

Carnavalización de mitos clásicos en la poesía de Juan del Valle y Caviedes

Eduardo Hopkins Rodríguez

Mijail Bajtin en sus estudios acerca de la práctica social del carnaval establece que la cultura carnavalesca es un aspecto fundamental de la cultura cómica popular¹. Las relaciones del carnaval con la actividad literaria son definidas por Bajtin mediante el concepto de carnavalización, el cual se refiere a la «transposición del carnaval al lenguaje de la literatura» y a su «influencia determinante» con relación a ésta². Más específicamente, Bajtin llama literatura carnavalizada a «aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnavalesco (antiguo o medieval)»³. El mismo autor señala que la función ejercida por el proceso de carnavalización en la literatura europea radica en la supresión de «toda clase de barreras entre los géneros, entre los sistemas cerrados de pensamiento, entre diversos estilos, etc.». De otra parte, considera que la carnavalización «eliminó toda cerrazón y toda subestimación mutua, acercó lo lejano, unió lo desunido»⁴.

Un momento esencial en la dinámica de la carnavalización tiene que ver con su transformación en tradición literaria: «A partir de la segunda mitad del siglo XVII el carnaval deja de ser casi por completo la fuente inmediata de la carnavalización, cediendo su lugar a la influencia de la literatura ya carnavalizada anteriormente; de este modo, la carnavalización llega a ser una tradición puramente literaria. [...] Por consiguiente, la carnavalización se convierte ya en una tradición de género literario»⁵. Bajtin reconoce que el traslado al campo de la tradición literaria implica variaciones en el plano del

1 Bajtin, *La cultura popular*, 10.

2 Bajtin, *Problemas*, 172.

3 *Problemas*, 152.

4 *Problemas*, 189.

5 *Problemas*, 185.

significado de los elementos carnalescos: «En esta literatura ya separada de la fuente inmediata que fue el carnaval, los elementos carnalescos se transforman y cobran así un nuevo significado»⁶.

Si bien este crítico propone la segunda mitad del siglo XVII como inicio de la tradición literaria de la carnavalización, cabe anotar que desde el periodo clásico ella ha pasado normalmente a integrar el sistema de la tradición literaria. Este es un fenómeno que el mismo Bajtin ha documentado en sus trabajos de poética histórica acerca de los géneros cómico-serios en la Antigüedad⁷.

Entre los componentes del carnaval que interesan especialmente con relación al problema de la carnavalización nos encontramos con el concepto de familiarización, que «ha contribuido a la destrucción de la distancia épica y trágica y a la trasposición de todo lo representado a la zona del contacto familiar, se ha reflejado significativamente en la organización del argumento y de sus situaciones, ha determinado una específica familiaridad de la posición del autor con respecto a los personajes (imposibles en los géneros altos), ha aportado la lógica de disparidades y de rebajamientos profanatorios y, finalmente, ha influido poderosamente en el mismo estilo verbal de la literatura»⁸.

Una segunda categoría, estrechamente vinculada con la de contacto familiar, es la de la excentricidad, que «permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta»⁹. La excentricidad es «la violación de lo normal y de lo acostumbrado, la vida desviada de su curso habitual»¹⁰.

En tercer lugar, y también asociada con la categoría de la familiarización, tenemos la de las disparidades carnalescas, en la que «la actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contacto y toma combinaciones carnalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano,

6 *Problemas*, 185.

7 *Problemas*, 173.

8 *Problemas*, 174.

9 *Problemas*, 173.

10 *Problemas*, 177.

lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etc.»¹¹.

En cuarto lugar, la categoría de la profanación, que comprende «los sacrilegios, todo un sistema de rebajamientos y menguas carnalescas, las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias carnalescas de textos y sentencias, etc.»¹².

Bajtín distingue entre los rituales o acciones carnalescas de mayor importancia para la carnavalización literaria, el doble rito de la sucesión burlesca de coronación y destronamiento del rey del carnaval: «en la base del rito de coronación y destronamiento del rey se encuentra el núcleo mismo de la percepción carnalesca del mundo: el *pathos* de cambios y transformaciones, de muerte y renovación. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo. [...] Coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente». Es de agregar que el destronamiento no es conclusivo, sino que implica, a su vez, una nueva coronación¹³.

Una acción carnalesca próxima a la coronación-destronamiento es la de la parodia: «parodiar significa crear un doble destronador, 'un mundo al revés'. [...] Todo posee su parodia, es decir, su aspecto irrisorio, puesto que todo renace y se renueva a través de la muerte»¹⁴. El lugar en que las acciones carnalescas se realizan es la plaza, la cual se extiende a las calles próximas. En la plaza carnalesca se produce «el libre contacto familiar y las coronaciones y destronamientos universales»¹⁵.

Para una cabal comprensión de la carnavalización literaria es necesario examinar el concepto de realismo grotesco o «sistema de imágenes de la cultura popular» basado en lo material y en lo corporal como principio. Bajtín indica que el centro de las imágenes de la vida corporal y material se halla en «la fertilidad, el

11 *Problemas*, 173-174.

12 *Problemas*, 174.

13 *Problemas*, 175-176.

14 *Problemas*, 179.

15 *Problemas*, 181.

crecimiento y la superabundancia». El procedimiento característico del realismo grotesco consiste en la degradación o «transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto». En este sentido, degradar es «aproximar a la tierra», y lleva implícita una actitud de vulgarización¹⁶.

La imagen grotesca tiene como peculiaridad la manifestación de «un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución». Como rasgos constitutivos de la imagen grotesca, Bajtin propone «la actitud respecto al tiempo y la evolución» y, en consecuencia, la ambivalencia, que es responsable de la expresión de «los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis»¹⁷.

El sistema de imágenes grotescas tiene sus elementos fundamentales en «el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal, etc., con toda su materialidad inmediata». Bajo estas condiciones, hay una clara oposición respecto a la configuración clásica del cuerpo humano, el cual se presenta como «perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo»¹⁸.

El contacto del cuerpo grotesco con el mundo revela su estado de permanente transformación e inacabamiento: «el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites»¹⁹. La imagen grotesca del cuerpo tiende a «exhibir dos cuerpos en uno: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, produci-

16 Bajtin, *La cultura popular*, 23, 24, 25.

17 *La cultura popular*, 28.

18 *La cultura popular*, 29.

do y lanzado al mundo. [...] Del primero se desprende, en una u otra forma, un cuerpo nuevo». Es por esta razón que el cuerpo grotesco «tiene siempre una edad muy cercana al nacimiento y la muerte»²⁰.

Estas nociones relativas al carnaval y a la dinámica de la carnavalización literaria constituyen un conjunto interrelacionado en el cual se puede observar la presencia de determinados ejes conceptuales. Por un lado, la idea de la inconclusividad, que supone cambio, renovación, inestabilidad, relatividad. A su vez, la condición de inconclusividad está ligada al principio de ambivalencia, de negación y afirmación simultáneas. Otra instancia fundamental en lo carnavalesco es la oposición entre lo festivo y lo cotidiano. Por último, vinculado a lo festivo se halla lo simposial, esto es, la reunión convivial en la que acciones como las de comer, beber, intercambiar discursos, se realizan en un contexto de máxima familiaridad. En el carnaval lo simposial ha sido superlativizado y universalizado.

Dentro del corpus de la poesía barroca española encontramos una intensa producción de composiciones en las que la materia tradicional del clasicismo renacentista es sometida a una típica carnavalización. Luis de Góngora es uno de los principales promotores de la carnavalización de fábulas mitológicas en España.

Generalmente, a partir del material proporcionado por Ovidio se procede a carnavalizar fábulas grecolatinas como las de Píramo y Tisbe, Apolo y Dafne, Leandro y Hero, Eurídice y Orfeo, Polifemo y Galatea, etc.²¹ Es claro que no fue ésta la única forma de asumir lo pagano; baste como ejemplo referirse a la asimilación cristiana que elabora Calderón de la Barca en su obra dramática. Karl Vossler, tratando del teatro en la época de Lope de Vega, dice respecto a las relaciones de la cultura de la Antigüedad con la española que «o se vio obligada a desaparecer de la escena y refugiarse en los libros o en las celdas de estudio de los doctos, o hubo de soportar dos cosas que la despojaban de su dignidad: la burla y el milagro cristiano de la gracia»²². Emilio Orozco Díaz, por su lado, extiende esta idea de Vossler a todos los géneros y al sector artístico²³.

19 *La cultura popular*, 29-30.

20 *La cultura popular*, 30.

21 Pfandl, *Historia*, 510.

Para José María de Cossío este nuevo género de poesía burlesca implica un principio de crítica frente al mecanismo de cristalización generado por las inclinaciones estéticas renacentistas²⁴. Desde otro ángulo, la carnavalización de temas clásicos forma parte del impulso creativo del virtuosismo exhibicionista del ingenio barroco:

es el caso que la mayor parte de los poetas sigue tratando estos asuntos míticos con procedimientos tan culteranos y artificiosos como pudo tratar Villamediana el caso de Faetón o Soto de Rojas el de Adonis. Y ello descubre que si su actitud ante el fondo de su fábula podía ser irónica, literariamente trataban de añadir un nuevo capítulo al de los primores de su arte culto. (...) Pretendían los poetas que así entendían su arte, depurar y purgar la atmósfera poética de los tópicos que amenazaban convertir la poesía en retórico amaneramiento, y al rectificarles les infundían nueva vida valiéndose del poder purgativo de la gracia poética²⁵.

Parece que en Góngora se hace concreta una de esas actitudes dúplices del Barroco mediante la cual la inclinación hacia lo que se ama está acompañada por una inevitable necesidad de desmitificación: «el género burlesco de poemas mitológicos no es sino la autocrítica de una escuela [el culteranismo], toda una manera retórica reaccionando sobre sí misma para la burla y la sátira»²⁶. Es de suponer que esta afición burlesca hallara uno de sus más vitales impulsos en el trasfondo religioso cristiano, que en el Barroco tiende a distanciar los elementos paganos asumidos por el Renacimiento.

En el ámbito de la poesía barroca del Perú colonial, Juan del Valle Caviedes ha utilizado diversos procedimientos de carnavalización en sus composiciones de carácter satírico. Como acabamos de indicar, el caso de los temas mitológicos sometidos a la burla carnavalesca es una línea ampliamente difundida en la España de la época. Caviedes ha contribuido a esta clase de poemas con sus «Polifemo y Galatea», «Narciso y Eco», «Júpiter e lo», «Baile del amor alcalde», «Baile del amor médico» y «Baile

22 Vossler, *Lope de Vega*, 236.

23 Orozco, *Temas del Barroco*, XXXIV.

24 Cossío, *Fábulas mitológicas*, 517-518.

25 *Fábulas mitológicas*, 519.

26 *Fábulas mitológicas*, 517.

del amor tahúr»²⁷.

Polifemo y Galatea

Dámaso Alonso establece las dos vertientes en que esta fábula había ido tomando forma en Grecia: una, referida a la composición homérica, en la que finalmente el feroz cíclope es cegado por Odiseo; la otra forma tradicional corresponde a la imagen de un Polifemo «enamorado y músico», historia que va siendo configurada por los poetas bucólicos. Posteriormente, ambas tradiciones verán su continuación en Roma, especialmente en Virgilio, según el modelo homérico, y en Ovidio siguiendo a los bucólicos²⁸.

En cuanto a Caviedes se refiere, observamos que engarza las dos leyendas, estableciendo un nexo de orden motivacional: los navegantes homéricos son atraídos por los dioses para vengar la muerte del pastor Acis por obra de Polifemo. En la base del poema se percibe la estructura ovidiana y la homérica, seguidas por Caviedes en sus núcleos narrativos principales. Sobre aquel fondo de orientación primigenia se va organizando la nueva fábula.

El texto somete a degradación paródica los tópicos retóricos de invocación y conclusión:

Invoco al Dios de poetas
 como a primer boticario,
 porque con su ayuda pueda
 burlarme aquí sin empacho.
 Señor Sol, Febo y Apolo. [117]

En esta invocación burlesca Apolo, «Dios de poetas», es transformado en «primer boticario» en conexión con «Ayuda», término de la práctica médica de la época que se refiere a enema, lavativa, y que en un segundo sentido alude a la inspiración solicitada al dios. La relación grotesca entre ciertas funciones fisiológicas y la

27 A continuación de las citas de poemas de Caviedes se indica entre paréntesis rectos [] el número de página correspondiente a la edición de Rubén Vargas Ugarte (1947). Los textos citados han sido confrontados con las versiones publicadas por Daniel Reedy (1984) y María Leticia Cáceres (1990).

28 Alonso, *Góngora y el Polifemo*, vol. I, cap. IX.

creación poética constituye una forma de degradación típica en Caviedes. Los otros versos, al jugar con las diversas denominaciones atribuidas a Apolo, contribuyen a escamotear nuevamente la identidad del dios.

El poema finaliza con una estrofa semejante en su actitud irreverente al fragmento que acabamos de comentar, dando curso burlesco a la difundida fórmula retórica de conclusión basada en la manifestación de cansancio o agotamiento en el poeta:

Aquí la Musa impaciente
conceptos me niega avara,
pues no los hallo al presente,
por un ojo de la cara
para un ojo de la frente. [129]

En este contexto el «ojo de la frente» es una alusión a Polifemo.

Los aspectos concernientes a la descripción física de los personajes se fundamentan en la noción de gigantismo, dando lugar a los juegos conceptuales de ingenio. En lo que concierne al cíclope citaremos algunos casos.

Como una muestra de su incredulidad en lo tocante a la fábula, Caviedes lleva la comparación al extremo de lo absurdo:

Erase el tal gigantón
jayán tan desmesurado
que no ha habido en las mentiras
ninguna de su tamaño. [117]

Una excusa respecto a su incapacidad para abarcar toda la figura del personaje permite la exageración sobre el tamaño de Polifemo

Copiarlo en embrión pretendo
porque no hay para pintarlo
de todo punto pincel,
lienzo, colores ni espacio. [117]

Algunas hipérbolas ingeniosas se organizan mediante comparaciones de índole cuantitativa:

—Cáñamo sería el pelo. [117]

–Por la vega de la frente
 pasaré sin dilatarlo. [117]

–[su ojo] Ojo de puerta ha de ser. [117]

–Tenía por niña de él [el ojo]
 una vieja de cien años. [117]

–[de la nariz] Eran las ventanas puertas
 y el caballete caballo.
 Era la boca una gruta,
 los dientes eran peñascos,
 la barba era de ballena,
 y el pescuezo un campanario. [117-118]

Por su parte, Galatea ser una bella «giganta / que moría por enanos» [118]. Su descripción también se lleva a cabo en términos cuantitativos. En cuanto al pastor Acis, amante de la ninfa, los conceptos de ingenio apuntan a su tamaño reducido en comparación con Polifemo y con Galatea.

Considerando la primera línea narrativa del poema, la «bucólica», la situación se reduce a presentar las conflictivas relaciones entre el cíclope, el pastor y Galatea: «Acis era el de su gusto / y Polifemo el del gasto» [118].

La acción del mito ha sido extensamente degradada y vulgarizada tanto en sus motivaciones como en su ambiente. El suceso ha sido transportado a la época del autor y su ubicación espacial también le es familiar a éste. Gracias a tal procedimiento el poeta convierte en próximo lo que era distante, generando las condiciones para la configuración carnavalesca de la historia:

Juntóse un grande concurso
 de las gigantas del barrio,
 que en unas casillas bajas
 vivían junto del Rastro. [121]

Aquí debemos entender «Rastro» por camal²⁹. Probablemente, Caviedes alude a la calle del Rastro de San Francisco en Lima.

Para una idea de conjunto sobre el espíritu carnavalesco del poema, citaremos la «epístola» definitoria que remite Polifemo a la ninfa:

Trinchitaria Galatea,
 que viene a ser siete grados
 más que ramera, ya he visto
 tu amor y tu aleve trato.
 Bien sé que a otro pastor quieres
 porque te guarde el ganado
 cabrío, que estás haciendo,
 pero no he de ser yo el manso;
 él sí guárdese de mí
 que si lo cojo a las manos
 he de cascarle, además
 que ya conmigo ha quebrado.
 Una gala que tenía
 que darte en el Octavario,
 se la daré a la Tarasca
 que me hace más agasajo.
 Yo te cortaré la cara,
 aunque no quede vengado,
 que para tantos reveses
 es poco despique un tajo.
 Quédate para quien eres
 y quiere al pastor villano
 muchos años. Y los dioses
 te guarden mientras te mato,
 Polifemo. [...] [124]

La desubicación mitológica de Polifemo se remarca por medio de la introducción de un contexto eclesiástico, aludido por los términos «Octavario» y «Tarasca»³⁰. En el verso 13 del fragmento se observa una fórmula disparatada, aunque usual en la época³¹, consistente en la descomposición y redistribución del nombre de la amada del gigante: una *gala* que *tenía*. En el juego de conceptos que sigue, los « reveses » hacen referencia a los trajines amorosos de Galatea, a su infidelidad. A su vez, «tajo» se relaciona con el río español y su curso irregular, apuntando hacia el comportamiento sinuoso de la ninfa.

Esta carta de Polifemo es una parodia del género epistolar cultivado por Ovidio en sus *Heroidas*, libro que contiene un conjun-

29 *Diccionario de Autoridades*.

30 «Octavario.- S.m. La fiesta que se hace en los ocho días de una octava, con sermón, música y demás funciones de la Iglesia».

to de cartas ficticiamente atribuidas a personajes femeninos de la leyenda mítica. Caviedes atenta contra la elevación retórica del modelo ovidiano utilizando un remitente masculino que se expresa grotescamente. No se incluye la respuesta de Galatea por «honor del galán» [125], lo que insinúa el tono indecoroso de la misma.

Un sistema de incongruencias fusiona el material mitológico y aquel proporcionado por el entorno lumpenesco de la realidad cercana, con lo que se genera una transposición del mito hacia lo cotidiano y banal. De otro lado, se hace posible reconocer la intervención de un procedimiento inverso al de vulgarización del mito, gracias al cual una rama celestinesca de la realidad es sometida a mecanismos hiperbólicos, los que, por su parte, contribuyen a «mitificarla» grotescamente.

Dentro de los procedimientos disolutivos que lesionan el orden mítico retórico para postular el nuevo código de ironización de lo pagano, encontramos una sutil ironía que surge precisamente en el momento de articulación del esquema bucólico del relato con la versión homérica. Los fugitivos griegos son atraídos por los dioses hacia el espacio de Polifemo. La motivación que se atribuye a esta intervención divina es sumamente corrosiva: los dioses han de vengar el crimen del cíclope, tomando bajo su «protección» a una especie de pareja prostibularia:

Tentó un peñón con el pie
y, pasándole a la mano,
mató con el canto a Acis,
y la ninfa lloró el canto.
Sentidos los dioses de esto
trajeron para vengarlo
unos derrotados griegos. [125-126]

Introducida así la segunda línea del mito, la trama se extiende con fidelidad a los sucesos homéricos, aunque siempre en fórmula

«Tarasca.- S.f. Figura de sierpe que sacan delante de la Procesión del Corpus, que representa místicamente el vencimiento glorioso de nuestro Señor Jesu-Cristo por su sagrada muerte y Pasión del monstruoso Leviatán. Es voz tomada del verbo griego *theracca*, que significa amedrentar, porque espanta y medrenta a los muchachos. Por alusión se llama la mujer fea, sacudida, desenvuelta y de mal natural» (*Diccionario de Autoridades*).

31 Gracián, *Agudeza*, Disc. XXXI.

gruesa. A manera de epílogo, se presenta al ciego Polifemo trasladándose a la «corte» (Lima), donde como mendigo canta su ceguera amorosa:

Ulises no, que el poder
de Cupido me cegó;
pues cuando llegué a perder
el ojo que me quitó
entonces lo eché de ver. [128]

Narciso y Eco

La serie de conceptos ingeniosos que utiliza Caviedes para carnavalizar esta fábula y, en especial, la figura de Narciso toma como base relaciones diversas alrededor del elemento agua, materia que se asocia metonímicamente con el personaje aludido. Del reflejo en el agua y de su condición fluida, inestable, derivarán principalmente las ironías, las antítesis, las combinaciones fonéticas y de sentido. En este poema Caviedes ironiza con gran sutileza un mito que para su época resultaba emblemático. Tratándose de una figura amable para él y su tiempo, es comprensible que los rasgos descriptivos grotescos sean escasos en esta composición. Los factores de degradación respecto a la leyenda tienden a concentrarse en torno a la estructura conceptista planteada a modo de adivinanza, acertijo o enigma.

Verse y desearse, esquivar a Eco y a las ninfas que lo descubren y morir transformándose en flor, es el esquema seguido en el texto, cuya proyección ingeniosa toma principalmente el tema de lo inasible del reflejo ilusionante y el «imaginamiento» del enamorado. El conjunto da lugar a una serie de desengaños que se postulan como ejemplo aleccionador sobre la necedad humana.

La situación que acumula con preferencia las ingeniosidades del poeta es la que se refiere al reflejo visual. La visión acuática de Narciso será trocada en: flecha de Cupido; elemento de embriaguez; ninfa aguada; ninfa remojada; trucha inasible; ninfa pintada; sombra y no sol; pedrada del amor; pintura de imprenta; estampa impresa en tinta blanca; lumbre del agua; dama barata; cara vana (en juego con carabana); Narciso en aguas (juego con enaguas); perla imaginada (para un Narciso buzo); ninfa mulata (por sombra);

copia (opuesta a viva); etc.

Entre las deformaciones que el reflejo de Narciso sufre en el poema, la incorporación de lo negroide sirve para establecer incongruencias frente a la imagen clásica de la fábula:

Que era su sombra imagina,
que sin duda era mulata
la ninfa, si en agua vista
es cualquier sombra parda.
Y no es mucho, que hay novicios
que son golosos de pasas,
y en las sepas del amor
se mueren por vendimiarlas. [200]

Por una simple inversión del reflejo, implícita en estos versos, se llega a la imagen de un raro Narciso «pasas».

La intervención del factor fisiológico permite reducir a desecho urinario la imagen de Narciso:

Y fue mucho, cuando el joven
siempre que iba a pescarla,
el cuerpo no la cogía,
mas cogíale las aguas. [200]

Del cuerpo imaginado quedaría solamente un residuo metabólico, metafórico por el término «aguas»³².

Eco, la ninfa enamorada, servirá a Caviades de motivo para el ejercicio del ingenio, aceptada despreocupadamente como mero apéndice impuesto por el mito:

Era airosa con extremo
porque del pelo a la planta
era en buen aire compuesta
si era de voces la llama.
Grandísima respondona
que, sin reparar en nada,
a su Narciso galán
le volvía las palabras. [198]

32 En una composición dedicada al «Casamiento de Pico de Oro» aparecen los siguientes versos:

El elemento aéreo del fenómeno acústico del eco proporciona el material para las bromas conceptistas. En «llama» radica el eje del concepto: como apelación y como fuego, para ambos indispensable el aire, de la misma forma que para el eco.

La fábula cómica, una vez concluida, llevará la adhesión de varios versos aleccionadores. El sentido irónico burlesco del relato se expande hacia el contexto de realidad del autor con pretensiones moralizadoras:

Todos en el mundo son
narcisos de cosas varias,
pues todos tienen de amor
porque este ciega y engaña.
Narcisos son de grandeza
cuantos hinchados la tratan,
que piensan que presumirla
es lo mismo que alcanzarla.
Narcisos son de nobleza
los que, alegando montañas,
ásperos hidalgos son
cuando la hidalguía es llana.
También de ingenio narciso
son todos los que se agradan
de sus obras, y se miran
en ellas para estimarlas.
En fin, esta es flor de todos,
cuya hermosura gallarda
admira la necedad
y la huele la ignorancia. [201]

Enamoróse la dicha
del mediquillo peinado,
Narciso que en orinales
mira siempre su retrato. (267)

No existe aquí la elaboración que se muestra en el fragmento citado de la fábula de Narciso, pues la idea ha sido lanzada abruptamente. En el poema «Al doctor Yáñez» podemos observar otro caso de vinculación del reflejo con la orina:

Qué dirán los orinales
cuando a la vista los alzas
de ver tahalí y valona
que en su vidrio se retratan. (271)

Estamos ante un caso de lo que Bajtin denomina género «cómic-serio», en el cual «el elemento retórico ve debilitada su seriedad y su unilateralidad, su racionalismo, su monismo y su dogmatismo, gracias a la alegre relatividad de la percepción carnavalesca del mundo»³³. En Caviedes, la disparidad entre el interés por lo cómico en sí mismo y la preocupación por la manifestación de enunciados moralizantes da lugar a la lógica del contacto familiar entre lo cómico y lo serio.

Fábula burlesca de Júpiter e Io

Esta composición constituye un juego verbal típicamente virtuosista. La historia amorosa de Júpiter e Io se desarrolla brevemente, sin atraer significativamente la atención del poeta. Este se concentra, más bien, en los procedimientos de coronación y destronamiento de los personajes mitológicos por intermedio de la combinación de lenguaje e imágenes de carácter culto con sus similares de orientación vulgar. Dice de Io:

Era la nariz (aquí
 todo el Parnaso me valga,
 si el mismo Apolo tropieza
 en las narices más chatas),
 era un carámbano terso
 que por las cejas colgaba
 de la nieve derretida,
 de la frente tersa y clara,
 que a dividir las mejillas
 bajó un arroyo de plata,
 floreciendo en su frescura
 dos primaveras de nácar. [148]

Igualmente, este poema le sirve a Caviedes de pretexto para realizar comentarios burlescos sobre el desgaste de algunas fórmulas consagradas por la tradición poética culta:

Tenía en las cejas dos
 escopetas apuntadas,
 que el matar con flechas y arcos

33 Bajtin, *Problemas*, 152.

es muerte de coplas rancias.
 Salgamos ya de un Amor
 con arco, harpones y aljabas
 y tengamos un Cupido
 con mosquete y bala rasa. [147]

Las peculiaridades de cada personaje del mito sirven de base para el desenvolvimiento de diversos conceptos ingeniosos. Caviades tomará como punto de partida para sus bromas lo relativo a la belleza de lo, su blancura y delgadez. Cuando la ninfa es transformada en vaca por la celosa Juno, su nueva condición dará cabida a burlas generalmente asociadas a la conducta erótica del ganado, a cuero, a carne, etc. Argos, encargado por Juno de vigilar a lo, será motivo de una serie de chistes acerca del tema de los ojos, la mirada, la ceguera, etc. Para sustentar comentarios ingeniosos respecto a Mercurio se tomará su caracterización como estafador y urdidor de trampas.

Bailes teatralizados

Caviades compuso tres bailes dramatizados, en los cuales la figura del dios Cupido preside las danzas asumiendo en cada caso una función burlesca relativa al tema del amor. En el «Baile del amor alcalde» [323-326], el dios, bajo la figura de alcalde, dicta sentencia a cinco presos de amor, de acuerdo a nuevas leyes que él como «supremo legislador» ha establecido. El cuarto prisionero declara:

Yo por una interesada
 aquí por pobre estoy preso,
 porque me vende su cara
 más cara que yo la quiero,
 y no es bien hecho
 que el amor no se venda
 por amor mismo.
 Cupido-alcalde dicta la pena correspondiente:
 Razón tenéis, mas por pobre
 y mentecato, os sentencio
 a amor de viejas que son
 mis azotes y mis remos. [325]

El «Baile del amor médico» [326-331], a través de juegos de palabras, gira alrededor del concepto del amor enfermedad. Cupido-médico diagnostica el tipo de dolencia y prescribe el remedio. Cupido juega a las cartas en el «Baile del amor tahúr» [331-335], en el cual el tema del amor como juego constituye la base de los conceptos ingeniosos. En estos bailes escenificados Caviedes desacraliza a Cupido y al amor, dando lugar, de otro lado, a diversas bromas de corte antifeminista.

De acuerdo a lo expuesto, podemos considerar que en sus poemas mitológicos burlescos Caviedes ha creado una serie de «dobles paródicos» destronadores que tienen por objetivo degradar y desacreditar toda una tradición cultista. En tal sentido, encontramos en Caviedes una básica actitud anti-retórica, en la que los procedimientos de carnavalización literaria están al servicio de una intencionalidad que busca desprestigiar fórmulas congeladas. Los ambientes y personajes remotos e idealizados de los mitos clásicos son carnavalizados al ser puestos en contacto con un entorno familiar como es el de los barrios limeños de baja condición. De esta manera, el paisaje mítico y arcádico de las fábulas clásicas es degradado al convertirlo en una típica plaza carnavalesca, cuya atmósfera está poblada de cuerpos grotescos.

Caviedes utiliza la tradición carnavalesca para cumplir con los objetivos propios de un poeta del barroco: dar curso al lucimiento virtuoso de su ingenio conceptista. En Caviedes, los recursos de la carnavalización literaria contribuyen a la creación de un espacio en el que el escritor afirma su originalidad y su independencia como poeta.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Dámaso. *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Gredos, 1961.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974.

— *Problemas de la poética de Dostoyevsky*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

COSSÍO, José María de. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid:

Espasa-Calpe, 1952.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Castalia, 1981.

COSTIGAN, Lúcia Helena. *A sátira e o intelectual crioulo na colônia*. Gregorio de Matos e Juan del Valle y Caviedes. Lima: Latinoamericana Eds., 1991.

OROZCO DÍAZ, Emilio. *Temas del Barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1947.

PFANDL, Ludwig. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1933.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1963.

VALLE Y CAVIEDES, Juan del. *Obras*. Ed. de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Tipografía Peruana, 1947.

— *Obra completa*. Ed. de Daniel Reedy. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

— *Obra completa*. Ed. de María Leticia Cáceres; estudios de Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1990.

VOSSLER, Karl. *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: Revista de Occidente, 1933.