

LA ENDIABLADA, DE JUAN MOGROVEJO DE LA CERDA:
TESTIMONIO SATÍRICO-BURLESCO SOBRE
LA PERVERSIÓN DE LA UTOPIA

POR

MABEL MORAÑA
University of Pittsburgh

La conflictiva y contradictoria sociedad criolla del siglo XVII encuentra en la ideología y en la estética del Barroco el aparato representacional que fija, en un doble movimiento, los lujos del Poder y las perversiones de la Autoridad.

Celebratorio e impugnador, monumentalista y trivializante, hegemónico y transgresivo, el Barroco se diversifica en Europa y América en un vasto repertorio de recursos y estrategias retóricas que permiten percibir las líneas de fracción que socaban, ya desde entonces, el proyecto imperial.

Los múltiples ejemplos que confirman la existencia de un Barroco ortodoxo o protestante, de un Barroco popular y un Barroco de Estado, de un Barroco monárquico y de un Neobarroco articulado a la modernidad, desautorizan cualquier interpretación ideológica unívoca de esta forma representacional que sigue prestándose, por esa misma razón, a polémicas y revisiones. De modo que parece justo concluir que la materialidad de las prácticas sociales, incluido el ejercicio de la literatura, así como la definición social e ideológica de los productores culturales, es la que efectivamente guía y redimensiona el proceso de apropiación discursiva, impidiendo una identificación definitiva entre modelos estéticos y proyectos dominantes.¹

En América, la enfatización de esta polivalencia del Barroco, permite valorar a nueva luz la ductilidad e incidencia social de una producción cultural que propaga, de cara a la metrópolis, la ideología hegemónica del absolutismo contrarreformista, al tiempo que da expresión a la emergencia de la heterodoxa identidad criolla protonacional y al consecuente surgimiento del sujeto social hispanoamericano.

En un contexto más amplio que el hispánico, referido principalmente a los colonialismos post-iluministas, la nueva crítica del colonialismo ha ahondado sobre el tema de la formalización y distorsión de paradigmas representacionales dentro de formaciones sociales subalternas. Preocupada básicamente con el proceso de surgimiento de ideologías contrahegemónicas, con las nociones de alteridad y ex-centricidad del sujeto colonial, y con la emergencia y desarrollo de los nacionalismos que suceden a la

¹ Sobre la funcionalidad de la estética gongorina en relación con la estructura de poder en la Colonia ver Acosta, Concha, y Beverley. Acerca de esa misma estética y su redimensionamiento en el Barroco criollo ver Moraña (*Relecturas*, "Barroco y conciencia criolla", "La cuestión del Barroco").

destotalización colonial en diversos contextos, esta crítica reinterpreta los procesos de imposición, apropiación y reproducción ideológica y los procedimientos discursivos a través de los cuales los “dueños de la letra” redefinen históricamente su función de “intelectuales orgánicos”.

Dentro de este proceso, el concepto de *mímica* incorpora un nuevo sesgo a la interpretación de la representación de conflictos e identidades coloniales.²

La mímica es la gestualidad paródico-burlesca a través de la cual se produce la apropiación del modelo, al tiempo que se acentúa la distancia entre la representación y lo representado. En este sentido, la mímica es un recurso ambivalente, construido a partir de la desviación y del exceso. El efecto es perturbador, con frecuencia satírico, y establece, como indicara Homi Bhabha, un compromiso irónico con la realidad. Es menos fiel, más crítica y desacralizante que la *mimesis*; revela la presencia parcial (incompleta, virtual) del sujeto; juega con la semejanza para enfatizar narcisistamente la diferencia. Puede arguirse que el recurso de la mímica concentra simbólicamente, en sus múltiples manifestaciones, la bipolaridad en que se mueve el sujeto colonial americano: su fascinación con el Poder, y la necesidad de transgredirlo.

En este trabajo deseo llamar la atención sobre un texto que, aunque poco atendido por la crítica, tiene, dentro del panorama de la literatura del Perú virreinal, un valor sintomático del proceso de institucionalización cultural y formación de la identidad criolla en el Nuevo Mundo. Dentro de este proceso, la corrosión satírica de la utopía de unificación y homogeneización imperial ocupa un lugar fundamental, potenciando ideológicamente las instancias de producción y recepción literarias, como momentos claves en la constitución del imaginario criollo.³

Me refiero a *La endiablada*, pieza satírica compuesta *circa* 1626 por Don Juan Mogrovejo de la Cerda, miembro de la nobleza madrileña aposentado en el Perú, donde ocupara los cargos de regidor, alcalde ordinario y comisario de caballería en el Cuzco, ciudad en la que residiera hasta su muerte.⁴ Se sabe que vivió por períodos también en

² Se aplica aquí el concepto de mímica presentado por Homi Bhabha en su teorización sobre colonialismos modernos.

³ Ya desde la obra de Mateo Rosas de Oquendo, y particularmente a partir de su “Sátira a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598”, Lima, conocida como “la ciudad de los Reyes”, había sido objeto del discurso satírico (Ver Johnson, y Lasarte, “La sátira” y “Mateo Rosas de Oquendo’s Satira”). Juan del Valle y Caviedes reactualiza el *Sueño de la muerte* de Quevedo en su *Diente del Parnaso*, satirizando la sociedad peruana de la época. Hacia fines del siglo XVIII, en un contexto ya prerrevolucionario, Esteban de Terralla y Landa da nuevo impulso al tema en su obra *Lima por dentro y por fuera* volviendo al modelo quevedesco, particularmente al “sueño” “El mundo por de dentro” del poeta español. Sin embargo, como Johnson indica, el siglo XVII marca el apogeo de la sátira española, principalmente a través de la obra de Argensola, Quevedo y Gracián, que ejercerán larga y profunda influencia en América.

⁴ La obra fue descubierta por Antonio Rodríguez-Moñino en 1947 en una librería de Madrid, entre los materiales pertenecientes a la biblioteca de Juan de Solórzano Pereira (1575-1655), quien fuera oidor de la Real Audiencia de Lima entre 1609 y 1626 (ver Rodríguez Moñino). El relato ocupa nueve folios en escritura española del siglo XVII en uno de los volúmenes de esa colección, y aparece junto a otra serie de manuscritos de la época que fueran dedicados al oidor, y que éste llevara consigo al regresar a España, finalizadas sus tareas administrativas (o que le fuera enviado al

Lima, escenario del diálogo satánico que enmarca *La endiablada*.⁵

El texto se presenta como el testimonio del autor-narrador que escucha, desde un portal de las calles de la capital peruana la conversación entre dos diablos, Amonio, diablo “baquiano” (experimentado residente del virreinato) y Asmodeo, “chapelón” (extranjero recién llegado a América).⁶ Este último, al tiempo que relata las alternativas de su viaje de España al Nuevo Mundo y expresa sus intenciones de recoger en éste almas para el Infierno, recibe de Amonio información sobre la corrupta sociedad virreinal. La narración queda así en manos de estos dos personajes, que ofrecen su perspectiva de la vida colonial, con frecuentes confrontaciones con la metropolitana.

ex-oidor con posterioridad, y que él incorporara entonces a su colección, según sugiere Anadón). Los textos contenidos en este volumen están fechados hasta 1639. Este hecho, junto a otras referencias contenidas en el relato de Mogrovejo, permite fechar el texto alrededor de 1626 (Anadón) o 1624 (Chang-Rodríguez). Rodríguez-Moñino reveló la existencia de la obra en 1965, en un coloquio de peruanistas en la Universidad de Toulouse (Anadón). Con posterioridad, Raquel Chang-Rodríguez publicó el texto de la pieza en diversas ocasiones, con variaciones formales en las distintas versiones, relativas sobre todo a aspectos ortográficos y de puntuación (1975, 1978 y 1991). En estas ediciones Chang-Rodríguez incluye datos biográficos sobre Mogrovejo y notas aclaratorias de aspectos lingüísticos e históricos relacionados con el texto. Desde que se conoció la existencia de este relato satírico en 1965, la reacción de la crítica ha sido escasa y lenta. Se cuenta sólo con algunos estudios sobre influencias de la literatura peninsular en el texto criollo (principalmente la vertiente quevedesca y los aspectos picarescos de la pieza), que incluyen noticias histórico-biográficas útiles para la ubicación de *La endiablada* en la historia cultural de la Colonia (Anadón, Chang-Rodríguez, Gostautas). Las historias literarias y los estudios panorámicos sobre el período no consignan aún la obra de Mogrovejo dentro de la literatura del período, ni como antecedente de la novela hispanoamericana. En este trabajo las citas son tomadas de la edición de Chang-Rodríguez de 1991. ⁵ Datos consignados por historiadores del período colonial (Lohmann Villena, Porras Barrenechea, Vargas Ugarte) dan cuenta de la existencia de don Mogrovejo de la Cerda y presentan algunas noticias acerca de su vida y obra. Otros datos fueron ofrecidos por estudios posteriores, aunque quedan aún muchas lagunas por llenar en la biografía de este personaje. Según la información que se posee, Mogrovejo de la Cerda sería autor de la crónica *Memorias de la gran ciudad del Cuzco* (c. 1664) publicada por María del Carmen Martín Rubio en 1983, y supuestamente también de dos textos perdidos: la comedia *La dama muda* (Gostautas 1978), que habría sido compuesta hacia 1636, y *El predicador*, a la cual se refiere Toribio Alfonso Mogrovejo de la Cerda, hijo del autor, en carta en que se dedican las *Memorias* al Duque de Medinacelli. También correspondería a nuestro autor la edición del *Árbol de los Veras* (Milán, 1636) de Alonso López de Haro (aunque algunos habrían atribuido la creación de esta obra a otros autores, entre ellos a Mogrovejo), la cual incluye elogios redactados por este personaje. Se cree que Mogrovejo de la Cerda habría nacido hacia 1600 y fallecido antes de 1690 (Gostautas 1978: 330; Anadón). Chang-Rodríguez, por su lado, da como fecha de su fallecimiento el año de 1664 (1991: 139). Su prosapia se remontaría por línea materna a la casa del quinto conde y primer duque de Medinacelli, siendo asimismo los Mogrovejo familia ilustre en la sociedad metropolitana y colonial (ver Anadón).

⁶ Los nombres de estos personajes-mediadores revelan su naturaleza, al no ser nombres cristianos. Gostautas llama la atención sobre la coincidencia del nombre de Asmodeo con el que aparece en *El diablo cojuelo*. Amonio aparece, según indica el mismo crítico, repetidas veces en la obra de Erasmo (Gostautas, “Un episodio de la picaresca americana” 996, n.7). En cuanto al diálogo entre los diablos, Nolting-Hauff anota la influencia en Quevedo de los *Colloquia familiaria* de Erasmo, obra en la que dos desconocidos se encuentran dando lugar a una estructura dramática dinámica (Nolting-Hauff 21).

En la charla desfilan tipos e instituciones sociales, con algún rápido relato enmarcado y, en la segunda mitad de la pieza, se suceden en serie más de setenta preguntas y respuestas, en estilo aforístico, que proveen una visión irónica y escéptica de la vida colonial.

La acumulación y heterogeneidad anecdótica del texto ilustran el carácter central de la sátira, tal como deriva de su etimología: *satúra* significa en su origen latino plato colmado de alimentos diversos, recordando las ofrendas a los dioses realizadas en un ambiente festivo propicio a la broma y la crítica burlesca (Corominas, Hightet, 231).

Sin embargo, aun en el estilo propio de los juegos de escarmio, el intercambio coloquial de los diablos nos conduce, por el camino de la revelación seudotestimonial, a un cuestionamiento del principio de orden que organiza la sociedad criolla, espejo de la metropolitana, agregando elementos al debate en torno a la centralidad de la práctica letrado-escrituraria dentro de la cultura del Barroco.

Por su estructura narrativa, *La endiablada* puede considerarse un texto precursor dentro del controversial proceso de surgimiento de la novela hispanoamericana.⁷ El tópico

⁷ Rodríguez-Moñino señaló que *La endiablada* (1626?) era “la primera ficción novelesca” escrita en el Perú. Goic califica el relato de Mogrovejo de la Cerda como “fantasía satírica”, variante de la *novela barroca* (1982: 372). En los orígenes de la novela hispanoamericana se citan habitualmente, entre otros, en la línea de la novela de caballería, el *Libro del muy esforzado e invencible Caballero de la Fortuna propiamente llamado Claribalte* (Valencia, 1519) escrita en las Indias por Gonzalo Fernández de Oviedo; *La peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1586) de José de Acosta; la novela pastoril *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (escrita entre 1580 y 1585, publicada en Madrid, 1608) de Bernardo de Balbuena, escrita entre 1580 y 1585 a imitación de la *Arcadia* de Sannázaro, y elogiada por Cervantes y Lope en el *Viaje al Parnaso* y en el *Laurel de Apolo*, respectivamente; *Historia tragicómica de don Henrique de Castro* (París, 1617) de Francisco Louybayssin de la Marca, narración al estilo de las fabulaciones de la novela de caballería ubicada en el ambiente de *La Araucana* de Alonso de Ercilla; *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* (México, 1620) de Francisco Bramón, también de tema pastoril “a lo divino” en alabanza a la Inmaculada Concepción; *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (1650?) de Pedro de Solís y Valenzuela, donde se cuentan los extraños sucesos ocurridos en torno a la cueva del ermitaño Arsenio; las obras alegórico-religiosas de Juan de Palafox y Mendoza, *El Pastor de Nochebuena* (1644) y de Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muerte* (México, 1792). De este último autor deben destacarse asimismo *Evangelio en triunfo, o historia de un filósofo desengañado* (Madrid, 1797), que Goic califica como “novela epistolar de apologética cristiana” (1982: 394), así como la serie de siete novelas póstumas publicadas en Nueva York en 1828 y que llevan por título: *El estudiante o el fruto de la honradez*, *El incógnito o el fruto de la ambición*, *Paulina o el amor desinteresado*, *Marcelo o los peligros de la corte*, *Sabina o los grandes sin disfraz*, *Lucía o la aldeana virtuosa*, y *Laura o el sol de Sevilla* (Estuardo Núñez 1969, 1970). A los orígenes de la novela hispanoamericana se agregan: *Infornios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora, seudo-autobiografía de rasgos picarescos; *Lazarillo de ciegos caminantes* (Gijón, 1773) de Alfonso Carrió de la Vandra, relato de viaje con rasgos novelescos; *Sueño de sueños* (1788) de José Mariano de Acosta Enríquez, otra “fantasía satírica” a influencia de Quevedo y Torres Villarroel; *Crítica de París y aventuras del infeliz Damón* (1788) de Manuel Antonio de Campo y Rivas; *Evangelio en triunfo, o historia de un filósofo desengañado* (Madrid, 1797) del peruano Pablo de Olavide (quien sería asimismo autor de otras varias novelas de tema moral, modernamente descubiertas) (Goic 1982: 395), obra iluminista, de estructura epistolar y tema religioso; la novela histórica anónima *Xicotencatl* (Filadelfia, 1826); *El Periquillo sarniento* (México, 1816), *La Quijotita y su prima* (México, 1818) y *Don Catrin de la*

del viaje, la perspectiva urbana y marginal desde la que se realiza la crítica social, la idea del *medro* que recorre el relato y la secuencia de oficios e instituciones que constituyen el mundo degradado que se hace objeto de la sátira muestran múltiples contactos con el modelo picaresco, a pesar del esquematismo y fragmentarismo anecdótico del texto que diluye en un protagonismo múltiple los principales núcleos narrativos.⁸

La importancia del texto satírico de Mogrovejo de la Cerda sirve asimismo al propósito de fundamentar la influencia de la corrosiva vertiente quevedesca en la literatura criolla.⁹ Eclipsada por la arrasadora vigencia de la estética gongorina, que se entroniza en la estructura colonial como lengua secreta del Poder, la tradición satírica plasmada en los “Sueños”, provee los elementos del humor, el sarcasmo y la crítica como instrumentos de una práctica cultural transgresiva y desmitificante, que cuestiona el principio de autoridad y el orden institucional que sostenía a la sociedad barroca.¹⁰

Pero lo que realmente redimensiona esta relevancia crítico-historiográfica de *La endiablada* es el recurso central que la organiza: el juego mímico de la duplicación paródica, que en el nivel temático, compositivo e ideológico construye y emplaza al referente, negando y promoviendo la otredad colonial en un irónico movimiento de espejos que entrega, premonitoriamente, la imagen descompuesta del futuro de América.

El relato se organiza a partir de la dedicatoria que el autor-narrador hace de su texto a Juan de Solórzano Pereira, quien fuera oidor de la Real Audiencia de Lima entre 1609 y 1626, y entre cuyos papeles se encontrara el manuscrito de *La endiablada*.¹¹

Fachenda (México, 1832) de José Joaquín Fernández de Lizardi, conocidas como la más cumplida actualización del género novelesco en América, y *El cristiano errante* (México, 1847) de Antonio José de Irisarri. Otras obras, como por ejemplo *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del reino de Chile* (1663, publicada en Santiago en 1863) de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán y *El carnero* (Bogotá, 1636) de Juan Rodríguez Freyle se consideran también adelantos de la novela hispanoamericana por su utilización de *exemplum* (el relato del cautiverio, o los casos presentados en *El carnero*) que confieren al texto una articulación narrativa. Asimismo textos autobiográficos como el de la Monja Alférez, Catalina de Erauso (1585-1650) se relacionan también con la gestación de la novela americana, por la fuerte trama narrativa que organiza el relato. (Goic 1988: 385-386). Sobre *La endiablada* y el surgimiento de la novela hispanoamericana ver Stein.

⁸ En su trabajo sobre la sátira colonial (en el que, sin embargo, no se menciona la obra de Mogrovejo de la Cerda), Johnson vincula sátira y discurso picaresco, relacionando asimismo los rasgos que caracterizan al género con el proceso de formación de la identidad criolla.

⁹ Pocos trabajos han explorado esta importante vertiente de la literatura barroca colonial. Entre los panoramas más abarcadores debe mencionarse, aparte del trabajo de Carilla, el mencionado libro de Johnson y el de Costigan, que aunque enfoca principalmente la obra de Gregorio de Matos y Juan del Valle y Caviedes, ofrece un estudio preliminar sobre el intelectual criollo y la tradición satírica.

¹⁰ Según indica Rodríguez-Moñino respecto a *La endiablada*, “la obra es un *Sueño* de Quevedo pero muy gracioso y referente todo él a la sociedad peruana” (102).

¹¹ Anadón y Gostautas proveen la mayor cantidad de datos hasta ahora compilados sobre Mogrovejo de la Cerda, su genealogía, su obra y las alternativas del descubrimiento de sus manuscritos, así como sobre otros autores que realizaran, en distintas ocasiones, referencias a este escritor colonial. Es interesante consignar que la Biblioteca de Solórzano Pereira en la cual se encontró *La endiablada* reuña un conjunto de 47 obras (Gostautas, “Un escritor picaresco” 328), entre las cuales se contaban manuscritas cuatro obras de Quevedo: *Sueño del Juicio Final*, *Siglo del Cuerno*, *Perinola* y *Genealogía de los modorros*. Estas obras figuran bajo los números de manuscrito 28, 29, 30 y 32

En su dedicatoria, Mogrovejo define no sólo su función de mediador entre personajes y narratorio (o sea entre ficción y lector) sino que establece el lugar de la sátira como discurso censurado y contracultural, sujeto desde su origen a un circuito marginal —cuando no clandestino— de circulación y consumo:¹²

Esta, señor, q[ue] ofrezco a v[uestr]a m[erced] se llama *La endiablada*, y puesto que no tiene otra cosa que no lo sea, no dirá el vulgo por lo menos q[ue] no corresponde al título demasiado puntual. Un diablo chapetón y otro baquiano (harto habladores), me ocasionaron este discurso, de quien no soy autor sino parlero. Suplico a v[uestr]a m[erced] no se divulgue que no les guardo secreto, porq[ue] no se recaten y pueda yo oírles en otra ocasión, de ellos nos libre Dios a todos y guarde a v[uestr]a m[erced] (153).

La transición entre oralidad y escritura sugerida por el texto ilustra el proceso de institucionalización literaria en la *ciudad letrada*.¹³ Por un lado, el texto llama la atención sobre la sátira en tanto “*discurso*” secreto, cuya circulación elude los conductos ordinarios de la censura previa impuestos como mecanismo de poder cultural.¹⁴ Por otro lado, la reconversión del discurso popular y contrahegemónico en los términos de la “alta” literatura, el rescate de la cotidianeidad, y el gesto escriturario por el cual el letrado otorga la voz a versiones y peripecias populares, recuerdan procedimientos que *El carnero* (1636) o *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) reelaborarían, en un recurso típica —aunque no exclusivamente— picaresco, como principio articulador de sus relatos, presionando la entrada de contenidos marginales e impugnadores de la centralidad de los temas y recursos

respectivamente. El manuscrito de *La endiablada* lleva el número 31. Se cree que el número 33 corresponde también a un texto de Quevedo, probablemente parte de una obra que, según Gostautas, no ha podido ser identificada. Este crítico agrega: “De todo esto se desprende, primero, que el manuscrito no fue encuadrado en orden cronológico y seguramente fue reunido posteriormente a la muerte del dueño. Segundo, que de las cuatro obras de Quevedo sólo una fue publicada en vida de Mogrovejo de la Cerda, lo que demuestra hasta qué punto los manuscritos de obras famosas pasaban de mano en mano” (Gostautas, “Un escritor picaresco” 337, n. 23).

¹² Según Johnson, como discurso censurado debido a su naturaleza corrosiva y al escepticismo y cinismo de que hacían gala sus autores, la sátira no goza de una circulación abierta en América hasta bien entrado el siglo XVII: “Because of the severe limitations placed on works considered for publication as well as the strict censorship imposed upon those that were actually published, books printed in the New World became associated with colonial authority and Spanish hegemony. For this reason, colonial satire circulated principally in manuscript form during the sixteenth and seventeenth centuries. With the founding of newspapers in the vicerealties, however, satirists discovered an important outlet for some of their previously prohibited discourse, and they were also able to present their views to a wider audience much more immediately” (13).

¹³ Los conceptos de *ciudad letrada* y *ciudad escrituraria* corresponden a Rama. En torno al tema de la oralidad, nótese que Mogrovejo llama “discurso” a su obra, igual que Quevedo, que califica de “discurso” y no de “Sueño” a *El alguacil endemoniado* (Nolting-Hauff). Ver asimismo esta crítica acerca de la función del demonio acusador y del Infierno en la obra de Quevedo.

¹⁴ En cuanto a la sátira como forma literaria “prohibida”, Feinberg nos recuerda las leyes de Platón contra magos y satiristas, así como el edicto promulgado en Inglaterra en 1599 prohibiendo la publicación de sátiras, y el castigo de muerte a latigazos con que se condenaba a los escritores de sátiras entre los romanos (253).

de la “alta” literatura en tanto práctica y celebración del poder cultural. Pero no es el recurso de *escriturización* la única mediación presente en *La endiablada*.

La definición del narrador como testigo y transmisor de un relato ajeno, o sea como mero intermediario y “facilitador” del relato (“me quedé hecho puente de sus palabras”, indica el narrador de *La endiablada* (154)) introduce a otras reconversiones entre diversos niveles discursivos.

El relato es una infidencia o indiscreción del narrador “parlero” que al revelar los términos de una conversación ajena, se sitúa entre confidencialidad y vida pública, entre el espacio privado y el comunitario, entre individuo e institución, entre chisme y novela, trivializando la función testimonial y la naturaleza misma de su asunto: no cuestiones satánicas sino diablescás; el relato es “diablura”, travesura, ejercicio lúdico en su estructura de superficie, aunque abierto a otros niveles de recepción que requieren un lector competente, situado en un nivel diverso al de la fábula.

Este enmascaramiento de la autoría (esta subversión de la autoridad del narrador como dueño y creador de su ficción) actúa como un irónico subterfugio de verosimilitud, pero también como recurso para el desdoblamiento y la mímica.

Unida a la tradición de la censura (Nolting-Hauff) la sátira canaliza la crítica a través del fingimiento de marginalidad en los personajes o ambientes desde los que se elabora el cuestionamiento social. Desde la tradición clásica la sátira menipea incluía siempre elementos de la comedia junto al tratamiento de los temas morales, religiosos y políticos, utilizando la forma dialogada que actualiza *La endiablada* como dramatización (teatralización, pero también carnavalización) del conflicto.

El carnaval satírico incluye los elementos del dialogismo (pluralidad de voces), la idea de la máscara y la trivialización festiva como recursos para la creación de un anti-paradigma paródico en el que se sustenta la impugnación del orden establecido.¹⁵ En este contexto, la presencia de los diablos constituye una visión rupturista que, desde los misterios medievales, asocia los elementos diabólicos a los principios de exterioridad, malicia, espíritu de acusación, distorsión, apertura a las ideas del desengaño y la corruptibilidad del orden social.

Echando mano a este recurso que le acerca la tradición satírica, el autor de *La endiablada* se distancia de su materia al interponer entre ésta y el receptor la figura de los diablos, actantes que a su vez mediatizan el contacto con la realidad colonial, canalizando a través de los filtros de su propia interpretación selectiva la presentación de los tipos, instituciones y costumbres coloniales.¹⁶

Al mismo tiempo, a partir de esta pluralidad de la mirada y la voz narrativa —de esta *heteroglosia* de que habla Bakhtin, por medio de la cual se integran los géneros cultos y los populares— el autor-narrador-testigo distribuye la conciencia crítica en dos niveles,

¹⁵ Pedro Lasarte ha estudiado la relación de sátira y carnaval en Mateo Rosas de Oquendo. Sobre el mismo tema en la literatura hispanoamericana y en particular en el Barroco y Neobarroco ver Rodríguez-Monegal.

¹⁶ Feinberg estudia la figura de los diablos en el discurso satírico. Gostautas analiza, por su parte, las semejanzas compositivas y temáticas entre *La endiablada* y *El diablo cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, obra de 1641 (Gostautas, “*La endiablada ...y El diablo cojuelo*”).

tradicionalmente asociados con la sátira, y que asigna a Amonio y Asmodeo respectivamente: el de la experiencia que conduce al desenmascaramiento y desacralización de la realidad, y el de la visión nueva, inquisitiva, que promueve el *exposé* satírico, y que aparece asociado al motivo del viaje, que sugiere ajenidad, exploración, curiosidad, confrontación de realidades.

Pero esa distribución no afecta solamente el nivel compositivo sino también el ideológico. Asmodeo es portador de su propio memorial metropolitano, que, hasta que fuera destinado a las Indias por “n[uest]ro infernal superior” (154) le prodigara en la capital metropolitana multitud de clientes:

Dejé por este oficio, en Madrid cuatro tribunales de quien era yo superintendente, que me valían cada año de rentas infinitas almas, situados en Palacio, que era el primero, en la provincia, en la villa y en San Felipe, que eran los otros tres tribunales. Palacio me daba de las puertas adentro, mil de lisonjeros, dos mil de envidiosos, tres mil de maldicientes, y cuatro mil de ambiciosos; esto era de la gente granada. Luego, en el patio de la de menor clase, entre litigantes, abogados, procuradores, secretarios, solicitadores y jueces, una gran cantidad y no menor la tenía de estos géneros, con la añadidura de alguaciles y escribanos en la villa y provincia, y en San Felipe, de mentirosos, homicidas y fulleros. Esto era lo hijo (aunque lo errante), sin las ganancias al vuelo de lo demás del lugar (155).

Ante esta estratificación cuasi dantesca de la degradación social en la metrópolis, contesta Amonio, tratando de reivindicar la cualidad diabólica de América:

Yo te aseguro ganancia en el viaje puesto que traes oficio [...] tendrás, si en Madrid quatro tribunales, aquí tu corte en cualquier parte que quisieres (159).

Si Amonio afirma, en esta frase, la idea de la contaminación del vicio en distintos niveles del espacio imperial, será justamente la actividad de Asmodeo la que verificará en el Nuevo Mundo el avance de un proceso de erosión ética, política y religiosa de la sociedad civil, que dos siglos más tarde corroboraría, en los albores de la emancipación, Fernández de Lizardi.

Asmodeo se perfila así —por la información que compila y por su misión tanto en el centro como en las adyacencias del imperio— como portador de una visión abarcadora resumida en el título que su infernal superior le otorgara como “tentador general de toda fragilidad humana, así castellana como criolla” (155), totalización en la que se homologa metrópolis y colonia sugiriendo el deterioro global de la estructura social que abarca a España y a sus posesiones de ultramar. Mientras que el mundo hispánico aparece mostrado como una unidad justamente a partir de los disolventes efectos del vicio y la degradación, al mismo tiempo se promueve la diferenciación de España y sus colonias: sólo puede identificarse lo diverso; la localización de constantes sólo tiene sentido ante la evidencia de las variables.

A partir de esta estructura carnavalesca, la charla entre los diablos desafía las bases mismas del proyecto imperial, basado en el ideal de una sociedad homogeneizada bajo los principios de la supremacía racial del dominador, el absolutismo y la Contrarreforma, corroborando en su lugar la vigencia de una diversidad degradada y diabólica, aunque no

por la presencia de una alteridad étnica o religiosa americana, sino por la otredad del propio rostro revelado en el espejo de la reproducción colonial.

Es esta persistencia del vicio, este empecinamiento de la degradación, esta costumbre de la caída, la que produce y al mismo tiempo destruye la otredad americana, creando una “mismidad” que está en la base de la “nación criolla” y que es la esencia misma de la mímica: la imaginación es sólo un recurso para la exploración de la imagen propia, una proyección de la identidad que pone el yo a la altura de nuestro conocimiento. La utopía no es más que la realidad posible, a la que se le niega la materialidad de la existencia. La sátira restituye esa materialidad ex-céntrica, desplazando el principio hegemónico a través de una operación metonímica que muestra el todo para revelar la parte, dramatizando la dualidad del ser colonial, otro y el mismo, gracias a una poética de la distorsión y la paradoja esencial al Barroco, e inherente a las más antiguas estrategias de dominación.

La sátira de costumbres construye así una crítica en segunda potencia: confirma el descaecimiento de un proyecto utópico, que en cuanto tal, es ya en sí mismo una impugnación del orden existente: toda utopía es, en efecto, un emplazamiento de los demonios del *status quo*, y toda sátira una intervención sobre la realidad, una operación irreverente que corroe los sueños de la fantasía y los sustituye por los de la razón.¹⁷

De ahí que el tópico del viaje sea esencial para la construcción de la utopía, tanto como para su deconstrucción satírica. *La endiablada* se inscribe, en este sentido, dentro de la más clásica tradición que une crítica social, tránsito y espacio imaginario, es decir el traslado de lo fáctico a lo ficticio.

Antes de inaugurar el recorrido satírico por la sociedad virreinal, *La endiablada* relata la propia peripecia diabólica, como forma de la transgresión de espacios públicos y privados, metropolitanos y marginales, trayendo a colación, en forma infusa, la propia rearticulación de Mogrovejo al mundo colonial.¹⁸

Al narrar las alternativas de su viaje, Asmodeo relata su desplazamiento a través del océano, su llegada a Cartagena, a la que califica como “sótano del infierno o [...] infierno de la tierra” (156), su paso por Portobelo y Panamá y su llegada a Lima, proveyendo una rápida visión de los márgenes del mundo virreinal (la periferia del margen, podría decirse), área no reducida a la homogeneización imperial y que, como en el relato picaresco de Siguenza y Góngora, constituye un espacio asediado por fuerzas diabólicas.

Pero, lo que es más importante, en *La endiablada* el motivo del viaje aparece reforzado por la práctica satánica de la peregrinación interior, por la cual los demonios habitan el cuerpo de los humanos para infiltrarse en diversos ambientes sin ser percibidos y apoderarse del alma del individuo y de la comunidad que inadvertidamente los asila. Asmodeo cuenta

¹⁷ Hodgart nos recuerda la *Utopía* (1516) de Tomás Moro —primera utopía del Renacimiento y modelo del género— justamente como un emplazamiento de los demonios de la economía y la vida moral en Inglaterra, justamente en momentos en que la estructura social medieval decaía ante el avance del mercantilismo y las tendencias del individualismo (184). A Feinberg, por su lado, pertenece la idea de la sátira como una perversión de la utopía (55).

¹⁸ En sus *Memorias de la gran ciudad del Cuzco* Mogrovejo consigna cómo habría llegado al Perú con su padre, don Luis de la Cerda, quien fuera Alcalde del Crimen de la Real Audiencia de Lima. Luego de la muerte de su padre le habría sido ofrecido un corregimiento y, posteriormente, otros cargos de importancia en el Cuzco (Chang-Rodríguez, *Discurso* 143).

así cómo reside en el cuerpo de un falso caballero, un ex-clérigo y una vieja beata, impulsando los motivos del anticlericalismo y la misoginia, característicos del género satírico, y simbolizando en esta ilegítima violación de la intimidad individual que revela los vicios y desvíos personales, los términos de su fructífera inserción en la materialidad virreinal. La Colonia aparece así en *La endiablada* como un mundo asediado por la razón satírica.

El relato de Mogrovejo de la Cerda expone de esta manera cuatro núcleos principales de crítica social: 1) la crítica a la falsa nobleza (la cual incluye el decálogo de la caballería moderna elaborado por Asmodeo), 2) la posición misógina y la crítica al matrimonio, 3) la sátira a profesiones, instituciones y costumbres coloniales, 4) la sátira sobre la práctica de la literatura en la Colonia.

La crítica a la falsa nobleza es útil sobre todo para la dilucidación de la perspectiva ideológica que informa *La endiablada*. A su llegada a Panamá, Asmodeo —quien habitaba en esa instancia “el cuerpo de un chapetón [...] soberbio y desbanecido”— presencia la operación por la cual éste, conocedor de todos los linajes y genealogías de España, adquiere en subasta pública de apellidos ilustres, el nombre prestigioso de don Suero Pimentel, estratagema picaresca que le abre la posibilidad de un matrimonio de conveniencia que le asegura un nivel social y económico más elevado del que le correspondía por nacimiento.¹⁹

[H]abía en Panamá, como suele, barata de Dones. Informóse de los apellidos del Perú, y como oyó de todos los de España (sean ciertos o apócrifos) parecióle que [h]abía pocos de éste y llamóse don Suero Pimentel (156-57).

Gostautas analiza, en un estudio de este episodio de *La endiablada*, la notoria influencia erasmista que uniría al falso hidalgo de Mogrovejo con el Hárpalus de Erasmo el cual, siguiendo los consejos de Néstor, transforma su nombre para fingir linaje.²⁰ El pícaro de *La endiablada*, calificado por Amonio como “un Ovidio en transformaciones”, no solamente ilustra los temas barrocos de apariencia y desengaño, sino que, al introducir la idea de la fraudulenta movilidad social del virreinato (donde era posible “incluso el utilizar impunemente el nombre de una de las familias más ilustres de España” (Gostautas “Episodio” 998) sugiere la exacerbación de la decadencia social que, de metrópolis a colonia, corroía los cimientos de la sociedad nobiliaria.

Mogrovejo complementa la historia de Don Suero Pimentel con el decálogo de la caballería moderna, con el cual, utilizando nuevamente la influencia erasmista actualizada por la picaresca, se satirizan los principios que rigieran a la antigua caballería. Para ser

¹⁹ En la edición del texto que se utiliza en este trabajo, Chang-Rodríguez indica, basándose en Covarrubias, que el apellido “Pimentel” es “nombre castellano muy antiguo, ligado a las casas más nobles” (156 n. 28). Por su parte, Gostautas ha estudiado el tema del “falso caballero de Panamá” y da algunas pistas sobre la elección del nombre de Pimentel, sugiriendo la posibilidad de cierta ironía en esa selección de Mogrovejo (Gostautas, “Un episodio de la picaresca americana”).

²⁰ Gostautas se refiere al Coloquio *Ementita nobilitas* de Erasmo, indicando que “no queda claro si el autor cuzqueño se inspiró para su episodio en el coloquio de Erasmo o en la gran tradición de la picaresca española, que a su vez le debe tanto a la influencia erasmista, o en la experiencia personal del autor” (“Un episodio de la picaresca americana” 997).

caballero en estos tiempos, indica Asmodeo, se debe, entre otras cosas, no beber vino (lo cual puede indicar pobreza o tacañería), escribir mal, ser cobarde, mentir, no pagar deudas, demostrar falta de respeto en misa, ser haragán y no tener —aunque desear— una vida acomodada, si no nos engaña la interpretación de los principios que, de forma más o menos cifrada, elabora Asmodeo, los cuales según Amonio, “se encierran en dos: en ser malquisto y mal cristiano” (Gostautas “Episodio” 1001).²¹

Dentro del discurso barroco, la celebración de la hegemonía monárquica contrarreformista tiene su contraparte en esta irónica experiencia de los diablos, a través de la cual el proyecto imperial aparece como discurso utópico, sueño sin topoi vigente “en ningún lugar”, salvo en una Edad de Oro en que la nobleza derivaba de linajes auténticos, sin que la movilidad social pudiera llegar a amenazar esa supremacía. Puede así interpretarse que la sátira, por naturaleza proteica, expresa en este caso la nostalgia conservadora por un pasado apoyado en la pureza de sangre, o que, contrariamente —o, quizá, convergentemente— anuncia sin saberlo el irreversible descaecimiento de un sistema social que, extremado por la dinámica criolla, se encamina hacia las formas organizativas del Estado moderno, regido por el valor del dinero, el mercado y la masificación urbana.

La idea del matrimonio como recurso de ascenso social aparece satíricamente presentada en *La endiablada*, siguiendo la ironía quevedesca sobre el tema:

Quiso casar en Panamá, porque como estaba pobre sin tener qué vender, ni qué empeñar y casarse es la postrera mohatra que ha de hacer un hombre de bien, pensó por este camino vivir rico y contento, no adbiertiendo que es la galera del matrimonio la que más forzados tiene. Ofrecieronle algunas mujeres ricas. Sin qué ni para qué, casóse, en fin, para tenerle por este camino. Y los suegros no se informaron más acá que del nombre y el yerno más que de la hacienda (cordura de los maridos de este tiempo). La mujer era colérica; la suegra, asperísima; el marido, soberbio; el padre, miserable; los cuñados, cuñados, con que me pareció que sobraba en aquella casa. Y así dejé a don Suero aun más endiablado (157-58).

El matrimonio de don Suero Pimentel introduce a la crítica al matrimonio, variante de la misoginia siempre presente en la tradición satírica. La peregrinación de Asmodeo por el cuerpo de otros habitantes del virreinato lo conduce a una “devota beata, de estas celestinas a lo divino” que se confiesa “bruja, alcahueta y ladrona”, aunque Asmodeo declara: “Canséme de la aturdida, porque de un hipócrita, con la añadidura de mujer, aun el diablo se cansa” (159).

El tema de la mujer vuelve a aparecer en la serie de preguntas y respuestas que constituyen la segunda parte de *La endiablada*, donde en breves frases se establecen juicios del tipo de que las mujeres, como los sabios, “nunca elije(n) lo bueno” (162), salen demasiado, con cualquier excusa; son pedigueñas y presumidas, y se ven con múltiples galanes. Asmodeo se queja de que en los nuevos tiempos las mujeres ya ni siquiera mantienen el decoro de las antiguas “tapadas”, que solían cubrir su rostro manteniendo el

²¹ Gostautas analiza los principios de este decálogo, interpretándolos convincentemente de cara al discurso erasmista y picaresco. Ver “Un episodio de la picaresca americana” 999-1001.

misterio de su apariencia e incitando al pecado más que las limeñas de rostro descubierto.²² Refiriéndose al auto de fe que sancionara la costumbre de las “tapadas” se lamenta el diablo americano diciendo:

Aquí en un auto pregonado yace la cosa en que más perdí. Ya se acabó lo terso de las manos, lo brillante de los pies, lo airoso del cuerpo, lo vivo del andar, lo despejado del decir y lo lascivo del hacer. Este es el tiempo del desengaño. Ya las mujeres no enamoran tuertas; ya los mantos no son testigos falsos de las caras; ya unos rostros que con el velo parecían reliquias, confiesan que aunque no de santos, son huesos (...) Y, en fin, ya dicen la verdad los gestos y hablan claro las edades (165).

El juego de apariencia y realidad, y la idea de que es la verdad, y no lo fingido lo que conduce al desengaño, es una ironía que excede el discurso satírico y se proyecta como valoración escéptica de una modernidad que cambia las leyes de la jerarquía y la ritualidad social, y las reemplaza por un materialismo descarnado y pragmático que parece anunciar la crisis de hegemonía del sistema nobiliario.

La sátira expone, en el caso de Suero Pimentel tanto como en la alusión a la costumbre de las “tapadas”, el verdadero rostro de una sociedad que oculta bajo máscaras, velos o falsos linajes, una realidad decepcionante. Y ésta es la verdadera dimensión del desengaño barroco en su interpretación del proyecto imperial: la verificación de que el sujeto colonial, otro y el mismo, devuelve objetivada la imagen propia, la de una degradación que sólo se extrema y evidencia en el espejo de la reproducción colonial. Y que al mismo tiempo, ese ser colonial, ese Otro creado a imagen y semejanza del YO imperial, elabora formas de identidad centrípetas, que devuelven hacia el centro, como en un movimiento de *boomerang*, una energía heterodoxa y materialista que transforma a la metrópolis que transformara a América desde el Descubrimiento.

La crítica a instituciones, profesiones y costumbres, que tiene en la obra de Rosas de Oquendo un claro antecedente, incluye, en efecto, además de lo relacionado al matrimonio y la vida de las mujeres en la capital limeña, una larga mención a la desviación americana del orden ideal de la sociedad: las haciendas son malhabidas, los mercaderes son deshonestos, los abogados medran con sus clientes, abundan los mendigos, los doctos de verdad son despreciados, los médicos, con sus recetas, condenan a muerte a sus enfermos, existen infinitos presuntuosos, sobre todo aquéllos que presumen de nobleza “no siendo Lima, Valladolid” (162), como indica Amonio a su interlocutor. La cortesía escasea entre los habitantes del virreinato, mientras reinan la murmuración, la ostentación y la mentira.²³

²² Chang-Rodríguez provee información sobre el tema de las “tapadas”, indicando las sucesivas censuras de que fuera objeto esta costumbre de las mujeres de cubrirse el rostro en público. Indica Chang-Rodríguez que en 1582 ya el concilio de Lima desaprobó ese hábito, sucediéndose luego acciones de diversos virreyes para revertir esta costumbre. La mención de la ley contra las “tapadas” aludida por Mogrovejo se refiere a la ley promulgada entre 1625 y 1628, lo cual —junto con la partida de Solórzano Pereira del Perú en 1627 (Gostautas, “Un escritor picaresco” 331)— ha ayudado a fechar *La endiablada* entre 1624 y 1626. (Ver Chang-Rodríguez, *Prosa hispanoamericana*, 69 n. 7 y *Discurso* 165 n. 45. Ver asimismo Gostautas, “Un escritor picaresco” 332 n. 13).

²³ Como muestra Johnson en su estudio de la sátira colonial, ésta se concentra en distintos aspectos, y con distinto énfasis según las épocas. Según Johnson señala, en general se evitan, hasta el siglo

Esta panorámica de la esfera pública —que en el relato de Amonio es digno contrapunto de la corrupción madrileña ya mencionada por Asmodeo— revela una alienada relación del productor cultural —del “chapetón” letrado, podría decirse en el caso de Mogrovejo— con la historia y, mucho más aún, con la política económica que sustenta a la sociedad imperial.

Esa idea de la transformación, mostrada en *La endiablada* como desviación o subversión de un orden ideal —toda sátira expone el tópico del mundo al revés²⁴— no explora las causas ni las alternativas al proceso indicado sino que se limita a una visión fenomenológica de la Colonia, donde la sátira funciona como discurso de la provocación y de la burla, en el que la conciencia alienada del letrado, a través de sus múltiples pruebas de ingenio, tira la piedra pero esconde la mano detrás de los subterfugios de una narratividad carnavalesca. Y qué mejor que la conciencia dual de Mogrovejo de la Cerda, madrileño noble descendiente del duque de Medinaceli entronizado en la burocracia virreinal, para ofrecer esta visión bifronte del descaecimiento de un sistema monoplóico y nobiliario por naturaleza, que no resiste los embates de un espíritu empresarial generalizado a todos los niveles de la sociedad, que comercia con el honor, el linaje y la moral.²⁵ Sin olvidar que *La endiablada* se ofrece como una especie de diálogo cómplice no ya entre los diablos que articulan el texto, sino entre autor y narratario, entre Mogrovejo y Solórzano Pereira, jurista que ocuparía los cargos de fiscal del Consejo de Hacienda y el Consejo de Indias a su regreso a España luego de sus dieciocho años en América, adonde fuera enviado con la misión de recopilar las ordenanzas y cédulas vigentes en las Indias, las cuales publicara en castellano en 1648 con el título de *Política indiana*.²⁶

Este paralelismo —dos diablos, dos burócratas— que analiza la dualidad centro/periferia y verifica la equivalencia de ambas partes en términos de apartamiento del ideal de perpetuación de la sociedad nobiliaria, no es solamente un “discurso del Otro” sino una

XVIII, los temas propiamente religiosos, concentrándose la sátira más bien en el sistema eclesiástico y la ineficacia de su gestión a nivel educativo, por ejemplo. En un mismo sentido, la condición multirracial americana es enfocada por los satiristas, hasta el siglo XVIII, como un factor de tensión, que progresivamente va dando lugar a una identidad diferenciada.

²⁴ En *La cultura del Barroco*, Maravall había ya llamado la atención respecto al tópico del mundo al revés —retomado por Johnson como columna vertebral de su estudio sobre la sátira hispanoamericana colonial— señalando la ambigüedad ideológica del mismo, ya que la idea de la inversión del orden canaliza tanto una crítica progresista, que indica la necesidad de un cambio social, como la nostalgia conservadora por un orden tradicional, en proceso de descomposición. (Ver Maravall, Johnson, Stein).

²⁵ Refiriéndose al perfil ideológico expuesto por el narrador de *La endiablada* Stein indica: “The crude reality of Mogrovejo’s own socio-economic circumstances —Gostautas refers to him as an ‘hidalgo empobrecido que termina buscando oficio en América’ (“*Del Árbol*” 190)— creates an ideological contradiction for the author which is symbolically dispelled on this level”. Y más adelante: “The text’s formal processes operate as content in their own right: Mogrovejo’s baroque aesthetic cannot withstand the signifying pressures of the real social conflict infiltrating his text as the expression of absolutism’s imminent failure in the New World and its loss of control over colonial socio-economic processes”.

²⁶ El texto se publica en latín en 1628 con el título de *Indiarum Iure*.

exploración del proceso de escisión de la propia identidad española y sus transformaciones históricas.²⁷

Equiparados por la mímica de la autoridad literaria, Mogrovejo de la Cerda y Solórzano Pereira, guardianes oficiales del orden y la legalidad que observaban el espectáculo contradictorio de la imposición y de la violación de la razón de Estado, encuentran en el discurso quevedesco y erasmista de la sátira barroca una forma simbólica de ejercicio de la autoridad: es la mímica ante el espejo, donde el productor crea y recibe la gestualidad burlesca, donde él es a la vez sujeto y objeto de un discurso que caricaturiza su fracaso.

No por casualidad es justamente la praxis y nivel social del letrado lo que ocupa la parte final del diálogo entre los diablos, en un ejercicio metadiscursivo acerca de la autoría/autoridad escrituraria a partir del cual el texto literario se opaca, llamando la atención sobre sí mismo.

El nivel final expuesto en *La endiablada* corresponde, en efecto, a la praxis de la literatura. Luego de responder Amonio acerca de los hombres doctos, que en su opinión abundan y son desestimados por sus iguales, ofrece una clasificación que los divide en cultos, críticos y poetas. Cultos son “los leídos humanistas que hablan y escriben bien y suscinto” (165); críticos, “los que además de tener esto, hablando mal, hablan bien” (166). La condición de poeta requiere más matizaciones. La primera distingue entre alta y baja literatura. Según Amonio, “no es poeta el coplista”, ya que el “buen poeta” debe tener cualidades “casi divinas” y ser “científico en todo”, siendo la mejor poesía “para los legos, la más fácil, para los doctos, la más levantada” (166).

La “verdadera poesía” se identifica aquí, obviamente, con la complejidad barroca — especialmente la dominante estética gongorina— que funciona como prueba de autoridad cultural e ideológica, o sea como “una especie de fetiche aristocrático de una forma extremadamente elaborada, vista como noble o sublime porque elude la comprensión del vulgo y se sitúa fuera de la órbita del mercado y del dinero como medio de cambio y posesión” (Beverley, “Sobre Góngora” 38).

Esta poesía “divina” y “científica en todo” es, para la compleja cultura del Barroco, dispositivo de alta especialización dentro del aparato ideológico del Estado imperial, transmitiendo al nivel simbólico la estratificación social que sólo parcialmente reproduce la sociedad colonial.²⁸ Dentro de los estamentos culturales, la alta poesía corresponde a la “elevación nobiliaria” (Beverley, “Sobre Góngora” 38) ya que “produce deliberadamente

²⁷ Johnson llama la atención sobre la sátira como “discourse of the Other” (155). En *La endiablada*, sin embargo, la identidad/otredad construida por el texto responde a un complejo proceso de distanciamiento y autoparodia donde el sujeto colonial es apropiado y enajenado al mismo tiempo. En este sentido, como ha indicado Stein, “Mogrovejo’s fiction of colonial identity remains aesthetically transgressive and nostalgically conservative at the same time”. La identidad criolla se constituye como reproducción mímica de la metropolitana, pero asimismo como modelo de su superación histórica.

²⁸ Pensar, por ejemplo, en la apropiación de la estética gongorina realizada por el letrado colonial (por ejemplo por Espinosa Medrano) como forma de afirmación de su identidad criolla. Eso, justamente por el reconocimiento de que opera como la norma impuesta por el dominador, la cual resulta impugnada y contravertida por el dominado, que la utiliza para sus propios fines. (Concha, Moraña).

una escritura que sólo puede ser manejada por una *élite* de estetas, letrados, arbitristas y funcionarios del aparato imperial” (Beverley, “Sobre Góngora” 44) siendo la dificultad culterana y conceptista un ejercicio de autoridad, “una sublimación estamental por parte del emisor y receptor” (Beverley, “Sobre Góngora” 38).

Lo divino y lo científico se unen en la definición que da Amonio de la “más levantada” poesía, significando, en el sentido de Góngora, un “trabajo” o técnica sublime, un artificio para la elevación espiritual creado a través de la imposición de una norma culta, privilegio de pocos. Lo cual no deja de ocasionar presunción en los poetas, a quienes se recuerda en este caso, como “pagándose demasiado de sus poemas y creyéndolos superiores siendo tal vez bucólicos” (167), o sea apartándose quizás del “lenguaje heroico” que en Góngora transfiere el *telos* bélico al nivel de la escritura.²⁹

Por su lado, los coplistas “fundan su aplauso en ser bufones del vulgo, haciendo un sonetico a cada acción de sus superiores en ingenio y calidad”, llamando a sus creaciones “con poca razón sátiras; con mucha, libelos” (167). Coplistas, bufones, satiristas y libelistas se identifican con el arte vulgar de mera celebración social, adulación, burla o escarnio, ironizando así el hablante ficticio la práctica quevedesca y la propia naturaleza de *La endiablada*, perteneciente a las artes de ingenio, más acordes con la degradación ciudadana y la corrupción institucional del virreinato.

Irónicamente, las posiciones de Amonio lo ubican a él mismo en el lado de los críticos, cuya mordacidad, según él mismo indica, es la cualidad más abundante en la Colonia ya que “no [h]ay acción, ni aun locución ajena que les parezca bien {a los críticos}. Todo lo muerden, todo lo censuran, y todo lo condenan” (166).

Amonio aparece como el paradójico poseedor de una regla de oro que evalúa la conducta social y expresa en forma infusa, a través de la inversión satírica, un “deber ser” que rebasa la experiencia y se proyecta, como en un negativo fotográfico, hacia la dimensión de lo posible, verificando su definitiva frustración en América.

Al final de su diálogo con Asmodeo, el mismo Amonio indica, cuando el amanecer anuncia ya el final del relato: “no sólo me [h]as preguntado noticias, sino definiciones” (167). Señala con esto su conciencia de que *La endiablada* excede casi el nivel de lo empírico, que es el que legitima la sátira, elevándose a una irónica especulación filosófico-moral que revela la existencia de un subyacente paradigma ideológico que sirve de guía a sus reflexiones (el de la decadente sociedad nobiliaria de la España imperial), al tiempo que perfila ya en el horizonte de expectativas que abre la construcción narrativa, la prefiguración de la “nación criolla” (la “nation-in-the-making” de que habla Stein) como contra-modelo político y social.

La mímica es, como indica Lacan, *camouflage*, un estar sin estar, una presencia que anuncia su desaparición inminente, una distancia que al mismo tiempo identifica y enajena, produciendo lo que Bhabha llama “efecto de identidad”, recurso particularmente conflictivo en la Colonia, ya que esconde la esencia misma de la diferencia tras una errática estrategia discursiva que apuesta a una mimetización alienante (cit. por Bhabha 126).³⁰ En este

²⁹ Ver Beverley (“Sobre Góngora”) para la interpretación de la estética gongorina como forma de legitimación y poder dentro de la estructura colonial.

³⁰ “As Lacan remind us, mimicry is like camouflage, not a harmonization or repression of differ-

sentido, el letrado criollo de la primera mitad del siglo XVII, como también el peninsular aposentado en la Colonia, revela en su escritura formas desgarradas de identidad y adscripción ideológica (de “afiliación”, en palabras de Said) donde la realidad política y social es aprehendida y descartada al mismo tiempo, y donde la “otredad” se elabora aún como una variante de la imagen propia.

En este marco, la carnavalización narrativa de *La endiablada* y su correspondiente bivalencia ideológica (nostalgia del orden nobiliario/ anuncio protonacional) desafían con su afectado relativismo el estatuto ontológico del proyecto imperial en tanto constituyente de *sujetos* coloniales, que en su condición de súbditos deben reproducir el modelo metropolitano. Esa reproducción, que efectivamente registra *La endiablada*, es aquí paradójica: América remeda y aún supera la degradación peninsular. Por eso esta inversión que desnaturaliza el proyecto imperial al tiempo que lo confirma sólo puede ser leída en clave satírica. La transición de subalternidad a subversión (de orden a caos) es demoníaca, supera a la razón y a la fe, se inscribe en el registro profano de la historia, que parece operar con una agenda que no es la del Imperio. La mímica satírico-burlesca se instala así entre la visión sincrónica que revela la identidad colonial, y la diacrónica, que enfatiza las nociones de cambio y diferencia.³¹ Desplaza así, como indicara Bhabha, la monumentalidad de la historia (128), y la reemplaza por la ambivalencia de un conocimiento de la contradicción que perturba las nociones existentes de Autoridad, Poder y Orden. Las “definiciones” de Amonio son intentos pueriles por aprehender la esencia que regula relaciones sociales en proceso de cambio, gobernadas por una lógica que anuncia nuevos tiempos.

Por esta razón, al menos desde nuestra perspectiva actual, en *La endiablada* el viaje satírico y deconstrutor de los diablos inaugura, como contradiscurso, un nuevo salto a la utopía, un más moderno tránsito de lo fáctico a lo ficticio, de lo real a lo posible, de infierno a paraíso, y, avanzando la historia, de colonia a república. Y en este proceso que reconvierte nuevamente la historia en imaginación, la corrupción en sueño, las prácticas intelectuales y escriturarias se reservarán, otra vez, una centralidad bifronte, como impugnadoras pero también como celebratorias y legitimadoras del Poder, constituyendo en principal protagonista de la literatura no a los “seres de papel” que la habitan con sus peripecias ficticias, sino al mismo productor cultural que efectúa a través de la letra sus pactos con el diablo.

ence, but a form of resemblance that differs/defends presence by displaying it in part, metonymically. Its threat, I would add, comes from the prodigious and strategic production of conflictual, fantastic, discriminatory ‘identity effects’ in the play of a power that is elusive because it hides no essence to itself” (Bhabha 131).

³¹ El concepto corresponde a *Orientalism* de Edward Said, y es traído a colación por Bhabha en su citado artículo: “Within that conflictual economy of colonial discourse which Edward Said describes as the tension between the synchronic panoptical vision of domination—the demand for identity, stasis—and the counter-pressure of the diachrony of history—change, difference—mimicry represents an ironic compromise” (Bhabha 126). La idea se usa con variantes en este artículo sobre discurso hispanoamericano colonial.

OBRAS CITADAS

- Anadón, José. "En torno a Mogrovejo de la Cerda, autor del XVII peruano". *Cuadernos Americanos*, 3 (mayo-junio 1884): 133-142.
- Beverley, John. "Sobre Góngora y el gongorismo colonial". *Revista Iberoamericana* 114-115 (enero-junio 1981): 33-44.
- Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". Cambridge, MA: Institute for Architecture and Urban Studies, 28 (Spring 1984): 125-133.
- Bloom, Edward A. and Lillian D. Bloom. *Satire's Persuasive Voice*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1979.
- Carilla, Emilio. "Quevedo en América: Sor Juana, Caviedes y el P. Aguirre". *Quevedo. Entre dos centenarios*. Tucumán: 1949.
- Cevallos-Candau, Francisco, Jeffrey A. Cole, Nina M. Scott y Nicomedes Suárez-Araúz. *Coded Encounters. Writing, Gender and Ethnicity in Colonial Latin America*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. 4 volúmenes. Madrid: Gredos, 1954.
- Concha, Jaime. "La literatura colonial hispano-americana: problemas e hipótesis". *Neohelición* IV, 1/2.
- Chang-Rodríguez, Raquel. "La endiablada". Relato peruano inédito del siglo XVII". *Revista Iberoamericana* 91 (abril-junio 1975): 273-285, y *Prosa hispanoamericana virreinal*. Barcelona: Borrás Ediciones, 1978. 43-76.
- _____. "Relectura y edición de *La endiablada*". *El discurso disidente. Ensayos de literatura colonial peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991. 139-167.
- Feinberg, Leonard. *An Introduction to Satire*. Ames: Iowa State University, 1967.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Goic, Cedomil. "La novela hispanoamericana colonial". *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Epoca colonial*. Luis Iñigo-Madrugal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 369-406.
- _____. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Epoca colonial*. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.
- Góstautas, Stasys. "Del *Árbol de los Veras* a *La endiablada*". *Estudios de historia, literatura y arte hispánicos ofrecidos a Rodrigo A. Molina*. Madrid, 1977. 181-199.
- _____. "Un escritor picaresco del Perú virreinal: Juan Mogrovejo de la Cerda". *El Barroco en América*. Tomo I. XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid: Edición Cultura Hispánica. Centro Iberoamericano de Cooperación. Universidad Complutense de Madrid, 1978. 327-341.
- _____. "Un episodio de la picaresca americana: Hijos de algo, hijos de nada". *La picaresca: Orígenes, textos y estructuras*. Manuel Criado de Val, editor. Madrid: Fundación Universidad española, 1979. 995-1012.
- _____. "*La endiablada* de Don Juan Mogrovejo de la Cerda y *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara". *Bulletin Hispanique* 85, 1-2 (1983): 137-159.

- Highet, Gilbert. *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.
- Hodgart, Matthew. *Satire*. New York: Mc Graw-Hill Book Co., 1969.
- Johnson, Julie Greer. *Satire in Colonial Spanish America. Turning the New World Upside Down*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Lasarte, Pedro. "El retrato y la alegoría satírico-burlesca en Rosas de Oquendo". *Lexis* 10/1 (1986): 77-93.
- ____ y Francisco Cevallos-Candau et al., editores. "Mateo Rosas de Oquendo's *Satira*: Carnival, Necromancy and Political Subversion". *Coded Encounters. Writing, Gender and Ethnicity in Colonial Latin America*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994. 101-111.
- Lohmann Villena, Guillermo. "Una incógnita despejada: la identidad del judío portugués, autor de la *Discipcion general del Peru*", *Revista Histórica*, III. Lima, 1967. 26-93.
- Moraña, Mabel. "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1988): 229-51.
- ____ "Para una relectura del Barroco hispanoamericano: Problemas críticos e historiográficos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29 (1989): 219-231.
- ____ (editor). *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover: Ediciones del Norte, 1994.
- Nolting-Hauff, Ilse. *Visión, sátira y agudeza en los 'Sueños' de Quevedo*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- Palmeri, Frank. *Satire in Narrative*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Porrás Barrenechea, Raúl. *Fuentes históricas peruanas*. Lima: Instituto Raúl Porrás Barrenechea, 1963.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rodríguez-Monegal, Emir. "Carnaval/Antropofagia/Parodia". *Revista Iberoamericana* 108-109 (1979): 401-412.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. "Manuscritos literarios peruanos en la biblioteca de Solórzano Pereira". *Caravelle*, VII (1966): 93-125.
- Sola, Sabino. *El diablo y lo diabólico en las letras americanas (1550-1750)*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1973.
- Stein, Susan Isabel. "Juan Mogrovejo de la Cerda's *La endiablada* and Other Fictions of Colonial Identity". *Hispanófila* 112 (1994): 39-49.
- Vargas Ugarte, Rubén. *Manuscritos peruanos en las bibliotecas y archivos de Europa y América*. Suplemento, V. Buenos Aires, 1947.