cabe aún preguntarse desde qué posición ideológico-discursiva se construye la que Balibar llamara «etnicidad ficticia» y qué papel cumple este constructo dentro de la economía general de la Colonia¹⁵⁶. Creo que es evidente que en la composición de sus villancicos sor Juana asume una posición relativista, explotando, por así decirlo, primordialmente esa diferencia, utilizando la elaboración lingüística como signo del enclave social tanto del hablante ficticio como del productor cultural que lo construye discursivamente.

En esta relación de lengua/poder/raza que los villancicos exponen en el entramado de la materia poética, pueden distinguirse al menos tres niveles. El primero tiene que ver con la lengua corrupta del dominado y nos remite a la famosa pregunta de Spivak sobre las posibilidades y alcance real de la voz del subalterno en contextos coloniales¹⁵⁷. El segundo se vincula con el gesto letrado de otorgar —118la voz al Otro que no ha alcanzado acceso a discursos centrales, efectuando una mediación que confirma y reafirma la jerarquización social, cultural y política inherente al sistema colonial. El tercer nivel se relaciona con la centralidad de las prácticas escriturales e institucionalizantes en la ciudad letrada virreinal.

Con respecto al primer punto, es evidente que el villancico transpone al texto -y a través de él, a la celebración religiosa- la heterogeneidad cultural americana, exponiéndola a través de un discurso gestionado (compuesto, administrado, controlado) por la «letra criolla». Cuando sor Juana imita el castellano «aportuguesado» del esclavo, los latines erróneos del indígena, las variantes fonéticas y las mezclas lingüísticas en una especie de moderno collage cultural, relativiza la hegemonía de la norma culta, privilegio de las elites, configurando una especie de ficticia koiné novohispana pero desde una posición aún dominante: la del letrado criollo que reivindica el mestizaje cultural como un área

específica de su dominio intelectual que en este sentido lo eleva por encima de los sectores marginales pero también del peninsular eurocéntrico y monolingüe. Es la función de la nueva diglosia, que Elías Rivers indicara como rasgo caracterizador de la colonia novohispana, donde lenguas vernáculas y cultas (castellano y latín) coexisten conflictivamente. Pero también demarca las fronteras comunicacionales del Otro que en su lenguaje expone su condición vicaria, adyacente a los códigos culturales dominantes y subyugada al Poder. Sin olvidar que la propia sor Juana reconoce la matriz híbrida de su propia condición colonial, al recordar la lengua paterna en su imitación del dialecto vascuence (don Pedro Manuel de Asbaje, padre de Juana, era, en efecto, vizcaíno) insertando en los villancicos a la Asunción, 1685, la «lengua cortada» de sus antepasados:

Pues que todos han cantado,
yo de campiña me cierro:
que es decir, que de Vizcaya
me revisto. ¡Dicho y hecho!
Nadie el Vascuence murmure
que juras, a Dios eterno
—119→
que aquésta es la misma lengua
cortada de mis abuelos¹⁵⁸.

Da a continuación voz a la lengua de su padre ausente, haciendo del villancico invocación de vertientes peninsulares asimiladas ahora en el castellano híbrido que tematiza la diferencia:

Señora Andre María,
¿por qué a los Cielos te vas
y en tu casa Aranzazú
no quires estar?
¡Ay, que se va Galdunái,
nere Bizi, guzico Galdunái!
[...]
Guatzen, Galanta, contigo;
guatzen, nere Lastaná:
que al Cielo toda Vizcaya
has de entrar.
Galdunái¹⁵⁹.

Contrariamente a lo que sucede con las formas expresivas del indio y el

negro, el vizcaíno es una «lengua en ausencia», de valor eminentemente evocativo y nostálgico, una especie de viaje hacia el origen y encuentro con el Otro en el ámbito conciliatorio de la devoción¹⁶⁰.

—120

La «media-lengua» del subalterno al igual que la «lengua cortada» del dialecto español simbolizan, en su actualización parcial de los códigos dominantes del castellano, una estratificación que abarca pero también supera a la condición colonial, y que tiene que ver con el tema más amplio de la hegemonía cultural y política dentro de las amplias fronteras del imperio. La heterogeneidad no es así característica exclusiva de la Colonia americana, sino, de manera más amplia, marca de alteridad, ajenidad, distancia, haciendo de la lengua el principal -si no el único- instrumento de construcción y apropiación del Otro.

Podría decirse que a través del villancico (y, por extensión, de los géneros en los que se representa al dominado en contextos coloniales) el subalterno puede «hablar» por la boca del Otro pero no «decir», utilizar la lengua impura que simboliza su enajenación, en función eminentemente expresiva, exponer su «estar-ahí» sin develar su ser.

En este sentido, la disparidad de niveles lingüísticos que exponen los villancicos es bien ilustrativa de la estratificación cultural de la Colonia y de la función que el letrado se adjudica en ese contexto. La lengua del subalterno, indio o negro, tanto como la de otros representantes de la «plebe humana», como el navegante portugués o el «sacristán cobarde» que habla «en romance y latín» son expuestas a través de la parodia y la contaminación de unos códigos por otros. En contraste, la exhibición de una erudición de buen gusto expuesta a través de la voz autoral en las secuencias donde el castellano se presenta puro o enriquecido con vocablos técnicos tomados de disciplinas como la botánica, la retórica, la versificación, la lógica, la contabilidad y aún el esgrima como en los villancicos a san Pedro Apóstol, 1677, representa una apropiación -lingüística y —121disciplinaria- «legítima» y adecuada a una aproximación más elevada a temas religiosos, materializando en el cuerpo textual la idea expuesta por sor Juana en su carta Respuesta a sor Filotea de la Cruz de que todas las disciplinas, incluso las científicas y profanas, conducen y confirman a la teología. Veamos algunos ejemplos: En el villancico VII dedicado a la Asunción, 1676, se presenta a María como maestra del «arte de bien decir», utilizando términos de la retórica:

Su exordio fue Concepción,
libre de la infausta suerte;
su Vida la narración,
la confirmación su Muerte,
su epílogo la Asunción¹⁶¹.

El villancico IV a la Concepción, 1676, usa el nombre de hierbas curativas para simbolizar las bondades de María: «[...] Sánalo-todo, [...] Hierba

buena, [...] Celidonia, [...] Salvia, [...] Siempre-Viva»162.

Con el lenguaje de la lógica se defiende a la mujer en el Villancico VI a san Pedro Apóstol, 1677, indicando las inconsistencias en el juicio que se ejerce para con ellas:

Si de una mujer la ciencia
tiene razones precisas,
mirad, Pedro, que es violencia
concedidas las premisas,
negarle la consecuencia163.

En la jácara del villancico XII de la misma serie se presenta a Pedro como el mayor maestro de Esgrima, haciendo del villancico un anuncio del lance (como indica el estribillo de introducción): «¡Oigan el cartel, oigan, que a todos reto!»164.

—122

Allá va, cuerpo de Cristo,
de Esgrima el mayor maestro,
que amilanó a los Carranzas,
que arrinconó a los Pachecos:
el que por alcanzar más,
tuvo lugar más supremo,
pues por la gracia de Dios
estuvo en ángulo recto.

[...]

el que riñendo y negando,
ya con valor, ya con miedo,
usó del tajo con Malco
y el revés con su maestro.

[...]

Y aunque de la garatusa
tuvo noticia, y del quiebro,
le dio con la irremediable,
al gallinazo venciendo165.

Abierto a múltiples frentes temáticos, exponiendo tan variados léxicos y metros, y presentando a la voz autoral a través de tantas máscaras, el villancico es en sí mismo, como género, una evidencia y una defensa de la diversidad, pero dentro de ésta quedan bien establecidos los distintos niveles socioculturales.

Si la hibridez cultural así como las formas expresivas rudimentarias y el adoctrinamiento primario del subalterno confirman, a nivel lingüístico,

las «razones» de la «pigmentocracia» colonial¹⁶⁶, la ductilidad letrada rescata la plasticidad del lenguaje como evidencia de superioridad espiritual. Un ejemplo está en las letras de dedicación a san Bernardo, 1690, donde el juego de rimas esdrújulas agregan variedad al canto, sugiriendo, según Herrera, un «cuasi-italiano»:

Aunque es el metal de azófare
de mi voz, en esta márgene,
—123→
la echaré como un almíbare
siguiendo un músico cánone¹⁶⁷.

Estos juegos, así como los tecnicismos antes citados que matizan el castellano reafirman la jerarquía y elevación de la escritura y la identificación de la Letra criolla como lengua del Poder. El villancico II a san Pedro Apóstol, 1677 tematiza bien esa centralidad de la letra (Palabra Sagrada, Escritura) ejercida como instrumento de autoría/autoridad para la fijación de la doctrina. Así dicen la primera y las dos últimas estrofas de ese villancico:

Escribid, Pedro, en las aguas
todas las hazañas vuestras,
que aunque las letras se borren,
a bien que les quedan lenguas.
[...]
Eternos vuestros escritos
conservarán su pureza,
sin que ni aun contra una coma
el hereje prevalezca.
Y no menos que la vida
os costará su defensa:
más ánimo y escribid,
que la letra con sangre entra¹⁶⁸.

La letra se proyecta como discurso, más allá de su materialización como escritura. Las lenguas de la letra hablan con una pureza eterna que se impone al habla contaminada del subalterno, que sólo se salva a través de la celebración de la Palabra del Poder. De ahí las alusiones a Nebrija (villancico VIII a san Pedro Apóstol, 1677, y Villancico VIII a san Pedro Apóstol, 1683)¹⁶⁹, cuya obra constituye la consagración del castellano como lengua ordenada e instrumento clave de la ideología imperial, homogeneizante y unificadora. A partir —124de esa centralidad del

castellano, la otredad se organiza en una periferia articulada, en grados variables, a los discursos hegemónicos. En resumen, con su trabajo sobre géneros populares, lenguas marginadas y contenidos culturales exógenos a la matriz peninsular, sor Juana fortalece la idea de la «nación criolla» como formación social multicultural en crecimiento dentro de los límites del proyecto imperial. Efectúa textualmente esa función de puente entre las etnias (Puccini) o «comunicación a través de fronteras culturales» (para emplear la expresión de Mignolo). Sin embargo, el procedimiento (al igual que la condición misma del productor cultural en la Colonia) es polisémico e ideológicamente multidireccional, por la manipulación que implica de contenidos potencialmente contraculturales desde una posición de poder.

El recurso de la mímica presente en la elaboración de los villancicos (y que he estudiado en otras partes siguiendo a Homi Bhabha, en tanto estrategia esencial del productor criollo que caricaturiza la presencia y distancia del Otro) transforma en espectáculo al referente, lo presenta deformado (aunque sea, como Benassy nos recuerda, «sin crueldad»), ofrece la ilusión de su presencia al tiempo que lo sustrae como totalidad¹⁷⁰. Es la presencia parcial del sujeto, y, en este sentido, su fetichización discursiva. En otras palabras, la voz autoral (autorizada, y en este sentido, autoritaria) recrea al Otro deformado, lo inventa para incorporarlo desde la hegemonía (una «hegemonía» relativa, atormentada y beligerante en el caso de sor Juana), lo convierte en ficción, disfrazando de palabra su silencio.

Pero es también evidente que la misma poliglosia colonial dramatizada por sor Juana es, a su vez, prueba de la corrupción de un proyecto imperial basado en los ideales de la homogeneidad y la unificación («un rey, un dios, una lengua»). América escapa a todo reduccionismo y la lengua-madre -al menos en el espacio controlado de las culturas subalternas- sobrevive conquistada, colonizada por —¹²⁵el Otro. Lo diferente es connatural a América y la lengua corrupta del subalterno se convierte así en signo no sólo de su alteridad sino de su capacidad transgresora con respecto a la norma culta, relativizada así como una de las muchas variantes que inevitablemente coexisten en el seno del imperio.

En un sentido similar, el otorgar la voz es un recurso dual, como la mayoría de los que implementa el Barroco de Indias. Por un lado, es evidente que el silencio del negro o del indio amenazaba más al discurso dominante que su integración mímico-burlesca, donde la jocosidad naturalizaba la diferencia. Por otro lado, la voz del indio o el negro es en los villancicos de sor Juana expresión del conflicto, la desigualdad y el descontento, o sea una forma más, innovadora e imprevista, de corrosión de un establishment que la monja desafía en tantos otros niveles en sus obras. Y en este sentido, esta adjudicación parcial de la voz, esta denuncia regulada de la injusticia colonial nos recuerda las propias reflexiones de sor Juana en torno al equilibrio entre palabra y silencio que sirvieran tan bien como arma en sus propias batallas:

[...] es necesario ponerle algún breve rótulo [al silencio] para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio, decir nada.

[...] el callar no es no haber que decir, sino no caber en las voces

lo mucho que hay que decir¹⁷¹.

El indio y el negro expresan fugazmente -lúdicamente, mediatizadamente- su descontento, a través de composiciones que, aún dentro de la letra consagrada del dominador, constituyen cuadros semióticos de controlada reticencia. Aunque breves, estas expresiones marginales penetran el silencio y lo cargan de sentido, como se sugiere en la Introducción al villancico II a san Pedro Nolasco, 1677:

Ah de las mazmorras
tened atención;
—126#8594;
atended, Cautivos,
las nuevas que os doy!

Escuchad mi llanto
a falta de voz,
que también por señas
se expresa el dolor¹⁷².

La copla es marca de un referente que se retrae hacia el vacío del significante y el silencio discursivo. Sor Juana efectúa la operación de sugerir en el villancico significados posibles a través de un lenguaje que, aunque no es voz verdadera, es indicio del Otro, y encuentra en ese proceso de otorgamiento de la voz recursos compensatorios para quien, extranjero en su propio territorio y alienado de toda posible identidad, llora su condición de dominado estableciendo un vínculo empático con san Pedro Nolasco, caracterizado, especularmente, como:

[...] el valiente
el de la vida penosa
quebrantador de prisiones,
despoblador de mazmorras¹⁷³.

La compensación textual de indio se efectúa, por ejemplo, a través de la manipulación de la heteroglosia como recurso no sólo de marginalización sino también de potenciación del subalterno. En un juego entre lengua y

voz, los villancicos en náhuatl, incomprensibles para la audiencia criolla o española asistente a las festividades religiosas instauran, en una especie de complicidad solidaria con el indio, otra norma culta, signo críptico del misterio y ajenidad irreductible del Otro, simbolizado en la palabra dicha pero no descifrada por el Poder.

En esta economía, sólo el letrado criollo, encabalgado entre Poder y subalternidad, entre Imperio y Colonia, puede controlar la totalidad —127y dar sentido al collage colonial, en la medida en que está imbuido en la materialidad del dominado. Como lengua culta alternativa o contracultural, el náhuatl contiene también su propia capacidad de marginar, relegar, dominar al Otro, desde la subalternidad. O sea es una norma potencialmente subversiva, que requiere la mediación criolla para su posible inserción dentro de los sistemas del poder.

El Otro es así, en su alteridad, a los ojos y oídos del Poder, enigma y misterio; la lengua es un espacio ambiguo de comunicación pero es también signo cifrado que sólo puede ser decodificado a través del saber que esta mujer letrada exhibe como un arma debajo de la máscara de la fiesta barroca.

Finalmente, es indudable que la práctica letrada transfiere a los modelos escriturarios e ideológicos del dominador, no sólo a través del lenguaje, la subalternidad instintiva, analfabeta, corporalizada, del Otro. Las alusiones al color de la piel, los trabajos manuales, la imitación de ritmos africanos, igual que la inserción del latín «bárbaro» en boca de sectores populares, confieren al Otro una materialidad estrechamente ligada a su condición social dentro de la estratificación colonial. La «media lengua» del subalterno, su cuerpo irreducto, su pre-alfabetización, su sincretismo religioso, son parte de una empiria que aún se resiste a la misión civilizadora conservando reductos de otredad y diferencia que relativizan el proceso de aculturación colonial.

A través del juego de transferencias culturales del villancico sor Juana transforma el habla en lengua, la lengua popular en norma culta controlada por el letrado, la alteridad en espacio inconquistable porque se sitúa al margen de los universales, en el área de lo heteróclito, sólo alcanzable por el conocimiento y la experiencia. De esta manera, interpela y confirma los discursos dominantes en un mismo movimiento que define los parámetros en que se mueve la conciencia criolla en esta etapa de su desarrollo.

La práctica letrado-escrituraria traduce por esa «tiranía del alfabeto» de que hablara Mignolo las formas culturales del dominado a los códigos del dominador, sugiriendo un proceso ascendente de la oralidad a la letra, de las formas populares a la «alta literatura», de la empiria a la razón barroca.

—128

Esta «colonización del imaginario» de que hablara Gruzinskya¹⁷⁴ integra el «barbarismo» del Otro a los términos de la ciudad letrada haciendo de las «interacciones discursivas y semióticas» teatralizadas en los villancicos un procedimiento fundamental para la afirmación de un mestizaje cultural que será una de las cartas de triunfo del criollo en su búsqueda de la hegemonía¹⁷⁵. Pero al mismo tiempo, el letrado también es mediador de las distintas comunidades lingüísticas entre sí constituyéndose en centro de un «sistema de traducciones» sin el cual la formación social se atomiza e

incomunica, anulándose como totalidad. Esta consolidación de la propia posicionalidad de la voz autoral y del poder letrado como núcleo de una red de significaciones -lingüísticas, étnicas, ideológicas, discursivas- efectuada a través de la utilización de las voces ficticias es un recurso propio del proceso de construcción de la identidad criolla en América y de la definición del escritor en contextos coloniales.

En este sentido, como representante del sector letrado, sor Juana es una pieza clave en el proceso que institucionaliza el multiculturalismo americano como base para una identidad criolla diferenciada que se desarrollará bajo el control ascendente de las nuevas elites americanas. Sienta las bases, así, para una «identidad de la otredad» y para la inscripción de la subalternidad multirracial dentro de los discursos centrales.

Como mujer, es la única representante de un malinchismo barroco que efectúa la mediación ambigua entre el conquistador y el conquistado, entre el centro y el margen. Es, vicariamente, la lengua del Otro, a través de la cual se pone breve rótulo al silencio, para que pueda entenderse lo que el silencio dice.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo