



Entre la verdad y la blasfemia:
Juan del Valle y Caviedes, Esteban Terralla y Landa y
Fernando Vallejo

Francisco Villena

Conselleria d'Educacio (Generalitat Valenciana)

Resumen: El presente artículo estudia cómo la sátira barroca permea la producción de autores en apariencia tan disímiles estética y temporalmente como Juan del Valle y Caviedes, Esteban Terralla y Landa y Fernando Vallejo.
Palabras clave: Juan del Valle y Caviedes, Esteban Terralla y Landa, Fernando Vallejo, Barroco, Carnaval, Sátira

La ambigüedad, la tensión y la paradoja son elementos definitorios del Barroco. Se trata de un período en el que ciertas dicotomías parecen oponerse de forma constante y con la mayor naturalidad. La crisis del sujeto y la episteme renacentistas confluyen para aportar producciones culturales en las que la razón, el orden y la luminosidad -elementos tradicionalmente asociados al Renacimiento- han de coexistir con ciertos cuestionamientos -fe, caos, tenebrismo- que constituyen la alborada y la contradicción del Barroco: la época del claroscuro.

México y Perú constituyen, durante el período Barroco, los centros más importantes de la cultura americana. En la poesía lírica, Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, y en la poesía épica Bernardo de Balbuena y Diego de Hojeda constituyen claros valuartes de la relevancia de la poesía de este período articulado por los proyectos estéticos que emanan del gongorismo y el conceptismo. La seriedad y la voluntad de estilo, dentro de las tendencias mencionadas, ofrecen obras marcadas por el sesgo barroco, como, por ejemplo, la compilación *Triunfo Parténico*, *Primero Sueño*, *Grandeza mexicana*, *La Cristiada*. Junto a estas tradiciones retóricas aparecen autores y obras que complementan la intrínseca naturaleza barroca. De este modo, paralelamente a los virtuosismos de raigambre conceptista o gongorina, surge, con especial virulencia, la sátira barroca. Los elementos grotescos (macabros, monstruosos y escatológicos) son centrales para esta sátira. Mediante éstos carnavales al individuo, la sociedad y la misma literatura. Así se establece el contradiscurso de la época que ofrece de primer plano las sombras del Barroco.

Si bien la sátira no es privativa únicamente del Barroco, como prueban obras de autores anteriores como Cristóbal de Llenera y Mateo Rosas de Oquendo, es en esa época donde se establecen las características particulares que articularán ampliamente la sátira posterior. La obscenidad y la maledicencia, paralelamente a la seriedad del compromiso de la retórica satírica barroca permeará discursos posteriores. La sátira de Rosas de Oquendo, *Cosas que pasan en el Pirú* (1598), presenta el espacio como retablo discursivo al estar imbuida en la misma tradición del *Cancionero de Baena*, *La Celestina*, *Libro de Buen Amor*, y el *Retablo de Vicios y Virtudes*. La censura que establece este tipo de sátira viene desde los conceptos católicos de culpa y pecado. Se trata, además, de un tipo de sátira cuyos antecedentes se hayan en la sátira popular y el folclore, donde lo grotesco no es un elemento esencial.

Juan del Valle y Caviedes es el representante paradigmático de la sátira en el Barroco Latinoamericano. Su obra más significativa, a este respecto, es *Diente del Parnaso* (1689). Posteriormente, dentro de esta tradición satírica, destaca Esteban Terralla y Landa, que mediante *Lima por dentro y por fuera* (1797), pasea al lector por los mismos lugares que un siglo antes describiera Caviedes. En la narrativa contemporánea se puede rastrear la supervivencia de las formas características de la retórica satírica barroca: el tono esencialmente grotesco es característico en la poética del colombiano Fernando Vallejo. Cualquiera de sus novelas ofrece esta vertiente satírica, sin embargo es en *El desbarrancadero* (2001) donde se puede apreciar con mayor intensidad la presencia de los mismos valores que acompañaron a la retórica satírica barroca.

Retórica satírica barroca: el carnaval serio/cómico

El carnaval es el principal concepto de Bakhtin para analizar la retórica satírica barroca al establecer la ruptura del continuum que organiza la vida cultural y social. Tanto en *Rabelais and his World* como en *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Mikhail Bakhtin parte de la literatura y cultura medieval para realizar un trazado respecto a las formas específicas que toma lo grotesco. La sátira barroca se constituye en un espacio ideal para la emergencia de lo grotesco por las características binarias de oposición del período. En la poesía satírica barroca aparecen los tres elementos que Bakhtin señala como articulaciones de lo grotesco: lo macabro, lo monstruoso, y las (mal)funciones corporales. El panorama de degradación que ofrece la literatura grotesca se opone frontalmente al tono serio y rancio del resto de las producciones literarias.

El exceso barroco queda impreso en esta literatura. Como señala Bakhtin: "Exaggeration, hyperbolism, excessiveness are generally considered fundamental attributes of the grotesque" (Bakhtin 303). Esta exageración característica de lo grotesco yace, además, en la parodia de lo inapropiado, que frecuentemente toma forma escatológica, como se verá más adelante. "In art the grotesque is first of all a caricature (...) The exaggeration of the inappropriate to incredible and monstrous dimensions is the basic nature of the grotesque" (Bakhtin 306). No es de extrañar, por lo tanto, que lo obsceno y las maledicencias sean frecuentes en este tipo de literatura.

La sátira, al igual que el carnaval, rompe diametralmente con las constricciones literarias y sociales, respectivamente; El carnaval y la sátira están organizados sobre la base de lo irrisorio y sus implicaciones. La suspensión de los principios jerárquicos durante el carnaval establece un tipo de comunicación imposible en

la vida cotidiana. Bakhtin comenta en *Rabelais and his World* que la degradación es la aplicación directa de lo grotesco al convertirse en parodia y separarse de las concepciones de alto arte o alta literatura:

The essential principle of the grotesque is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity (...). Not only parody in its narrow sense but all the other forms of grotesque realism degrade, bring down to earth, turn their subject into flesh. This is the peculiar trait of this genre which differentiates it from all the forms of medieval high art and literature. The people's laughter which characterized all the forms of grotesque realism from immemorial times was linked with the bodily lower stratum. Laughter degrades and materializes (...). The grotesque knows no other lower level; it is the fruitful earth and the womb. It is always conceiving. (Bakhtin 47)

La propia naturaleza del carnaval justifica la esencia heteroglósica que esta literatura establece. No solamente rompe las barreras sociales al mostrar un mapeo social, sino que se desliga de los discursos tradicionales al parodiarlos. El discurso de los autores analizados es heteroglósico en estas dos vertientes. Además, lo grotesco se constituye en atributo fundamental de esta literatura al ser la articulación estética específica de lo obscuro y malediciente, generalmente, humorístico. Cabe señalar, por último, que el lector no encontrará en la sátira barroca simples críticas, tras ellas yacen el compromiso del escritor y la voluntad de cambio. He aquí la vertiente seria y cómica al mismo tiempo de este tipo de literatura.

Diente del Parnaso

Juan del Valle y Caviedes fue un personaje excéntrico de la Lima de la segunda mitad del siglo XVII. Después de algunos intentos para convertirse en empresario dedicado a la prospección minera en las serranías de Huancavelica, sentó plaza como vendedor de mercancías. Se ubicó en una de las cobijas en la Plaza Mayor de Lima. Con ojo certero, desde allí observó el transcurrir de la vida cotidiana de Lima, con toda su grandeza y su miseria. (García Cáceres 19) Desde esta perspectiva privilegiada, Caviedes lanza su sátira contra todo aquello que daña la estructura social de la ciudad. Según se puede leer en su poesía, partiendo del cuerpo mismo como elemento discursivo, ataca elementos constitutivos de lo social: los médicos, el vulgo, los hipócritas, los judíos, los indígenas, las supersticiones, y ciertas mujeres. La perspectiva de Caviedes no deja de ser elitista -aspecto que se repite en Terralla y Landa, y Vallejo- y, será él mismo mediante su crítica quien pueda establecer el principio de redención en el cuerpo social satirizado.

Juan del Valle y Caviedes critica los grupos que él considera defectuosos dentro de la sociedad. Los sujetos, retratados como tipos característicos, y las creencias que satiriza, se muestran como constituyentes enfermos del cuerpo social, los cuales hay que identificar y extirpar. Así pues, la sátira no se presenta únicamente como una inclinación del poeta hacia la broma y la grosería, sino que tiene una función específica: es un instrumento de diagnóstico de las enfermedades sociales. Tanto Caviedes, como posteriormente Terralla y Vallejo, trasuntan una visión utópica que conlleva un juicio crítico. Sátira y utopía se vuelven entonces indisolubles: "Satire and utopia are not really separable, the one a critique of the real world in the name of something better; the other a hopeful construct of a world that might be. The hope feeds the criticism, the criticism the hope" (Elliott 137) La sátira se constituye, pues, en un agente de cambio (Johnson 156).

El mismo título del libro principal de Caviedes, *Diente del Parnaso*, parece querer establecer la parodia de lo grotesco al asociar en un mismo enunciado algo tan elevado como el Parnaso con algo tan telúrico como un diente. De forma sencilla y chocante, Caviedes va introduciendo al lector en una obra en la que presenta un radical cambio semántico mediante su sátira. El objetivo principal del autor en *Diente del Parnaso* es advertir del peligro que constituyen los médicos. Comienza la obra con una fe de erratas que propone un sistema de transformación de significados. Este comienzo establece una radical divergencia respecto al discurso tradicional al convertir la seriedad en parodia:

En		cuantas		partes		dijere
Doctor	el		Libro,	está		atento
que	allí	has	de	leer		verdugo,
aunque	éste	es	un	poco		menos.
Donde			dice			practicante
leerás		estoque		en		ello,
porque		estoque		o		verduguillo
todo	viene	a	ser	lo		mesmo.
Donde			dijere			receta
leerás		con		más		fundamento
sentencia		de		muerte		injusta
por culpa de mi dinero.						

(Caviedes 260)

Mediante esta serie de advertencias, el discurso de Caviedes deviene un cuestionamiento del discurso científico. Este aspecto vuelve a aparecer en el mismo título del prólogo 'A quien leyere este tratado' ya que mediante la utilización del término 'tratado' se alude directamente a los llamados 'tratados de medicina'. Caviedes señala:

Señor		lector		o		lectora,
el		cielo		santo		permita
que		encuentren		este		tratado
enfermos,		por		suerte		mía.
Pues			repasando			actualmente
las			cruentas			medicinas,
que		con		bárbaros		discursos
los			médicos			aplican.
Sabrán		celebrar		sus		versos
mucho	más	que		quien	los	mira
y	no	toca		los		rigores

de estas tumbas con golilla. (Caviedes 271-272)

Julie Greer Johnson en su libro *Satire in Colonial Spanish America: Turning the New World Upside Down* habla de las desmitificaciones que Caviedes lleva a cabo en su poesía a través de distintas articulaciones de lo grotesco. Según comenta, la presencia de lo macabro y lo monstruoso es evidente en la obra de Caviedes al mostrar varios casos de deformes y parodias de retratos. Sin embargo, falla en descubrir la tercera articulación de lo grotesco, las (mal)funciones corporales. Resulta llamativa esta limitación ya que Caviedes construye su discurso con mucha frecuencia desde el marco descriptivo corporal hasta tal punto que sus sátiras han servido para reconstruir la historia de la medicina en el Perú del siglo XVII, como es prueba el libro *Juan del Valle y Caviedes: Cronista de la medicina*, de Uriel García Cáceres. Respecto a las (mal)funciones corporales, Caviedes toca temas como la menstruación y la diarrea. Destaca el jocoso poema 'Defensa que hace un ventoso al pedo' donde advierte sobre los peligros de la falta de expulsión de gases:

Cuando		lo		ventoso		aflige,
cuando		las		tripas		regañan,
¿Hay	remedio		como		un	pedo
que alivia	aquestas	borrascas?				

¿De	qué	vienen		las		jaquecas,
flatos,		ahogos		y		ansias?
De	los	vapores		que		suben,
pero no de los	que bajan.					

Cuántas		personas		han		muerto
de		ventosidades				varias;
Y	cuántas		por			expelerlas
quedaron buenas	y sanas.					

Pues	si	traen		tantos		daños
y	si	tantos		males		causan
retenidas						ventoleras
por	no		poder			aflojarlas,
digo	que	es	sano		el	peerse
aunque	esté	delante			el	Papa,
a	todas	horas		si		pueden

y buen provecho les haga. (Caviedes 127)

Caviedes sitúa al cuerpo discursivamente mediante la objetivación; sin embargo, dicha objetivación permite al mismo tiempo la encarnación del sujeto. Así, en la poesía de Caviedes aparece un uso constante del cuerpo, ya sea nombrándolo directamente -los doctores Utrilla, Melchor Vázquez, Benito Urdanivia, Leandro Godoy, el doctor Machuca, etc.- o bien, simplemente, en referencia a la profesión de médicos y su propia lengua. El discurso de deslegitimación es recurrente a lo largo de todo Diente del Parnaso:

Seré el doctor Corcovado (...),		Si de los médicos hablo
porque éste mata doblado,		en la opinión popular
y siempre anda gibado		de que no saben curar,
de las espaldas y pecho		novedad ninguna entablo.
este médico mal hecho,		Porque contraria contraiis
en el criminoso trato		curantur, que es aforismo
si cura cual garabato,		médico en el cual se fundan
a matar sale derecho (Caviedes 161)		de este arte los principios (Caviedes 237)

Los personajes que aparecen en sus sátiras son tipos limeños que muestran la degradación de la ciudad. Caviedes percibe la realidad bilingüe y multirracial como peligrosa. De ahí que satirice cruelmente el lenguaje de los indígenas y diversos grupos étnicos, como mestizos, zambos y negros, aunque con especial virulencia contra los judíos. Las concepciones médicas desarrolladas en el Renacimiento y que llegaron al siglo de Caviedes pueden ser una explicación ante tal actitud. Los conceptos médicos, en diálogo con las creencias católicas, justificaron los estatutos de limpieza de sangre, que llegaron a una biologización de la vida política y moral. En un paródico juicio poético contra el doctor Melchor Vásquez, Caviedes trae a escena el testimonio de un testigo que resulta ser don Lorenzo, 'el Indio':

Y			siéndole			preguntado
si	conocía		a		los	dichos
contrayentes,			dijo			que:
(mas diré cómo lo dijo):						
Qui	conoce		a	otro	y	uno,
qui	son		moy	señores		míos,
il	tuirto	y	el	señor		Guasquis,
hijo	de		la	Doña		Ilvira.
Y	qui	sabi,		qui	il	totor,
porqui	il		tuirto		traiba	uno,
y	so		mola,		con	pirdón
di	ostí,	así		como	digo	(...)
Con	pirdón	de	ostí		otra	vis,
diji		mola,		señor		mío,
piro	il	Llanos	ira		il	otro
qui	cayó	loigo	al		roído	(...)
Es	virdad,		se		mi	señor;
mera		ostid,		tingo		complidos
sitinta			años			cagualitos,
treinta y nuivi más o minos. (Caviedes 353)						

La calidad de Caviedes se ha comparado frecuentemente con la de Francisco de Quevedo. Ciertamente, las similitudes que se pueden establecer son varias; Tras una sumisa y risible apariencia se esconde la subversión que propone un contradiscurso. El humor transforma la palabra más inocente en sátira mordaz. Como última muestra de la diversidad de la poesía de Caviedes, cabe señalar una composición en torno a las 'damas' limeñas:

Tendrás	grande	cuidado	en	la	andadura,	
que	es	herida		sin	cura	
a	los		liviano		ojos,	
que	a la	beldad	la	miran	con	antojos.
Mucha	tierra	no	salves	con	tus	pasos,
sino		cortos		y		escasos,
que	lo	largo	es	de	mulas	de
y	estas	damas	no	valen	un	pepino,
que		todas		causan		risa;
Anda	tú	menudito,		muy	a	prisa,
con		hipócrita		pie		martirizado,
pues siendo pecador, anda ajustado. (Caviedes 115)						

El espíritu crítico de Caviedes se aprecia también cuando trata acontecimientos de mayor calado. La miscelánea poética al margen de Diente del Parnaso tiene un vívido testimonio en este sentido en la composición 'Al terremoto padecido en la ciudad de Lima el 20 de octubre del año 1697'. Su crítica contra las supersticiones y creyencias se hace patente en un poema relacionado, 'Que los temblores no son castigo de Dios', que revela la posición racionalista de Caviedes respecto a las creencias generalizadas; Según decían aquel terremoto fue consecuencia de un castigo divino por la degradación moral de la ciudad.

Tanto el mensaje como el lenguaje y el estilo de Caviedes constituyen alternativas a la literatura de su momento -considérese cuán divergente es esta poesía y la de su contemporánea Sor Juana, por ejemplo-. Estos poemas evidencian un rechazo a cualquier tipo de dogmatismo literario ya que su misma literatura es un carnaval grotesco que rechaza cualquier tipo de unidad estilística. Su mensaje es crítico y disidente. Mediante la frecuente inclusión del lenguaje popular limeño, Caviedes muestra el mundo al revés que le tocó vivir: su vida como comerciante y minero, la cultura del momento, la sociedad y sus personajes, las enfermedades sociales, incluso reflexiona sobre el mismo oficio de poeta. A través de la deformación del retrato, Caviedes critica lo que le resulta pernicioso a la sociedad. A pesar de que es patente una vis comica en estos poemas, no es posible ocultar el objetivo final de su crítica que no es otro que mostrar la sátira como advertencia a sus conciudadanos, como muestra el prólogo a Diente del Parnaso, y, en último término, se puede leer su sátira como agente de cambio.

Lima por dentro y por fuera

Un siglo después de Juan del Valle y Caviedes, aparece igualmente en Lima la voz de un poeta satírico que se identifica con los patrones básicos planteados a pesar de haber concluido la época barroca. Se trata de Esteban Terralla y Landa que mediante Lima por dentro y por fuera continúa el retrato grotesco que comenzara Caviedes. En esta obra es aún más palpable el compromiso que establece el autor con el lector. Terralla y Landa entiende su escritura como una obligación moral de aconsejar, evidenciando el cariz de la sátira como agente de cambio anteriormente mencionado:

Lector mío, contemplándote ansioso de imponerte a fondo en las costumbres, usos e inclinaciones de las gentes que habitan la Ciudad llamada de los Reyes, doy luz esta obrita (...) Una obra que se ha hecho en el otro mundo, para dar consejos económicos, saludables, políticos y morales (...) No puedo, no, como amigo, dejarte sin mis consejos. (Terralla y Landa 3-5)

Terralla y Landa escribe desde una ciudad en crisis económica y moral, donde, además, está a punto de darse un vacío de poder que dará lugar a la Emancipación. Esteban Terralla y Landa escribió el libro bajo el pseudónimo de Simón Ayanque. Lima por dentro y por fuera se constituye en un canto moralizador que extraña el orden y la virtud. Para describir su pesar, el autor recurre a un humor cáustico donde lo grotesco es, nuevamente, la clave interpretativa principal. Se pueden encontrar varias expresiones desde lo macabro a lo monstruoso. Lima para aquel entonces ya había sido ajada a través de las obras de Rosas de Oquendo, Caviedes y Carrió de la Vandra. Sin embargo, sus críticas no fueron bien recibidas por las autoridades limeñas que determinaron confiscar y quemar numerosas copias del libro.

El alcance del mapeo de Terralla lleva al lector a las calles de la Lima del siglo XVIII, mostrando mistureras y tapadas, prostitutas, los tipos de almuerzos, las alhajas, los médicos, los cobradores de cofradías, los mineros, las lavanderas, incluso las conversaciones que tienen 'los camaradas' cuando se encuentran y 'lo que hablan los criollos en ausencia de los europeos'. Las prostitutas son especialmente criticadas al ser la muestra emblemática del deterioro físico y moral de la ciudad. Representan, además, una evidencia de la cobertura carnavalesca de los cuadros descritos:

Verás muchos albayaldes, dientes postizos y pelos,
Cejas de aceite de moscas y de tizne de un caldero,
Pantorrillas de algodón, de la misma especie pechos,
Los zapatos embutidos y los carrillos rellenos,
Algodón bajo la ebilla, en las espaldas y el cuello,
Y en la cadera un postizo de lienzo y de junco seco;
Verás los labrios teñidos, el sombrero bien puesto
Y, para salir de noche, más abultado el culero (Terralla y Landa 49)

A pesar del aspecto cómico de las descripciones, subyace en éstas la misma naturaleza macabra y monstruosa, sólo que en esta ocasión proyectadas hacia el desorden y el vicio de la ciudad. La descripción de Lima comienza con un relato espacial donde la suciedad es protagonista:

Lo primero que verás será un asqueroso suelo
de inmundas putrefacciones y de corrupciones lleno.
Hay acequias apestadas, caños rotos, basureros,
muladares y cloacas con mil montones de cieno. (Terralla y Landa 10)

La suciedad espacial no es más que un reflejo de la problemática social que apunta Terralla y Landa donde la carencia de orden social, orden de clases, orden de géneros, y orden racial amenazan con llevar a Lima al caos. La exageración de lo impropio, la hipérbole y la excesividad son características de estas descripciones. El orden moral de la ciudad está en impasse y la reacción del poeta resulta extremista en el contenido y grotesca en la forma. Terralla y Landa muestra el desorden de Lima en diversas esferas, desde las íntimamente relacionadas con las (mal)funciones corporales hasta las imbricadas con comportamientos individuales y sociales que se identifican con lo macabro y monstruoso en el plano moral:

Que te ponen por primer plato un manjar muy estupendo
que es la sopa de mondongo, que a veces tiene relleno;
Que la calapultra y lagua luego después van trayendo:
Dos manjares que parecen vomitaduras de perro
o rala disposición de niño que está cursiento
con la desenfrenada bilis de amarillo, verde y negro (Terralla y Landa 22)

Verás que no distinguen de personas ni sujetos,
de cultura, de crianza, de lustre ni nacimiento;
Que le llaman “don Fulano” al hidalgo y caballero,
pero “señor don Fulano” a un ordinario plebeyo;
Que es lo mismo un coronel que un pito de un regimiento (Terralla y Landa 42)

Verás que allí algunas madres aspiran con más empeño
al deshonor de sus hijas que a tratarlas casamiento;
Y últimamente verás que un marido es cocinero
mientras está su mujer en continuo galanteo (Terralla y Landa 40)
Verás a una mujer blanca a quien enamora un negro
y un blanco que en una negra tiene embebido su afecto;
Verás a un título grande y al más alto caballero
poner en una mulata su particular esmero (Terralla y Landa 26)

Junto a esta carencia de orden, Terralla y Landa no encuentra virtud alguna en Lima. Es obvio el recurso a la exageración y a la hipérbole, tan propio de lo grotesco, como señala Bakhtin. Aprecia como actitudes especialmente negativas el engaño, la codicia, la falta de fe y la avaricia. Tanto los nuevos comportamientos sociales como las nuevas posiciones de sujeto son vistas por el autor como constituyentes enfermos del cuerpo social, los cuales hay que identificar y extirpar. Si bien se echa en falta el gracejo de Caviedes, se pueden entablar conexiones entre ambas obras. El compromiso del autor respecto a su entorno parece evidente, el mapeo de distintos estratos sociales, las descripciones grotescas y escatológicas, el elitismo sancionador. Tanto en uno como en otro, el desorden de la ciudad amenaza sus concepciones ideológicas. Las evoluciones sociales son vistas constantemente como degeneraciones o involuciones que requieren del didactismo del poeta.

La posición de Terralla ante sus descripciones resulta ambigua. Si bien Caviedes participaba en el carnaval barroco descrito -asumió su perspectiva popular de vendedor autodidacto- a través de la descripción ociosa de tipos y creencias, Terralla parece querer alejarse del marco poetizado a través de un principio de ambigüedad. Critica la esclavitud y a quienes trabajan en las minas, y al mismo tiempo muestra marcados prejuicios raciales cuando evidencia su inconformidad ante la aparente igualdad entre razas:

Que vas viendo por las calles pocos blancos, muchos prietos,
siendo los prietos el blanco de la estimación y aprecio;
Que los negros son los amos y los blancos son los negros,
y que habrá de llegar el día que los esclavos sean aquellos.
Que una mulata, una zamba y otras de este corto pelo
alternan en gala y traje a uno de título expreso (Terralla y Landa 21)

Hacia el final del libro incluye el autor una serie de ‘consejos saludables para quien pretenda vivir en Lima’. El cariz didáctico de la obra, con voluntad de agencia de cambio, se evidencia en sus últimos versos. En el último romance titulado ‘Testamento’ ofrece de forma más directa la noción de desastre tanto del mundo como de cualquier posible solución ante la situación descrita, a pesar de lo cual deja en testamento la misma obra:

Conociendo que este mundo es todo una patarata;
Que no suelen conformar las obras con las palabras;
Que los barberos son muchos que se suben a las barbas;
Que sientan a los del pelo y a los pelados levantan (...)
Callando, mi testamento otorgaré y así basta;
Quien calla otorga, se dice y así un adagio relata.
El alma sólo es de Dios; se la doy con toda alma,
pues le costó a Jesucristo toda su sangre comprarla.
Creo cuanto cree y confiesa la santa Iglesia Romana,
y el que no hiciere así verá allá lo que le pasa. (Terralla y Landa 74)

Conociendo la posición moral y tradicional de Terralla no es de extrañar que al final aluda a sus creencias religiosas, deslindándose sólo en este momento de cualquier trazo satírico. Cierra el romance una fina ironía irrisoria que vuelve a incidir en el desastre de la letra y la vida:

Después de muerto no pienso hacer versos, y es la causa
que no he de buscar la vida en coplas ni en pataratas.
Para lo que yo he de hacer, muerto ya, dos velas bastan,
y no es del caso que sean de navío o de fragata.
Concluyo mi testamento con todas sus zarandajas.
Éste es en suma el abierto, el cerrado es el que falta. (Terralla y Landa 76)

Terralla ofrece una perspectiva elitista sobre Lima; Se percata del desorden y la falta de virtudes, y las ataca con una pluma con trazos de superioridad. Diente del Parnaso y Lima por dentro y por fuera mapean Lima en un intento para que el nuevo orden planteado en esa ciudad de las escrituras, implícitamente, tome forma en la realidad. Este tipo de exposición choca frontalmente con la espacialización planteada en otro tipo de discursos, como Grandeza mexicana de Balbuena, donde presenta selecta y parcialmente la ciudad de México; Sólo los lugares y las clases sociales dignas de su aprecio salen en sus versos. El desencuentro entre la letra y la confusa realidad (Rama 47-49) de la ciudad colonial se resuelve en Balbuena a través de hacer de México la ciudad emblema de su mundo. Por el contrario, Terralla y Caviedes presentan una fuerte tensión entre la letra y la realidad. Ellos optan por explorar distintas esferas sociales para mostrar sus defectos y poder establecer un texto de sanción, en aras del mejoramiento del entorno. El punto raigal de esta poética es su fin último: la crítica está supeditada a la transformación social incluso cuando no se hacen propuestas específicas sobre cómo alcanzarla. Precisamente desde la negación de comportamientos, sujetos y grupos sociales se plantea un cambio radical que la esfera social debería observar. Éstas son las expectativas de la sátira de Caviedes y Terralla.

Los testimonios paródicos y grotescos de Diente del Parnaso y Lima por dentro y por fuera cayeron, con el paso del tiempo, en desgracia al quedar en el ostracismo de lo ignorado. No fue sino hasta el siglo XIX, cuando Ricardo Palma escribió sus biografías y selecciones, que los autores fueron rescatados con el interés de crear una tradición literaria nacional en Perú. Su poesía no era alta literatura hasta ese momento sino retazos humorísticos hirientes y, por tanto, dignos de olvido. Este hecho no es de extrañar ya que, como señala Bakhtin: "During the domination of the classical canon in all the areas of art and literature of the seventeenth and early eighteenth centuries, the grotesque related to the culture of folk humor was excluded from great literature; it descended to the low comic level or was subject to the epithet of 'gross naturalism'" (Bakhtin 33).

Bakhtin apunta que lo grotesco es cercano a la descripción de lo real ('Rabelais in the History of Laughter', Rabelais and his World 59-144); su inconveniente es que toma una forma paródica que, frecuentemente, resulta poco condescendiente con el entorno social. De ahí que no resulte extraño que las corrientes del naturalismo y romanticismo social del siglo XIX tomaran ciertas vetas grotescas al describir algunos cuadros. Este aspecto se puede apreciar en el contexto latinoamericano en Sin rumbo, de Eugenio Cambaceres, y El matadero, de Esteban Echeverría, donde particularmente lo macabro aparece de forma reiterativa en sus retratos y descripciones espaciales, con una acentuación de estas características en los últimos pasajes de las novelas.

La literatura del siglo XX ofrece, siguiendo a Bakhtin, la encarnación de lo grotesco en el realismo (Bakhtin 46). Las postrimerías del siglo XX acoge en su seno muchas de las contradicciones que caracterizaron al Barroco. La condición postmoderna (Lyotard) instituye el fin de las grandes narrativas y los principios básicos que la modernidad postulaba; Se trata de una nueva crisis del sujeto y del sistema cultural de valores. La problemática de esta nueva situación histórica incluye producciones culturales eminentemente paródicas que emparentan con la sátira barroca.

El desbarrancadero

Fernando Vallejo, escritor antioqueño, es un representante mordaz de la sátira latinoamericana en su tendencia más hiriente. Su lenguaje y sus descripciones son especialmente obscenas y maledicentes hasta el punto que el mismo autor se califica como "chocarrero, burletero, puñetero, altanero, arrogante, cuentavidas, deslenguado e hijueputa" (Vallejo 2002 a, 572). Se le ha llamado "el maestro de la injuria" (Hernández) debido a sus retratos del entorno social y espacial de Medellín y Bogotá. El conjunto de sus novelas muestran las articulaciones prototípicas de lo grotesco que caracterizó a la retórica satírica barroca: lo macabro, lo monstruoso, y las (mal)funciones corporales. Sus novelas incluyen, además, una perspectiva elitista e implícitamente moralizante, al igual que Caviedes y Terralla. En sus novelas arremete contra símbolos nacionales e instituciones sociales: Simón Bolívar -símbolo de la desgracia nacional-, la familia, la política, la religión, la heterosexualidad reproductiva, los pobres, la medicina. Se muestra un proceso de perversión social cuya única redención es la destrucción del país -y, paralelamente, de la humanidad-. Vallejo ya no sugiere esperanza en su proyecto narrativo y moralizador; es decir, la base de la sátira como agente de cambio no aparece en sus novelas. En cambio, ciertos rasgos de lo grotesco cobran especial importancia: la exageración y la hipérbole configuran un texto excesivo. El mismo proyecto narrativo, autobiografiarse por medio de la parodia, evidencia lo exagerado del texto: meter en unas páginas toda una vida. La selección de acontecimientos y la idiosincrasia de Vallejo se dirige a lo grotesco.

El cambio significativo que aparece en Caviedes y el entorno putrefacto de Terralla, vuelve a aparecer en Vallejo. Las embarazadas son jorobadas por delante; Simón Bolívar, una estatua que cagan las palomas; el Papa, una loca de carroza, el chulo de la guardia suiza, que se ha escapado de una marcha gay; los colombianos, 'hijueputas que no dejan de reproducirse'; los pobres, multiplicadores de miseria; las organizaciones humanitarias son antiéticas por enseñar a los pobres a protestar. Sus descripciones acentúan lo monstruoso y lo macabro. De este modo, en una presentación seria/cómica, Vallejo va rehaciendo el retrato

de todos los estratos sociales para culparlos del desastre nacional y llevar a Colombia hacia el desbarrancadero. El infierno de la existencia que sirve como purgatorio de la muerte:

Salí pues, como quien dice, del infierno de adentro al infierno de afuera: a Medellín, chiquero de Extremadura trasplantado al planeta Marte. A ver, a ver, a ver, ¿Qué es lo que vemos? Estragos y más estragos y entre los estragos las cabras, la monstruoteca que se apoderó de mi ciudad. Nada dejaron, todo lo tumbaron, las calles, las plazas, las casas y en su lugar construyeron un Metro, un tren elevado que iba y venía de un extremo al otro del valle, en un ir y venir tan vacío, tan sin objeto, como el destino de los que lo hicieron. ¡Colombian people, I love you! Si no os reprodujeráis como animales, oh pueblo, viviríais todos en el centro. ¡Raza tarada que tiene alma de periferia! (Vallejo 2002 b, 53-54)

Nueve hijos fabricaron en los primeros veinte años mientras les funcionó la máquina, para la mayor gloria de Dios y de la patria. ¡Cuál Dios, cuál patria! ¡Pendejos! Dios no existe y si existe es un cerdo y Colombia un matadero. (Vallejo 2002 b, 8)

Mi hermana Gloria es una mujer fantástica, de armas tomar. A su primer marido, un borrachín de siete suelas, culibajito y grosero, lo tomó una noche del cuello de la camisa, lo llevó al balcón, y desde el penthouse de su edificio de apartamentos de siete pisos del que ella es dueña lo soltó al vacío como un calzón cagado. ¡Tas! Cayó el borrachito de culos pataleando. Sobrevivió. Y por ahí anda con otra mujer, borracho y descaderado, engendrando hijos y más hijos y bebiendo aguardiente y más aguardiente que es lo que hacen allá. Dizque ésa es la felicidad. (Vallejo 2002 b, 171-172)

Junto a lo monstruoso y macabro, la presencia de lo escatológico es evidente en el entorno social que describe. La descripción de las (mal)funciones corporales, con especial atención a los genitales y las deposiciones, se funden metonímicamente con las descripciones sociales:

Días y noches llevaba agonizando entre la mierda, la mierda humana que es la mierda de las mierdas. No bien le inyectamos en la vena el Eutanol y sin que transcurriera ni siquiera un segundo el perro murió. Entonces empecé a maldecir de Cristo el loco y de su santa madre y de su puta Iglesia y de la hijeputez de Dios (Vallejo 2002 b, 104)

Se nos habían pasado los días, los años, la vida, tan atropelladamente como ese río de Medellín que convirtieron en alcantarilla para que arrastrara, entre remolinos de rabia, en sus aguas sucias, en vez de las sabaletas resplandecientes de antaño, mierda, mierda y más mierda hacia el mar (Vallejo 2002 b, 7)

Hernando en calzoncillos y su floreciente barriga de prosperidad encendió una luz al final de un pasillo en un cuarto. Regresaba de la puerta, desnudo, al cuarto, a la cama: “El sargento que te prometí” ¿Habráse visto en ese país de lacayos mayores zánganos mayor abyección? A las Fuerzas Armadas límitese a darles por el culo, pero no las insulte, porque en ellas descansa la soberanía de la patria. (Vallejo 2002 a, 202)

Y a obedecer rebaño. A desvestirse todos poniendo la humilde ropa sobre el humilde piso frente a los pies descalzos, en montoncitos ¡Qué espectáculo tan deplorable! Y para acabar de ajustar, el ridículo: que lo que la santa madre naturaleza hizo para mirar al cielo mirara al suelo... Verdaderamente y de veras lamentable. (...) “Yo soy marica, mi general”, contesté. Un bofetón sonó sobre la carcajada unánime. “Además, en una guerra con Venezuela jamás empuñaría un arma contra un venezolano, porque si el de ellos es un país roñoso éste es más”. Otra bofetada en el otro cachete. Entonces, vive Dios, fue el acabóse, lo que podría ocurrir ocurrió: de golpe y porrazo lo que miraba al suelo miró hacia el cielo, duro, rígido como riel del Transiberiano, hierro congelado en frío hirviendo. La carcajada general fue soberbia: dos, trescientos muchachos en pelota reventándose de la risa y el cabito y yo en el centro. (Vallejo 2002 a, 274)

Algunas preocupaciones específicas de Caviedes y Terralla reaparecen en Vallejo. Éstas incluyen la obsesión por los médicos y el (des)orden. La desconfianza de Caviedes por los médicos aparece refutada por los conocimientos de biología del narrador, aunque se les retrata con cierta condescendencia. El desorden que tanto preocupó a Terralla aparece en la obra de Vallejo desde la perspectiva postmoderna:

Sicario es el que mata por cuenta ajena, por encargo. ¿Es que no me puede matar algún cristiano motu proprio, de su libre y soberana voluntad? ¡Pero claro! Lo que pasa es que en la inmensa confusión de las cosas que se había apoderado de ese país adorable habíamos acabado por llamar sicario a cualquier asesino. Cuestión de semántica. Ya no distinguíamos al que fue contratado del que no. ¡Como todos se nos iban impunes! El caos produce más caos. Y me ponen, señores físicos, esta ley como ley suprema, por encima de las de la creación del mundo y la termodinámica, porque todas, humildemente, provienen de ella. El orden es un espejismo del

caos. Y no hay forma de no nacer, de impedir la vida, que puesto que se dio es tan irremediable como la muerte. Punto y basta. Dixit. (Vallejo 2002 b, 135)

Veinticinco operaciones le conté antes de perder la cuenta. Batió en operaciones su marca en hijos. Al dentista le hizo ver su suerte, al psiquiatra lo dejó de psiquiatra, y al cardiólogo le contagió las palpitaciones. Yo odio a los médicos, pero como para mandarles una alhajita de éstas, tanto no. (Vallejo 2002 b, 60)

Caviedes, Terralla y Vallejo, desde una perspectiva elitista y moralizante, parecen lamentarse en sus testimonios por la pérdida de un orden perdido. Si bien los dos primeros pretenden cambiar su entorno mediante la sátira, Vallejo parece dirigir su relato hacia la destrucción. La narrativa de Vallejo podría resumirse como el discurso solipsista de la muerte ya que ésta es la única redentora ante el desastre. La relación de la muerte con la paz de la no-existencia, según escribe Vallejo, presenta un ciclo descrito por Bakhtin: "The theme of death as renewal, the combination of death and birth, and the pictures of gay death play an important part in the system of the grotesque imagery" (Bakhtin 51). Esta circunstancia se puede apreciar en lo que el autor calificó como su 'ciclo biográfico' -desde Los días azules hasta Entre fantasmas-, ya que la narración comienza con el primer recuerdo de la infancia del biografiado y termina, precisamente, con una alegoría de su muerte mediante la vuelta a ese mismo momento, escribiendo los mismos tres párrafos del principio de la primera novela.

La preocupación moral de Vallejo por Colombia se articula por medio del afecto. A pesar de las críticas al entorno social colombiano, frecuentemente en forma cómica, se puede apreciar un enorme afecto por sus gentes y su país; Ahí se puede encontrar la parte moralizante de sus relatos. Se trata de un narrador que expresa su amor por su patria en una perspectiva reiterativa de afecto y abyección.

Insultando a los muertos volvió al pabellón de Colombia. Ahí estaban, instalados en varias mesas tomando café mientras la clientela entraba y salía, los escritores colombianos, sus colegas, venidos unos de Colombia y otros de la diáspora. Una ráfaga fresca sopló desde el mar, volvió a oír hablar colombiano y el alma se le inundó de dicha. Acababa de recobrar, por un instante aunque fuera, la felicidad perdida. (Vallejo 2002 c, 40)

El profesor de geografía, el más humilde, a nombre de la Universidad pronunció el discurso. Yo siempre he dicho, dijo, en esas clases mías que Colombia es un gran país y que nos cupo en suerte toda la suerte y las riquezas: bosques inmensos, ríos inmensos, montes inmensos de donde se desprenden cascadas portentosas capaces de mover turbinas, capaces de arrastrar la tierra. Afortunados nosotros, la patria y la esperanza. ¡Que jamás lo fuéramos a olvidar! Pasa el tiempo y el tiempo y comparo y comparo, cotejo sus palabras con la adusta realidad ¿y qué veo? Que los bosques ya los talaron, los ríos ya se secaron, las montañas no eran arables y la capa vegetal de los inmensos llanos era tan mísera, tan ínfima, tan mínima que daba, si acaso, nulo, ilusión de pobre, Colombia nada tiene: sólo el partido conservador y el liberal, o sea: tampoco tiene futuro. Pero Colombia que nada tiene es lo único que tenemos. ¿No es un consuelo? (Vallejo 2002 a, 311)

La expresión a lo largo de toda la narrativa de Vallejo muestra la doble articulación de amor y odio. Toma las formas del afecto y la abyección. Crítica a Colombia porque la quiere. La retrata como un monstruo deforme y escatológico que no tiene futuro. En una entrevista a la revista colombiana Cromos, Vallejo se refiere a este aspecto de su narrativa:

P. Póngale nombre a su rabia con Medellín.

R. A Medellín, mi ciudad, la quiero inmensamente.

P. Lo que está diciendo no se parece a lo que escribe.

R. Porque te quiero te aporrio.

P. ¿Eso se aplica también a Colombia?

R. Sí, es extensivo. He tratado de decirlo en todos mis libros y en todos los tonos.

P. Pero bueno, ¿Colombia al fin tiene remedio?

R. No, Colombia no tiene remedio. Ni el mundo. Todos vamos rumbo a la muerte y lo demás son cuentos. (Solano 23)

Conclusiones

Diente del Parnaso muestra la constitución de un discurso específicamente emparentado con la retórica satírica barroca, según la muestra Bakhtin. En este momento histórico, la sátira acoge articulaciones específicas relativas a lo grotesco y su triple articulación (macabro, monstruoso, (mal)funciones corporales) deja un sello que se repite en la sátira posterior. Esta constitución se repite en el siglo XVIII en Lima por dentro y por fuera y llega hasta el siglo XXI, como evidencian *El desbarrancadero* y otros libros de Fernando Vallejo. No se trata de textos o actitudes aisladas, la retórica de la sátira barroca permea muchas obras en la tradición latinoamericana como *El cristiano errante*, *El lazarillo de ciegos caminantes*, varios de los cuadros de Tradiciones peruanas, y otras obras que se mencionaron con anterioridad.

Resulta patente la importancia de esta retórica al dar forma a diversos textos en la historia de la literatura latinoamericana. La maledicencia y la obscenidad que permea las páginas satíricas apenas esconde, tras la risa inicial, la subversión que presenta ante la realidad descrita. Con mayor o menor encono, la retórica de Caviedes, Terralla y Vallejo denuncia el derrumbe de su entorno, extrañando un orden perdido. Su posición elitista permite verlos como demiurgos del cambio -y de la destrucción, en el caso de Vallejo-. Critican su entorno porque les duele y escriben su sátira para llamar la atención respecto a las enfermedades sociales que encuentran y pretenden extirpar: desde supersticiones, hasta actitudes de los doctores, desde la vida de las 'damas', hasta la suciedad de las calles. Todos construyen un texto de redención, articulado como agente de cambio, o de destrucción postmoderna. La retórica de la sátira barroca, en definitiva, moldea su discurso y permite que el lector advierta las sombras de la sociedad.

Bibliografía

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1968.

Elliott, Robert. *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

García Cáceres, Uriel. *Juan del Valle y Caviedes: Crónista de la medicina*. Lima: Banco central de reserva del Perú, 1999.

Hernández, Edgar. "Fernando Vallejo: El maestro de la injuria." <http://www.ni.laprensa.com.ni/archivo/2003/agosto/23/literaria/pintura>

Johnson, Julie. *Satire in Colonial Spanish America: Turning the New World Upside Down*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Lyotard, Jean François. "The Postmodern Condition." Ed. Steven Seidman. *The Postmodern Turn: New Perspectives in Social Theory*. New York: Cambridge University Press, 1994.

Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Solano, Andrés. "Fernando Vallejo: 'Colombia no tiene remedio.'" *Cromos*. Nov. 2002: 23-25.

Terralla y Landa, Esteban. *Lima por dentro y por fuera*. Ed. Alan Soons. Exeter: Exeter University Printing Unit, 1978.

Valle y Caviedes, Juan del. *Obras Completas*. Ed. María Cáceres, Luis Cisneros, y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Biblioteca Clásicos del Perú, 1990.

Vallejo, Fernando. *El río del tiempo: Los días azules, El fuego secreto, Los caminos a Roma, Años de indulgencia, Entre fantasmas*. Alfaguara: Santafé de Bogotá, 2002.

_____. *El desbarrancadero*. Madrid: Alfaguara, 2002.

_____. *La rambla paralela*. Madrid: Alfaguara, 2002.

© Francisco Villena 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

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

