

Historia de un poeta opacado por la historia: Francisco Alvarez, el enamorado de Sor Juana*

Fabio Juardo Valencia

Departamento de Literatura

Universidad Nacional de Colombia

En el movimiento circular, implicado en los laberintos de la búsqueda y la indagación, José Pascual Buxó, al desarrollar uno de sus proyectos sobre la obra de Sor Juana se encuentra con las alusiones que Méndez Plancarte hiciera a la obra del poeta colombiano Francisco Alvarez de Velasco (siglo XVII), la que ya había sido reseñada por José María Vergara y Vergara, en su *Historia de la literatura en Nueva Granada* (Santafé, 1867). Dicho texto es objeto de revisión posterior por Antonio Gómez Restrepo, en su *Historia de la literatura colombiana* (Bogotá, 1938), el que a su vez constituirá un punto de referencia para la obra de Héctor Orjuela *Estudios sobre literatura indígena y colonial* (1986).

Ese movimiento circular (obras que envían al lector a otras obras) en la fase inicial y exploratoria de un proyecto constituye siempre una fase dialógica: se trata de buscar la sintonía entre las distintas fuentes, de tal modo que éstas ayuden a esclarecer las preguntas que el investigador se plantea; en esta búsqueda han de encontrarse las claves de lectura de la obra que es objeto de análisis, pero también han de descubrirse las contradicciones y las ligerezas de algunas de dichas fuentes. Así, por ejemplo, refiriéndose a la obra de Gómez Restrepo, nos dice Pascual Buxó en *El poeta colombiano enamorado de Sor Juana*:

Aprovechaba la ocasión el moderno historiador de las letras colombianas para enmendar un error de apreciación de Vergara, quien —basado en el dudoso argumento de que “en aquellos tiempos era

* Ponencia presentada en el XXI Congreso de Lingüística, Literatura y Semiótica, Popayán, Universidad del Cauca, 2000.

Perú todo lo que no era México y Antillas”— había confundido al santafereño Álvarez de Velasco Zorrilla con aquel anónimo “caballero peruano” que, en efecto, envió a Sor Juana el romance que empieza “Madre que haces chiquitos / (no es pulla, no) a los más grandes...”, si bien, por otra parte, el mismo Gómez Restrepo se inclinaba sin fundamento a identificar a ese “caballero peruano” con el conde de la Granja, poeta español también residente en el Perú y autor de otra epístola romanceada a Sor Juana: “A vos Mexicana Musa, / que en ese sagrado aprisco / del convento hacéis Parnaso, / del Parnaso Paraíso”. (23, 24)

Gómez Restrepo descubre el error en que había incurrido Vergara y Vergara al confundir a Alvarez de Velasco con un poeta que desde Perú también había escrito a Sor Juana, a quien en efecto la poeta le respondió. Méndez Plancarte llama la atención sobre la confusión de Gómez Restrepo cuando identifica como peruano al poeta español “conde de la Granja”, residente en el Perú. En *Historia de la literatura colombiana* de Gómez Restrepo leemos:

En este punto parece haber sufrido un error nuestro insigne compatriota. La monja no contestó a Alvarez de Velasco sino al Conde de la Granja, poeta peruano muy conocido, autor de un celebrado poema en honor de Santa Rosa de Lima y cuyo nombre consigna expresamente Sor Juana al final de su respuesta. (167)

Pero la confusión de Vergara y Vergara no es gratuita, pues también Alvarez de Velasco escribió un poema en homenaje a Santa Rosa de Lima, tal como aparece en la página 231 de *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*. «A Santa Rosa de Lima, en el lecho que usaba de espinas. Soneto.» Quizás éste sea el origen de la confusión de Vergara y Vergara. Luis Alberto Sánchez, a su vez, reproduce la confusión:

Cambió cartas con Sor Juana cierto «caballero peruano» —como ella le llama— nacido en Bogotá, el gobernador y capitán general don Francisco Alvarez de Velasco y Zorrilla, quien producía sus versos y prosas entre 1680 y 1700. En Nueva Granada Alvarez de Velasco dirigió a Sor Juana, unas ágiles «Endechas endecasílabas que empiezan . . .”

A esto contestó con dos composiciones la poetisa mexicana. Vergara y Vergara filosofa sobre el mote de «caballero peruano» que Sor Juana diera a Alvarez de Velasco. (*Historia de la literatura americana* 94, 95)

Confusiones como éstas devienen de la arrogancia y el principio de autoridad que permea el discurso de los historiadores: asumir como verdad, no poniendo en duda, aquello de lo que no se tiene testimonio. Estas actitudes dejan ver también el afán del historiador de la literatura por anclar su trabajo en datos o anécdotas, y no tanto en el análisis en profundidad de las obras mismas y en el diálogo que ellas establecen entre sí, como posibilidad de una historia analítica de la literatura.

Vamos a tratar de mostrar la manera como la obra de Alvarez de Velasco es, ella misma, un ejemplo de recepción de otra obra casi contemporánea a la suya y, sobre todo, mostrar cómo toda recepción literaria presupone un posicionamiento crítico, así sea entre los implícitos de una obra que también es literaria, como es el caso de *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, de Francisco Alvarez de Velasco, obra que se publicó por primera vez en España en el año 1703, un año antes de la muerte de su autor, acaecida también en España. Sólo hasta el año 1989, con el trabajo dispendioso de Ernesto Porrás Collantes, la obra será reeditada en Bogotá por el Instituto Caro y Cuervo.

Al leer los poemas que Alvarez de Velasco escribiera teniendo en mente a Sor Juana nos damos cuenta de que en lugar del verso Alvarez de Velasco pudo haber escrito el primer estudio argumentado, hipotético y ensayístico sobre la obra fundamental de Sor Juana, *Primero Sueño*. Es lo que experimentamos cuando leemos el estudio de José Pascual y la obra misma del poeta colombiano, de quien se sabe muy poco en la misma Colombia, pues ni en las carreras de literatura y muchos menos en el bachillerato se le menciona, aunque aparezca ya reseñado en las clásicas obras de la literatura colombiana, arriba referidas.

En la obra poética de Alvarez de Velasco se representa, muy laudatoriamente, la recepción de la obra de Sor Juana, en particular la recepción de los romances, las redondillas, los sonetos y la silva *Primero sueño*. Tales poemas los sentimos respirar a medida que el poeta que habla en *Rhythmica sacra* va dando cuenta de sus sentimientos amorosos y de su experiencia de lectura, o conocimientos descubiertos en la poética de Sor Juana. Los textos en homenaje a Sor Juana constan de una carta en prosa —carta que, como los poemas, Alvarez nunca envió a Sor Juana y cuando lo quiso hacer, la poeta jerónima ya había fallecido: la carta aparece fechada desde Santa Fe, en octubre 6 de 1698, Sor Juana murió en noviembre de 1695—; dos cartas laudatorias en verso, a manera de romance (la primera consta de 501 versos; la segunda, de 508 versos); un romance “endecasílabo de esdrújulos”, de 72 versos; una copla endecasílabo, con juego anagramático

(Inés, Nise, Esin, Seni, en el centro y sobre el ícono de una cruz); un soneto, cuya lectura, según las indicaciones del poeta, instaaura una redondilla, además del soneto; una segunda copla cuyo mensaje está distribuido en el laberinto de una cruz; dos coplas, de cuatro versos cada una, en homenaje al segundo libro de Sor Juana; cuatro sonetos; un romance, de 83 versos; un texto en endechas endecasílabas, de 160 versos, y un texto en décimas de ocho estrofas (80 versos).

Los índices de la recepción, o la voz del lector reconfigurado en la escritura de Francisco Alvarez, aparecen incrustados inclusive desde la carta en prosa dirigida a Sor Juana. La actitud de humildad y de veneración frente a la dimensión cognoscitiva, esa sabiduría que es hablada en la poesía de la monja, nos permiten percibir el asombro que causó en el poeta santafereño el descubrimiento. Es tal el asombro que el destinador de la carta se presenta como un ignorante, mientras su destinataria es algo así como un Poeta-Dios.

La retórica de la exaltación individual en la carta está apoyada en la dicotomía entre lo bajo y lo alto: el destinador aparece en lo bajo, en las gradas de quien ora, mientras el destinatario aparece en lo alto, en el estrado de quien es adorado. Pero ésta es una estrategia retórica, un modo de persuadir y de buscar la atención, porque si se le escribe a alguien que sabe tanto, esto es, si se busca establecer comunicación con quien tiene tanta información y que sabe disponerla para su circulación, es porque también quien busca ese contacto, “algo” sabe. No de otro modo sería posible la comunicación epistolar: si el destinador nada sabe de lo que ha dicho su destinataria en sus libros, entonces de qué pueden hablar. Él se atreve a escribirle, aunque se sienta “necio”, porque él también sabe de qué habla y qué tanto ha leído la persona a quien le escribe.

El discurso de la carta simula humildad e insinúa no estar tan lejos de aquello que su destinataria sabe. No en vano, en la carta aparecen referencias a autores que son citados implícita o explícitamente en la obra de Sor Juana: San Jerónimo, Pitágoras, Platón, Apolonio, Tito Livio y San Agustín. Es por el diálogo con los saberes representados en la poesía de Sor Juana que el poeta inicia el proceso de enamoramiento. De cierto modo, hay pues una modestia simulada, instaurada a través de los códigos de cortesía del destinador. Se trata de introducir toda una gama de fórmulas de cortesía, necesarias para hacerse merecedor de una respuesta y, por qué no, de la posibilidad del enamoramiento —hacia el final de la carta, el destinador manifiesta amarla y venerarla. No cabe duda que Francisco Alvarez, destinador epistolar, ha leído los poemas de amor, de celos y de desengaños

pasionales, escritos por Sor Juana, poemas que parecen haber despertado una pasión reprimida en el autor de la carta y que, como lo señala Pascual Buxó, intensifican los sentimientos narcisistas del poeta: si ella ha amado tanto como dice y reclama, él también puede amarla tanto y aun con más intensidad y con tanto saber como ella tiene.

El enunciador, o voz entramada entre los argumentos del destinador epistolar, reclama la necesidad del encuentro físico. Así entonces, si el destinador invoca un amor platónico (“aquellos en quienes concibiéndose el amor en la razón es, más que de la voluntad, hijo del entendimiento”) el enunciador, sólo reconocible en el tejido y combinación de los enunciados y sus intersticios, invocará por un amor íntegro, un amor en el que se fusiona la inteligencia y el cuerpo de los amantes. Entre estos enunciados cabe destacar:

... con ella y con el limitado mío, amo y venero a vuestra merced, y si a la honrosa vanidad que tuviera la de mi buen gusto en su correspondencia y letras, llegara a merecer embebida en ellas la gloria de muchos mandatos suyos, era todo cuanto a falta de su vista podía desear mi veneración ... (*Rhymica sacra* 163)

Hay aquí cuatro registros que pueden sustentar la hipótesis sobre ese amor de espíritu y de cuerpo, insinuado muy implícitamente por el poeta, y que aquí también acogemos: “amo y venero a vuestra merced”, “mi buen gusto en su correspondencia”, “la gloria de muchos mandatos suyos” y “a falta de su vista podía desear su veneración”. Amar y venerar no deja de tener una doble lectura: se ama y se venera a la virgen, pero se ama y se venera también a la mujer deseada, a quien está dirigido el “gusto”. Estos deseos enmascarados en las fórmulas de cortesía alcanzan su más plena realización en la espera de “muchos mandatos suyos” que serían como una “gloria” para el enamorado, y en el deseo de ser vista, de conocerla directamente, “en carne y hueso”, como lo dice en uno de sus versos.

Anota Pascual Buxó que “Tanto para la tradición neoplatónica como para la del amor cortés, el amante se considera siempre inferior a la amada, por cuanto que es ella la causa generadora del amor en el amante y, siéndolo, es —como decía Hebreo— receptora del servicio del amante”. Así mismo, “en el lenguaje feudal del amor cortés, el verbo servir hacía referencia a la supeditación del amante a la amada: si la señora acepta retener a su vasallo o siervo de amor, éste debe rendirle el homenaje de su fidelidad”. De allí pues, el deseo de ser mandado por ella: es una manera de ser reconocido y

de sentir que la puerta ha sido abierta, cuestión que sólo se realizará en el universo fantasioso del poeta. Esto es lo que se irá acentuando en los poemas de Francisco Álvarez de Velasco, dedicados a Sor Juana.

La primera carta laudatoria en verso nos muestra en sus ocho versos iniciales la experiencia tensionante de la escritura genuina: el ejercicio de la escritura no es, en esencia, una actividad motora, ni es, exclusivamente, una experiencia de la mente, si bien ésta constituye su eje fundamental. La escritura pone en tensión tanto a la mente como al cuerpo:

A vos divina Nise (¡mas qué susto!)
tiritando la pluma entre los dedos,
toda anegada en miedos,
descolorido el gusto,
amarillo el papel, la tinta roja,
muerta la mano y viva la congoja
de pensar que es a Nise (¡oh qué vergüenza!)
a quien quiere escribir un poeta raso.
(*Rhythmica sacra* 528)

Historiadores, como Gómez Restrepo, censuran este tono al caracterizarlo como «chabacano, defecto muy común en la poesía de entonces» y al tildar como peligroso el intento por imitar el modelo de Quevedo, de quien en efecto nuestro poeta aprende y acoge ritmos, además de un esfuerzo por llevar a la poesía la palabra de la calle o de la plaza.

En la dimensión tímica de la escritura, el poeta tiene susto, tiritita, siente miedo, el gusto se confunde, hay algo de vergüenza y de pena, y entonces la mano se paraliza. En la dimensión pragmática, ¿a quién le habla el poeta? Aparentemente a Nise (Inés), pero más directamente a la escritura misma. En los versos iniciales de este romance, Nise es un destinatario segundo porque el poeta se debate entre sus pensamientos confundidos y la posible materialización en la escritura de sus deseos. Al poeta le es difícil poner en funcionamiento la escritura, pero cuando lo logra hace de ella un juego. Por eso, dirá después: “Yo hablo, río, quiero holgarme, / y amor tengo a este métrico ejercicio”. El poeta se imagina a sí mismo como lector de su propia escritura (primer destinatario). En la dimensión cognitiva, el enunciador insinúa que ya conoce lo que hace Nise y, por supuesto, aquello de lo que trata en sus poemas, como lo mostrará después. Frente a la maestría de Nise en el arte del verso y en el dominio de las “ciencias”, el destinador es tan sólo “un poeta raso”.

Que el poeta Alvarez de Velasco estaba informado, inclusive, de lo que ya se decía de Sor Juana, lo confirma la objeción que hace a la caracterización de Sor Juana como la “Décima Musa”, en los versos siguientes del romance-carta laudatoria:

¿Yó a vos, qué ciego amor me lo dispensa?
¿Yó a vos, fámulo indigno del Parnaso?
Yo discurro el entrar con vos a juicio,
yo hablo, río, quiero holgarme,
y amor tengo a este métrico ejercicio;
sin duda que la fiebre de poeta
de una vez me ha volado la chaveta.
Quien escribir intenta,
no a la Décima Musa, que fue errata
bárbara de la imprenta,
sí a la que sin segunda es la primera;
no a la décima digo, sí a la lira
de Orfeo que, verdadera,
por sí se va tocando tan sonora
que, corriendo hasta España, a Europa admira,
y con el mismo encanto
resonando otra vez siempre canora,
llega su dulce encanto
a esta de Santa Fe ciudad dichosa,
corte del Nuevo Reino de Granada,
y hoy más ilustre en los que timbres goza
por ser también por de Indias celebrada
con las que glorias hoy les multiplica,
más que sus minas, vuestra Pluma rica.
(*Rhythmica sacra* 529)

En la tradición cultural hispanoamericana, cuando se habla de “ciego amor”, o se dice que el amor es ciego, no es en relación con el amor intelectual, amor idealizado o amor fraternal, sino en relación con el amor pasional, ese amor que, como insinúa el poeta, trae deseos y desesperos. Este amor está solapado entre los versos del poeta. ¿Es “la fiebre de poeta” o es la fiebre por Nise lo que le “ha volado la chaveta”? Esto último quiere decirlo, pero lo encubre. Lo extraño es que todavía sin conocerla físicamente, aunque ya está su canto en Santa Fe de Bogotá, deseará estar con ella y sólo la escritura proveerá esas condiciones en el ensueño del poeta.

Versos más adelante, el poeta imaginará, a medida que va fluyendo la escritura, las reacciones de Nise al leer sus "ejercicios métricos". El poeta nos lo hace sentir como si la escritura, en el destinador, y la lectura, en la destinataria, fuesen simultáneas. En el imaginario de quien escribe aparece Nise burlándose estruendosamente, con carcajadas y con palmadas, en el momento de la lectura. Este imaginario constituye una manera de posibilitar el acercamiento entre destinador y destinatario, de sentirse corporalmente cerca, aunque estén muy lejos y sea casi imposible el encuentro físico. Burlarse y reírse, estruendosamente y no fingidamente, es para Bajtín y las teorías del carnaval una manera de afianzar los lazos de amistad y de confianza: esto es lo que desea el enunciador que nos habla en los poemas laudatorios a Sor Juana.

Otro índice de esta intencionalidad lo constituye la actitud del destinador representado en el discurso poético de la carta-romance: quien habla es voyero, quiere mirar por los resquicios, ya sea en los resquicios de la razón o en los resquicios de la celda-habitación. El poeta la ve y observa sus reacciones —imaginario que prevalece en las cartas de los enamorados— ella no lo ve mientras escribe, pero él la ve a través de su propia escritura: escribir es así la materialización de la conjunción con el objeto de deseo. Por eso, a medida que va avanzando la escritura, quiere hablarle sin susto y cada vez más cerca; las palabras se le salen ("Musa mía..."), como si ella ya estuviera en el aquí-ahora.

El juego de Francisco Alvarez de Velasco es muy hábil: si ella llegara a considerar a esta escritura como pobre y tonta, no importa que así sea porque de todos modos él mismo ya lo ha dicho; él quiere mostrarse como un "poeta raso", un poeta que todavía no entra en el Parnaso de Sor Juana pero que aspira con vehemencia a ser aceptado allí. De todos modos, estas preocupaciones constituyen lo que él mismo llama ruidos. Así, se pregunta el poeta "¿Quién puede escribir bien con mucho ruido?" El ruido es pues esta acumulación de imágenes que antes y en el trayecto de la escritura quieren ser nombradas, o quieren exteriorizarse a través del lenguaje.

Frente a los ruidos que dificultarían la escritura, el poeta se da ánimos:

[. . .]

¿Quería meterme en ruidos? (¡bravo arrestol!)
¿Mas por qué no he de hacerlo? Y al instante;
¿Hay más para escribirla, que invocarla?
¿Decir de corazón Inés no sobra;
no hay virtud en su nombre y eficacia
para que aun el más torpe hable con gracia?

[. . .]

(*Rhythmica sacra* 531)

Tal acercamiento imaginario, propiciado por la escritura, le hace sentir el deseo de una mujer cada vez más real, más visible, “una musa de carne, sangre y hueso, / que tenga lengua y hable”, que reconozca “las flaquezas de un poeta miserable” y pueda aliviarle “las pobrezaas” de su seso, lo que finalmente desemboca en la confesión:

[. . .]

A vos, pues, Musa mía (¡qué necio tema!)

Calla lengua blasfema.

¿A Nise llamas Musa?

¿Quién de la culpa de este error te excusa,

cuando es en algún modo

nombrarla así, más que alabanza, apodo?

(*Rhythmica sacra* 538)

Paso seguido, pone en cuestión los méritos de las otras nueve musas, porque “ni en arte ni en dulzura ni en ingenio / tiene alguna que ver con las [obras] de Nise”, pues de ellas no conoce ni siquiera “una endecha”; al contrario, ellas tendrían que venir a aprender donde Nise y sería tan significativo su cambio que ya no se llamarían Musas sino “Ineses Juanas de la Cruz”.

El poeta que habla en la carta-romance manifiesta su querer ir a esa Meca, donde habita Nise, para “besar con anhelo / las doctoras arenas de su suelo” y encontrar las ciencias, “tantas fuentes, raudales tan amenos, / cuantos el pie de Nise ha dado pasos”. Conocedor de la poesía de Sor Juana, sabe que no hay piedra en México “que no sea fuente de sabiduría”. Allí, él se hartaría, se llenaría, para bien de su vena poética; encontraría “en solo un cuerpo, en sola una hermosura, / toda la Vaticana”, entendiéndolo por ello a la que manda y sabe, y le pediría “cual avariento rico, alguna gota / de aquellas perlas que su pluma brota”.

Pero el poeta también prevé la imposibilidad de ir hasta la dicha Meca y entonces, como indicio de su narcisismo e indicio de aquél que no está dispuesto a fracasar, nos dice:

...

Y así por mejor tengo

por este mismo daño que prevengo

F. Jurado, Historia de un poeta opacado por la historia...

en su vista más cierto,
sino quiero quedarme un mármol yerto,
no salir de mi casa, pues desde ella
puedo sin susto vella.
Por esto en algún modo
el ser un hombre poeta es conveniencia,
pues puede sin los riesgos de una ausencia
andar el mundo todo
y embarcarse también desde su casa

...

(*Rhythmica sacra* 539)

La escritura poética en este caso es, pues, un viaje y una realización de anhelos, no una frustración —como lo será en tantos poetas. A través de la escritura el poeta puede ver a Nise, conversar ya sin susto y contemplarla sin afanes:

...

que con ella sin susto
desde este mi Niseo
(no ya escritorio, estudio ni museo)
a Nise puedo ver tan a mi gusto
que, sin cansarla, logre mi porfía
sin pedir reja, hablarla todo el día.

...

(*Rhythmica sacra* 539)

Ahora el poeta se inventa la palabra Niseo, para nombrar el espacio ocupado por la imagen de Nise, o ese lugar en donde imaginariamente es posible hablar con ella. Así, el poeta escribe ahora, es decir dialoga, no en el estudio o sitio donde está el escritorio, sino en el Niseo, algo así como otra celda, pero muy iluminada por la presencia de Nise. Aquí vemos cómo el poeta ha perdido “la chaveta” no por querer ser poeta sino por querer estar con Nise.

No podríamos dejar de señalar, respecto a la primera carta laudatoria, la analogía que el poeta establece entre el oficio de tejer —“labores de manos”, se llamaban en la época— con el oficio de la escritura:

...

Vuestra aguja nomás es la que pido
para poder picarme
esta vena opilada,

este numen obstruido,
esta idea sofocada;
...
Por esto, pues, ya que no sabio, atento
con la ya dicha aguja me contento
sólo para contaros
de vuestras obras dos milagros raros.

...
(*Rhythmica sacra* 541)

No podría estar ausente este otro imaginario que, sobre la mujer, el hombre se representaba en la época: la mujer tejiendo o bordando.

Cuando sabe escribir, la mujer de la sociedad barroca asocia ese movimiento de su mano con el de las labores manuales propias de la mujer: cocinar, bordar, coser, hilar, y hasta ¿por qué no? barrer, escombrar, actividades hechas, todas con las manos. . . . El hombre, se deduce, escribe con la cabeza, la mano es apenas un instrumento subordinado, encargado en poner en ejecución el ejercicio de la mente. (Glantz 28)

Y más adelante Glantz anota que “la escritura, el ejercicio espiritual —casi siempre la flagelación seguida de meditaciones y raptos— y el bordado son, en las mujeres, actividades relacionadas con las ‘labores de manos’”. Para Sor Juana, la escritura es una “labor de manos”. Tan sólo que esta labor, en Sor Juana, tiene unos propósitos distintos a la labor de la escritura de las otras monjas: las pocas que escriben son amanuenses u, obedeciendo a su confesor, escriben su propia biografía o la historia del convento y la comunidad religiosa, pero nunca escriben sobre asuntos de carácter profano. Se consideraba a la mujer un ser de poca inteligencia como para escribir sobre asuntos más complejos, aparte de que la escritura podría desviar el camino hacia Dios y hacia los compromisos establecidos como religiosas. Margo Glantz, muy atinadamente, analiza el caso de Sor Juana, referenciando algunos de los apartados de la carta que Sor Juana dirigiera al padre Núñez de Miranda, recriminándole su opinión de asumir como pecado hacer versos:

El argumento de Sor Juana parece definitivo, contundente; es peligroso, sin embargo, porque la buena caligrafía en la mujer se contamina de indecencia; se vuelve un signo obsceno que dibuja la sexualidad, la mano es una proyección de todo el cuerpo: opera como una figura

retórica, la sinécdoque, es decir, toma la parte por el todo. Malear la letra equivale en la escritura femenina a deformar el cuerpo, carne de tentación que con su belleza amenaza a los hombres, parte de esa trilogía maldita —Mundo, Demonio y Carne— que obstruye el camino hacia la perfección, cuyo desbroce pudieran ser los ejercicios espirituales. Desde los comienzos del catolicismo, y a través de Eva, la belleza femenina ha sido considerada como objeto de perdición; por ello debe destruirse, malearse, como se destruye o se malea el cuerpo expuesto a la flagelación, al silicio. La deformación de la carne favorece, engendra la belleza del espíritu. Las actividades femeninas por excelencia son hilar, bordar o coser: estas labores de mano exigen un resultado final de excelencia, pero una excelencia que se da por descontada y que, por lo mismo, se soslaya y menosprecia. (Glantz 28-29)

Pues esa belleza, imaginada a través de la recepción de su escritura, la de Sor Juana, fue la que obsesionó al poeta Francisco Alvarez de Velasco. Si los poemas del poeta santafereño hubiesen llegado a manos del padre Núñez de Miranda, seguramente éste los hubiera utilizado como pruebas para ratificar sus censuras a los juegos poéticos de Sor Juana, mujer contestataria e irreverente sin duda, pero también fiel a sus compromisos religiosos y leal a la amistad y a la corte. Pero de lo que no se percataban los detractores de Sor Juana, es que además de suscitar enamoramientos pasionales suscitara tantas ansias por el saber, por las ciencias, por la defensa de los libros y por un sentido hacia la vida.

Dice el poeta, en la primera «Carta Laudatoria», que la lectura de los libros de Nise le causaron “dos milagros raros”. El primero, es haberlo sanado de “una hinchazón” que sentía y de poder “empezar a abrir los ojos”. El segundo, haberle propiciado la cordura, hacerlo “muy cabal, muy capaz, muy entendido”, porque, “siendo un ignorante”, con Nise comenzó a amar la sabiduría. Así, termina entonces pidiéndole otro “mayor milagro, / haciendo providente / que sea feliz algún amante ausente” y permitirle ser su “fiel criado”. Y en la despedida epistolar, el poeta se adelanta y vaticina lo que será Sor Juana con los tiempos: “Y así paso a pedir al cielo justo / os dé de vida, de salud y gusto / tantos años, mi Nise, cuantos diestra / siglos excederá la fama vuestra.”

Y esta enunciación, esta puesta en discurso y en escena, de los deseos amorosos, tenía que encontrar su mejor hiperbolización en uno de los tópicos literarios y culturales con los cuales se representa la belleza y el extremado amor: Nise es más que el sol:

Al mismo asunto y a la silva de la noche y del sueño

Soneto paronomático

Pues ya en el Occidente nace Nise,
no en el Oriente digan que el Sol nace,
o vean los días que de las noches hace
y harán el juicio que yo al verlos hice.

¿Qué claridad, qué luz habrá que frise
con la que alumbra por tan nueva frase?
Anochezca el Sol, pues, y a más no pase,
sino quiere al toparla que lo pise.

Y pues Nise en su celda, aunque le pese,
hace que en su cenit aquel Sol pose,
en que ha siglos de un mes que mi amor puse.

La equinoccial conozca que es sólo ese
quien a su línea llega, y así no ose
a llamar Sol al que otros rayos use.

(*Rhythmica sacra* 555)

Si la primera carta-romance y el soneto anterior testimonian la recepción estética de los dos libros de Sor Juana conocidos hasta entonces, es decir, configuran las reacciones emotivas de un destinatario contemporáneo con la edición de las obras mismas, quien a su vez se vale de dichas reacciones para producir otra obra poética, tres textos posteriores de Alvarez de Velasco testimoniarán lo que podríamos identificar como la recepción semiótica de una obra en particular: el famoso poema, de 975 versos, del que su autora dijera que es “ese papelillo que llaman el Sueño”. El primer texto de Alvarez de Velasco es: “Al mismo asunto, romance endecasílabo de esdrújulos”. El segundo texto de Alvarez de Velasco aparece con el título “A las obras y segundo libro de Soror Inés Juana de la Cruz y especialmente a la silva del Sueño”; y el tercer texto lo constituye la “Segunda carta laudatoria”.

Decimos que, además de la recepción estética, se trata también de la recepción semiótica, por cuanto que en estos textos el discurso penetra en la inmanencia del “Sueño”, se instala en su autonomía, en su universo específico, para proponer hipótesis o conjeturas interpretativas, si bien no es el discurso argumentativo-referencial el que orienta la explicación, sino el discurso poético, configurador de la estructura versificada en el estilo de Francisco Alvarez de Velasco.

El primer texto (“Al mismo asunto..”) constituye un puente hacia los otros dos, en tanto de manera general acerca al lector a algunos de los tópicos fundamentales que atraviesan el poema mayor de Sor Juana. Aparecen entonces en este poema las referencias a las aves, que encontraremos simbólicamente representadas en el Sueño, como el murciélago, “los fénices, los cisnes y las águilas”. Así mismo, se enumeran las disciplinas, o campos de estudio, que subyacen en el universo semántico del poema de Sor Juana:

...

Argumentos enérgicos la lógica,
secretos las sublimes matemáticas,
experiencias verídicas la física,
glorias la historia en sus doctrinas tácitas.
Explicación la teología recóndita,
exposiciones la escritura cándida,
sentencias y preceptos la política
y la música acorde nuevas cláusulas.

...

(*Rhythmica sacra* 544)

En efecto, en la obra de Sor Juana subyacen configuraciones conceptuales inherentes a los campos de la lógica (fundamentalmente de Aristóteles), de las matemáticas (en especial, una recurrencia a la geometría), de la física (sobre todo, el conocimiento de las teorías de Ptolomeo), de la historia (con las referencias a Herodoto), de la teología (las alusiones a San Ambrosio, Santo Tomás y San Agustín, además de las evocaciones bíblicas), la política (con sus posiciones frente a los virreyes) y la música (Sor Juana escribió villancicos e inventó instrumentos musicales).

Parece que son estas configuraciones conceptuales en la obra de Sor Juana las que suscitaron los procesos de reconfiguración en la elaboración poética de Alvarez de Velasco, pues el poeta se siente tocado por esta constelación de saberes. De allí que para sus “ejercicios poéticos” el poeta tuviese que auscultar dichas fuentes y que, como él mismo lo reconociera en alguno de sus escritos, para hacer poesía fuese necesario estar muy bien informado y, sobre todo, tener “noticias de muchas ciencias”. Sin embargo, tanto para Sor Juana como para nuestro poeta santafereño, no se trataba simplemente de una pose de erudición, sino de una actitud frente a un mundo complejo, crítico y contradictorio, en el que parece haber una preocupación por evaluar y sopesar los conocimientos hasta entonces alcanzados. Dicha evaluación convergerá no en una exaltación artificial o

ritualización de los conocimientos y de la “cultura libresca”, sino en una tendencia hacia la ironización y la parodia. Pascual Buxó ha logrado resumir esta preocupación y coyuntura:

Erudición y agudezas son los polos hacia los que simultáneamente se orienta la poesía barroca: sutileza del entendimiento y abundancia de noticias atesoradas en la memoria: privilegio de la analogía sobre los procesos del razonamiento ordinario y visión condensada de los vastos espacios de la cultura humanística. En suma, deseo de originalidad e inevitable dependencia de los valores clásicos; desencanto por ese envejecido caudal de historias fabulosas y de cánones estilísticos que ya convenía mirar con irónico despego, puesto que su mecánica repetición —no lo ignoraba la misma Sor Juana— era signo inequívoco de una progresiva parálisis del espíritu. . .

(*Poeta colombiano* 196)

No cabe duda de que en la obra poética de los dos escritores que aquí analizamos, hay una soterrada mofa al estilo culterano y a las compulsiones eruditas de su tiempo. La erudición es un material de trabajo para la poesía, pero la erudición no se traslada de las fuentes a la versificación de una manera directa y lineal. Al contrario, el trabajo con el material presupone que se operen desviaciones, las que a su vez convergen en construcciones paródicas, en distanciamientos críticos con la cultura contemporánea. Es en los intersticios de estas elaboraciones en donde habría que indagar por la propuesta que nos hacen, porque la poesía, y el arte en general, produce sus efectos sólo en la medida en que logre proponer algo a sus destinatarios, y en esto consiste el trabajo de la crítica, que quisiéramos, además, fuese alcanzado por todos los lectores u observadores del arte: poder desentrañar las propuestas que, frente al mundo y a lo que somos, nos plantean las obras.

Con la reconstrucción, o reconfiguración poética, Alvarez de Velasco nos quiere ayudar a desentrañar el mundo figurado en el «Sueño», de Sor Juana; es decir, propone una lectura sobre el Sueño. Tratemos de identificar esta lectura. En el romance “A las obras y segundo libro de Soror Inés Juana de la Cruz y especialmente a la silva del Sueño”, hallamos cinco secuencias:

a) El saludo reverente y el tono de homenaje a Sor Juana, en el que se destaca el juego fónico-semántico entre “Vos” y “Voz”, siendo “Vos” la destinataria de la escritura (Sor Juana) y “Voz”, la representación simbólica del canto o la poesía de la destinataria:

A vos, oh divina Nise

...

A vos la otra voz que, siendo
con ninguna comparable,
habéis hallado otra voz
que con la vuestra discante.

...

A vos, cuya voz sonora

...

(*Rhymica sacra* 556)

Como se ve, el poeta sabe que son muchas las voces que hablan a través de la poesía de Sor Juana y nos muestra cómo en la combinación de dichas voces surge la de ella, voz que ha tenido el poder de conmovirlo. Se insinúa, como vemos en estos versos, una teoría sobre la comunicación poética o teoría sobre el lenguaje en general. Si reconoce una voz única en Sor Juana, es porque puede distinguirla de las otras voces que Sor Juana muestra; tal reconocimiento lleva al destinador poético a un estado de arrebato y de atrevimiento: «... Bien haya la Poesía, / pues a ella debo el tratarme / hoy con vos de tú y de vos / que es el idioma de amantes.»

b) Continuación con los homenajes y elogios, pero además de estar dirigidos a la autora, están dirigidos al libro. Se destaca aquí la sospecha que tiene el poeta sobre el desconocimiento de la esencia de los libros de Sor Juana, lo que no es más que el reconocimiento de su complejidad:

...

El que definiros quiere
sólo definiros sabe
con decir: ésta es la misma
de la otra primera Parte.

Porque restañando encomios,
sin que ninguno os alcance,
seáis conocida de todos
y definida de nadie.

...

(*Rhymica sacra* 557)

Su nombre será pues muy conocido, pero nadie podrá definirla. En esta secuencia, el poeta vuelve a plantear la analogía entre el arte de escribir y el arte del tejido, preguntándole a Nise “en qué telares” aprendió “a hacer soles”, como preguntando dónde aprendió a hacer tantas bellezas.

c) La evocación textual o relación intertextual, en donde resalta la enciclopedia literaria del poeta, dando cuenta del conocimiento que tiene sobre la obra de Quevedo, quien también escribiera alrededor del sueño:

Pensaba yo muchas veces
no hubiese ni quien soñase
soñar, después que unos sueños
salieron joquimorales.
Mas viendo el vuestro, conozco
que ya los más perspicaces
se quedan sólo en modorras
de letargos vacilantes.

...

(*Rhymica sacra* 558)

Una vez más el poeta recurre a la retórica del elogio, retórica que sólo es posible instaurar a través de la comparación entre una obra que es disminuida, y otra que es exaltada: antes de conocer *Primero Sueño*, de Sor Juana, quien habla en estos versos no creía que hubiese otros sueños como los sueños jocosos y morales de Quevedo. Estos otros sueños, como los de Quevedo, son ahora sólo “modorras” frente al Sueño de Sor Juana; es decir, no alcanzan a ser sueños.

d) Referencia directa al poema *Primero Sueño*, de Sor Juana, y planteamiento de conjetura. El poeta revela lo que nos hemos preguntado todos los lectores de *Primero Sueño* y que, de cierto modo, constituye uno de los núcleos fundamentales de su interpretación: de qué pirámide habla Sor Juana y qué significa dicha figura: “. . . ¿Qué pirámide es aquella / que hace que con materiales / de espirituales ideas / en las estrellas remate?”

Recordemos el comienzo de *Primero Sueño*:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas

...

Para el poeta, los materiales de aquella pirámide están constituidos por “espirituales ideas” y la pirámide remata en las estrellas. Tenemos entonces una primera aproximación a la experiencia de lectura que, sobre *Primero Sueño*, hiciera Francisco Alvarez de Velasco: es un poema que trata de “ideas”, de ideas espirituales, si por ello entendemos la representación mental de lo

que es el espíritu humano, o la constitución humana, como microcosmos en el macrocosmos. Imaginamos así el ícono de una pirámide en cuya base hallamos una amplitud de ideas que, paulatinamente, se van estrechando al configurar la punta y luego rematar en las estrellas. La conjetura se va afinando y se va cohesionando poco a poco:

...

Pues para ver el interno
orden de las naturales
funciones con que alma y cuerpo
se entienden sin declararse,
parece halló vuestra industria
con nuevos primores arte
para poner al revés
las tunicillas visuales.
Porque ¿de otro modo cómo
pudieran manifestarse
tan invisibles comercios,
secretos tan inefables?

...

(*Rhymica sacra* 559)

Esas “espirituales ideas” intentarán explicar, en efecto, el orden interno, la sincronía y las funciones del cuerpo y el alma. Pero en lugar de desarrollar la explicación a la manera de un viaje peregrino del alma, en búsqueda del conocimiento, como lo han planteado un sinnúmero de críticos del poema de Sor Juana, se trata de un viaje doble: viaje que focaliza a un enunciador dentro del cuerpo humano con analogías permanentes en relación con lo externo y con ciertos correlatos mitológicos; y un viaje, sí, hacia el conocimiento pero no del alma por aparte, pues es un viaje generado por el primero. Pascual Buxó señala al respecto:

Se admira nuestro poeta del artificio empleado por Sor Juana para penetrar imaginariamente en el interior del cuerpo humano y descubrir allí la índole de sus procesos fisiológicos e intelectuales; su propósito, pues, no es el de describir ninguna “peregrinación” del alma por las esferas celestes mientras el cuerpo permanece dormido, como han creído algunos críticos modernos, exagerando así el carácter esotérico del poema, sino la visión interior, refleja y reflexiva, de las formas del pensamiento, es decir, de los simulacros o “fantasmas” de que se vale la mente con el fin de construir “imágenes diversas” tanto del microcosmos humano como del cosmos universal.

(*Poeta colombiano* 202)

Primero Sueño es un poema de 975 versos. En el nivel de la fábula su comienzo está dedicado a la imaginada ambientación de la noche y a la llegada del sueño físico, para focalizar luego los órganos vitales del cuerpo (corazón y pulmones), el órgano fundamental de los procesos del nutrimento (el estómago) y la descripción narrativa de cómo funciona el pensamiento, su correlación con la memoria, la lengua, el método para acceder al conocimiento y sus dificultades, el atrevimiento de querer “discurrirlo todo”, el cansancio del cuerpo luego del dormir, el acercamiento del sol en el amanecer, la llegada del día y el acto de despertar. Algunos de estos pasajes son identificados por Alvarez de Velasco en sus poemas, y particularmente en el poema que aquí comentamos:

[. . .]

Cómo pudiéramos ver,
sin los diáfanos cristales
de esa anatomía, partida
un alma en tan leves partes?
¿Cómo corporal la mente?
¿Cómo el fantasma palpable?
¿Cómo de bulto las varias
operaciones mentales?
¿Cómo esas nuevas especies
tan vivas que, familiares,
para que sean más reliquias
se ven como corporales?

(*Rhythmica sacra* 559)

Todo parece indicar que el alma constituye un todo con el cuerpo, pero tiene el poder de fragmentarse para estar en los diversos lugares del mismo cuerpo. Es a través del alma que podemos comprender el funcionamiento de los distintos órganos y sobre todo cómo funciona el pensamiento y cómo se construye el conocimiento. La comprensión de estos procesos hacen que el poeta sienta cómo es el sueño, sueño que habla y explica:

[. . .]

Yo, al leerlo, vi al mismo Sueño
con estos ojos mortales,
yo lo toqué hecho persona
con estas manos de carne.
Por señas, que es un mancebo
muy risueño y agradable,

de unos ojuelos dormidos
y un dejativo semblante.

Y, por más señas, que estaba
uniendo con mil donaires,
lo sublime a lo profundo
y lo ligero a lo grave.

(*Rhymica sacra* 560)

El sueño es entonces personificado, es el sujeto que habla en el poema. Como personaje, la noche es “un mancebo / muy risueño y agradable”, aquél que une “lo sublime a lo profundo / y lo ligero a lo grave”. La personificación del sueño es una manera de nombrar algunos de los imaginarios generados en la experiencia de lectura de *Primero Sueño*; dicho imaginario deviene de la permanente reiteración de la figura del sueño y de la noche.

e) El poeta, a manera de cierre de su poema, vuelve a elogiar a Sor Juana como persona y como escritora, pero acentuando a la vez su rol de lector. Así entonces reconocerá que Sor Juana es “erudita en todas ciencias”, es “mañosa en todos artes”, es “delicada en sus letras” y es “expresiva en sus lenguajes”. Por eso, el poeta teme que de pronto al leer sus páginas pueda “reventarles la hiel” o que con la vista “su terso papel se manche” —excelente figuración metafórica en la que se condensa cómo la interpretación, y la consecuente puesta en descubierto de lo que el poema dice en sus intersticios, hace reventar sus esencias.

El ingenio de Sor Juana desemboca en la capacidad que ha de esperarse en todos los artistas: una capacidad de desdoblamiento y de enmascaramiento de mundos experimentados y vivenciados, o simplemente mundos imaginados. Sor Juana construye enunciadores que confiesan apasionamientos y celos (respecto a Fabio y Silvio, por ejemplo). El lector ingenuo podría confundirse y caer en lecturas aberrantes y ligeras, como creer que esos poemas son el testimonio de una experiencia simultánea a su proceso de escritura, creer que Fabio y Silvio existieron y que fueron sus amantes, o la identificación de tendencias lesbianas cuando el yo que habla en las poesías confiesa enamoramientos y pasiones hacia la condesa de Paredes. Pero las múltiples referencias a Fabio y a Silvio, a la condesa de Paredes, a la Marquesa de la Laguna, se inscriben en los procesos textuales de enmascaramiento que magistralmente Sor Juana construye. Nuestro poeta, como lector empírico que entra en sintonía con las estrategias textuales

del Autor Modelo, Sor Juana, logra dar cuenta del Lector Modelo que dicha poesía configura.

La “Segunda carta laudatoria” es un romance de 507 versos, con una dimensión erudita si no a la altura de *Primero Sueño*, sí con la pretensión de mostrar una Enciclopedia amplia y un dominio de muchos de los correlatos míticos que Sor Juana introduce en su texto. Ahora el poeta representa al enamorado como un alma en pena que aparece con “ruido de cadenas” golpeando en la puerta donde habita la mujer amada e imaginando a su vez la réplica de su destinataria (“ya de tanto vagamundo / me enviáis enfurecida”) y la consecuente reacción de quien habla:

[. . .]

¿Qué hago yo en este caso? ¿Qué? Plantarme
de firme como un Hércules tebano
y por mejor Onfala allí quedarme
con mi rueca en la mano,
que por vos me será glorioso adorno
hilando eternamente en vuestro torno,
que lo vuestro le basta o que haya sido
órgano alguna vez por donde suaves,
sonoras cuanto graves,
vuestras acordes voces se hayan oído,
para que en él no menos
claros discursos de mi pluma ajenos,
con diestra melodía
a hilar aprenda la rudeza mía,
(*Rhymica sacra* 568)

El poeta no dice *con mi lira en la mano* sino “con mi rueca en la mano”, aunque después aludirá al “órgano”, a los sonidos y a la “diestra melodía”; digamos que suspende el topos metonímico, Lira: Canto, Poesía, e introduce otro: Rueca: hilar: escritura poética, para tratar de igualarse con su destinataria, y quedarse “eternamente” hilando en su “torno”, como si la rueca hiciera las veces de una lira. La escritura está una vez más asociada con el trabajo de hilar y a través de la carta-romance el poeta querrá aprender y tratará de llevar “algún hilo”, para contarle lo que sobre ella se dice:

[. . .]

por ver si en esta carta llevar puedo
algún hilo y sin miedo

contaros hoy lo que de vos se dice,
que si me dáis, sin presumir abuso
de vuestro noble trato,
vuestro devanador o vuestro huso
prestado por un rato,
yo alcanzaré sin quejas
el ir desenredando mis madejas.

(*Rhymica sacra* 568)

E inmediatamente el poeta hará alusión al hilo de Ariadna, ese hilo que Ariadna le proporcionó a Teseo para salir del laberinto aunque después Teseo la engañara. Con el hilo que ha aprendido a hacer, el poeta le contará a su destinataria algo que un “confidente en secreto” le ha informado. Y aquí encontramos una recurrencia estética en la narrativa versificada del poeta. Se trata del manejo magistral del estilo indirecto llevado a los extremos: un confidente mensajero le ha contado lo que ha oído, y es lo que ahora pasará a contarle. Es decir, la destinataria recibirá un mensaje en el que se cuenta lo que a alguien (el supuesto confidente del poeta) le contaron; el destinador enmascarará entonces sus intenciones en una mimetización de su discurso en la palabra ajena. Así pues, el confidente le ha dicho lo que dijo Cupido el “lunes diez y nueve del corriente” (marcador referencial para avalar la verdad del hecho). Cupido dijo, luego de estar “oyendo advertido” las obras de Soror Inés,

[. . .]

que no es menester veros para amaros,
porque con nuevos tiros
sobra para adoraros el oídos,
pues cualquier libro vuestro
es en ellos tan diestro
que tantos vibra arpones
del carcaj de sus hojas soberanas,
cuantas de sus acordes renglones
letras sonoras se hallan en sus planas;

(*Rhymica sacra* 570)

Observemos cómo se confunden la voz de Cupido y la voz del confidente, con la voz del destinador que aquí nos habla. Pero ésta es sólo una estrategia del poeta para decir sus “verdades”, pues el discurso, luego del recorrido que hemos hecho a través de la obra de Francisco Alvarez, se

mantiene con el mismo tono autocrático y dogmático que lo ha caracterizado. Digamos que es un seudodiscurso indirecto, porque seguimos sintiendo, en estilo directo, la voz del mismo sujeto que habla en los otros poemas. Lo que resalta aquí es de nuevo el elogio a los libros de Nise, los que parecen ser suficientes, según le ha dicho Cupido, para conocerla, aunque nunca la vea. Pero este poeta/lector que aquí escribe no es ingenuo; él conoce los efectos que su escritura puede alcanzar en su lectora, Nise; es decir, puede configurar con sus estrategias discursivas a su lector: que ella no pierda de vista que él sigue enamorado. Ahora lo que le dice, indirectamente, es que a través de los libros la oye.

Lo anterior, nos permite reconstruir el circuito de la comunicación que subyace en el discurso poético que venimos analizando: la escritura presupone la lectura (no hay escritura sin lectura) y ésta presupone la escucha (en la lectura activamos la dialogicidad de la comunicación, de tal modo que creemos oír lo que leemos) y la escucha presupone el habla (sólo porque sabemos escuchar nos atrevemos a refutar), para volver a repetir el circuito: escritura-lectura-escucha-habla-escritura: es la fusión, el cruzamiento permanente, de las cuatro competencias básicas del lenguaje, ninguna de las cuales funciona por aparte sino en permanente interacción: la lectura funciona a manera de registros escritos en la mente, registros que volvemos a leer cada vez que activamos nuestra Enciclopedia; ese leer es un escuchar y un hablar interior.

También le han contado al poeta, y él se lo está contando a Nise, y manifiesta ser testigo, la degradación en que ha ido cayendo Venus ante la imponentia cada vez mayor de ella como “noble beldad” del entendimiento. También Mercurio, dios que representa la elocuencia y que como planeta ocupa el segundo cielo, debajo de Venus, sufre “de verse ya en las aulas tan sin fama” y de perder sus poderes ante la sabiduría de Nise.

Otra “noticia” que le han dado al poeta está relacionada con la hija de Epopeo, conocida con el nombre de Nictimene (avergonzada, por incestuosa, huye siempre del sol convertida en lechuza), y cuyo correlato aparece sugerido en *Primero Sueño*. En esta noticia nos dice el poeta que una noche la lechuza rondaba la luz que despedía el tintero de Nise y “tuvo ardid para entrarse / por una claraboya del convento”, ocultarse en la celda y luego de que Nise se durmiera, proceder a beber de la “brillante tinta”, creyendo que era aceite y buscando un alivio a sus males; se bebe toda la tinta y unta su pico para llevarle una gota a su “señora” (la lechuza es el ave de Minerva, diosa de la sabiduría), quien está “pobre y rota” y le pueden quedar pocos días “de vida boba”; cada noche la lechuza robaba de la tinta

y le llevaba a Minerva para al menos conservar “su ya muerta fama”. El poeta previene a Nise de dichos robos y de un probable incendio en el convento cuando la lechuza en estos robos de pronto deje caer “alguna chispa o gota en vuestra mesa.”

Estamos aquí en el caso de la recreación poética, como una manera de testimoniar la recepción de una obra: sobre la base de un texto poético se crea otro, guardando sus peculiaridades. En *Primero Sueño*, leemos:

...

Con tardo vuelo y canto, del oído
mal, y aun peor del ánimo admitido,
la avergonzada Nictimene acecha
de las sagradas puertas los resquicios,
o de las claraboyas eminentes
los huecos más propicios
que capaz a su intento le abren brecha,
y sacrílega llega a los lucientes
faroles sacros de perenne llama
que extingue, si no infama
en licor claro la materia crasa
consumiendo, que el árbol de Minerva
de su fruto, de prensas agravado,
congojoso sudó y rindió forzado.

...

Méndez Plancarte ha prosificado así este pasaje de *Primero Sueño*:

Con tardo vuelo y canto —desapacible para el oído, y más para el ánimo—, la avergonzada Nictimene (la Lechuza, que fue una doncella de Lesbos, metamorfoseada en tal ave en pena de un infando delito) acecha o espía los resquicios de las puertas sagradas de los Templos, o los huecos más propicios de sus altas claraboyas que puedan ofrecerle capaz entrada; y cuando acaso logra penetrar, se aproxima —sacrílega— a las sacras lámparas de llama perenne, que ella apaga o extingue, si ya no es que la “infama” con peores irreverencias, consumiendo o bebiéndose su aceite: la materia crasa —o la grasa—, convertida en claro licor, que había suministrado el árbol de Minerva (el olivo), como un sudor congojoso y un tributo forzado, cuando sus aceitunas fueron exprimidas bajo el peso de las prensas. (1951: 603, 604)

Sor Juana expone tal correlato mítico, el de Nictimene, a partir del verso 25 hasta el verso 38, luego de hacer referencia a las aves agoreras de

la noche. En el juego de la transtextualidad, el yo que habla en la poesía de Francisco Alvarez de Velasco focaliza este paradigma mítico hacia la parte intermedia de su poema. Se trata entonces de la introducción de un texto ajeno cuyo origen se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio y, por supuesto, en cada uno de los dos casos dicho texto ha pasado por la mediación del lenguaje y, por tanto, de la ideología. Es esta mediación lo que hace que los efectos en cada texto —en Ovidio, en Sor Juana y en Francisco Alvarez— sean percibidos como distintos, siendo en síntesis una misma historia.

Francisco Alvarez activa el proceso paradigmático, en el que nos movemos todos los hablantes, selecciona y combina otras figuras de la lengua y produce un nuevo signo, poético para su caso. Así, en el poema de Alvarez la lechuza ya no roba y bebe el aceite de los faros o lámparas, sino la tinta “brillante” con la que escribe Nise. El ave se introduce hasta la celda de Nise y escondida espera que se duerma, para beber no el licor del que habla Sor Juana sino la ambrosía. Alvarez agrega además a la historia el otro ingrediente: la lechuza le lleva una gota de tinta, es decir una parte de lo que es la vida de Nise, a Minerva para que ésta no deje fenecer su sabiduría, reforzando así la hipérbole que ha venido construyendo en la exaltación de la mujer que ama y venera; le advierte además del desastre que puede causar la intrusa, al incendiar el convento y con él —aunque no lo diga— esa obra que lo tiene arrebatado.

Finalmente, como a nuestro poeta el contacto discursivo con Nise le genera felicidad, la carta-romance termina mostrando cómo las diosas reconviene y determinan hacerle una guirnalda con su propio nombre y le componen en forma de acróstico el nombre de Soror Inés. El poeta-narrador actualiza su discurso suspendiendo el supuesto estilo indirecto y pasando al estilo directo, para reiterar los elogios y solicitarle a Nise le acepte ser su esclavo “venturoso, / con el sueldo y honor de vitalicio”; se despide, acuñando la palabra con la que se despedía Sor Juana en sus cartas:

...
y porque así lo juro
para vuestro seguro,
porque entre otros dichosos me señale,
guardad este papel por vale.Vale.»
(*Rhymica sacra* 586)

Nise es, pues, la emperatriz del Parnaso y es Apola, y aun en el sueño es docta. Sólo el enamorado puede llevar a los extremos la imagen de quien ama; sólo el enamorado siente y ve la perfección; en el caso de nuestro

poeta, el reconocimiento de dicha perfección es el resultado de un reto, casi de una iniciación, cual es el poder vivir el viaje en la Enciclopedia cultural de Sor Juana. Este viaje testimonia la recepción auténtica de una obra, de la que muchos se espantan por el material intelectual que la constituye. La recepción literaria es producción de sentido, y esto es lo que hemos querido mostrar en este trabajo.

Obras citadas

Alvarez de Velasco, Francisco. *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1989.

De la Cruz, Sor Juana Inés. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

Glantz, Margó. «Labores de manos. Agiografía o autobiografía», en Poot, comp.

Gómez Restrepo, Antonio. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.

Méndez Plancarte, Alfonso. Introducción, *Obras Completas* de Sor Juana. cit.

Orjuela, Héctor. *Estudios sobre literatura indígena y colonial*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1986.

Pascual Buxó, José. *El poeta colombiano enamorado de Sor Juana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Universidad de los Andes/Plaza & Janés, 1999.

Poot, Sara, comp. *Y diversa de mí misma entre nuestras plumas ando*. México: Colegio de México, 1993.

Sánchez, Luis A. *Historia de la literatura americana*. Buenos Aires, 1944.

Bibliografía

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Bayona Posada, Nicolás. *Panorama de la literatura colombiana*. Bogotá: Ed. Samper Ortega, 1942.

Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*, Barcelona: Paidós, 1986.

_____. *Polifonía y argumentación*. Cali: Universidad del Valle, 1988.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.

_____. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.

Greimas, Algirdas. *Del sentido II*. Madrid: Gredos, 1989.

____ y J. Fontanille. *Semiótica de las pasiones*, México: Siglo XXI, 1995.

Hebreo, León. *Diálogos de amor*. Madrid: Tecnos, 1986.

Vergara y Vergara, José María. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá, 1937.