

## Tristes sátiras, ecos sombríos: Petrarca en Juan del Valle y Caviedes

Facundo Ruiz

Conicet, UBA

### Resumen

El amor como tema o problema poético en la literatura latinoamericana del siglo XVII tiene antecedentes que, si no evidentes, son al menos reconocibles. Entre ellos está sin duda, y por vías disímiles, Francesco Petrarca. No obstante, su influencia o incidencia en dicha literatura, antes de desembarcar en América, pasa por dos traducciones culturales insoslayables: por un lado, el petrarquismo y el amor cortés españoles (Boscán y Garcilaso, entre otros); por otro, la inflexión barroca (Quevedo, pero también Góngora y Lope). Así es como, por ejemplo en la poesía del peruano Juan del Valle y Caviedes, se pueden distinguir ambas esferas, ambos espectros: si los retratos exhiben cierto modelo amoroso (virtuoso, “tradicional”, filosóficamente equívoco); el tono, satírico o desilusionado, pone en primer plano cierta distancia, cierta reconfiguración (desvirtuada, compleja, estéticamente transformativa).

Es nuestro propósito, considerando ideas y estudios sobre el tema, circunscribir ciertas reflexiones y análisis a: (1) el traslado poético que supone el petrarquismo en general, y su particular inflexión americana; (2) considerar en ese movimiento la construcción propuesta por la poesía amorosa de Juan del Valle y Caviedes.

El amor como tema o problema poético en la literatura latinoamericana del siglo XVII tiene antecedentes que, si no evidentes, son al menos reconocibles. Entre ellos está sin duda, y por vías disímiles,<sup>1</sup> Francesco Petrarca, quien con el *Cancionero* reorganiza una tradición que en cierta medida había establecido Dante con la *Vita Nuova* (cfr. Zavala, 1980), pero cuya historia pasa por los trovadores provenzales y, por supuesto, Renacimiento en marcha, se remonta a griegos como Homero y Platón y a romanos como Virgilio y Ovidio, entre otros.

No obstante, su influencia e incidencia, antes de desembarcar en América, pasa por dos traducciones y traslaciones culturales insoslayables: por un lado, el petrarquismo y el amor cortés españoles (Boscán, Garcilaso y Herrera) del siglo XVI; y por otro, la inflexión barroca (fundamentalmente Quevedo, pero también Góngora y Lope) del siglo XVII (cfr. Navarrete, 1997). Así es como, en la poesía del peruano Juan del Valle y Caviedes, se pueden distinguir ambas esferas, y ambos espectros: si los retratos poéticos, por ejemplo, exhiben cierto modelo amoroso (virtuoso, “tradicional”, y filosóficamente equívoco); el tono, satírico o desilusionado, pone en primer plano cierta distancia y cierta reconfiguración (desvirtuada, compleja, y estéticamente transformativa).

El eje de las traducciones, traslaciones y transformaciones, en el caso particular de la relación entre Petrarca y Caviedes, es significativo, en principio por dos razones: por un lado, permite trazar un movimiento mucho más amplio y complejo, como es el de la *traslatio (studii e imperii)*, que organiza una lectura de la relación histórica entre literatura y política cuyo origen tópico, según Curtius, se encontraría en la *Biblia*, pero también en las *Epístolas* de Horacio (Curtius, 1955: 50-52), y que, dado el marco colonial americano, resulta más que relevante; pero por otro lado, se ajusta a ciertas características propias de lo se llama *petrarquismo*, que como todo “-ismo” implica

1 Cfr. Leonard (2006), Hampe Martínez (1992), Bellini (2008), Peña, (2005), Rose (2008).

una noción de movimiento y transformación que hace de la obra de Petrarca menos un patrón retórico que un patronímico poético, que coincide, además y en nuestro caso, con cierto gusto barroco por las metamorfosis, los desplazamientos semánticos y las traslaciones sintácticas.

En este sentido, considero que pueden distinguirse en la obra de Valle y Caviedes tres zonas amorosas que, si por un lado dan cuenta de cierto desplazamiento de y por el *Cancionero* de Petrarca, por otro, organizan las transformaciones que, en Sudamérica, ocurrían a esta singular (pero poliédrica) tradición poética.

Distinguibles pero no separables, estas “zonas” diseñan cierto mapa, cierta *cartografía* más de nube que de reloj (diría Popper), que habilita no tanto una entrada a la obra de Caviedes como un plan de recorridos posibles y combinables partiendo, azarosamente, de una *equivoca* tradición (como es la amorosa en Occidente) y de su movimiento o metamorfosis en el Perú, y en Lima particularmente, a fines del siglo XVII.

## Zona lírica

Las ediciones modernas de la obra completa de Valle y Caviedes son por el momento dos (cfr. Fuentes) y ambas recortan, temáticamente, un conjunto de “poemas amorosos” que contiene 36 (o 37)<sup>2</sup> composiciones en las que predomina el romance.<sup>3</sup> Aparece aquí, y a diferencia de los poemas “de amor y discreción” de sor Juana, no el razonamiento afectivo sino el lamento o queja, matizado en algunos casos por reflexiones o juicios, que habitualmente caracterizan este tipo de composiciones: el yo-lírico sufre solo, pero canta, el desencuentro con su amada. Ciertos tópicos, tradicionales, refuerzan el modelo: los ojos de la amada son dardos o soles que ennegrecen, y sus pies hacen brotar flores al prado al pasar; mientras el enamorado, indefenso, desvaría y padece, y siente incendiarse sin que sus lágrimas alcancen a apagar el fuego que, muy por el contrario, avivan. El amor, tópicamente, es un mecanismo de reveses y opuestos, que llega a desvincular causas de efectos (226/234) y reúne, ilógicamente, los extremos: todo ocurre aquí “muy por el contrario”. Cupido, dice el yo-lírico, “es voz ambigua, falsa” (239/246).

Sin embargo, y al igual que en sor Juana, estos poemas amorosos no componen una “colección”, hilada por una amada única (como podría ser Laura en el caso de Petrarca), sino que van alternando y dispersando las destinatarias hasta diluir al yo en una voz sin sujeto preciso,<sup>4</sup> y por lo tanto, desnaturalizando el verosímil afectivo.

Tan es así, que en uno de los romance, el yo-lírico canta su amor, sin preámbulos ni *pretextos*, a dos mujeres simultáneamente (Tomiris y Amarinda); aunque aclara antes de empezar: “Equivocos son mis versos” (240/248, v.1), como si fuera posible confundirse.<sup>5</sup> Y esa *equivocidad* de los versos va construyendo en serie de desplazamientos (*ecos*) cuya más notable característica quizás sea la de relacionar la “belleza e ingratitud” (tópica) de la amada con cierta “razón de estado” (223/231) del amor, lo que configura un campo político-jurídico (con su deriva jurídico-económica) para el afecto que poco se asemeja al Petrarca del *Cancionero*, y que irá resemantizando los elementos poéticos “tradicionales”: la amada será más tirana que Dama o Señora, y su arbitrariedad, en consecuencia, más despótica que irracional; y el enamorado no espera, si ha de morir de amor, encontrar en la muerte el típico y tópico descanso sino un consuelo que es enunciado casi como venganza y, más aún, como venganza doble, pues la amada seguirá viva, es decir, *muriendo* (envejeciendo), y así, *falseará* (desfigurará) cada vez más su tirana existencia en la

2 Las ediciones de Reedy (1984) y Cáceres (1990) organizan la poesía amorosa de Caviedes con las mismas 36 composiciones, aunque las ordenan de forma distinta. En el caso de Reedy hay un poema más (“Atended, amadores del Rimac”, N° 254), que Cáceres coloca entre los poemas satíricos (N° 129). Cito el número de composición de ambas ediciones según el orden de publicación (1984, 1990).

3 Sobre el uso menos extendido del soneto en el barroco: cfr. Zavala, 1980, pp. 375-376.

4 Cfr. los casos en los cuales el yo lírico se dirige, confusamente, a un “dueño” (226/234, 230/238, 239/246).

5 La segunda estrofa es aún más clara al respecto: “A una por dos, mis señoras, / he de aplaudirlas de lindas, / que a dos por tres lo hago yo / a la primera visita.”

belleza. La amada, si sobrevive al enamorado, solo *afea* la belleza del amor enfatizando la tiranía de ese *estado*. Estos corrimientos, entre otros, articulan el poema-queja como una instancia previa al fiel tribunal de la razón, donde la argumentación razonada desplaza el lamento sentido.

## Zona dialogal o dramática

Las “piezas dramáticas” (dos bailes y un entremés), breves y similares en su construcción escénica, se organizan también en torno al amor, y no solo en torno al amor como tema o problema poético sino, literalmente, en torno al Amor como personaje-eje: en los tres casos, un grupo de enamorados se turna para consultar al Amor sus pesares.

Predomina en esta zona, como en casi todos los sonetos amorosos de sor Juana, el razonamiento afectivo, el sentimiento argumentado: sea en la forma del *juicio* (donde un Amor-alcalde responde a los enamorados-presos), sea a la manera de *remedio* o *solución* (donde un Amor-médico atiende a los enamorados-enfermos),<sup>6</sup> en estas piezas el *diálogo* ocupa el lugar del monólogo lamentoso y solitario, y las razones, ya no las quejas, *escenifican* el drama del desconsuelo. Curiosa pero no casualmente, la *teatralización* del amor ocurre racionalmente en la personificación de ideas (que los actores encarnan), y el drama amoroso implica mucho menos la exposición de una sensibilidad dolida o de una atracción incomprensible que la representación de una inteligibilidad, de un entendimiento, en crisis.

Lo que se ve (en el escenario) podría leerse (en el libro) y viceversa: libro y escenario alternan sus cualidades ya que comparten el ser espacios donde la razón personifica sus ideas desdibujando sus actores. Libro y escenario exponen, con igual distancia, una realidad sensible que ha perdido su marco de referencia unívoca. Libro y escenario se hacen *eco* de una equívocidad racional que afecta las palabras y las cosas: es posible razonar afectos y afectar razones, entre otras cosas, porque ni las ideas ni los afectos son claros y distintos; en todo caso, siendo distinguibles no son claramente separables. La razón barroca opera por distinciones equívocas, y no por separaciones claras.

No obstante todo esto, es llamativo que ningún personaje desconozca la razón por la cual “adolesce” o “padece”: el amor aquí no parece ser un problema de *causas*, puesto que todos los enamorados saben y reconocen cuál es su problema y así lo indican al Amor (alcalde o médico). Es decir: las consultas no apuntan a saber *qué es el amor* (o por qué se lo sufre irremediablemente) sino *de qué es capaz el enamoramiento* (o hasta dónde afecta).<sup>7</sup> Así, los parlamentos poéticos no tematizan el origen (pasado o punto de surgimiento) del amor sino la afectación (presente o punto de inflexión) amorosa; y el eje no es la amada (desdeñosa) ni el amante (dolido) sino el estar enamorado: *esa situación equívoca*.<sup>8</sup>

De esta manera los diálogos, “aprisionada” o “enferma” la voluntad del enamorado, se desplazan a vislumbrar una *salida* (posible) a dicha situación más que a demorar la melancolía por una *entrada* (realizada): no se trata de “entrar en razón” (tópico frecuente de la poesía amorosa) sino de convenir una salida razonable. Y esa especulación toma la forma, en estas piezas, de un juicio o remedio que compara ideas y causas para conocer y determinar sus efectos, o el comportamiento (progresivo) de sus razones. Es así como, en cierto momento, se concibe al amor como una *lógica cautelosa* que siempre expresa menos para expresar más, o que busca no ser entendido para dar más a entender, o que evita ser nombrado para, dilatan-

6 El caso del Amor-tahúr, aunque en sus rasgos generales participe de lo expuesto, es ligeramente distinto y merece una atención que excede el propósito de esta ponencia, entre otras cosas, por las complicaciones que la fijación textual ha presentado para la lectura (cfr. las anotaciones de Reedy y Cáceres al texto).

7 Los movimientos claroscuros y las fronteras difusas son los elementos “cero” de una cartografía (política) barroca, de un mundo (moderno) donde las cosas ocurren y son gradualmente nunca del todo evidentes.

8 La referencia (“esa”) es clara pero no distinta (sino “equivoca”); y así la situación es única y distinguible aunque repetible en su unicidad: puede señalarse un punto (de fuga), pero lo que aparece en el discurso amoroso es un cruce de líneas (una fuga de puntos).

do su campo semántico, desplazar un referente claro. El amor tendría una forma retórica de lítote; una fórmula discursiva del tipo “no es sino”; y una fórmula matemática “- x +”. Y siendo así, por ejemplo, quien padece celos está destinado (lógicamente) a sufrir sin remedio, y por lo tanto, a morir de amor o a matarlo tarde o temprano. Y esto, explica el Amor, es razonable, puesto que celar es amor al cuadrado, es decir, amor por otro más amor por sí mismo, lo que se expresa, matemáticamente como (+ x +), siendo esta una lógica opuesta a la del amor, que como se dijo es de (- x +).

Pero esta *lógica cautelosa* del amor, esta lógica del menos por más, es muchas veces una forma de la ironía (e incluso la lítote, como figura retórica, es pensada como irónica sobre todo cuando es negativa): “no te odio”, no es necesariamente “te amo”, y si bien muchas veces indica “te perdono”, lo que asegura (además de una desesperante ambigüedad afectiva) es una doble racionalidad discursiva, que deliberadamente diferencia en el plano de la enunciación al enunciado de su sentido evidente.

Esa falta de simplicidad es una evidencia nada simple, pues implica otro tipo de desplazamientos que, en el caso de Valle y Caviedes, reenvían hacia una amplia zona satírica, donde el amor (y su modelo) es puesto en crisis definitivamente.

### Zona satírica

Esta zona, la más extensa en la obra del peruano y, sin duda, la que más atención de la crítica ha recibido (a punto tal de eclipsar la lectura de otras zonas y aspectos),<sup>9</sup> representa más de dos tercios de sus composiciones poéticas. Habitualmente reconocida por las mordaces críticas a los médicos-matadores, se encuentra aquí burlado todo tipo personaje (como ya sucedía en Quevedo): los calvos o viejos, los narigones, los que fingen ser poetas o caballeros, los/las que se casan con menores, las mujeres amancebadas, pedigüeñas, alcahuetas, feas, que usan zapatos más pequeños, o que *plus-valoran* su amor.

El amor aquí es claramente una convención poética, un modelo retórico, que se presta a desplazamientos principalmente morales, como suele ocurrir en la sátira barroca.<sup>10</sup> La des-idealización del sufrimiento del amante y de la belleza de la amada ocurre, fundamentalmente, por su puesta en contexto: tanto el lenguaje como los tópicos, tanto la caracterización del enamorado como la validación del sentimiento amoroso son contrastados con el mundo donde acontecen. El *texto* petrarquista en el *contexto* limeño y colonial del siglo XVII enseña cierta distancia insalvable y cierto agotamiento: la palabra petrarquista parece haber envejecido, y cuanto más se la usa, no solo más se la frustra sino que más impostada hace aparecer la voz que la encarna. Tal vez por eso y en la mayoría de los casos, el yo-lírico no se encuentra involucrado en las situaciones que describe o censura: (todo) habla *de* cierta distancia. Enamorados están los otros; errados, todos los que así se imaginan. Si el amor poético pierde valor de uso afectivo, y gana valor de cambio moral, el discurso amoroso debe ser colocado en el mercado (y en estrado) que le corresponde, es decir, ya no en su mundo potencial y facultativo sino en el mundo real, coercitivo que la sátira indica.

Sin embargo esta concepción mantiene cierta “poética de la satisfacción” petrarquista (cfr. 224/232), pero que ya no coincide con la renuncia o indiferencia de la amada, que elevaba al amor y al enamorado, sino con la certidumbre acre que hunde en la tristeza a todo aquel que pretenda ese vínculo mundano, desprejuiciado y equívoco. Señalar la decadencia del mundo y sus valores, la miseria humana y sus vergüenzas, para reírse de ellas, es parte de la tarea del satírico y del religioso, de la poesía y el sermón contrarreformistas, que encuentran una satisfacción moral

9 Cfr. Ruiz, 2009, pp. 319-325.

10 Cfr. Peale (1973), Hutcheon (1981) y Pérez Lasheras (1994), Deleuze (2002, 2006).

en esa distancia que les permite juzgar, desde el púlpito de las certezas nefastas, a los *caídos*, es decir, a todos los hombres.

Pero entre aquel enamorado, umbrío por la pena, que cantaba a solas sus quejas amorosas, y este juez destemplado, irónico y tirano que impone la risa a fuerza de señalar la tristeza ajena, quedan los cautivos del amor (“prisioneros” y “enfermos”) que, en la equívoca situación de sus placeres, razonan sus afectos y afectan sus razones, mucho menos preocupados por el deber (moral) de sus acciones y vínculos que por el poder (real) que el vínculo amoroso capacita, política y éticamente.

## Fuentes

Valle y Caviedes, Juan del. 1984. *Obra completa*. Reedy, Daniel (ed.). Caracas, Ayacucho.

----- 1990. *Obra completa*. Cáceres, María Leticia; A.C.I.; Cisneros, Luis Jaime y Lohmann Villena, Guillermo (ed. y estudios). Lima, Banco de Crédito del Perú-Ediciones del Centenario.

## Bibliografía

Bellini, Giuseppe. 2008. “Italia, España, Hispanoamérica: una comunidad literaria renacentista”. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en *Studi di Letteratura ispano-americana*. Estratto, 33, Roma, Bulzoni, [s.a.], pp. 45-60.

Beristáin, Helena. 2004. *Diccionario de retórica y poética*. México DF, Porrúa.

Curtius, Ernst Robert. 1955. *Literatura europea y Edad Media latina*. México DF, FCE.

Deleuze, Gilles. 2002. *Spinoza y el problema de la expresión*. Madrid, Editora Nacional.

----- 2006. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires, Cactus.

Hampe Martínez, Teodoro. 1992. “El eco de los ingenios: literatura española del Siglo de oro en las bibliotecas y librerías del Perú colonial”, *Revista de Estudios hispánicos*. Puerto Rico, pp. 191-209.

Hutcheon, Linda. 1981. “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática”, *Poétique*, N° 46, París, abril. Noya, E. y Paz Soldán, A. M. (trads.)

Leonard, Irving A. 2006. *Los libros del conquistador*. México, FCE.

Navarrete, Ignacio. 1997. *Los huérfanos de Petrarca*. Madrid, Gredos.

Peale, C. G. 1983. “La sátira y sus principios organizadores”, *Prohemio* IV, 1-2, Madrid, abril, pp. 189-210.

Peña, Margarita. 2005. “Petrarca y otros poetas italianos en el cancionero novohispánico *Flores de baria poesía*”, *Biblioteca Cervantes Virtual*, Alicante.

Pérez Lasheras, Antonio. 1994. *Fustigat mores. Hacia un concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza, Universidad.

Petrarca, Francesco. 1997. *Cancionero*. Madrid, Cátedra, ed. bilingüe, 2 tomos.

Rose, Sonia V. 2008. “Hacia un estudio de las elites letradas en el Perú virreinal: el caso de la Academia Antártica”, *Historia de los intelectuales en América Latina* (vol. I). Madrid, Katz, pp.79-93.

Ruiz, Facundo. 2009. “Para leer a Juan del Valle y Caviedes”, en Jitrik, Noé (comp.), *Revelaciones imperfectas*. Buenos Aires, NJ editor.

Zavala, Iris. 1980. “Burlas al amor”, *NRFH*, XXIX, N° 2, pp. 367-403.

**CV**

FACUNDO RUIZ ES PROFESOR DE LITERATURA LATINOAMERICANA EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES E INVESTIGADOR DEL INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA, DONDE ACTUALMENTE COORDINA EL GRUPO DE ESTUDIOS BARROCOS.

HA PUBLICADO EN LOS LIBROS COMPILADOS POR NOÉ JITRIK EL DESPLIEGUE (2008) Y REVELACIONES IMPERFECTAS (2009) ENSAYOS SOBRE ALFONSO REYES Y JUAN DEL VALLE Y CAVIEDES, RESPECTIVAMENTE; EN REVISTAS, NACIONALES Y EXTRANJERAS, HAN APARECIDO OTROS ENSAYOS SOBRE BARROCO LATINOAMERICANO Y AUTORES DEL CONTINENTE. ESCRIBE UNA SOLA OBRA (CON IRENE SOLA): PIEZAS PARA LIBRO, DE LA QUE SE HA PUBLICADO SOBRE EROMAS (2007), ESCORZOS (2009), Y MAZO DE CARTAS (2010, EN COLABORACIÓN CON L. BECCARIA).