PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS EN UNA CARTA ROMANCEADA*

(A propósito de cierta misiva de un minero peruano
a una monja mexicana, s. XVII.)

Enrique Ballón Aguirre
Arizona State University

La mejor poesía será la crítica retórica...
Wallace Stevens (*Diario*, 1899)

...una vez más la retórica muerde la literatura.
Roland Barthes (*Aide-mémoire*, 1970)

La carta, una de las manifestaciones del intercambio generalizado, desborda la noción metafísica de la literatura. En efecto, la circulación epistolar comparte la llamada "comunicación intersubjetiva" con los discursos tenidos por literarios, pero el carteo cotidiano toca una zona fiduciaria a la vez más cercana al efecto de sentido "realidad" (el discurso epistolar es más "realista" que el discurso lírico o novelesco) y

* Versión revisada de la disertación debatida en el simposio *La cultura literaria en la América Virreinal-Concurrencias y diferencias*, convocado por el "Seminario de Cultura Literaria Novohispana" del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México (26 al 28 de septiembre de 1994).

más delicado que la confianza dispensada normalmente en cualquier fenómeno de recepción: la carta, definida según el canon léxico como escrito de carácter privado dirigido por una persona a otra, estrecha el canal del pacto literario de privanza entre escritor y lector para aovillarse en la confianza de persona a persona.

De ahí tanto la fuerza de convicción fiduciaria máxima que ofrecen los documentos conocidos como “carta blanca”, “carta notarial”, “carta credencial”, “carta de guía”, etcétera, portadores, por consenso, de información verídica asegurada, como el paradigma de infidencia que supone la ruptura del pacto de privacia epistolar, la difidencia que conlleva, por ejemplo, la “carta abierta”, es decir, aquella que, aun dirigida a cierta persona, se hace pública.

Pero la literatura se apodera de cualquier tipo de discurso, por más pragmático que éste sea —una conversación corriente (De Beauvoir), la cuenta de un restaurante (Joyce), anuncios comerciales (Cortázar), las pancartas (Pirandello, Brecht), varias recetas de cocina (Esquivel)— para acentuar el verosímil de su trama y, ciertamente, la carta ofrece desde siempre (los cuentos maravillosos, Rabelais, Huamán Poma de Ayala, las novelas epistolares del s. XVIII, Pascal, Vieira, Goethe, Poe, Rilke, Gide y Claudel...) una coartada que crea tensiones discursivas entre el valimiento interpersonal propio de la carta y la naturaleza divulgatoria del discurso literario: toda carta inscrita en un texto literario, por más ficticia que sea, se convierte en una “carta abierta” y con ello en un gesto público y político, una difidencia manifiesta. J. W. Goethe, el veredero de las cartas íntimas del joven Werther, ¿no toma el aspecto del avieso Asmodeo, ese demonio indiscreto e insolente que levanta los techos de las casas para curiosear lo que sucede en ellas?

De hecho, el discurso epistolar literario o no es un monólogo cuya voz se inserta en un diálogo ficticio, distinto de la conversación que es una intercomunicación inmediata. El

discurso epistolar siempre se halla sometido a una proxémica distanciada tanto temporal como espacial, lo cual no sólo crea tensiones particulares entre los correspondientes sino que instala lo imaginario simbólico¹ en la relación interpersonal. Y dicho imaginario simbólico es, por fuerza de las cosas, “un fenómeno cultural, circunscrito y variable en el tiempo y el espacio social”² de su producción, máxime si se le observa como un género literario.

Por lo tanto, ¿cuáles son las características de la discursivización particular de una epístola versificada en la literatura colonial de América? Intentaré formular una hipótesis susceptible ciertamente de ser refutada a partir, por un lado, de las morfologías de la enunciataria-destinataria y del enunciadore-destinador y, por la otra, del vertimiento de las modalidades halotácticas *saber* y *creer*; todo ahormado por los medios de expresión retórica —tropos y figuras— que desde luego no son un simple ornamento del discurso sino la dimensión esencial del acto de significar en la epístola-poema que dirigiera el minero peruano Juan del Valle y Caviedes a la monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz en la segunda mitad del siglo XVII.

1. EL TEXTO

En calidad de corpus, incluyo a continuación el texto completo del mencionado romance-poema³:

¹ En el sentido que da J. P. Sartre (1964) a esta expresión.

² A. J. Greimas, 1988: 5.

³ Transcribo de Juan del Valle y Caviedes (1990: 613-617). M. L. Cáceres, quien ha concordado las obras allí incluidas, consigna este texto bajo el rubro “Poesía de circunstancias” y lleva el N.º 163.

CARTA QUE ESCRIBIÓ EL AUTOR A LA MONJA DE MÉXICO
HABIÉNDOLE ÉSTA ENVIADO A PEDIR ALGUNOS DE SUS VERSOS
SIENDO ELLA EN ESTO Y EN TODO EL MAYOR INGENIO
DE ESTOS SIGLOS

ROMANCE

Por vuestro ingenio divino,
sutil, la del oro llaman,
si a influjos los dos de Apolo
cultiváis venas de Arabia.

5 El aplauso vuestro es tal,
que porque sabio sonara,
en docto clarín de letras
fundió de bronce la fama.

10 De su materia hizo imprenta,
que en muchas sonoras planas
hablan con lo que se mira,
porque se ve lo que hablan.

15 De vuestras obras he visto
algunas, para admirarlas
no como merecen, sino
como mi entender alcanza.

20 Pésame de no tener
envidia para ensalzarlas;
que luce más la virtud
cuando este vicio la apaga.

También fuera ser soberbio
intentar vuestra alabanza,
que el ciego de entendimiento
por la fe del tacto alaba.

25 En el mar de vuestro ingenio
veo lo que el mío alcanza

y en lo poco que percibo
conozco lo que me falta.

Dícenme que sois hermosa,
30 para ser en todo rara,
pues así sois de las feas
discreta excepción gallarda.

35 Naturaleza, sin duda,
discurriendo que no hallaba
fealdades, que a tan grande
ingenio contrapesaran,

se explicó por lo contrario
con su saber, e irritada,
dándoos de gracia, hermosas,
40 lo que no pudo en desgracias.

Un lugar que está entre dos
volcanes de fuego y agua
para ser notable en todo
dicen que fue vuestra patria.

45 Y por eso la memoria
y el entendimiento se hallan
iguales en vos, que es cosa
que a ningún sujeto iguala:

50 porque la humedad y el frío
a la memoria adelantan;
y sequedad y calor
al entendimiento inflaman.

55 Mis obras pedís, y es cierto
que a mí me hacéis muchas malas,
pues no es bueno que sepáis
por extenso mi ignorancia.

Ahí las envío, y yo quedo
dando a la cinta lazadas,
como niño que temblando
60 llega a corregir la plana.

Porque como en el ingenio
sois el Morante de España,
mas que no firmas por premios
temo guarismos por tachas.

65 Y porque vuestra sentencia
sea piadosa en mi causa,
quiero dar de mis errores
disculpas anticipadas.

De España pasé al Perú,
70 tan pequeño, que la infancia
no sabiendo de mis musas,
ignoraba mi desgracia.

Heme criado entre peñas
de minas, para mí avaras,
75 mas ¿cuándo no se complican
venas de ingenio y de plata?

Con este divertimiento
no aprendí ciencia estudiada
ni a las puertas de la lengua
80 latina llegué a llamarla;

y así doy frutos silvestres
de árbol de inculta montaña,
que la ciencia del cultivo
no aprendió en lengua la azada.

85 Sólo la razón ha sido
discursiva Salamanca
que entró dentro de mi ingenio
ya que él no ha entrado en sus aulas.

- 90 La inclinación del saber,
viéndome sin letras, traza,
por haber de conseguirlas,
hacerlas, para estudiarlas.
- 95 En cada hombre tengo un libro,
en quien reparo enseñanza,
estudiando la hoja buena
que en el más malo señalan.
- 100 En el ignorante aprendo
aguda y docta ignorancia
que hay cosas donde es más ciencia
que saberlas, ignorarlas.
- 105 Pavesas de entendimiento
tengo de las luces claras
del vuestro, si en mí son humos
lo que en vos se ostenta llama.
- 110 Permitid, beldad discreta,
que os hable un rato de chanza,
porque es ser necio dos veces
el necio que en veras habla.
- 115 Vuestra fama mi señora,
en el clarín de la fama,
se suena en plausibles lienzos:
en cambray, rúan y holanda.
- 120 De Apolo heredáis, siendo hembra,
su ilustre, ingeniosa casa;
que no hay varones en los
mayorazgos de las almas.
- 120 Alimentos dais de versos
a cuantos de hacerlos tratan
hermanos, si no por sangre,
por vena ingeniosa de arca.

Corridos tenéis los hombres
porque vencéis su arrogancia,
amazona de discretos,
con diestras, agudas armas.

- 125 Y pues cualquiera hacer puede
saya en verso de su capa,
haced, para honrar ingenios,
un calzón de vuestra saya.

- Como hubo la Monja Alférez
130 para lustre de las armas,
para las letras en vos
hay la Monja Capitana.

- Emparedaros en coplas
se puede por muchas causas,
135 porque en tratándose de ellas,
todos a la monja sacan.

- Corréis con aqueste aplauso
la pelota de aclamada,
y nadie os la vuelve porque
140 todos quisieran hurtarla.

Y así os la vuelvo, porque
no llego a necesitarla,
pues en pelota está quien
desnudo de ingenio se halla.

- 145 Contagioso es vuestro aplauso
si se pega al que os alaba
pues crédito de entendidos
logran con vuestra alabanza.

- Y así el discreto y el necio
150 os hacen plausible salva:
el capaz, a carga abierta
y el tonto, a carga cerrada,

siendo éste el trueno del tiro
y el entendido la bala,
155 pues si el ingenioso apunta,
también el necio dispara.

Guárdeos Dios con los aplausos
de hermosa, entendida y sabia,
y con las dichas de necia
160 por premio de vuestras gracias.

Las variantes de este poema se encuentran en los *Manuscritos* (I) de la Universidad de Duke, f. 197 a 200; y (II) de la Biblioteca Nacional de Madrid, f. 254v. a 259. En la edición de la obra atribuida a Caviedes por Daniel R. Reedy (1984: 160) se cita las siguientes variaciones en los versos: 48. II: sujeto *igual*.

79: I: *estudiada* ni a las.

111: II: se *suenan* [...] plausibles.

128: II: de *exclamada*.

Tenemos, además, estas puntualizaciones a los versos:

62. M. L. Cáceres (1975: 134), señala que ésta es una "alusión al calígrafo español Pedro Díaz Morante, autor de un tratado sobre la enseñanza de la escritura"; sin embargo, F. de la Maza en *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, sostiene (pág. 110, nota 52) lo siguiente: "Fue este Pedro Morante (1565-1636) calígrafo español, que nada tiene que ver con el 'ingenio', pero Caviedes fue arrastrado, sin duda, por el elogio que de Morante hizo Lope y del título de un escrito del propio Morante llamado: *Nueva arte donde se destierran las ignorancias que hasta hoy ha habido en enseñar a escribir*".

86: Vargas Ugarte (1947: 34) corrige: *doctísima* Salamanca.

109. García-Abrines (1994: 33) n. 15bis, modifica este verso por "Vuestra gloria, mi señora," apoyándose en la siguiente razón: "Realizamos la corrección valiéndonos de un terceto de Quevedo, fuente e inspiración de Valle y Caviedes, que se sabía de memoria [sic] la obra de su maestro; poema número 283 en la edición de Blecua (la redondilla es nuestra):

*Bien te debe la Fama el ocuparse
en sólo celebrar tu nombre y gloria
si tu clarín tan gran aliento alcanza*".

122. García-Abrines (op. cit., p. 34, n. 21) trae el siguiente comentario sobre el vocablo "arrogancia": "Alusión a las famosas redondillas de sor Juana que empiezan,

*Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:*

y terminan (la redondilla es nuestra):

*Bien con muchas armas fundo
que linda vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia
juntáis diablo, carne y mundo."*

129. Referencia a Doña Catalina de Erauso, conocida con ese apelativo, quien corrió numerosas aventuras en el Virreinato del Perú; cf. De Vallbona, Rima, 1992; Merrim, Stephanie, 1993.

133. García-Abrines (Ibíd., p. 35, n. 24) opina que hay un juego de palabras entre 'emparedaros'/pareados', término éste último implícito en "coplas" y cita a R. Barcia: "Llábase *copla*, porque los versos van *pareados*, como si dijéramos: *copulados* o unidos".

136. García-Abrines (Ibíd., n. 25) ilegítima y paracrónicamente interpreta: "*monja*, juego con *jamón*"; cita nuevamente a R. Barcia quien, a su vez, copia al DRAE en el significado figurativo actual de 'emparedado' ("lonja pequeña de jamón u otra vianda fiambre, servida entre dos pedacitos de pan"), acepción moderna que no se halla consignada ni en Covarrubias ni en el DA; tampoco aparece registrada por Boyd-Bowman, 1971.

141. García-Abrines (Ibíd., n. 26) modifica: "y yo así os la vuelvo, porque".

159. García-Abrines interpreta 'necia' a partir del sentido bíblico de la palabra (Corintios 1, III, 18, en la versión de la *Vulgata*): "Si quis videtur inter vos sapiens esse in hoc saeculo, stultus fiat ut sit sapiens". Su traducción es: "¡Nadie se engañe! Si alguno entre vosotros se cree sabio según este mundo, hágase necio, para llegar a ser sabio"; los versículos 19 y 20 continúan: "pues la sabiduría de este mundo es necedad a los ojos de Dios. En efecto, dice la Escritura: *El que prende a los sabios en su propia astucia*. Y también: *El Señor conoce cuán vanos son los pensamientos de los sabios*".

2. EL CONTEXTO

Merced a los esfuerzos de Guillermo Lohmann Villena, en 1944 se dio a conocer el romance de Juan del Valle y Caviedes que hasta entonces había permanecido perdido en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid⁴. Ahora bien, desde su difusión moderna el texto del romance ha dado lugar principalmente a dos géneros de preocupaciones extratextuales:

⁴ El artículo en que el historiador G. Lohmann Villena dio a conocer este poema fue el siguiente: "Una poesía autobiográfica de Caviedes inédita". *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad de San Marcos*, XIV, 1-2. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1944. 100-102.

a) ¿Cómo se enteró Caviedes de la existencia de Sor Juana y de su producción literaria?; a la inversa, ¿realmente Sor Juana conocía la poesía de Caviedes y le pidió “algunos de sus versos” o fue sólo un “amaño de este último quien, con el pretexto de rendir homenaje a Sor Juana, fingiera el interés de ella por conocer sus obras”?⁵. A estas cuestiones responde G. Lohmann Villena, constatando que por entonces la poesía de Caviedes no había alcanzado la nombradía suficiente para que su fama llegase hasta Nueva España, ya que “la primicia de Valle y Caviedes impresa la constituía su romance sobre el terremoto [de Lima] de 1687” y respecto del Conde de Monclova, quien fue Virrey en México y luego pasó al Perú el 18 de abril de 1689 con el mismo cargo, “no hay constancia de que tuviera mayor familiaridad con la exquisita lírica, todo lo contrario de su predecesor en el cargo, Tomás Antonio de la Cerda y Enríquez, conde de Paredes (1680-1686)”⁶.

Dentro de este orden de cosas, L. Fox-Lockert⁷, animada por enfielar a Sor Juana y Caviedes, resalta sin medida la figura literaria de su congénere en detrimento de Caviedes con la típica falta de ponderación en estos casos. Reseña así las similitudes entre Sor Juana y Caviedes —la contemporaneidad de sus existencias en las dos capitales de los Virreinos españoles en América, el autodidactismo de ambos, la subversión de la escritura (“son rebeldes frustrados”), el

⁵ G. Lohmann Villena, 1990a: 62, n. 196. Para L. Fox-Lockert, 1978: 229, “Resulta increíble aceptar el hecho de que su fama haya trascendido a México y que allá Sor Juana Inés de la Cruz se haya interesado en escribirle y pedirle sus poemas. Este es un tema de especulación. Entre los poemas que ella recibió y contestó no se halla el de Caviedes [...] Es muy posible que Caviedes usase una licencia poética para dedicarle a ella un poema: rendirle homenaje y al mismo tiempo usar de este pretexto para vanagloriarse un poco”.

⁶ Ibid.; agrega Lohmann Villena que en el séquito que llevó el mismo Virrey de la Cerda a Nueva España, “pasó en calidad de criado cierto Isidro del Valle y Caviedes, madrileño, que permaneció en la capital novohispana hasta 1690”.

⁷ L. Fox-Lockert (1978).

sentido de humor e ironía, el individualismo, la “honestidad integral”— pero especialmente sus diferencias siempre en demérito del segundo, comenzando por la sexual, “la *posición* que ambos ocupan en el universo poético de su tiempo”, la lucha contra las convenciones sociales sobre la mujer de la primera y el resentimiento del segundo tanto contra su mala fortuna como la misoginia que supuestamente se encuentra en su poesía; Sor Juana “es el Sol” y “la creatividad”; Caviedes, “un planeta menor” y “el poeta del desengaño”. Ambos, finalmente, expresan el barroco y en ellos “la América Colonial se revela”.

En el extremo opuesto a Fox-Lockert se encuentra G. Bellini^{7a} quien desde su atalaya masculina escribe:

el poeta limeño se levanta por encima de la monja mejicana precisamente por la afirmación de que la razón y sobre todo el hombre constituyen la fuente de sus conocimientos. La declarada inferioridad al «Fénix de México» se transforma así, para nosotros, en extraordinaria superioridad del rudo poeta de la Ribera, cuya poesía asume matices extraordinariamente humanos y huele realmente a “frutos silvestres”.

Por su parte M. L. Cáceres⁸ menciona el romance N.º 48 que Sor Juana escribió con el título *Respondiendo a un caballero del Perú, que le envió unos barros diciéndole que se volviese hombre*⁹, encontrando que su “tema es coincidente”

^{7a} G. Bellini (1966: 160).

⁸ M. L. Cáceres (1990: 929-930). Cf. el comentario de J. A. Rodríguez Garrido, 1992.

⁹ Sor Juana Inés de la Cruz (1976: 136-139). A. Méndez Plancarte ha agrupado este y otros romances epistolares con la advertencia “sin fechas conjeturables”; sin embargo al anotar los romances N.ºs 49bis y 50 dice —Ibíd. 442, v. 105-443, tit.— que estos poemas son fechables “en 1692, o poco después”, conjetura que da pie a G. Lohmann Villena para pensar en la posible intervención del Conde de la Monclova en el contacto entre Sor Juana y Caviedes o el Conde de la Granja.

con los versos 121 a 133 de la *Carta* de Caviedes, pero supone al mismo tiempo que el término *barros* [búcaros] “es una lectura defectuosa del original en donde probablemente se consignó *versos*”, cosa que de probarse, la *Carta* de Caviedes “fue recibida y obtuvo alambicada y erudita respuesta”.

Sobre la “coincidencia”, véase más adelante 3.4.7; en cuanto a la conjetura, ésta no tiene asidero: el término *barros* no sólo aparece en el título del romance de Sor Juana, sino en mayúscula en los versos 73 y 83 del mismo poema, e incluso en el verso 71 se menciona el vocablo *búcaros* que según el D. A.¹⁰ era en la época un parasinónimo de *barros*.

¹⁰ D. A., 1984: I, 576, 694: “**Barro**. Se llama también el vaso que se hace de diferentes hechuras y tamaños de tierra olorosa para beber agua, que por otro nombre se dice Búcaro”; “**Búcaro**. Vaso de barro fino, y oloroso, en que se echa el agua para beber, y cobra un sabor agradable y fragante. Los hay de diferentes hechuras y tamaños. *Vienen de Indias*, y son muy estimados y preciosos” (el énfasis es nuestro). Cf. Sor Juana Inés de la Cruz (1978: 433, v. 71-80). Por ejemplo, Don Francisco de Quevedo, 1981: 846, 925, 1094, alude varias veces tanto a los “barros” como a los “búcaros”; así, en su romance *Quejas del abuso de dar a las mujeres*, el verso 12 dice “dos búcaros de la maya” y J. M. Blecua comenta: “*búcaros de la maya*, los búcaros, como vasos pequeños, ‘de cierta tierra colorada que traen de Portugal... destos barros dicen que comen las damas por amortiguar la color o por golosina viciosa’ (Covarrubias, *Tesoro*). Los *búcaros de la maya* procedían de Lisboa, llamados así quizá por ser fabricados por una familia de alfareros apellidados *Maia* o *da Maia*, pero también pudieron llamarse así por la joven que representaba a la maya en las fiestas de ese nombre, que podría llevar un búcaro con agua de mayo, a juzgar por ciertas referencias literarias de la época”; en el romance *Responde con equivocación a las partidas de un inventario de peticiones*, versos 61-64, dice: “En los barros, quedo en duda / de cuáles se los ofrezca: / de los que tengo en la cara, / o los que hará cuando llueva” y J. M. Blecua anota: “*barros*, los búcaros hechos de barro, que mascaban las doncellas de la época” [a mi parecer esta última interpretación es incorrecta en la medida que aquí la primera acepción de “barros” menciona a los granillos que salen al rostro y la segunda al lodo que se forma en las calles cuando llueve]; finalmente, en el *Romance burlesco* se encuentran los versos 9-12: “de aquellas buenas salidas, / que, por salir de él son buenas, / do, a ser búcaros de barros, / fuera sin fin la riqueza;”, que J. M. Blecua explica: “Porque las damitas habían dado en comer barro en forma de búcaros”.

Además, la rección semántica de las respectivas estrofas en su dimensión semisimbólica sólo admite este sentido:

- 70 Y paso a estimar aquellos
hermosamente sutiles
Búcaros, en quien el Arte
hace al apetito brindis:
- 75 Barros en cuyo primor
ostenta soberbio Chile,
que no es la plata, no el oro,
lo que tiene más plausible,
- 80 pues por tan baja materia
hace que se desestimen
doradas Copas que néctar
en sagradas mesas sirven.
- Bésoos las manos por ellos,
que es cierto que tanto filis
tienen los Barros, que juzgo
que sois vos quien los hicisteis.

Si bien no es admisible leer “versos” donde dice “Búcaros” y “barros”, cabe ciertamente la posibilidad de que estos últimos vocablos sean metáforas del primero, hipótesis plausible a ser falsada con un análisis retórico y semántico. En cambio, si nos atenemos únicamente a la dimensión testimonial —debatible, por cierto— del mismo romance-respuesta, ¿no podría pensarse más bien que el enunciatorio-corresponsal, a quien Sor Juana menciona como “Navarrete” en el verso 44¹¹,

¹¹ Según A. Méndez Plancarte —Sor Juana Inés de la Cruz (1976: 432-433)— al comentar el título del romance-epístola dice: “Ese ignoto *Caballero del Perú*, venido a la N. E. [Nueva España] (v. 115-6 y 134), y apellidado Navarrete (v. 44), obsequió a Sor J[ua]na unos *búcaros* de barro de Chile (v. 74), con unos versos suyos —hoy perdidos—, donde a vueltas de elogios y con la más lisonjera intención, le diría esa impertinencia de que ojalá *se volviese hombre*... De las dos epístolas a las que

le envió de obsequio junto con su poema algunos recipientes de orfebrería, lo cual terminaría por completar el sentido total de ese romance-respuesta?¹² Fuera de la mención del indicado Navarrete,

De extraño ardor inflamado
hace que incendios respire;
y como de Apolo, de
Navarrete se reviste.

Sor J.[uana] contesta en el presente Romance y en el núm. 50, aseguró D. José Ma. Vergara (*Hist. de la Lit. en Nueva Granada*, p. 176), que eran del bogotano Alvarez de Velasco Zorrilla (cfr. lo anot. al frente de los núms. 61 y 62). Pero D. Juan León Mera (*Obras Selectas de la célebre Monja de Méjico*, Quito, 1873, p. LXXI) ya arguye que 'no cabe suponer que la sabia Monja hubiese cometido el error de confundir a la Nueva Granada con el Perú', aún sin contar que tales Romances son de dos diversos Autores, que Sor J.[uana] mismo revela: *Navarrete*, y el *Conde de la Granja*". A continuación, al comentar el poema numerado 48^{bis}, A. Méndez Plancarte —Ibíd. 434-435— se explica: "Romance ajeno, que un Caballero recién venido a la N.E. escribió a la M. Juana, y que va aquí por ser al que ésta respondió en el núm. 49. Podría pensarse en el mismo peruano *Navarrete*, al que contesta el núm. 48. No así en el Conde de la Granja (cfr. núms. 49 bis y 50), que nunca pisó esta tierra; ni el santafereño Alvarez de Velasco Zorrilla (cfr. lo anot. a los núms. 61 y 48), quien tampoco vino jamás".

Un estudio filológico del apellido Navarrete podría dar una pista para decidir estas conjeturas y otra como la siguiente: Navarrete, en el poema de Sor Juana, sería un epónimo de "poeta"; por lo pronto, según el D. A. *navarro* es una "voz de la Germania que significa el Ansarón", *ansarón* es un "ansar pequeño" y *ansar* "ave doméstica muy parecida al Cisne, aunque algo menor y de color pardo, lo mismo que el Ganso o Pato", significado que estaría en concordancia con la intención paródica del Romance N.º 48. A los poetas en el Virreinato del Perú se les llamaba con una localización regional de la antigua antonomasia Poeta = Cisne, "los Cisnes del Rimac" (cf. G. Lohmann Villena, 1990a: 58).

¹² Hay otras epístolas-romances de la misma índole, vrg. el N.º 17 *Celebra el cumplir años la Señora Virreina, con un retablitto de marfil del Nacimiento, que envía a su excelencia*, el N.º 26 *Presentado a la Señora Virreyna un andador de madera para su Primogénito*, el N.º 44 *A la misma Excm. Señora (la condesa de Galve), enviándole un Zapato bordado, según estilo de Méjico, y un recado de Chocolate*, etc.

- 45 Nuevas sendas al discurso
 hace, que elevado pise,
 y en nuevos conceptos hace
 que él a sí mismo se admire

y del hecho de que en este poema N.º 48 se alude expresamente —siempre en la dimensión testimonial— a la presencia de su destinatario en México donde, según la documentación histórica que contamos, nunca estuvo Caviedes y menos en calidad de desterrado:

- generoso peruano
 que os lamentáis de infelice,
115 ¿que Lima es la que dejasteis,
 si acá la *lima* os trajisteis?

- A vos de Perú os destierran
 y nuestra Patria os admite,
135 porque nos da el Cielo acá
 la dicha que allá despiden.

- Bien es que vuestro talento
 diversos climas habite:
 que los que nacen tan grandes,
140 no sólo para sí viven

la posible conexión epistolar entre ambos textos no tiene fundamento.

Por último, O. Paz¹³ menciona a partir de A. Méndez Plancarte que “En Sudamérica [Sor Juana] tuvo varios admiradores, como el conde de la Granja y el satírico peruano Juan del Valle y Caviedes”. Visto ya lo concerniente a Caviedes, en lo que respecta al Conde de la Granja, efectivamente A.

¹³ O. Paz, 1990: 327. En las páginas 290 a 292 glosa el romance 48 de Sor Juana.

Méndez Plancarte consigna bajo el N.º 49 bis el *Romance de un Caballero del Perú (el Conde de la Granja)*, en elogio de la Poetisa, suplicándole que su rendimiento fuese mérito a la dignación de su respuesta¹⁴ y el romance-respuesta de Sor Juana que lleva el N.º 50, *En que responde la Poetisa, con la discreción que acostumbra (al Conde de la Granja que le había escrito el Romance "A vos, Mejicana Musa"...)*; y expresa el nombre del Caballero Peruano que la aplaude¹⁵.

G. Lohmann Villena hace notar que como en el caso de Caviedes, "en cuanto al Conde de la Granja, su producción poética conocida arranca de 1701"¹⁶, es decir, 6 años después del fallecimiento de Sor Juana (1695). Esta afirmación no es

¹⁴ A. Méndez Plancarte —Sor Juana Inés de la Cruz (1976: XVIII-XIX, 441-442)— anota al transcribirlo: "Romance ajeno, cuyo anónimo autor identifica Sor J.[uana] al responderle en el núm. 50, identificándolo como el Conde de la Granja. Este, D. Luis Antonio de Oviedo y Rueda (tío segundo de nuestro P. Juan Ant.[onio] de Oviedo, S. J., bogotano, pero Provincial de la Compañía de Jesús en la Nueva España y biógrafo del P. Núñez de Miranda), 'fue natural de Madrid, pero... pertenece al Perú, donde se avencinó definitivamente, después de haber sido Gobernador de la Provincia de Potosí', figurando en la *Flor de Academias* que reunía el Marqués de Castell dos Ríos, el Virrey de Lima, por 1709... sus obras graves y mayores son un *Poema Sacro de la Pasión* (1244 coplas de romance, Lima 1717 y Méj.[icol] 1787), y la *Vida de S. Rosa* (12 cantos de octavas, Madr.[id] 1711, y Méj.[icol] 1729), que Menéndez y Pelayo —aun juzgándolo 'mediocre', por gongorino— confiesa 'se lee con gusto' en su 'valiente pintura de una erupción del Pichincha', o en sus pasajes de los edificios limeños o las incursiones piráticas, y lo proclama 'original y romántico' en su fantasía 'del Inca Yupanqui, encadenado a un risco de los Andes', y 'superior como poeta' al mismo Peralta Barnuevo... (*Hist.[oria] de la Poes.[ía] H.[ispano] A.[mericana]*, II, 1913, pp. 199-207). Mas este su *Romance a Sor J.[uana]*, no advertido por M.[enéndez] y P.[elayo] ni quizá por los críticos peruanos, y único ejemplo suyo que conozcamos en ese tono de familiar y sonriente cortesanía, revela ingenio, gracia y sabroso pintoresquismo de muy elevada ley".

¹⁵ Sor Juana Inés de la Cruz (1976: 148-158). A. Méndez Plancarte —Sor Juana Inés de la Cruz (1976: 443)— indica que esta *Respuesta* es "fechable en 1692, o poco después".

¹⁶ *Ibid.*

correcta, ya que entre las obras de Luis Antonio de Oviedo Herrera y Rueda, Conde de la Granja (1636-1717), se cuenta el romance a San Jacinto compuesto en 1656 y la comedia *Los sucesos de tres horas* en 1666. Lohmann Villena agrega luego: “el Conde de la Granja le dedicó [a Sor Juana], alrededor de 1692, un romance laudatorio. La fecha referida podría suministrar algún asidero para conjeturar la mediación del Conde de la Monclova en esta comunicación, pero de todas formas es aventurado cualquier aserto sobre este extremo. Ni en el testamento cerrado del Conde de la Granja, de 18.II.1714, ni en el inventario de sus bienes practicado con posterioridad a su óbito, en 3.VIII.1717, se descubren rastros de la relación que nos ocupa (Nicolás de Figueroa, 1717-1720 (486), fols. 305 y 307)”¹⁷.

Sea lo que fuere, los poemas N.^{os} 49 bis y 50 constituyen un conjunto intertextual independiente, distinto en su constitución semántica tanto de la *Carta* de Caviedes como del romance-respuesta N.^o 48 de Sor Juana Inés de la Cruz.

b) ¿En qué medida un texto poético, cuya dimensión semi-simbólica¹⁸ es mucho más acusada que en cualquier otro tipo de discurso, puede servir de testimonio histórico-biográfico? La cuestión surge debido al constante empleo de los versos de la *Carta* de Caviedes¹⁹:

—para corroborar datos supuestamente autobiográficos: los versos 77-78 justifican todo un largo comentario de reconstrucción biográfica que comienza: “Las noticias más

¹⁷ G. Lohmann Villena (1990a: 62), n. 197.

¹⁸ Lingüística y semióticamente, los discursos formales “se caracterizan por la conformidad entre las unidades del plano de la expresión y del plano del contenido”, mientras que los discursos semisimbólicos “por la correlación entre categorías que dependen de los dos planos”, A. J. Greimas, J. Courtés y otros, 1991: 227-228.

¹⁹ L. J. Cisneros (1990: 95), constata: “Lo poco que se sabe de él [Caviedes] es fruto de haber creído a ojos cegarritas en cuanta información de orden autobiográfico se desliza en su obra”.

antiguas de la presencia comprobada de Valle y Caviedes en el Perú se remontan a 1669. Desde esos primeros momentos aparece ya participando en quehaceres mineros, que constituirían el eje de su existencia hasta el final de ella, treinta años después. El 19 de Octubre de dicho año...²⁰.

—a la inversa, para sustentar una suposición pseudoética: por ejemplo, los versos 77 a 80 respaldan este juicio: “Vida y formación de autodidacta. Es *sincero*, por eso, cuando califica a su obra como fruto de ‘inculta montaña’²¹;

—para ambos designios —autobiográficos y pseudoéticos— se parafrasea estos y varios otros versos entresacados de la épístola-poema, con total prescindencia del cotexto poético en que se encuentran: “encomtram-se algunos versos [93, 78, 8-82] que indican estar o poeta *consciente* de que sua poesia hauriu de fontes populares”; “Caviedes nascera na Espanha, e não no Peru, vindo para o Novo Mundo ainda em tenra idade, ou ‘tan pequeno’, como anuncia o poeta [versos 69 a 72]. A *veracidad* da informação, conténida nesses versos se confirma em seu

²⁰ G. Lohmann Villena, 1990a: 25. Si los documentos notariales y de escribanía (poderes, contratos, autorizaciones, sociedades,...) cuya dimensión simbólica es plenamente formal y merced a ello se construye la convicción histórico-biográfica de las actividades de Caviedes, el discurso poético semi-simbólico por definición ¿ofrece un grado de caución comparable? Aunque en el caso mencionado el historiador tiene el cuidado de no establecer una dependencia explícita entre los versos y el hecho biográfico —como lo hace, por ejemplo D. R. Reedy (1982:295)—, ésta queda implícita. M. L. Cáceres extrae a su vez (cf. J. del Valle y Caviedes 1990: 594) la estrofa 24 de la *Carta* para exornar en calidad de epígrafe la serie de poemas incluidos en la sección “Poesía de circunstancia”.

²¹ L. J. Cisneros (1990: 102) (el énfasis es nuestro). Además del hecho que es prudente deslindar el plano semisimbólico del plano formal de esos versos, ¿como se puede asegurar la “sinceridad” o “insinceridad” de un enunciado en sí y por sí, esto es, una configuración discursiva ética sin un correlato extratextual demostrado?

testamento, onde o poeta declara haver na cidade de Porcuna”; “Caviedes *revela* que desde muito jovem teve que enfrentar situações difíceis e duras [versos 73 a 76]”; “Caviedes parece não haver recebido educação formal esmerada (...) No caso de Caviedes, porém, a arte da grafia e da versificação parece não ter sido aprendida formalmente na escola, mas, sim, através de seus *esforços* de autodidatismo e dos ensinamentos da própria vida, como revelan os versos [77 a 88]”²², etcétera;

—en fin, para apoyar una glosa hermenéutica: los versos 53 a 56 inducen esta interpretación de filiaciones literarias y filosóficas que nos llevan hasta las Luces francesas: “La alusión a la ignorancia no es uno de tantos sofisticados recursos de la ‘modestia literaria’ [...] esta alegada ‘ignorancia’ no le impidió vivir [a Caviedes] al día en materia de algunas lecturas que andaban en la preocupación general de un hombre inquieto del siglo XVII; porque es evidente que si no cita expresamente a Góngora y Quevedo, cuya asimilada lectura se comprueba a cada instante, su información no se circunscribe a los nombres (que sí cita) de Lope y de Guevara. *Ignorancia* quiere decir tan sólo anunciar que sus humanidades no tienen origen universitario. Lo confiesa sin ambages (*ibíd.*): su ingenio no frecuentó Salamanca, pero aprendió a industriarse [versos 89 a 92]. Sólo la razón fue para él escuela. Y eso anuncia, por lo menos, que estamos en plena época cartesiana”²³.

²² L. H. Costigan (1991: 69, 77-78) (los énfasis son nuestros). “Conciencia”, “veracidad”, “revelación”, “esfuerzos”, son ahora otras tantas virtudes perceptivas y éticas atribuidas al hombre Caviedes a partir del poema que únicamente sirve para decidir situaciones extratextuales, por lo demás ya ampliamente demostradas (“Nem seus poemas, nem os seus documentos até hoje encontrados fazem referência à data de seu nascimento”: cf. G. Lohman Villena, 1990a: 21).

²³ L. J. Cisneros (1990: 102-103).

Fuera de la conocida admonición de R. Jakobson (1921) “¡Dejemos a los otros atribuir al poeta los pensamientos enunciados en sus obras! Hacer asumir al poeta la responsabilidad de las ideas y de los sentimientos es tan absurdo como el comportamiento del público medieval que apaleaba al actor que representaba el papel de Judas”²⁴, toda esta serie de circunloquios e inferencias aplicadas no al enunciador del discurso poético sino al hombre de carne y hueso Caviedes, con fines persuasorios o disuasorios y a partir de una interpretación testimonial de los versos, sólo tiene en cuenta la dimensión subsidiaria de *referenciación* de los textos y no la primaria de *referencialización*²⁵ literaria. Desde luego, este aprovechamiento de los posibles referidos del enunciado para dilucidar problemas contextuales, filológicamente legítimo siempre que se atenga a una manipulación mesurada, suele dejar en la sombra precisamente la naturaleza poética y semisimbólica de esos mismos enunciados: se les hace valer únicamente por sus virtudes informativas mas no intratextuales o poéticas propiamente dichas.

En el estudio que sigue me propongo, entonces, examinar únicamente el texto y en él las llamadas *referencialización horizontal* y la *referencialización vertical*²⁶ que, sumadas, permiten aprehender la dimensión semisimbólica del discurso poético epistolar.

²⁴ R. Jakobson (1973: 16).

²⁵ La *referenciación* “define la relación intersemiótica que mantienen las figuras del discurso con las figuras construidas del mundo natural (problemas de deicticos, de señales personales, espaciales, temporales, de onomástica, etc.)”; en cambio, la *referencialización* “conciene al conjunto de los procedimientos por medio de los cuales el discurso se apoya en sí mismo, remite a sus propias figuras (en ascenso y en descenso) y se asegura así de lo que podría llamarse su *continuum* referencial”, designando entonces “el conjunto de los puntos de apoyo internos que el discurso se da [...] para asegurar la continuidad de las representaciones figurativas”, A. J. Greimas, J. Courtés y otros (1991: 216).

²⁶ La *referencialización horizontal* corresponde al “encadenamiento sintagmático de los enunciados”, mientras que la *referencialización vertical* “produce, en comprensión, redes de referencia recíprocas en los diversos niveles del recorrido generativo”, *Ibid.*

3. EL COTEXTO: LA “Carta”

Obedeciendo a las reglas del género mixto —enunciación englobante y enunciado englobado— de la *misiva literaria*, la *Carta* de Caviedes se constituye como un monólogo del enunciator (en adelante, *destinador*) que la destina y que asume en el mismo monólogo un diálogo versificado con su enunciataria explícita, “la Monja de Méjico” (en adelante, *destinataria*).

3.1 *El título*

El título de la *Carta* anuncia el establecimiento del contrato de correspondencia entre el destinador y la destinataria, contrato que siendo en principio intersubjetivo e implícito, por el canon literario de la época se convierte en una *epístola-poema* explícita, abierta, y definida como “composición poética de alguna extensión, en que el autor se dirige o finge dirigirse a una persona real o imaginaria, y cuyo fin suele ser moralizar, instruir o satirizar” (DRAE), intencionalidad del destinador claramente manifestada a lo largo de su texto.

Pero además, puesto que el título es una condensación del *Romance*, constituye, respecto de él, su *catáfora*. Dicha condensación se descompone en las siguientes partes:

—el *contrato epistolar* propiamente dicho: es unilateral y la comunicación fática —normalmente tácita— se hace expresa pues los enunciados de todo el romance son enunciados de *consentimiento* emitidos como respuesta a una *petición* (“habiéndole esta enviado a pedir algunos de sus versos”), es decir, la epístola-poema se origina, en una primera instancia, merced a la *proposición* o /querer/ del Sujeto de Estado (S_2) (Sor Juana) que el Sujeto de Estado (S_1) (Caviedes) /haga/; a ello corresponde el /querer/ de S_1 como acceder al /hacer/ solicitado: la epístola-poema es, pues, la forma que toma el *compromiso* adquirido;

—la *personificación* de los contratantes: el destinador se actoriza con el apelativo “el Autor”, denominación sinécdoica que, en vez de expresarlo en el enunciado, lo encubre; en cambio, la destinataria es designada merced a otra sinécdoque, esta vez por *antonomasia*, “la Monja de México”, apelación que alude, de un lado, a un contenido a la vez más amplio y más preciso que el ordinario del trato (*ret.*) dado a una monja-de-México y, del otro, es un nombre común que no obstante sólo representa la persona y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz;

—el *elogio* de la destinataria: un enunciado de género *epidíctico* cierra el título y en él la loa constituye una articulación principal del romance por su reiteración isotópica en la construcción de la etopeya (“el mayor ingenio de estos siglos” → “ingenio divino” → “el mar de vuestro ingenio”).

De este modo el título porta lo que se conoce como *plan* de la obra, texto presentado como un monobloque (*ret.*) ya que carece de divisiones en el plano de la expresión.

3.2 *El Romance*

La composición poética observa la tradición castellana muy en boga desde la Edad Media que en el *romance llano* respeta la asonancia de los versos pares octosílabos en cada copla o estrofa, siendo libres los impares. Esta propiedad común al *plano de la expresión* de todo el poema no se correlaciona, sin embargo, con el desarrollo del *plano del contenido* donde encontramos una segmentación temática cada trece estrofas y una coda:

- Estrofas 1-13: retrato de la destinataria;
- Estrofas 14-26: retrato del destinador;
- Estrofas 27-39: antitropo de la actividad literaria letrada;
- Estrofa 40: optación de despedida.

Las dos primeras segmentaciones y la coda inciden de preferencia pero no exclusivamente en el discurso-enunciación (“yo”: destinador; “tú”: destinataria), mientras que la tercera en el discurso-enunciado (“él”-“ellos”: los otros poetas, el público aficionado a la poesía, los críticos). Siguiendo este orden predispuesto por el texto y como una lectura total de la *Carta* es utópica; la lectura que sigue tiene como campo de validez plausible, es decir, susceptible de ser impugnado o convalidado, dos organizaciones discursivas paralelas cuyos operadores —articulaciones de sintaxis discursiva transfrásica— guiarán nuestra excursión, las sendas retóricas que organizan los elementos del nivel lingüístico constituido por tropos, antitropos y metáforas, y las sendas semio-estilísticas que establecen las correlaciones entre los diversos niveles y grados de densidad semántica allí ofrecidos donde se incluirá, además de las modalidades halotácticas y actualizantes *saber* y *creer*; las correlaciones regidas por las isotopías tanto horizontales como verticales que dan cuenta de la coherencia sintagmática del discurso.

3.3 *El retrato de la destinataria*

Dentro de las figuras del discurso, el *retrato* se ocupa de la descripción física y moral de un ser animado, real o ficticio. En efecto, el retrato es el medio que se emplea para personificar a la destinataria por medio de *enunciados atributivos* y al destinador de la *Carta* merced a *enunciados reflexivos*. A partir de esta constatación, la personificación de la destinataria procede por medio de una doble vía descriptiva, la presentación de sus *cualidades intrínsecas* (intelectuales y artísticas: “vuestro ingenio divino”) y *extrínsecas* (físicas: “Dicenme que sois hermosa”). Veamos en seguida cómo está construido este primer retrato.

3.3.1 *Preámbulo*

La presentación del retrato de la destinataria equivale al *apóstrofe* —cuya función es tanto designativa como fática—

marcado al iniciar las cartas corrientes; aquí abarca las dos primeras estrofas donde se recurre a los operadores discursivos invocación (panegírico e imagen literaria) y transporte.

3.3.1.1 *Invocación: panegírico e imagen literaria*

La *invocación* o proposición fática que establece en el enunciado la presencia de la destinataria de la *Carta*, comprende los primeros 12 versos y comienza con un proemio, su apelación exultante:

Por vuestro ingenio divino,
sutil, la del oro llaman,
si a influjos los dos de Apolo
cultivais venas de Arabia.

Comenzaré por transcribir la opinión de Francisco de la Maza^{26a} sobre esta estrofa: “Confesamos no entender estos primeros cuatro versos. Que ‘llamaran’ a Sor Juana ‘la del oro’ (?) es una novedad y una tontería. Y eso de que a influjos ‘los dos’, de Apolo —¿cuáles *dos*?—, ‘cultiváis venas de Arabia’, escapa a nuestra comprensión actual (testado: ¿Se referirá a que los versos eran como perfumes?)”^{26b}. Sin embargo, un breve vistazo filológico puede aclarar la “novedad y tontería”. En efecto, el ingenio y la sutileza²⁷ de un lado, y del otro el

^{26a} En *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, p. 108, nota 49. A. Alatorre (1980: 467), nota 91, dice que estos primeros versos “son algo elípticos, pero comprensibles si se tiene en cuenta la teoría de que el oro era engendrado por el Sol (= Apolo) en las entrañas de la tierra: el *ingenio* áureo de Sor Juana es hermano del oro (“venas de Arabia”)”. Nuestra interpretación difiere de la de ambos eruditos.

^{26b} A. Alatorre (1980:430), escribe a propósito de la recopilación de F. de la Maza que “no sólo no cumplió su propósito, sino que da muestras de haber entendido mal (de haber leído mal) mucho de lo recogido”.

²⁷ El *ingenio*, definido en el D. A., incluye la *sutileza*: “facultad o potencia en el hombre, con que sutilmente discurre o inventa trazas, modos, máquinas y artificios, o razones y argumentos, o percibe y aprehende fácilmente las ciencias”; por su parte, *sutil* “vale también agudo, perspicaz e ingenioso”, con lo cual estamos frente a un traslazo léxico, una parasinonimia.

apelativo “la del oro”²⁸ aplicados a la destinataria de la *Carta*, condensan ya, a la vez, su *panegírico* y su *imagen literaria* tanto en el aspecto intelectual como físico, imagen condensada que más tarde —versos 13-28 y 29-52— se verá expandida. Aquí, los tres primeros enunciados establecen su filiación con la figura “Apolo” que, desde luego, personifica a las artes y será el primer término de la isotopía *aticismo*²⁹ desarrollada posteriormente en la estrofa 29. El último enunciado evoca la invención literaria³⁰ e incluye la palabra “venas” con el sentido metafórico que le atribuye el D. A.: “se llama el numen poético o facilidad de componer versos y figuradamente se toma por la misma composición poética”. El *asianismo*³¹ (“Arabia”) así aludido en vez de oponerse al aticismo como normalmente sucede en la poesía barroca, lo perfecciona, y también desencadena la isotopía fuerte de orden horizontal o semémico correspondiente al *numen poeticum*³² que perma-

²⁸ El D. A. define esta locución como “ponderación que explica la hermosura, aseo y limpieza de alguna persona o cosa”.

²⁹ **Aticismo** (gr. *attixh*) se aplica a la delicadeza que distingue a los literatos atenienses del *siglo de oro*. M. Moliner (1979), define el **aticismo**, **ingenio** o **sal ática** como “ironía fina y de buen gusto usada por un escritor”.

³⁰ **Vena**, según el mismo D. A., “metafóricamente se llama al numen poético o facilidad de componer versos y, figuradamente, se toma por la misma composición poética”. Este mismo sentido de **vena** aparece en la tercera estrofa del *Romance* 72 de Caviedes dedicado *A uno que se preciaba mucho de poeta por haberlo sido su madre*: “La sangre se hereda, pero / la vena es un soberano / don, que el cielo comunica, / que nadie llega a heredarlo”.

³¹ Cf. D. A., la voz “arábico, ca, arábigo”. Para R. Barthes (1985: 103), “Al remitir ese barroquismo a su contraparte, se entabla una lucha entre dos escuelas: 1. el *aticismo*, defendido principalmente por los gramáticos, guardianes del vocabulario puro (moral castradora de la pureza, que hoy todavía existe); 2. el *asianismo* remite, en Asia Menor, al desarrollo de un estilo exuberante hasta lo extraño, fundado, como el manierismo, en el efecto de sorpresa; las ‘figuras’ tienen un papel esencial. El *asianismo* ha sido evidentemente condenado (y continúa siéndolo por toda la estética clásica, heredera del aticismo)”.

³² La estrofa 17 del *Romance* 68 de Caviedes que tiene varias isotopías intertextuales con la *Carta*, titulado *Habiendo escrito el Excelentísimo Señor Conde de la Monclova un romance, los ingenios de Lima lo aplau-*

necerá como bajo continuo a lo largo de la composición e incluso será uno de los sentidos de la comparación propuesta en los versos 75-76.

3.3.1.2 *Transporte*

La segunda estrofa constata, merced a la exaltación delirante conocida como *transporte*, el reconocimiento (*consensus*) que evita y elimina cualquier equívoco sobre la identidad sapiente (“sabio”, “docto”: /saber ser-estar/) de la destinataria:

5 El aplauso vuestro es tal,
 que porque sabio sonara,
 en docto clarín de letras
 fundió de bronce la fama.

Sus textos metaforizados seguidamente como “clarín de letras” son un anuncio, un anticipo del juego entre /sonido/ y /visión/ —el resonar de la fama en su escritura— que la siguiente estrofa se encargará de perfilar: “sonoras planas”.

3.3.2 *Etopeya de la destinataria: el /saber-hacer literario letrado/*

El retrato intelectual y moral de la destinataria de la *Carta*, su *etopeya*³³, es una hipóstasis descriptiva (su naturaleza “genial”) inferida a partir de las “obras” de ésta, causalidad teológica y bíblica (enunciado presupuesto “por los frutos se conoce al árbol” y contrapuesto al enunciado explícito en los versos 81-82, “y así doy frutos silvestres/de árbol de inculta

den en muchos; y el poeta en este, remite al numen poético: “Luego el ser enamorado / al genio es correlativo, / que amor y versos es numen / que no lo advierto distinto”.

³³ Para P. Fontanier (1968: 427), “la **etopeya** es una descripción que tiene por objeto las costumbres, el carácter, los vicios, las virtudes, los talentos, los defectos, en fin, las buenas o las malas cualidades morales de un personaje real o ficticio”.

montaña”) que aquí actúa a modo de un razonamiento deductor. Se trata, pues, de perfilar la competencia espiritual de “la Monja de México” y ello se hace empleando *enunciados atributivos* que contienen los tropos y figuras epanadíplosis, *exemplum* y *entimema*.

3.3.2.1 Epanadíplosis

A diferencia de las dos primeras estrofas, la tercera contiene las *pruebas intrínsecas* (*probationes artificialis*) con las que se da inicio al *poder razonante* del destinador, desembragado en el enunciado como Observador explícito, sujeto predispuesto para realizar tanto el /hacer interpretativo/ del discurso como su enfoque general, esto es, la *alabanza* de la obra de la destinataria de la *Carta*:

10 De su materia hizo imprenta,
que en muchas sonoras planas
hablan con lo que se mira,
porque se ve lo que hablan.

En esta especie de interludio entre el proemio y el retrato de la destinataria propiamente dicho, la escritura “habla” y la lectura “mira” y “ve” esa “habla”: se trata de una *epanadíplosis* (llamada también *epanalepsis* o *epanástrofe*), *estructura en espejo* cuyas dos proposiciones son correlativas, una comienza y la otra termina con la misma palabra: una auténtica saturación de la percepción receptora.

3.3.2.2 Exemplum

La etopeya de la destinataria comienza con la descripción de sus cualidades intelectuales, a partir de la *inducción* —no lógica sino retórica— que se desprende del *exemplum* proporcionado (“De *vuestras obras* he visto/*algunas*”);

De vuestras obras he visto
algunas, para admirarlas

Es así, gracias a este argumento por analogía, como se plantea el sistema modal central de la epístola-poema: el /saber-hacer literario letrado/³⁴ cuyo objeto es la “poética barroca”, tiene en este caso como *dimensión pragmática* los enunciados descriptivos (versos 9 y 10) donde las figuras “imprensa” y “planas”, es decir, la “materia” de las “obras” (verso 13), constituyen la sinécdoque de esta última; en cuanto a la *dimensión cognoscitiva* de ese mismo /saber-hacer literario letrado/, aparece en la competencia del destinador bajo el rol patémico del admirador *a contrario* de la capacidad de la destinataria para haber elaborado esas “obras”, es decir que se trata, en el caso del destinador, de una competencia defectuosa, una incapacidad para evaluar equitativamente las obras sometidas a su juicio. La conclusión de la inducción es, entonces, la deficiencia del destinador como lector no avisado (“para admirarlas/no como merecen”: /no saber-hacer literario letrado/) que remite finalmente a una conciencia de sus limitaciones, un “darse cuenta” de sus condiciones de ineptitud (“sino / como mi entender alcanza”: /saber no hacer literario letrado/)³⁵, todo lo cual determina la actividad cognoscitiva del enunciador en la complementariedad negativa del /saber-hacer literario letrado/, la misma que se grafica por las flechas de la sintaxis en la estructura profunda:

³⁴ A esta modalidad cognoscitiva, se agregará posteriormente la modalidad epistémica /creer/ que conforma con la primera un mismo universo noseológico, pues son modalidades halotácticas, cf. A. J. Greimas, J. Courtés y otros (1991: 133). El Soneto 203 de Caviedes titulado *No hay cosa cierta en esta vida* contiene una amplia especulación sobre la modalidad del /saber/.

³⁵ El entendimiento es el tema general del poema 77 de Caviedes titulado *Que no hay más felicidad en esta vida que el entendimiento*.

Símbolos: X_1 y X_2 : relación de contrariedad por la cual los dos términos se oponen y coexisten en el discurso, pudiendo sustituir uno al otro; $\bar{X}_2$ y $\bar{X}_1$: relación de subcontrariedad, similar a la anterior; X_1 y $\bar{X}_1$; X_2 y $\bar{X}_2$: relación de contradicción donde los dos términos se excluyen por negación; X_1 y $\bar{X}_2$; X_2 y $\bar{X}_1$: relación de complementariedad en que los términos son implicados; las flechas indican las relaciones sintácticas en el proceso del discurso.

3.3.2.3 Entimema

Si el paradigma preside la inducción por medio de una exposición de modestia afectada, la *deducción* retórica que lo completa toma el aspecto de *entimema*, esto es, de un razonamiento que sólo posee un argumento.

A diferencia de las estrofas precedentes en que se persuade por el /saber-hacer literario letrado/, ahora se apela al segundo modo de conocer, el sentir. Y el argumento manipulador del sentir es una verdadera réplica de la razón por el sentimiento, la relación complementaria que reúne los términos de *disentimiento* (de la envidia) y *desistimiento* (de la soberbia) como términos de la deixis negativa en la oposición categorial antitética según la homología:

virtud : [luciente] :: vicio : [apagado]

Pésame de no tener
 envidia para ensalzarlas;
 que luce más la virtud
 20 cuando este vicio la apaga.

También fuera ser soberbio
 intentar vuestra alabanza,

que el ciego de entendimiento
por la fe del tacto alaba.

Como se ve, ante la manifestación de las pasiones viciosas (que “apagan”) envidia y soberbia, las pasiones virtuosas (que “iluminan”) templanza y humildad permanecen presueltas. De hecho, al consentir el enunciador en su competencia la virtud cardinal templanza —moderación, sobriedad y continencia—, puede disentir de la envidia o pesar del bien ajeno (“Pésame de no tener / envidia”) y al presentir también en su competencia la virtud de la humildad que no es otra cosa que el reconocimiento de la propia inferioridad (“el ciego de entendimiento / por la fe del tacto alaba”), puede desistirse de sentir la soberbia, es decir, la excesiva estimación de las propias cualidades con menosprecio de los demás (“También fuera ser soberbio / intentar vuestra alabanza”). Tal es la composición del argumento del sentir planteado en la *Carta*:

Los versos 25 a 28 contienen la conclusión de la deducción:

25 En el mar de vuestro ingenio
 veo lo que el mío alcanza
 y en lo poco que percibo
 conozco lo que me falta.

En ellos el destinatario establece un programa de manipulación que reemprende el saber y una vez que asevera el *estado* de sapiencia definidor de la competencia de la destinataria (gnosis: /saber ser-estar/), describe el *estado* de su propia competencia informada primero por el desconocimien-

to (agnosia: /no saber ser-estar) y luego por la constatación de esa falta de conocimiento (nesciencia: /saber no ser-estar/), es decir, por la conciencia de su incompetencia:

De esta manera el mecanismo del conocer procede por la combinatoria, de un lado, de la inducción y la deducción retóricas y, por el otro, del saber y el sentir literarios, el segundo encajado en el primero.

3.3.3 Prosopografía de la destinataria

El retrato físico de la destinataria, su *prosopografía*³⁶, no resulta de la descripción por deducción directa de la lectura de sus “obras” como en el caso de la etopeya; siempre por medio de *enunciados atributivos*, ahora se procede a blasonar a la destinataria gracias al imaginario creado por la resonancia del “decir” público, su notoriedad (*coram populo*) alcanzada y difundida por el murmullo social. De ahí que las figuras retóricas aprovechadas sean rumores, implicación retórica, hipérboles por auxesis antitéticas, eufemismo y enantiosemas.

3.3.3.1 Rumores e implicación retórica

Si la tercera estrofa da pie al desarrollo de las *pruebas intrínsecas* que ocuparon las siguientes cuatro estrofas, la octava estrofa se encarga en seguida de insertar las *pruebas extrínsecas* (*probationes inartificialis*), que ocuparán las cinco

³⁶ Según P. Fontanier (1968: 425), “la **prosopografía** es una descripción que tiene por objeto la figura, el cuerpo, los rasgos, las cualidades físicas o solamente la parte exterior, la presencia, el movimiento de un ser animado real o ficticio, es decir, de pura imaginación”.

estrofas precedentes al autorretrato del destinador de la *Carta*. Aquí como allá, éste se desempeña en el enunciado con el rol actancial de Observador explícito (“Dícenme...”) y si entonces alababa la obra de la destinataria, ahora elogia el plano somático de su persona:

30 Dícenme que sois hermosa,
 para ser en todo rara,
 pues así sois de las feas
 discreta excepción gallarda.

La figura que representa el testimonio público, la prueba por el consenso social, es ciertamente los *rumores* (*rumore aut fama*) o voz que corre y difunde cierta opinión (la *doxa*). Estos comentarios (*serpit hic rumor*) concordantes, juegan ahora con el binomio categorial hermosura / fealdad productor del efecto de sentido correspondiente a la verosimilitud estética. Pero en realidad la composición semántica de la estrofa procede a partir de la intervención de otro consenso presupuesto o *implicación retórica*, esta vez un estereotipo social que obedece a la homología:

feo : ingenioso :: hermoso : obtuso

contrapeso “ideal” de los seres humanos suspendido en este caso a manera de excepción (“discreta excepción gallarda”) donde hermosura e ingenio se alían.

3.3.3.2 Hipérboles por auxesis antitéticas

Las razones inherentes a la calidad del objeto descrito, esto es, el *coram vobis* o aspecto externo de “la Monja de México” proceden en primer término al reflexionar sobre la “obra de la naturaleza” que es ella misma:

35 Naturaleza, sin duda,
 discurriendo que no hallaba
 fealdades, que a tan grande
 ingenio contrapesaran,

se explicó por lo contrario
 con su saber, e irritada,
 dándoos de gracia, hermosas,
 40 lo que no pudo en desgracias.

Si las obras literarias cumplidas se originan en el “saber humano” —/saber ser-estar/: gnosis; /saber-hacer literario letrado/: capacidad—, las obras de la naturaleza proceden de sus respectivos /no saber no ser-estar/ (omnisciencia) y /no saber no hacer literario letrado/ (aptitud): el *discurrir* omnisciente y siempre “apto” de la naturaleza antropomorfizada (“sabia”), sobre las propiedades estéticas de los seres ocupa, entonces, el término $\bar{X}_2$ vacante de la estructura elemental del /saber-hacer literario letrado/ ya planteada en el discurso.

Por lo demás, estas dos estrofas son una explicación *hiperbólica*³⁷ extremadamente elevada (o *auxesis*) del hecho excepcional que reúne la *antítesis*³⁸ en una sola persona —a hermosura y la ingeniosidad—, un verdadero “escándalo” de la naturaleza que, en principio, busca el equilibrio entre las virtudes y defectos de los seres:

³⁷ La *hipérbole* consiste en el aumento o disminución excesivo de las cosas a fin de producir una impresión fuerte.

³⁸ La *antítesis* consiste en “establecer un contraste violento entre dos ideas, a fin de que una ponga a la otra en evidencia” (H. Morier 1961: 30). La “moral” tradicional que cauciona la oposición:

hermosa : inepta :: fea : idónea

está consignada, entre otros, en el cuento de tradición oral *Las Hadas* (cuento-tipo 480-480 B incluido por S. Thompson en su *Motif-Index of Folk-Literature: a classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Indianapolis: Indiana University Press, 1975) registrado en la región de Lyon: “Erase una mujer que tenía dos hijas, una hermosa y la otra fea. La bella era muy desagradable, desobediente, picona; la fea, en cambio, era obediente, amable, buena con todos. Pese a sus buenas cualidades, su madre no la quería, la obligaba a hacer todas las tareas; en cambio, la bella no hacía nada y su madre la quería mucho”.

- a) Hipérbole superlativa: para un portento intelectual tan grande, es
imposible encontrar en la naturaleza
- b) Hipérbole peyorativa: un aspecto físico tan contrahecho
("desgracias") que pueda compensarlo, luego
- c) Retruécano barroco: la naturaleza —"irritada"— le concede una
hermosura comparable a su ingenio ("hermosas").

3.3.3.3 *Eufemismo y enantiosemas*

En segundo lugar, las razones inherentes a la descripción somática de la destinataria arguyen por medio de figuras *eufemistas* sobre su origen, una especie de causalidad *ab ovo*: debido a las características telúricas igualmente antitéticas del lugar de su nacimiento "entre dos volcanes de fuego y agua", obtuvo por mimetismo las excepcionales calidades que la adornan:

Un lugar que está entre dos
volcanes de fuego y agua
para ser notable en todo
dicen que fue vuestra patria.

45 Y por eso la memoria
y el entendimiento se hallan
iguales en vos, que es cosa
que a ningún sujeto iguala:

50 porque la humedad y el frío
a la memoria adelantan;
y sequedad y calor
al entendimiento inflaman.

Según A. Alatorre^{38a}, "la equiparación que él [Caviedes] hace (nieve = memoria, fuego = entendimiento) va acompaña-

^{38a} A. Alatorre (1980: 489-490), nota 132.

da de un razonamiento ‘científico’: ‘porque la humedad y el frío / a la memoria adelantan, / y sequedad y calor / al entendimiento inflaman’; ahora bien, de la misma manera que es rarísimo que en lo físico se llegue al equilibrio absoluto entre lo húmedo y lo seco, entre lo frío y lo cálido, también es rarísimo que la memoria y el entendimiento, la erudición y la inteligencia, estén, como en Sor Juana, exactamente a la misma altura: y todo por haber nacido en Nepantla”. En cambio, desde la perspectiva retórica y en este marco de remisiones, las metáforas hiladas en las tres estrofas son *enantiosemas*³⁹ cuyo contexto define el tema de comparación (“vuestra”, “en vos”: referente textual: la Monja de Méjico → referido: Sor Juana Inés de la Cruz). De esta manera, son los *enantiosemas* las figuras retóricas que articulan espacialmente dos de los elementos de la naturaleza (“frío-humedad” / “calor-sequedad”) como propiedades naturales del referido —“dos volcanes”, “agua”— y las facultades humanas del referente —“memoria” / “entendimiento”—, todo según el siguiente esquema de derivación arbórea:

La memoria “adelantada” y el entendimiento “inflamado” son así las figuras que toman a su cargo, a la vez, la modalización del /saber-hacer literario/ y los “humores” propios de las facultades que informan al genio poético, gracias a los elementos de la naturaleza que han concurrido —a modo de hadas benefactoras— en el nacimiento de la destinataria: ambos “iguales” en su competencia; sin embargo nadie más “igual”. Nos encontramos aquí con una segunda *estructura en espejo* (cf. versos 11-12), otra epanadíplosis pero esta vez no como saturación de la percepción receptora (lectura) sino como disposición del ánimo generador del impulso poético (escritura).

³⁹ El *enantiosema* es una “oposición esencial” (B. Dupriez, 1984: 58).

3.4 El retrato del destinador

Este segundo retrato se halla conformado en la *Carta* con *enunciados reflexivos* tanto de valores físicos como morales, a fin de constituir al destinador en personaje e intervenir como tal en el discurso. Esta personificación del destinador no es más que un *simulacro* identificatorio que no tiene que ver ni con la ciencia (no es una "historia clínica") ni la historiografía (no propone un aparato documental que avale

esa identificación) sino con la descripción y el razonamiento subjetivo de un ser humano contingente.

Tal cual se ha observado, la personificación del enunciatario en la *Carta* apela al procedimiento tradicional de la sinécdoque; en cambio, si bien allí sólo se confirma en el título la actorización del enunciador con el apelativo genérico “el autor”, todo un volumen enuncivo se hace cargo de representarlo, de encarnarlo y darle consistencia actancial. Pero este procedimiento no es simple sino que, a fin de remarcar las conclusiones de la inducción y deducción descritas, se propone como una *prueba* más de su ineptitud, es decir, un *razonamiento por comparación* (*argumentum a pari*). En seguida trataré de hacer explícitos los mecanismos de ese simulacro.

3.4.1 *Etopeya del destinador: el /saber-hacer literario empírico/*

Si la *etopeya* de la destinataria de la *Carta* procedía de la lectura de sus “obras”, la *etopeya* del destinador es una descripción inferida a partir de las “obras” de este último, siempre bajo el mismo razonamiento causal deductivo. Se trata, pues, de perfilar la incompetencia intelectual del segundo “autor” y ello se hará empleando *enunciados reflexivos* ilocutorios que contienen los tropos paralelo, preterición, hipercloasma, sinécdoque de individuo y deprecación.

3.4.1.1 *Ilocución*

El enunciado cognoscitivo del verso 53, “Mis obras pedís...”, encuentra su complemento pragmático en el enunciado del verso 57, “Ahí las envío...” Ahora bien, ¿esas “obras que se envían”, no son precisamente los 160 versos que componen la *Carta* y constituyen el /hacer literario/ persuasivo del destinador? En efecto, la ausencia de respuesta tiene una consecuencia irrefragable: como se trata de una “carta abierta”, la destinataria, en cuanto Sujeto Judicador presupuesto por la *Carta*, es sustituido por el alocutario-lector de la mis-

ma, esto es, el /hacer literario interpretativo/ de todo aquel que, al leerla, se ve impulsado a deliberar y emitir un juicio de valor sobre su calidad literaria.

Por lo tanto, ya que en el acto de proferir el texto se está mostrando al mismo tiempo su /querer-ser/ "obra literaria" de modo expreso ("Ahí las envío...") y no tácito como sucede con cualquier otra escritura literaria, al imitarse en el discurso el *hacer enunciativo* se pone en juego la enunciación enunciada o referida⁴⁰, en otras palabras, nos encontramos frente a lo que J. L. Austin denomina *acto ilocutorio* (acto de habla o escritura que realiza o tiende a realizar la acción nombrada)⁴¹ de orden *interaccional funcional* entre el destinador-autor y el alocutario-lector ya que, al reemplazar este último a la destinataria original de la *Carta*, se excluye igualmente la complicidad intersubjetiva entre Caviedes y Sor Juana. En este texto, la recepción literaria implica entonces, necesariamente, una evaluación sobre la poética que lo informa, es decir, una estimación del texto frente a los imperativos categóricos de la formación discursiva a la que se adhiere: la poesía barroca colonial de América en la segunda mitad del Siglo XVII.

3.4.1.2 Paralelo

Dispuesto en *paralelo*⁴² frente al retrato de la destinataria, el retrato del destinador se define por su "disimilitud" ya que las diferencias se establecen, en principio, a partir de una analogía presentida, la equivalencia de las obras literarias de

⁴⁰ Aquí la enunciación alude tanto al acto de lenguaje escrito como a la instancia literaria (el "valor" literario de los enunciados) lógicamente presupuesta por la existencia misma de estos enunciados; cf. J. C. Coquet, 1983.

⁴¹ J. L. Austin, 1962.

⁴² Según P. Fontanier (1968: 429), el *paralelo* "consiste en dos descripciones consecutivas o mezcladas por las cuales se aproxima, según sus relaciones físicas o morales, dos objetos de los que se quiere mostrar el parecido o la diferencia".

ambos. Por lo tanto, al mismo tiempo que se refuta la analogía en detrimento del enunciador —se trata, no lo olvidemos, de sus propias *probationes artificialis* o *pruebas intrínsecas*—, éste se vindica exponiendo una serie de coartadas que, por lo fundamental, apelan nuevamente a las modalizaciones.

¿Cómo la modalización del discurso en la *Carta* sobretermina en el retrato del destinador el nivel descriptivo y la correspondiente dimensión pragmática, a partir del acto de escritura? El procedimiento semántico-sintáctico de representación del texto destaca dos modalizaciones que informan las descripciones, las modalidades del /creer/ y del /saber/. Ahora bien, estas modalidades halotácticas, el /creer/ en tanto modalidad epistémica y el /saber/ en cuanto modalidad propiamente cognoscitiva⁴³, dirigen el *razonamiento por comparación*; ellas se presentan efectivamente como un /creer-saber/ del destinador de la *Carta* —actancializado (S_1)— en su rol de lector de las “obras” literarias (O_2) de su destinataria (S_2), sobre la constatación del /saber-hacer literario letrado/ de ella misma: un *metasaber reflexivo* (el /creer-saber/₁ verificado de S_1 sobre el /saber-hacer literario letrado/ de S_2) deducido de esa lectura (cf. estrofa cuarta). La destinataria, en cambio, al desconocer las “obras” (O_1) del destinador (“Mis obras pedís”), éste presume y así lo enuncia en el texto de la *Carta*, que ella tiene un /creer-saber/₂ erróneo sobre esas mismas “obras” y se apresura a advertirle que, en realidad, ellas mostrarán su “ignorancia”⁴⁴ o /no saber-hacer literario letrado/:

⁴³ Cf. A. J. Greimas y J. Courtés (1982: 149-150; 345-346).

⁴⁴ La oposición ignorancia / sabiduría es considerada una complementación bajo la forma de oxímoron en el verso 114 del poema de Caviedes 95 *Doctos de chafalonía* (“es docto-necio, ignorante-sabio”); otra mención aparece en el segundo verso de su *Soneto* 190 *Definición de lo que puede ser la muerte, no de lo que es* (“un saber lo que el hombre en vida ignora”); por último, en el *Soneto* 201 titulado *Por qué razón nace la sabiduría del temor de Dios*, los versos sétimo y octavo reiteran la oposición: “a aquel que sabe amar, le da a entender [el Señor], / lo que ignorado tiene el pecador”. G. Bellini (1985: 158), ya escribía que “existe

55 Mis obras pedís, y es cierto
que a mí me hacéis muchas malas,
pues no es bueno que sepáis
por extenso mi ignorancia

es decir:

pero como en el presente de la enunciación de la *Carta* el destinador desconoce el efectivo *metasaber* de la destinataria sobre O₁, éste queda *indecidido*. Ante estas circunstancias, el destinador desarrolla un proyecto de simulación cognoscitiva cuya característica general, como hemos visto, es la modestia afectada.

3.4.1.3 Preterición

Por el acto ilocutorio la acción de enunciar la *literaridad* del texto⁴⁵ deja de ser implícita, se hace explícita pero de inmediato, en una típica voluta barroca, esa acción de enunciar *se contradice a sí misma* merced, de un lado, al rol

un punto de contacto entre el poeta peruano y sor Juana, la sed de conocimientos que los caracterizó a ambos; el respeto de Caviedes por la ciencia proviene de un sincero deseo de aprender, de su odio por los enmascaramientos pseudocientíficos de la ignorancia" y así "Caviedes distingue con claridad extrema entre verdad científica e ignorancia o mentira interesada".

⁴⁵ Para Tácito, la elocuencia equivalía a la literaridad.

patémico de *temeroso*⁴⁶ que se autoasigna el destinatario y, de otro lado, la reiteración (cf. los versos 16, 27-28) de las figuras retóricas del género *humilis* (*animos impellere*: “no es bueno que sepáis/por extenso mi ignorancia”) y la “excusa” (*excusatio propter infirmitatem*: “quiero dar de mis errores/disculpas anticipadas”), produciéndose de golpe el “fingimiento de no querer hacer lo que no obstante se hace”⁴⁷.

En suma, se trata nada menos que de agregar a la expresión ficticia característica de la poesía, “ese procedimiento paradójico eminentemente retórico”⁴⁸ o tropo —dispositivo de expresión y pensamiento por oposición de significados— conocido como *preterición*⁴⁹ que aquí llama la atención del lector ora sobre la prueba efectiva del /saber-hacer literario letrado/ idóneo de orden poético que es la propia *Carta* —que se finge /no saber-hacer/— ora, a modo de preámbulo, sobre la prosopografía que sigue a continuación, desde el verso 69 hasta el 104.

Observación. Es precisamente por el hecho de que este género de preterición “honesto a medias”⁵⁰ enfoca la enunciación de todos los enunciados prosopográficos y etopéyicos del retrato del enunciador, que

⁴⁶ En el mencionado *Soneto* 201 de Caviendes, los versos 9 a 11 reúnen el “temor” al “latín” (cf. versos 79-80 de la *Carta*): “El temor estudiamos por latín, / porque es lengua que explica la verdad / del principio del hombre y de su fin ...”.

⁴⁷ B. Dupriez, 1984: 360.

⁴⁸ B. Dupriez, 1984: 359.

⁴⁹ Según P. Fontanier (1968: 143-145), la *preterición* suele presentarse en los textos literarios en forma de enunciados interrogativos y proposiciones condicionales; en nuestro caso se da, como hemos visto, a través de enunciados de petición y consentimiento.

⁵⁰ H. Morier (1961: 310) agrega que “la preterición especula siempre sobre el fenómeno de la atención y también un poco, confesémoslo, sobre el espíritu de contradicción. Pedir al lector que desvíe su pensamiento de lo que se va a decir es el mejor medio para encender su curiosidad... Y como la ausencia o la abstinencia aumentan el deseo, igualmente la preterición hace de la imaginación una fiesta”.

dichos enunciados no pueden ser “sinceros”, “veraces”, “reveladores” o dejar de serlo ni servir de caución para construir la biografía de Caviedes, tema que he discutido en 2. Efectivamente, desde ha mucho sabemos de la intervención decisiva de los mecanismos retóricos en el discurso para, por ejemplo, crear el efecto de sentido “realidad”, para maniobrar (*fidem facere*: persuadir, convencer, seducir) al lector a fin de inclinar su convicción hacia la verosimilitud o inverosimilitud del mensaje, para trazar el espejismo de una categorización ética como en nuestro caso, etc. Por todos estos medios se trata siempre de que el receptor realice un acto hermenéutico dirigido a uncir en el texto literario la dimensión connotativa, semi-simbólica, a la dimensión denotativa, testimonial del discurso. Antes de rendirnos a las tentaciones de interpretar la dimensión testimonial, dejémosla en suspenso y reivindicuemos el teatro de ese artificio.

El proyecto de simulación cognoscitiva se realiza, entonces, en forma de un Programa Narrativo donde precisamente el tramo de manipulación de S_1 por parte de S_2 (“Mis obras *pedis*”) se formula como un claro *desafío*⁵¹ cognoscitivo y epistémico dirigido a S_1 para que éste demuestre el /saber-hacer literario letrado/ (= poética barroca) y así se confirme el /creer-saber/ de S_2 . Es decir que la manipulación de S_1 por parte de S_2 no precede sino sucede a la fase de la adquisición de la competencia por parte de S_1 quien debió, en principio, haber demostrado ya —en un Programa Narrativo de Uso (PNU) donde él mismo sea Destinador (Dr) y Destinatario (Drio) del /saber-literario letrado/— su suficiencia en esas obras que le son solicitadas:

PNU: $F [Dr (Drio \cup /saber-hacer \text{ lit. let.}/) \rightarrow (Drio \cap /saber-hacer \text{ lit. let.}/)]^{52}$

⁵¹ Cf. E. Ballón Aguirre, 1991.

⁵² En esta fórmula el enunciador se presenta en el enunciado como un actor sincrético Destinador que se destina el Objeto Modal /saber-hacer literario letrado/ a sí mismo pero en cuanto Destinatario, competencia que le permitirá /hacer/, es decir, producir las “obras”, Objeto de

3.4.1.4 Hipercloasmo

Ahora bien, esta competencia deberá ser puesta a prueba, deberá ser probada. Tal es la etapa de la *performance* del Programa Narrativo de Base (PNB) que comprende dos fases: la primera es la fase pragmática (verso 57: "Ahí las envió") en que el S_1 , ahora como Sujeto Operador (S_o), remite al S_2 sus "obras" u Objeto (O) cuyo Valor será sopesado, y por lo tanto se disjunta de ese Objeto:

$$\text{PNB: } F [S_o (S_1 \cap O \cup S_2) \rightarrow (S_1 \cup O \cap S_2)]^{53}$$

acción que acarrea en el mismo S_1 el rol temático del *examinado* y rol patémico ya mencionado del *temeroso*:

..... y yo quedo
dando a la cinta lazadas,
como niño que temblando
60 llega a corregir la plana.

Este es el contrato fiduciario enuncivo, ya que trata de los valores pragmáticos del discurso y en él se inserta la simulación de la propia incapacidad, esto es, un *hipercloasmo* o sarcasmo que el enunciador dirige contra sí mismo al insistir sobre su incompetencia, a fin de destacar con énfasis precisamente su competencia efectiva en otro /saber-hacer/, el /saber-hacer literario empírico/ como se verá más adelante.

3.4.1.5 Sinécdoque de individuo

La segunda fase es más bien de orden cognoscitivo y se discursiviza como una *performance* por realizar, es decir, sea la confirmación de la competencia de S_1 sea la declaración de

Valor que lleva consigo la prueba del /saber hacer/ correspondiente: "el saber escribir poemas barrocos se prueba escribiéndolos".

⁵³ El actor Caviades sincretiza ahora las funciones actanciales de Sujeto Operador y Sujeto de Estado₁.

su incompetencia por parte de la destinataria de la *Carta*, Sujeto Operador S_2 que ahora ostenta el rol temático de *examinador* y el rol ético de la *sinéresis* por medio de cierta antonomasia, el tropo *sinédoque de individuo* (el epónimo: “Morante de España”), remarcándose también el rol patémico *temeroso* en S_1 :

Porque como en el ingenio
sois el Morante de España,
mas que no firmas por premios
temo guarismos por tachas

todo lo cual conduce a una sanción previsible: el destinador-alumno “tem[e]” que se le niegue por parte de la destinataria-maestra los “premios” que en la época constituían las “firmas”⁵⁴ o perdón por sus desaciertos y en su lugar se “tach[e]” sus poemas a manera de calificación (“guarismos”) desprobatoria.

De este modo, la categoría patémica del *temor* se plantea como un *metasaber transitivo* (el /creer-saber/ que el destinador (S_1) tiene sobre el /saber/ de la destinataria (S_2), relativo al /hacer judicador/ a recaer sobre las “obras” (O) que le envía el mismo destinador):

⁵⁴ El *Romance* 68 de Caviades (cf. nota 32) incluye una extensa prosopografía del poeta y su oficio; allí el enunciador declara en la estrofa 16: “Qué nombre habrán de ponerme, / discurro a solas conmigo, / y hallando, me adecuan muchos, / aun de mi propio me río.”

⁵⁵ “Lllaman *firma* en las escuelas de niños —dice el D. A.— a un papel firmado que suele dar el maestro a algún muchacho, en que le perdona el castigo por una, dos o tres veces”.

3.4.1.6 Deprecación

En la siguiente estrofa, S_2 asume explícitamente el rol actancial de Sujeto Judicador sometido a la *manipulación persuasoria* de S_1 :

65 Y porque vuestra sentencia
 sea piadosa en mi causa,
 quiero dar de mis errores
 disculpas anticipadas.

De ahí que el contrato fiduciario se halle también manifestado en calidad de contrato enunciativo de veridicción, pues si en la dimensión pragmática del discurso se cumple la programación propuesta (el envío de las "obras" del destinador), en la dimensión cognoscitiva su estatuto veridictorio es apenas esbozado como una posibilidad por realizarse: la evaluación literaria de la escritura del destinador por su destinataria, es decir, la performance y la sanción efectivas del Programa Narrativo de Base en su dimensión cognoscitiva no aparecen en este texto; ellas ocuparían su lugar, se ha dicho, en una repuesta a la *Carta* que, como sabemos (cf. apartado 2), no se encuentra en la escritura de Sor Juana conocida⁵⁶.

Ahora bien, como son los alocutarios-lectores de esta *Carta* abierta los que finalmente se constituirán en Sujetos Judicadores y sancionarán el valor o desvalor literario de las "obras" de Caviedes, la *intencionalidad* del discurso se dirige a ellos y toda esa enunciación humildosa, exculpadora, recelosa, no es más que una *deprecación* fingida, tropo de la retórica jurídica en la que se implora la indulgencia del alocutario-juez, rol actancial que, repito, ocupan esta vez los alocutarios-lectores efectivos de la *Carta*.

⁵⁶ Cf. los denominados por A. Méndez Plancarte (1976) "romances epistolares" de Sor Juana.

3.4.2 Prosopografía del destinatador

La *prosopografía* del destinatador no es, como podría esperarse, una autodescripción física; aquí su imagen externa se construye *a distancia*, inextricablemente trenzada con su aventura intelectual, es decir, con una segunda etopeya que no es otra cosa que la *derivación* (navegar a la deriva) de la depreciación inicial frente al retrato intelectual *noble* de la destinataria de la *Carta*. Los tropos y figuras que se encargan de esta segunda prosopografía son parábasis, justificación exculpatoria, contrapunto, depreciación, compensaciones, metáfora, paradojas, pariponoian, asimulación y antiparástasis, a las cuales se agrega una isosemia discursivizada.

3.4.2.1 Parábasis

A manera del corifeo en la comedia griega que, en un momento inusitado, irrumpía la intriga y en una típica digresión hacía conocer a los espectadores las intenciones del autor o sus opiniones personales, en nuestra epístola-poema el enunciador sale de su dimensión presupuesta, enunciativa, y se muestra directamente en la dimensión enunciativa. Esta intrusión del enunciador en su discurso —enunciación enunciada— para dirigirse directamente a los lectores, es la *parábasis* que en las estrofas siguientes preside la constitución del retrato del destinatador.

3.4.2.2 Justificación exculpatoria, contrapunto y depreciación

Por eso el discurso por preterición o pretermisión anterior desemboca directamente en la *justificación exculpatoria* del destinatador quien argumentará (*via argumentorum*) contra un posible reproche, dirigiéndose al consentimiento de su destinataria. Así alegará con sus respectivas *probationes inartificialis* o *pruebas extrínsecas* que su incompetencia literaria se debe a que ni su persona ni sus circunstancias existenciales han favorecido el desarrollo de su talento ("no

aprendí ciencia estudiada”, a interpretarse “no me ejercité en el saber hacer letrado”)⁵⁷. El enunciador se inviste con un rol actancial complejo, es un *dramatis personae* capaz de asumir incluso funciones contradictorias (por ejemplo, es Sujeto de Estado y Oponente):

70 De España pasé al Perú,
tan pequeño, que la infancia
no sabiendo de mis musas,
ignoraba mi desgracia.

75 Heme criado entre peñas
de minas, para mí avaras,
mas ¿cuándo no se complican
venas de ingenio y de plata?

80 Con este divertimento
no aprendí ciencia estudiada
ni a las puertas de la lengua
latina llegué a llamarla;

y así doy frutos silvestres
de árbol de inculta montaña,
que la ciencia del cultivo
no aprendió en lengua la azada.

Estas estrofas proponen un bastidor de comprensión espacial correspondiente al ya visto en 3.3.3.3 para la destinataria. Sin embargo, es un destino nefasto el que sustituye a la naturaleza bienhechora del primer caso y ahora la infancia del destinador pasará “entre peñas de minas”⁵⁸ que lo

⁵⁷ El poema 105 de Caviedes titulado *Vejamen al demonio y a cuantos le imitan en su mal obrar*, versos 53 a 56, dice respecto de los “letrados”: “El diablo de los letrados / anda de galán, vendiendo / buen parecer por defuera / y muy malo por dentro”.

⁵⁸ En la duodécima estrofa del ya mencionado *Romance* 68 de Caviedes, se reitera este tópico: “Y si sobre lo poeta / entra el sinónimo o ripio / de minero, que es de pobre / confirmación del bautismo, (...)”

conducirán al “divertimiento”, esto es, a la /despreocupación/ negadora de la /aplicación/ y la “ciencia estudiada”:

A partir de este esquema, en el trayecto autodescriptivo la dimensión pragmática desenvuelve, en *contrapunto* isotópico explícito y alternante, la dimensión cognoscitiva; allí la serie de comparaciones constituyen una *depreciación*, en particular gracias la interrogación negativa “¿cuándo no se complican / venas de ingenio y de plata?” donde “complicar”, nos dice el D. A., significa “juntar extremos opuestos o entre sí tan diversos y encontrados que con suma dificultad se pueden conformar”, esto es, los dos sentidos del término “venas”, el primero en la dimensión cognoscitiva que proviene de la isotopía iniciada en la metáfora del verso 4 y ahora éste en la dimensión pragmática “ramo de los metales que se crían en el interior del cuerpo de la tierra”: se trata así del tropo que en semántica interpretativa se conoce como *disimilación*, es decir, la actualización de semas aferentes opuestos en dos sememas parasinónimos. Al negarse la no alianza de ambos sentidos, su contrapunto, se afirma al contrario la reunión del

numen poético con la actividad minera, lo que explicaría al mismo tiempo su incompetencia en cuanto al /saber-hacer literario letrado/ y su experiencia en el otro saber literario, el /saber-hacer literario empírico/.

3.4.2.3 *Compensaciones*

Por lo tanto, a falta del /saber-hacer literario letrado/, la *compensación*⁵⁹ del /saber-hacer literario empírico/⁶⁰. En vez de acentuar la posición de sumisión y autodevaluación en que se plantea el /saber/ del destinador de la *Carta* —como suele suceder con las melancolías románticas y simbolistas o los delirios existenciales que derivan en el escepticismo y el nihilismo—, acá se enuncia un mecanismo de reequilibrio gracias al aprovechamiento de la razón “natural”⁶¹:

85 Sólo la razón ha sido
 discursiva Salamanca
 que entró dentro de mi ingenio
 ya que él no ha entrado en sus aulas.

La epanadíplosis (la razón “entró” en el ingenio del enunciador ya que ese ingenio no “entró” en las aulas de ella) permite distinguir así entre la razón “natural” o /saber-hacer literario empírico/ que informa la competencia del enunciador y el /saber-hacer literario letrado/ que le es ajeno:

⁵⁹ En retórica, la *compensación* neutraliza las connotaciones superlativas o peyorativas de uno o más enunciados añadiéndoles otros que tengan un efecto contrario.

⁶⁰ *Empírico* significa “relativo a la experiencia o fundado en ella” por oposición a *letrado*, que “se aplica generalmente en tono irónico, a la persona instruida o que presume de serlo” (DRAE).

⁶¹ También en el *Romance* 68 de Caviedes, versos 121 a 124, encontramos esta referencia: “porque anda en esta tierra / lo racional muy perdido, / muy ajado lo discreto, / y lo ingenioso malquisto”.

90 La inclinación del saber,
viéndome sin letras, traza,
por haber de conseguirlas,
hacerlas, para estudiarlas.

Al hallarse desposeído de las letras —incapacidad e ineptitud para el /saber-hacer literario letrado/: “viéndome sin letras”—, su razón “natural” (“La inclinación del saber”) lo lleva para lograrlas (“por haber de conseguirlas”) a trazar⁶², es decir “hacerlas, para estudiarlas”, a aprender en la experimentación (habilidad y experiencia, práctica y rutina, a la vez) de las letras mismas. Por lo tanto, el /saber-hacer literario empírico/ pone el acento en la modalización realizante /hacer literario/ y en los noemas de la complementariedad positiva del siguiente cuadro semiótico:

Saber-hacer literario empírico (experiencia)	Saber no hacer literario empírico (inhabilidad)
X_1	X_2
↑	
$\bar{X}_2$	$\bar{X}_1$
No saber no hacer literario empírico (habilidad)	No saber-hacer literario empírico (inexperiencia)

3.4.2.4 Metáfora

Pero el /saber-hacer literario empírico/ —el “hacerlas, para estudiarlas”— se nutre también de otra fuente de conocimiento igualmente experimental, la observación de los seres humanos en sociedad, separando “en cada hombre” la granza del grano: “estudiando la hoja buena / que en el más malo señalan”.

⁶² Según el D. A., **trazar** significa “discurrir y disponer los medios oportunos para el logro de alguna cosa”.

- 95 En cada hombre tengo un libro,
 en quien reparo enseñanza,
 estudiando la hoja buena
 que en el más malo señalan.

Aquí la apercepción imaginada emplea una isotopía vertical muy sólida debido a su estereotipación, la *metáfora* donde el foro u objeto de la comparación “hombre” es aplicado al tema o imagen “libro” y por lo tanto el metaforizante pasa a adquirir las propiedades del metaforizado: el hombre como el libro tiene “hojas buenas y malas”, es decir, virtudes y defectos, y así como el /saber-hacer literario letrado/ al estudiar obtiene enseñanza del libro, el /saber-hacer literario empírico/ del enunciador “repar[a] enseñanza” en el hombre.

3.4.2.5 *Paradojas, pariponoian, asimulación y antiparástasis*

La estrofa que sigue extiende la proposición, insistiendo en el saber hacer empírico del enunciador, quien trata de sacar lo bueno de lo “más malo”. Ahora la epanadíplosis es portadora de una *paradoja* o alianza de palabras e ideas usualmente contradictorias que al ser puestas en paralelo, permanecen compatibles cada una en su campo significativo; las palabras aliadas desempeñan, entonces, los roles de tema y predicado psicológico como:

- a) aprender del ignorante, es decir, una *pariponoian*, recurso retórico de pseudosimulación por el que se finge creer que una idea sale de su contrario;
- b) la ignorancia es aguda y docta, por lo tanto se trata de la ignorancia fingida, conocida en retórica como *asimulación*;
- c) en ciencia, ciertas cosas es preferible desconocerlas que conocerlas, lo que en términos retóricos es una *antiparástasis* o refutación en que el hecho incriminado (“ignorarlas”) es al contrario loable (“es más ciencia”).

En el ignorante aprendo
 aguda y docta ignorancia
 que hay cosas donde es más ciencia
 100 que saberlas, ignorarlas.

De esta manera se entreteje *sapiencia* e *ignorancia* que hasta ahora eran planteadas como incompatibles, al mismo tiempo que se cierra en una especie de trenza epistémica la serie de oposiciones vistas entre el /saber-hacer literario letrado/ y el /saber-hacer literario empírico/. Esta combinatoria reúne los cuadros semióticos que ordenan sus respectivos noemas según las siguientes afinidades semánticas complementarias:

Observación. La interpretación semántica que antecede y que, como hemos visto, sigue con estrictez, en la medida de lo posible y paso a paso, la disposición de las modalizaciones epistémicas en los enunciados de la epístola-poema, demuestra claramente

- las oposiciones y la alianza final entre el /saber-hacer letrado/ y el /saber-hacer empírico/;
- la nulidad de ciertas afirmaciones fáciles, intuitivas e impresionistas que, para colmo, se presentan como inferencias de versos extraídos y dispuestos de modo *ad hoc*, procedimiento irrito y carente de una *sindéresis* mínima pero muy favorecido por la crítica oficial peruana del día. Por ejemplo, el reordenamiento del poema según la secuencia imaginada por el crítico, primero el verso 93, luego el verso 78 para concluir con los versos 81 y 82, lo lleva a concluir que estos versos "*indicam* estar o poeta consciente de que sua poesia hauriu de *fontes populares*"⁶³...

⁶³ L. H. Costigan (1991: 69) (las cursivas son nuestras).

3.4.2.6 Iosemia

La *iosemia* es una isotopía prescrita por el sistema funcional de la lengua, por ejemplo, la que existe entre la “llama” —masa gaseosa en combustión, que se eleva de los cuerpos que arden— y el “humor” —mezcla de gases que se desprende de una combustión incompleta—, ambos términos incluidos en la estrofa estrofa 26 que cierra el retrato del destinador como metaforizantes del entendimiento:

Pavesas de entendimiento
tengo de las luces claras
del vuestro, si en mí son humos
lo que en vos se ostenta llama.

Al compararse entonces, por última vez, la etopeya de la destinataria con la del destinador, se alude al /saber-hacer literario empírico/ de la destinataria, esto es, a las “luces claras” de su “entendimiento” o razón, sintagma fijado y definido por el D. A. como “conocimiento de las cosas que proviene del discurso natural que distingue a los hombres de los brutos, independientemente del que después se adquiere o perfecciona por el estudio o el arte”. En cambio, el trazo final de la etopeya del destinador hace mención, en oposición a ese sintagma fijado, a las “pavesas”⁶⁴ del “entendimiento” que corresponden al /saber-hacer literario empírico/ o /saber-hacer letrado defectivo/ de éste último (cf. los versos 16, 23). De ahí esa especie de torniquete del sentido que cierra la oposición entre los metaforizantes “llama” —isotopía del “entendimiento inflama[do]” (verso 52, cf. 3.3.3.3) en la estrofa que concluye el retrato de la destinadora— y “humor”, un acodo más de la isotopía depreciación en la competencia del destinador⁶⁵.

⁶⁴ **Pavesas**, según el D. A. es “la parte sutil que queda de la materia quemada, antes de disolverse en ceniza” y por extensión “el que está muy extenuado y débil”.

⁶⁵ El poema de Caviedes N.º 222, incluido en la serie *Agudas*, menciona la misma isosemia: “Del sacro fuego, arcaduz / de la Escritura, presumo / que el hereje saca humor / pero el católico, luz”.

3.5 El antitropo de la actividad literaria letrada

Con el rótulo *antitropo* Littré reúne los operadores discursivos de los enunciados que en el texto literario manifiestan la intencionalidad paródica del destinador de la *Carta* y la irrisión⁶⁶, en este caso, de la actividad literaria letrada. Veamos a continuación las figuras y operadores discursivos epítropo (licencia e hipérbole por tapinosis), blasón, paraplasmo, cultismo, emulación por imitación, paroxismo, grado semántico pleno, adagio (psitacismo, injunción y soflama por antífrasis), comparación figurativa, nombre apelativo, alternancia (generalización y distanciación), carientismo, juego de palabras, invectiva, decepción, disfemismo y caricatura.

3.5.1 Epítropo: licencia e hipérbole por tapinosis

Una vez que los retratos de la destinataria y del destinador han sido diseñados, es dable esbozar en gruesos trazos la común actividad literaria. La estrofa 27 anuncia la licencia o parresia (*ret.*) que se permitirá en adelante el destinador de la *Carta*: se trata de un *epítropo*, demanda (*ret.*) de permiso para cambiar el tono relativamente grave del discurso que se ha mantenido hasta ahora

105 Permitid, beldad discreta,
que os hable un rato de chanza,
porque es ser necio dos veces
el necio que en veras habla.

Esta *licencia* que se arroga el destinador es definida por P. Fontanier como “libertad de expresión que se usa algunas veces frente a grandes personajes o con la cual se dice más

⁶⁶ En el *Romance* 70 de Caviedes dedicado *A un poeta disparatado y tarajoso que a todos andaba recitando sus versos que dedicaba a quien se los pagaba*, la séptima estrofa dice: “La poesía, si es mala, / es irrisión: si ingeniosa, / es desgraciada, conque / a ser viene inútil cosa”.

de lo que está permitido o es conveniente decir”⁶⁷. En nuestro caso se trata de una licencia para, en vez de tomar la palabra, dar la palabra en “chanza”⁶⁸ y no “en veras”⁶⁹ o “en serio” como lo haría el “necio”⁷⁰ duplicado. Estamos así frente a la oposición entre “discre[ción]”⁷¹ atribuida a la destinataria y una disminución extremadamente exagerada o *hipérbole por tapinosis*⁷² —opuesta a la hipóbole por auxesis vista en 3.3.3.2— respecto a la cual el destinador toma también sus distancias y decide hablar luego en jularía.

3.5.2 *Blasón*

Si en la segunda estrofa del primer retrato el “aplausos” de la destinataria de la Carta *suen*a desde el “bronce” que

⁶⁷ P. Fontanier (1968: 447). Esta misma *licencia* como dispositivo del discurso para iniciar la parodia, es empleada en el verso 137 del *Romance* 68 de Caviedes: “Pero, vamos a otra cosa”.

⁶⁸ Según el D. A., se llama **chanza** a los “dichos burlescos, festivos y graciosos, a fin de recrear el ánimo o de ejercitar el ingenio”. La cuadragésima estrofa del *Romance* N.º 14 de Caviedes ya mencionado (cf. nota 66) desarrolla el tópico de “chanza” *versus* “veras”: “Pero tratarte de veras / será darte vanagloria; / ¿quién para un tonto de chanza / hallará una chanza tonta?”

⁶⁹ **Veras** significa para el D. A., “la realidad, verdad y seriedad en las cosas que se hacen o dicen; o la eficacia, fervor y actividad con que se ejecutan”.

⁷⁰ Para el D. A., el adjetivo **necio** se aplica primero al “ignorante y que no sabe lo que podía y debía saber”. En la última estrofa del *Romance* 69 de Caviedes, *Memorial que dio un representante al Señor Virrey en ocasión que habla de representar en Palacio la comedia de Tétis y Peleo*, se dice: “..., así os libre Apolo / de simples poetas necios / que es cuanto hay que desear / a un príncipe tan discreto”.

Y también en el *Soneto* 187 titulado *Prueba que el mayor enemigo que tiene un hombre es el mismo*, el “hombre” que discurre sobre las pasiones que lo esclavizan, exclama en el verso 12: “pues para ser más vil, también soy necio”.

⁷¹ La “discreción” que será reiteradamente mencionada en los versos 123 y 149 de esta Carta (cf. nota 83), es un adjetivo que también se aplica al Virrey del Perú en el *Romance* 69, verso 56 (cf. nota 70).

⁷² La *tapinosis* proviene del gr. *tapeinóōz* que significa “bajo, poco elevado, humilde, modesto”, mientras *auxesis* toma su forma del gr. *auchsiz*, “jactancia, orgullo”.

“fundió... la fama” en tanto “docto clarín de letras”, es decir, en el clarín definido por el D. A. como “trompa de bronce derecha que desde la boca por donde se toca hasta el extremo por donde sale la voz va igualmente ensanchándose, y el sonido que despide es muy agudo”, en esta segunda estrofa del antitropo de la actividad literaria, encontramos el clarín y el *sonar* del mester de juglaría:

Vuestra fama mi señora,
110 en el clarín de la fama,
se suena en plausibles lienzos:
en cambray, rúan y holanda.

El “docto clarín de letras” que proclamaba la fama de la destinataria se trastoca en un clarín distinto, este que el D. A. define como “género de lienzo muy delgado y claro que se fabrica en Flandes, Francia y Holanda”⁷³, uno de cuyos usos es, según el mismo D. A. al definir *lienzo*, “pañuelo de seda, algodón o hilandillo que sirve para limpiar las narices”. De la boca a las narices y del sonar “muy agudo” de ese “docto clarín de letras” al *sonar* o “ruido” que se produce —según explica el mismo D. A.— al “limpiarse las narices del humor que la naturaleza expele por ellas”, se da el antitropo por *disimilación* característica del *blasón* definido en poética como “elogio, por lo general irónico, de una persona”⁷⁴, disimilación cuyo primer eslabón isotópico horizontal se encuentra descrito en 3.4.1.2.

⁷³ El verso 6 del *Soneto 209 Lo que son las riquezas del Perú* de Caviedes menciona “los cambrayes, las telas y los paños”; respecto de **cambray**, el D. A. dice: “cierta tela de lienzo muy delgada y fina que sirve para hacer sobrepellices, pañuelos, corbatas, puños y otras cosas. Dijo así por haber venido de la Ciudad de Cambray donde por lo regular se fabrica”; este es sentido que toma en Francisco de Quevedo, la alusión a la “chacóna de los cambrayes” en el poema 712, *Censura contra los profanos diciplinantes* (cf. *Poesía original completa*. Barcelona: Editorial Planeta S. A., 1981, p. 863).

⁷⁴ Cf. B. Dupriez (1984: 105).

El elogio mediatizado por el mester de juglaría continúa en la estrofa veintinueve⁷⁵, pero esta vez como acodo risueño de la isotopía apolínea que se inaugura en la primera estrofa:

De Apolo heredáis, siendo hembra,
su ilustre, ingeniosa casa;
115 que no hay varones en los
 mayorazgos de las almas.

El estilo propio de la llamada *sal ática*, toma la figura retórica del *paraplasmo* o sustitución al interior de una idea consolidada (aquí en la dimensión pragmática la institución del “mayorazgo”) del lexema normalmente admitido “varón” por el lexema opuesto “hembra”, cuando se pasa por metáfora a la dimensión cognoscitiva, “mayorazgo de las almas” donde “alma” tiene el sentido de “viveza, espíritu y una cierta especie de aliento que da vigor y hace sobresalir lo que se dice y habla”⁷⁶.

Además, al mencionarse el género de la destinataria relacionado con la herencia, el enunciado que indica el usufructo del legado de Apolo (“su ilustre, ingeniosa casa”) “siendo hembra” remite por fuerza al mayorazgo entonces conocido “de agnación artificial”, vale decir, correspondiente a aquel que al admitir “extinguida la línea de varón en varón” pide “que venga su descendencia por menos hembras” (D. A.). Por lo visto, desaparecida la estirpe masculina —los poetas— será

⁷⁵ Esta estrofa encuentra su variante en la segunda estrofa del *Romance* 72 de Caviedes (cf. nota 30): “Sin duda entienden que Apolo / tiene algunos mayorazgos / en las fincas ingeniosas / de los versos del Parnaso”.

⁷⁶ El D. A. prosigue: “Dícese con propiedad del Orador que perora con energía y viveza, del Músico que canta con espíritu y aire, del Cómico que representa con afecto y gallardía y acompaña con acciones propias lo que dice; y así de otros que animan con la expresión de lo accionado lo que la voz pronuncia, de los cuales se dice que peroran, cantan y representan con alma”.

la destinataria de la *Carta* quien asumirá el legado del dios de las bellas artes y en particular de la poesía: este reemplazo repercutirá más adelante, constituyéndose así en una de las isotopías directrices del antitropo de la actividad literaria letrada.

3.5.4 *Cultismo y emulación por imitación*

La sucesión del legado apolíneo en manos de la destinataria —el *cultismo*— la convierte en dispensadora de ese bien, los versos gongorinos (“Alimentos dais de versos”), a los varones (“hermanos”) colegas en poesía pero privados de inspiración poética (“a cuantos de hacerlos tratan”)⁷⁷:

Alimentos dais de versos
a cuantos de hacerlos tratan
hermanos, si no por sangre,
120 por vena ingeniosa de arca.

La competencia de la destinataria —su ostentación estética— incita entonces la *emulación* de quienes intentan *imitarla*, añadiéndose así en dicha competencia una nueva virtud, la didascalía, y en sus “hermanos” incapaces el apetito del /saber-hacer literario letrado/. Estos operadores discursivos del antitropo se someten otra vez al procedimiento de *disimilación* semántica: si, como hemos visto, en el verso 4 el término “vena” actualizaba los sememas asimilados /numen poético/ y /composición poética/ y en el verso 75 se actualizaba en contrapunto a los primero los semas aferentes del

⁷⁷ En el ya varias veces mencionado *Romance* 68 de Caviedes, estrofas décima y undécima, tenemos una isotopía intertextual con la *Carta*: “Y que os ven como me ven / cercado de poetitos / que me están pidiendo pan / en consonantes caninos, / los cuales hago callar / valiéndome del arbitrio / de tocarles una flauta / con que los meriendo a silbos.” Algo similar sucede con la penúltima estrofa del *Romance* 69 del mismo Caviedes (cf. nota 70): “No en relación me le déis; / bástame el estar comiendo / romances, sin que también / me haya de vestir con ellos”.

semema /ramo o filón metálico/, ahora en el verso 120 se produce una *conexión metafórica* respecto de los primeros pues en “vena [...] de arca”⁷⁸ se actualiza el semema pragmático /vaso del cuerpo dividido en dos ramos/ que, trasladado de la dimensión cognoscitiva “ingeniosa”, produce finalmente el *torniquete metafórico* que cierra el contrapunto entre ambas dimensiones abierto en el verso 75.

3.5.5 *Paroxismo y grado semántico pleno*

La intencionalidad paródica del destinatador toma ahora, en una primera instancia, el sesgo del encomio extremo, género literario que E. R. Curtius⁷⁹ asigna al uso literario medieval y que el manierismo barroco hará suyo con un exceso de afectación, el *paroxismo*:

Corridos tenéis los hombres
porque vencéis su arrogancia,
amazona de discretos,
con diestras, agudas armas.

En la época en la que se redacta la *Carta*, “corridos” se aplica preferentemente como parasinónimo de “avergonzados” y “cobardes” (D. A.) que aquí es un predicado de los “hombres” quienes se escudan —pero son vencidos— en “su arrogancia”⁸⁰.

⁷⁸ Para el D. A. **vena de arca** “es la que nace de la vena que llaman cava y, dividida en dos ramos, viene a los brazos, la cual está sola entre las de los brazos”.

⁷⁹ Cf. E. R. Curtius (1956: 200).

⁸⁰ **Arrogancia** es, según el D. A., “vanidad, altanería, soberbia, presunción desmedida y superior al mérito: vicio que declara la elación de ánimo y sobra de estimación propia”. Este “vicio” atribuido en la *Carta* a la institución literaria del siglo XVII, es de hecho una de sus prerrogativas más tenaces y perdurables: en la institución literaria actual —señala R. Barthes (1977: 8)— encontramos “grupos de opresión o de presión; por todo lado voces ‘autorizadas’, que se autorizan a hacer escuchar el discurso de todo poder: el discurso de la arrogancia”.

Luego, en segunda instancia y de modo contrario tanto a la teoría de la comunicación actual que asigna al contexto sintagmático la función de desambiguación y, consecuentemente, el grado cero, como a la “escritura blanca” o “escritura neutra”, que trabaja sólo con denotaciones⁸¹, en los versos “amazona de discretos, / con diestras, agudas armas”, el cotexto del apelativo “amazona” aplicado a la destinataria de la *Carta* actualiza “en escritura” los sememas que permanecen virtualizados “en lengua”: /mujer de espíritu varonil/, /mujer que monta y doma caballos/ y /mujer guerrera/. Estos tres sememas al concurrir y actualizarse paradigmáticamente a la vez según un procedimiento de acumulación poliisotópica típico de la retórica cultista producen, en tanto comunicación, la ambigüedad o indecidibilidad semántica máxima del lexema “amazona”, su haz semántico⁸², pero también, en cuanto expresión, esa profusión significativa o *grado pleno* aplicada a la “Monja de México” convierte en levemente irrisoria —graciosa— su capacidad didascálica elogiada en la estrofa precedente: como “discreta” (cf. verso 105) y “amazona”, adiestra a los “hombres” para hacerlos “discretos”⁸³.

3.5.6 *Adagio: psitacismo, injunción y soflama por antífrasis*

La sexta estrofa dedicada al antitropo de la actividad literaria letrada acentúa aún más la intencionalidad paródica del destinador de la *Carta*. Efectivamente, un **adagio** de origen latino (*Rei sua fit quisque summus arbiter*) muy conocido en la época y que ha tenido fortuna literaria en el Perú —R. Palma y M. A. Fuentes, entre otros, lo consignan en sus escritos— será su núcleo temático. Sin embargo, el uso peruano

⁸¹ Cf. R. Barthes (1953).

⁸² En semántica interpretativa, se denomina *haz* al conjunto de isotopías inducidas por la recurrencia de los elementos de una misma molécula sémica.

⁸³ Cf. nota 71. En criterio del D. A., se llama *discreto* “[a]l que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o escribe”.

de este sintagma fijado al modificar la forma española, desencadena el juego de los géneros:

- empleo español original: “Cada uno puede hacer de su capa *un sayo*”
- empleo peruano (peruanismo): “Cualquiera puede hacer de su capa *una saya*”.

Este proverbio⁸⁴ de género /masculino/⁸⁵ en su versión española al ser modificado en su opuesto /femenino/⁸⁶, permite la lectura coherente de la estrofa desde el punto de vista de la destinataria:

125 Y pues cualquiera hacer puede
saya en verso de su capa,
haced, para honrar ingenios,
un calzón de vuestra saya.

Ahora bien, el adagio hace mención a las conductas gregarias (“cualquiera”), es decir, a lo que la retórica conoce como *psitacismo*, figura de estereotipo escritural que, en este cotexto, consiste en una imitación versificadora fácil (“Y pues cualquiera hacer puede / saya en verso de su capa”) en la cual el imitador reproduce de memoria (cf. versos 45 y 50) pero sin entender (cf. versos 46 y 52). De ahí la moraleja del adagio

⁸⁴ El D. A. interpreta este adagio del siguiente modo: “frase con que se da a entender que cada uno es dueño de su voluntad y que de las cosas puede disponer a su gusto y como le pareciere”; a su vez M. Moliner lo interpreta así: “Generalmente con ‘poder’, hacer alguien en sus asuntos o con sus cosas lo que quiera, aunque no sea razonable o sensato”.

⁸⁵ **Sayo**, según el D. A., es una “casaca hueca, larga y sin botones, que regularmente suele usar la gente del campo o de las aldeas”.

⁸⁶ **Saya**, dice el mismo D. A., es la “ropa exterior con pliegues por la parte de arriba, que visten las mujeres y baja desde la cintura a los pies”. En relación a esta prenda de vestir, M. L. Cáceres comentando el verso 89 del *Romance* 80, *A una dama que rodó por el Cerro de San Cristóbal una tarde de su fiesta* (cf. J. del Valle y Caviedes (1990: 438, nota 2)), explica que era la “vestidura talar de las antiguas limeñas”.

en forma de *injunción* retórica, la incitación a la destinataria (“haced”) a fin de que actúe según cierto comportamiento irrisorio donde su “saya” se transforme no en “capa” como era de esperarse, sino en “calzón” (“haced [...] un calzón de vuestra saya”) para reestablecer cierto equilibrio engañoso con los varones que según la isotopía observada, al haber sido desheredados del /numen poético/, son incapaces, avergonzados y cobardes, pero arrogantes e indiscretos. Se trata, pues, de invitar a la destinataria para que, por medio de una *soflama por antífrasis*, realice un trastrueque intonso que satisfaga a sus “hermanos” (colegas) despojados de talento y a quienes se alude con una antífrasis: se les denomina “ingenios” (“para honrar ingenios”)⁸⁷.

Observación: desde el punto de vista expuesto, es impropio la afirmación de M. L. Cáceres^{87a} por la que el “tema” de las estrofas cuarta, quinta y sexta de esta tercera parte, “es coincidente con el *Romance 48* de la poetisa [Sor Juana Inés de la Cruz]”: en ningún momento el destinador de esta *Carta* sugiere a su destinataria *tornarse hombre* —cosa que A. Méndez Plancarte considera una “impertinencia”, cf. nota 9— como aparece en el título del indicado *Romance N.º 48*. Entre este *Romance* de Sor Juana y la *Carta* de Caviedes no existe correspondencias temáticas explícitas que pudiera relacionarlos; subsisten, no obstante, además del ánimo festivo de ambas composiciones ciertos rasgos intertextuales como la intención y los procedimientos discursivos paródicos.

⁸⁷ El D. A. trae varios significados de **honrar**: “reverenciar, venerar, dar muestras de sumisión y respeto”; “vale también favorecer, acariciar y mostrar agrado y benignidad: lo que se entiende de superior a inferior”; “significa también ilustrar, ennoblecer y dar estimación”; “significa también alabar y aplaudir a alguno”.

^{87a} M. L. Cáceres (1990: 929-930).

3.5.7 Comparación figurativa y nombre apelativo

A diferencia de la sinécdoque de individuo constituida a partir de un epónimo (cf. 3.4.1.5), en la *comparación figurativa* la presencia del foro ("la Monja Alferez") es constitutiva de la imagen literaria. Aquí el tema es expresado por un sintagma ("...en vos / hay la Monja Capitana") separado del foro por una marca de analogía ("para lustre de las armas" versus "para las letras"):

130 Como hubo la Monja Alferez
para lustre de las armas,
para las letras en vos
hay la Monja Capitana.

El apodo de la destinataria de la *Carta* se convierte en un *nombre apelativo*, es decir, un nombre que conviene a todas las personas de la misma clase donde el apelativo de apareamiento metafórico es "la Monja": la Monja de Méjico A la Monja Alferez A la Monja Capitana. Por este nuevo procedimiento, es fácil reconocer un tramo más de la poliisotopía /mujer de espíritu varonil/, /mujer que monta y doma caballos/ y /mujer guerrera/ inaugurada en 3.5.5⁸⁸.

3.5.8 Alternancia: generalización y distanciación

Si, como hemos visto, en este tercer apartado del antitropo de la actividad literaria letrada, las estrofas tercera a sétima son un boceto de las relaciones de autoría entre la destina-

⁸⁸ A. Alatorre (1980: 472-473) interpreta estos versos en los siguientes términos: "Juan del Valle Caviedes le habla [a Sor Juana] en el tono en que un colega se dirige a otro de más experiencia y a quien admira sin reservas: se felicita de que, a diferencia de la institución socioeconómica de los mayorazgos, los 'mayorazgos de las almas' no hagan distinción entre varones y hembras, pero lo mejor es el comentario que se le ocurre al llegar al oficio o profesión del colega: '¿Con que monja? Espléndido: si el Perú se ufana de su Monja Alferez, ufánese México de su Monja Capitana'".

taria y sus colegas, las estrofas que siguen de la octava a la trigésima se ocupan del segundo factor de la vida literaria, el entorno o mundo de los apreciadores, de los degustadores y admiradores del arte poético:

Emparedaros en coplas
se puede por muchas causas,
135 porque en tratándose de ellas,
todos a la monja sacan.

Con una clara intencionalidad satírica, la producción poética es incluida entre los pasatiempos sociales: las “coplas” sirven para dar buen tono a las celebraciones mundanas más diversas (“por muchas causas”) como onomásticos, festines, nacimientos, bailes, funerales, homenajes, noviazgos, festividades religiosas y civiles, obsequios, etcétera, según los usos literarios de la época, incluida la propia correspondencia epistolar (cf. nota 12). Por medio de la *alternancia* de significados contradictorios, se alían así las acciones inversas de “introducir” (“Emparedaros”) / “extraer” (“saca[r]”) cuyo eje o pivote semántico es la *generalización* “todos” a partir de la verificación enunciada en la cuarta estrofa (*Ab uno disce omnes*: “De vuestras obras he visto...”). El aprovechamiento generalizado o /descomedimiento/ que hace el público (“todos [...] sacan”) de la competencia poética de la destinataria⁸⁹, aludida gracias al procedimiento que L. Spitzer⁹⁰ llama *distan-ciación* (“la monja”), es magnificado metafóricamente con la acción de “emparedar” que el D. A. define como “castigar a uno por sus desenvolturas, encerrándole entre cuatro paredes”. Así, las “desenvolturas” (para el D. A. sea “desvergüenzas” sea “graciosidad, facilidad y expediente en el decir”) de

⁸⁹ Las estrofas quinta y sexta del *Romance* 70 de Caviedes (cf. nota 66) consignan los siguientes versos: “Y en juntando una talega / de versos de carambola, / a ricos tontos los vendes / con simples dedicatorias. // Si tú fueras ingenioso, / no obraras de aquea forma, / que los versos dedicados / más es ultraje que honra”.

⁹⁰ L. Spitzer (1970).

la destinataria —sus “coplas”—, llegan a ser tantas que en ellas se la puede encerrar.

3.5.9 *Carientismo, juego de palabras e invectiva*

El *carientismo*, halago y adulación del público a la destinataria (“Correis con aqueste aplauso / la pelota de aclamada”), es ligeramente amonestado:

Corréis con aqueste aplauso
la pelota de aclamada,
y nadie os la vuelve porque
140 todos quisieran hurtarla.

Y así os la vuelvo, porque
no llego a necesitarla,
pues en pelota está quien
desnudo de ingenio se halla.

Estas dos estrofas contienen un *juego de palabras* que el destinador utiliza para denunciar las lisonjas de los “pelotilleros”, como se les llama precisamente a los aduladores serviles, adjetivo aplicado acá por generalización (“nadie”-“todos”) a los poetas colegas de la destinataria y al público pedigüeño al mismo tiempo: la locución “correr la voz” definida por el D. A. como “irse publicando o divulgando alguna cosa que se ignoraba”, constituye un término de la isotopía del rumor iniciada en la segunda estrofa. En estas dos que ahora describimos, la locución adquiere un matiz paródico al ser sustituida por su forma vulgar “correr la pelota”, lo que permite al destinador:

- a) aludir por implicación isotópica al rol patémico del /interesado/ y a las correspondientes categorías del /egoísmo/ y la /codicia/ (ya mencionada como /envidia/⁹¹ ajena a la

⁹¹ La **envidia** es considerada por el D. A. como “dolor concebido en el ánimo del bien y prosperidad ajena”.

competencia del destinador en la quinta estrofa), rol anímico presupuesto ahora por la adulación de los “pelotilleros” (“nadie os la vuelve”: /egoísmo/; “porque / todos quisieran hurtarla”: /codicia/);

- b) si en la primera estrofa de esta tercera parte, el destinador toma sus distancias respecto del “necio dos veces / el necio que en veras habla” (versos 107-8), es decir, de los que toman en serio el /saber-hacer literario letrado/ que, como se ve, no son otros que los aduladores serviles, manteniendo esta misma línea isotópica ahora el destinador se desolidariza de ese grupo —“rechaza la pelota” (refuta)— a través del antitropo que modifica la locución “correr la pelota” por el modo adverbial “estar en pelota”, *disimilación* semántica que según el D. A. “vale totalmente desnudo o en cueros”⁹² y que permite al destinador, a la vez, insistir en la isotopía de su propia incapacidad respecto del /saber-hacer literario letrado/. En este sentido y como lo demuestra J. Simeray⁹³, la *invectiva* es más acerada a medida que su enunciador se aleja y se desolidariza de ella.

3.5.10 Decepción

El procedimiento discursivo de la *decepción* tiene como fin provocar una imagen surreal que consiste en anunciar primero una acción alturada (versos 145-146) y terminar con su degradación engañosa (versos 147-148); lo ilustra la siguiente estrofa:

⁹² Véase el el comentario de C. J. Cela sobre esta expresión (1974: 184). En el poema 69 de Caviedes (cf. nota 70), las estrofas quinta y sexta contienen los siguientes versos: “con el cual se halla en pelota, / tan desnudo, que ha dispuesto / hacer un saco tan largo / que no haya falta en hacerlo. // No es papel éste que hace, / sino verdad tan en cueros, / que por desnuda la saca / a la vergüenza el remedio”.

⁹³ J. Simeray (1970: 48).

145 Contagioso es vuestro aplauso
 si se pega al que os alaba
 pues crédito de entendidos
 logran con vuestra alabanza.

Estos enunciados deceptivos aproximan dos extremos invertidos: el “aplausos si se pega”⁹⁴ al que os alaba” tiene un propósito escondido, obtener “crédito de entendidos”, es decir, aquellos que al apreciar las “obras” de la destinataria (S_2) de la *Carta*, no se limitan a constatar su valía —cosa que hace el destinador (S_1) en su rol actancial de Observador— sino que reconocen su /saber-hacer literario letrado/ con el propósito avieso de usufructuar, de sacar provecho descarado de ese reconocimiento. Este *metasaber de reconocimiento* es precisamente el /saber-hacer/ de los críticos literarios letrados (S_3) que asumen el rol actancial de *deceptores* o tercer componente de la Institución literaria:

Se trata, pues, de /denunciar/ el /aprovechamiento/ del quehacer crítico o *prueba deceptiva* (lograr el “crédito de entendidos”)⁹⁵ con la cual la crítica literaria oficial acostum-

⁹⁴ **Aplauso**, consigna el D. A., es el “contento y complacencia general, manifestada con palabras, júbilos y otras demostraciones exteriores de saltos y palmadas, aprobando o alabando alguna cosa”. “**Se pega**”, siempre según el D. A., remite a la “acción por la cual una cosa se une o conglutina con otra” y da a entender que “alguno entra en cuadrilla y compañía de otros, que viven entregados al vicio, desorden y escándalo en sus operaciones”.

⁹⁵ Caviedes ha dedicado todo el *Soneto 76 Definición de lo que es ciencia* a este mismo tema; allí aprovecha para diferenciar la crítica de la invención literaria. El texto es el siguiente:

bra —entonces como hoy— “ganar indulgencias con avemarías ajenas”.

3.5.11 *Disfemismo y caricatura*

El antitropo de la actividad literaria letrada culmina con un haz de figuras *disfemistas* que caricaturizan, en dos estrofas contiguas, el trato a la destinataria (“os”):

- Y así el discreto y el necio
150 os hacen plausible salva:
el capaz, a carga abierta
y el tonto, a carga cerrada,

siendo éste el trueno del tiro
y el entendido la bala,
155 pues si el ingenioso apunta,
también el necio dispara.

Esta voz, letras, dice entendimiento,
no el tener muchos libros de memoria,
que esta [es] locuaz, inútil vanagloria,
afectada hermosura de talento.

Papagayos de imprenta, hombres de cuento,
atados a la letra y a la historia;
pregoneros de otros, cuya gloria
charlatanes usurpan en su aumento.

El discurso es principio de la ciencia,
a quienes muchos inhábiles injurian,
porque todos son voz sin suficiencia;

y así digo porque estos se concluyan,
que unos hacen las letras en esencia,
y otros simples como ellos las estudian.

Respecto a la vana erudición, véanse los poemas 52, *A un matante Doctor que tenía muchos libros en su estante*, 95 *Doctos de chafalonía* y la tercera estrofa del *Romance* 70 (cf. nota 66): “Mas, qué mucho si tu ingenio / anda pidiendo limosna / de conceptos chabacanos / y de erudiciones pontas.”

La *caricatura* discursiva se caracteriza desde siempre por la elección de términos y temas que el destinador rechaza tomar a su cargo y los transfiere a terceros, con evidente connotación peyorativa. La isotopía de la /alabanza/ (cf. verso 22) cuya figura ha sido hasta ahora “aplausos”⁹⁶, es representada esta vez

- a) primero por la figura parasinónima “plausible salva”⁹⁷ que actualiza, merced al fenómeno semántico del *grado pleno*, varios sememas al mismo tiempo, /merecedor de aplauso/, /disparos de homenaje/, /brindis/⁹⁸, /motivación/ y /venia para contradecir/;
- b) en seguida, el semema /disparos de homenaje/ se acoda isotópica y *disimilarmente* con el semema /disparos de ejército/ en el lexema “carga”⁹⁹ cuyos dos sememas cuentan con un sema genérico /ataque/, el primero distinguido por el sema específico /disperso/ y el segundo por el sema específico /apretado/.

⁹⁶ Las estrofas trigésima y décimo quinta del *Romance* 70 de Caviedes (cf. nota 66), aluden a este mismo tópico: “Tus loas disparatadas / más son sátiras que loas / porque un aplauso mal dicho / más es afrenta que honra. // [...] // Mas ya en la mía está hallada; / porque si aplaudo mis obras, / seré como tú, que en lo / que te alabas, te baldonas.”. Por su parte, el poema 223 de *Agudas*, reitera: “Creció de aplauso al compás / tu ignorancia con jactancia; / deja ya ese aplauso atrás, / que, si es como tu ignorancia, / ya no puede crecer más.”

⁹⁷ **Plausible** significa según el D. A. “lo que es digno o merecedor de aplauso”; por **salva** se entiende “disparo de armas de fuego en honor de algún personaje, alegría de alguna festividad o expresión de urbanidad y cortesía”; “**hacer salva**” es una locución que significa tanto “brindar y mover al orgullo y alegría” como “pedir la venia, permiso y licencia para hablar, contradecir o representar alguna cosa”.

⁹⁸ Uno de los sentidos de **brindis** es “atraer, convidar las cosas a que alguien se aproveche de ellas” (J. Casares), es decir, un acodo más de la isotopía del /aprovechamiento/.

⁹⁹ El sintagma fijado “**carga cerrada**” es para el D. A. “el disparo que hace un ejército contra otro o una porción de gente, tirando a un mismo tiempo todos los soldados”; el DRAE dice del mismo sintagma “embestida al arma blanca en formación compacta” y respecto de “**carga abierta**” “embestida al arma blanca en formación espaciada”.

De esta manera, la /alabanza/ original a la destinataria se convierte en su *ejecución*, según el sentido de época conferido a este término¹⁰⁰. Dicha “ejecución” será, entonces, el resultado de las “cargas” efectuadas en dos series de transferencias semánticas:

- “carga abierta” ≈ /ataque disperso/: el “discreto”, “capaz”, “entendido”, “ingenioso”; “la bala”¹⁰¹, “apunta[r]”;
- “carga cerrada” ≈ /ataque apretado/: el “necio”-“tonto”¹⁰², “éste”; “trueno del tiro”, “disparar”.

La primera isotopía es de orden perfectivo e integra en un haz semántico a los que en el campo de la actividad literaria letrada son discretos, capaces, entendidos e ingeniosos: en la *ejecución* de la destinataria, ellos realizan la parte efectiva, la /carga/ misma y el /asestar/ con ella. La segunda, en cambio, es defectiva: el /sonido/ (cf. verso III) encuentra aquí su eco en el “aplausos” (cf. verso 145) y en la “salva” que, como acabamos de ver, comprende el paralexema “trueno del tiro” y el lexema “disparo”, isotopía que se acoda desde los versos 107-8 y que en este punto se atribuye íntegramente a los que dentro de la actividad literaria letrada son necios y tontos; a ellos les incumbe el rol del /ruido/ y de /despedir la carga/ en esa “ejecución”.

¹⁰⁰ Para el D. A., **ejecutar** significa “cargar, oprimir y echarse encima de uno, acosándole y maltratándole”.

¹⁰¹ Aquí **bala** implica también “pelotilla” (D. A.).

¹⁰² De acuerdo a la isotopía rectora de esta estrofa, a **necio** corresponde el segundo significado conservado por el D. A.: “se aplica también a las cosas ejecutadas o dichas con necedad o ignorancia imprudente”. Este significado constituye un sólo campo léxico con el de **tonto**: “ignorante, mentecato, falto de entendimiento o razón”.

3.6 *Optación de despedida*

Los versos que concluyen la epístola-poema están dedicados a la *optación*¹⁰³ del destinador respecto a la destinataria de la *Carta*. Esta *optación* equivalente a la fórmula de *trato protocolar* de despedida en las cartas corriente, tiene la forma discursiva de voto y comprende las figuras epitocasmio y asteismo.

3.6.1 *Voto: epitocasmio y asteismo*

La oración optativa que en indoeuropeo expresa una posibilidad deseable, toma la figura del *voto* o deprecación con que se pide a Dios alguna gracia (“Guárdeos Dios”) dirigida primeramente, a modo de cierre discursivo, a anudar las principales isotopías:

Guárdeos Dios con los aplausos
de hermosa, entendida y sabia,
y con las dichas de necia
160 por premio de vuestras gracias.

La figura patémica del panegírico (“aplausos”: cf. los versos 5, 137, 145), la categoría figurativa estética (“hermosa”: cf. los versos 29, 39, 105) y las categorías figurativas cognoscitivas (“entendida”: cf. los versos 46, 52; “sabia”: cf. los versos 102-3, 104, 117, 124) dispuestas en serie, conforman un *epitocasmio* laudatorio muy diferente de “los aplausos” interesados y descarados de los aduladores serviles (cf. versos 137 y 145), figura sincrética a la que se añade el *asteismo*¹⁰⁴ de los versos finales.

¹⁰³ Para P. Fontanier (1968: 438), la *optación* “es la expresión de un deseo ardiente de obtener para otro algo a lo cual se atribuye, al menos por el momento, una gran estima y una gran importancia”.

¹⁰⁴ H. Morier (1961: 39) dice del *asteismo*: “figura que consiste en una ironía ingeniosa y delicada, gracias a la cual se expresa una loa en forma de vituperación”.

Como se sabe, el empleo de esta última figura retórica presupone la connivencia paródica entre el destinador y la destinataria establecida en la estrofa 27 que da pie al antitropo de la actividad literaria; ahora, en los versos 159-60, el destinador dirige la optación hacia “las dichas” —según el D. A. son “los honores, riquezas, dignidades y placeres, y la posesión de cuanto puede hacer la vida agradable y feliz”— de la destinataria, sentido rector que determina la actualización por *disimilación* del segundo significado de “necia” —el primero aparece vituperado por el destinador y luego asignado a los incapaces dentro de la actividad literaria letrada en los versos 106-7, 149, 152, 156—, vocablo que ahora significa “terco y porfiado en lo que hace o dice” (D. A.)¹⁰⁵ y que sustenta la isotopía de la actividad literaria letrada que practica la destinataria de la *Carta*, en relación de antagonismo con la institución literaria compuesta tanto por los “hombres”, sus colegas en poesía, caracterizados aquí por la incapacidad, la desvergüenza, la cobardía, la arrogancia, la indiscreción, como por el público letrado halagador y adulador, y ambos por el descomedimiento.

Merced, entonces, a este procedimiento discursivo paródico —el antitropo por *disimilación* semántica— reiteradamente utilizado en el retrato del destinador (recordemos que en el verso 63, el “premio” que el destinador teme es recibir una nota: la tacha de sus poemas) y en la acrimonia de la actividad literaria letrada, se da curso libre a la vuelta final de la tuerca optativa, la clausura de la isotopía principal de la *alabanza* por medio de la categoría patémica del /encomio/: el deseo de que la destinataria persista en su identidad, como “premio” a sus “gracias”.

¹⁰⁵ En el extenso *Romance* 68 de Caviedes varias veces citado, hay una mención semejante a este sentido de “necedad” en el poeta auténtico, versos 99-100: “Necedad de ser discreto; / locura es tener juicio. / Esto es, Señor, ser poeta”.

4. LA DESCONSTRUCCIÓN DEL ARQUETIPO

¿Qué expresa la *Carta* abierta de Caviedes? Al hacer un retrato ejemplar de la destinataria, la convierte no sólo en un prototipo sino en un verdadero *imago virtutis*, es decir, en la encarnación del arte poético barroco. La *Carta* es así, en una primera instancia, un discurso *alegórico*¹⁰⁶ por excelencia ya que en ella la profusión de los *comparantes* se aplica al personaje *comparado*, la Monja de México, no de modo totalizador como en el caso de la metáfora aislada sino por medio de una personificación unitaria construida elemento por elemento; incluso, a la inversa de lo que suele suceder con las formas que producen el *enigma* —sea la metáfora implícita que oculta o suprime el tema en aras al foro sea la *alegoría oscura*—, en este caso se exalta al *comparado*, se le hace “visible”.

Negando luego todo laconismo y sequedad, aquí la distorsión de la normalidad del lenguaje por la grandilocuencia, la aparentemente caótica diseminación del sentido característica de la escritura barroca¹⁰⁷ no es otra cosa que la insistencia isotópica *amplificada*¹⁰⁸ —ora semémica u horizontal ora metafórica o vertical— dirigida a destacar el *comparado*; es, por cierto, un énfasis que sin embargo no cae en el pleonasmó, pues si procede por términos que se corresponden apa-

¹⁰⁶ El Grupo m (1970: 137-138) alía las alegorías a la parábola y la fábula; de aceptarse tal sugerencia, en este romance se introduciría un efecto de sentido parabólico aleccionador.

¹⁰⁷ R. Barthes (1983: 129) escribe: “Quizá sea eso el barroco: una contradicción progresiva entre la unidad y la totalidad, un arte en que la extensión no es una suma sino una multiplicación, en una palabra, el espesor de una aceleración [...]; y cuanto más divididos están los momentos de esa solidificación, más indiviso es el total [...]; la idea aquí no es el producto de una reducción, sino de una repetición [...]; parece proliferar por todas partes, y sin embargo permanece cautiva de un gran objetivo esencial y moral”.

¹⁰⁸ La *amplificación*, opuesta a la *condensación* semántica (A. J. Greimas), consiste en un desarrollo de las ideas por el estilo, de manera que se le proporcione más ornamentos, mayor extensión o fuerza (B. Dupriez).

rentemente dentro de un orden categorial, su simetría “vegetal” es en realidad de grados escalonados de armonía y desarmonía donde “todo se reproduce, y sin embargo nada se repite”¹⁰⁹. Y por este medio el núcleo temático de la epístola-poema se presenta como un contrapear escalonado de contenidos equivalentes y contenidos transformados, entre la serie de valores de escritura poética puestos de manifiesto en las obras de Sor Juana y los valores que la lectura de Caviades encuentra, sopesa y evalúa para corresponderle en un acto de cortesía (la *Carta*), tal cual lo entiende el D. A. “acción o demostración atenta, con que se manifiesta el agrado, afecto, benevolencia y obsequio que se debe al igual o superior”.

Desde este punto de vista, la modestia afectada e ingenua que dirige la discursivización de la *Carta* puede ser descrita como el *cálculo de posición* del destinador, esto es, un mecanismo de *manipulación en reversa* dirigido en principio a su destinataria directa y explícita, pero en realidad remitido a los alocutarios-lectores que de hecho la sustituyen: los enunciados argumentan abiertamente la *disuasión* (/deber-hacer/ del destinador cortés) respecto de su propia habilidad poética, mas no en los planos de lo presupuesto, implícito o sobreentendido como podría esperarse de un enunciador medroso, sino en el acto de semiosis mismo, allí donde en una clásica paradoja barroca se manifiesta precisamente la *persuasión* contraria (/poder-hacer/) que contradice ese /saber-hacer/ negado: la *Carta* es, a ojos vista, un *Romance-modelo*.

La parsimonia sobre la propia competencia —la cortesía— se sobrepone así al arrogante alarde de /hacer-saber/ al interlocutor, al alocutario-lector, con toda la fuerza de la destreza de un arte, la sujeción explícita —/no poder hacer/— en que el mismo lector se encuentra bajo el omnímodo /poder-hacer/ del escritor, relación desequilibrada que “naturalmente” establece el acto de lectura literaria. De ahí que el

¹⁰⁹ R. Barthes (Ibid.).

destinador de la *Carta* al hablar de su propio hacer, tanto en el orden del decir poético como de la finalidad de ese decir, no se preocupe por el problema de la escritura literaria en sí, esa poética que será el aguijón meditativo de los poetas modernos, sino por la Institución Literaria y sus arquetipos ideológicos, comenzando por denunciar en alta voz la *etología* de la Crítica Literaria Oficial que dictamina el predominio supuestamente “natural” de sólo uno de los factores de la comunicación literaria, el Autor Consagrado “con todos los emblemas e insignias de sus cargos”, como dice C. Vallejo¹¹⁰, frente al neófito lector desprovisto del /saber-hacer/ literario letrado.

Pero el comportamiento reglado entre el Autor y este neófito feligrés, el lector, puede no ser únicamente el acto de lenguaje que J. L. Austin¹¹¹ denomina *ejercitivo*, es decir, el que se emplea para afirmar una influencia o un poder. Como se muestra en la *Carta* y su contra-crítica (el antitropo), los enunciados literarios —a la manera de Jonás en las entrañas de la ballena— pueden desconstruir ese comportamiento y provocar el cisma¹¹² desde el interior mismo de la Institución Literaria: portadores de una enunciación subversiva, esos enunciados resultan de actos de lenguaje *alacránicos* —que llevan en sí su propia desconstrucción— y que, desde siempre, han permitido punzar incisivamente y... dar por donde se peca, por ejemplo, la sal ática, la sátira, la antífrasis, la falsa modestia, el equívoco, la lítote, la caricatura, la hipérbole, la sorna, el asteismo, la chanza, la dicacidad, el cloasmo, la mordacidad, el libelo, las indirectas, el paroxismo, la licencia, el epigrama, la parodia, la irrisión, el eufemismo, la invectiva, el hipercloasmo, la causticidad, el contrapunto, la acrimonia, el remoquete, la soflama, la burla, el sarcasmo, la simulación, el calambur o juego de palabras, la falsa ingenuidad, el epítropo, la diatriba, el ludibrio, la rechifla, la imita-

¹¹⁰ C. Vallejo (1968: 253).

¹¹¹ J. L. Austin (1962: 163).

¹¹² Cf. A. Assaraf (1993: 29).

ción o pastiche, la tomadura de pelo... es decir, los operadores discursivos del antitropo.

La *Carta* de Caviedes, al aprovechar la destrucción sistemática de los signos de la lengua cotidiana por medio de esos operadores, recupera el significado original de la *ironía* (gr. εἰρωνεία = "acción de preguntar fingiendo ignorancia"), común denominador del antitropo dirigido a desconstruir la actividad literaria letrada, procedimiento discursivo que exige al lector interrogar continuamente al texto sobre su enunciación —no sobre su decir sino sobre lo que ha querido decir— al mismo tiempo que le provoca un rictus, la llamada, desde antiguo, sonrisa socrática.

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Antonio

- 1980 "Para leer la *Fama* y obras póstumas de Sor Juana Inés de la Cruz". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX, 428-508.

Assaraf, Albert

- 1993 "Quand dire, c'est lier-Pour une théorie des 'ligarèmes'". *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 28.

Austin, John Langshaw

- 1962 *How to do Things with Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Barthes, Roland

- 1953 *Le degré zéro de l'écriture*. París: Editions du Seuil.
- 1977 *Leçon inaugurale*. París: Collège de France.
- 1983 *Ensayos críticos*. Barcelona: Editorial Seix Barral S. A.
- 1985 *L'aventure sémiologique*. París: Editions du Seuil.

Ballón Aguirre, Enrique

- 1991 "Etnoliteratura andina: el motivo Desafío".
Anthropologica 9, 74-96.

Bellini, Giuseppe

- 1966 "Actualidad de Juan del Valle y Caviedes".
Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien.
Caravelle VII, 135-156.
- 1985 *Historia de la literatura hispanoamericana*.
Madrid: Editorial Castalia.

Boyd-Bowman, Peter

- 1971 *Léxico hispanoamericano del siglo XVI*. Lon-
dres: Tamesis Books Limited.

Cáceres, María Leticia

- 1975 *La personalidad y obra de D. Juan del Valle y*
Caviedes. Arequipa: Imprenta Editorial "El Sol".
- 1990 "Bibliografía comentada del texto concordado".
Juan del Valle y Caviedes, *Obra Completa*. Lima:
Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos
del Perú / 5, 911-936.

Casares, Julio

- 1990 *Diccionario ideológico de la lengua española*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A.

Cela, Camilo José

- 1974 *Diccionario secreto (uno)*. Madrid: Alianza Edi-
torial S. A.

Cisneros, Luis Jaime

- 1990 "Estudio Crítico". Juan del Valle y Caviedes,
Obra Completa. Lima: Banco de Crédito del
Perú, Biblioteca Clásicos del Perú / 5, 91-210.

- Coquet, Jean-Claude
1983 "L'implicite de l'énonciation". *Langages*, 70, 9-14.
- Costigan, Lúcia Helena
1991 *A sátira e o intelectual crioulo na Colônia-Gregório de Matos e Juan del Valle y Caviedes*. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana Editores.
- Curtius, Ernest Robert
1956 *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*. Paris: Presses Universitaires de France.
- De la Cruz, Sor Juana Inés
1976 *Obras Completas-I: Lírica personal*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.
- Del Valle y Caviedes, Juan
1984 *Obras completas*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Caracas: Biblioteca Ayacucho 107.
1990 *Obra Completa*. Texto concordado por María Leticia Cáceres, A.C. I. Lima: Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú / 5.
1947 *Obras*. Clásicos peruanos I. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana, S. A.
1994 *Obra poética II. Poesías sueltas y bailes*. Edición, introducción y notas de L. García-Abrines Calvo, con la colaboración de Sydney Jaime Muirden. Diputación Provincial de Jaén.
- De Vallbona, Rima
1992 *Vida y Sucesos de la Monja Alferez-Autobiografía atribuida a Doña Catalina de Erauso*. Tempe: Arizona State University, Center for Latin American Studies.

- Dupriez, Bernard
1984 *Gradus-Les procédés littéraires*. París: Union Générale d'Éditions, (1821).
- Fontanier, Pierre
1968 *Les figures du discours*. París: Flammarion.
- Fox-Lockert, Lucía
1978 "Comparación de Juan del Valle Caviedes con Sor Juana Inés de la Cruz (A raíz de una epístola que no fue contestada)". *XVII Congreso Internacional de Literatura de la Revista Iberoamericana*. Tomo I: *El Barroco*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 229-238.
- Greimas, Algirdas Julien
1984 "Préface". *Les Actes du VIe. Colloque International-approchés sémiotiques*. Fribourg: Editions Universitaires, 5-7.
- Greimas, Algirdas Julien y Courtés, Joseph
1982 *Semiótica-Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos S. A.
- Greimas, Algirdas Julien, Courtés, Joseph y otros
1991 *Semiótica-Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Madrid: Editorial Gredos S. A.
- Grupo m
1970 *Rhétorique générale*. París: Librairie Larousse.
- Jakobson, Roman
1973 *Questions de poétique*. París: Editions du Seuil.
- Lohmann Villena, Guillermo
1990a "1. El Entorno. Tiempo de Valle y Caviedes; II. El personaje. Hitos para una biografía". Juan del Valle y Caviedes, *Obra Completa*. Lima:

Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú / 5, 1-90.

"Nomenclátor de personas y asuntos mencionados en la obra de Valle y Caviedes". Juan del Valle y Caviedes, *Obra Completa*. Lima:

1990b Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú / 5, 819-894.

Maza, Francisco de la

1980 *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia. (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892)*. Revisión de Elías Trabulse. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Merrim, Stephanie

1993 "Catalina de Erauso y Sor Juana Inés de la Cruz: de la anomalía al icono". S. Pott Herrera (Ed.), *Y diversa de mí misma, entre vuestras plumas ando-Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio de México, 35-365.

Moliner, María

1979 *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Editorial Gredos.

Morier, Henri

1961 *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. París: Presses Universitaires de France.

Paz, Octavio

1990 *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.

Quevedo, Francisco de

1981 *Poesía original completa*. Barcelona: Editorial Planeta S. A.

Real Academia Española

- 1984 *Diccionario de Autoridades* (D. A.). Madrid: Editorial Gredos S.A. (Primera edición, 1726).
1992 *Diccionario de la Lengua Española* (DRAE). Madrid: Editorial Espasa Calpe S. A.

Reedy, Daniel R.

- 1982 "Juan del Valle Caviades". L. I. Madrigal (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana I. Época Colonial*. Madrid: Ediciones Cátedra S. A. 295-300.

Rodríguez Garrido, José A.

- 1992 "Review". *Colonial Latin American Review*, I, 1-2, 285-287.

Sartre, Jean Paul

- 1964 *Lo imaginario-Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Edit. Losada S. A.

Simeray, Jean

- 1970 "Erreur simulée et logique différentielle". *Communications* 16, 36-59.

Spitzer, Léo

- 1970 *Études de style*. París: Gallimard.

Vallejo, César

- 1968 *Obra poética completa*. Lima: Francisco Moncloa Editores.