

le quedó más remedio que echarle mano a aquella copa florentina, recorrida de arboledas y floridas venatorias.

Por esa falta de apostilla para lo que después va a interesar a otras secularidades, no tenemos noticias suficientes ni desarrollos de aquellos casos de españoles colonizados por los indios, como aquel Gonzalo Guerrero, que no quiso ganarse el destino de Aguilar, el traductor. Ya casado, ya con tres hijos, ya con las orejas horadadas. Y también cacique. Además, tranquila y eficazmente dominado por su mujer, que cuando Aguilar, el traductor, intenta sonsacarlo, le dice: «Mira con qué viene este esclavo a llamar a mi marido: ¡dos vos y no curéis de más pláticas.»

Eran los hombres sin insistencias humanísticas los que podían captar el asombro, el nuevo unicornio, que no regresaba para morir; la gran serpiente, y no marina, aspirante tromba de aire, que desde la lejanía, ordena los deseos de su incorporación, con furtivos espasmos para el anhelo que no ha sido visto. Los hombres del gran enchape clásico, un Mateo Alemán, un Gutiérrez de Cetina, refugiados en México, balbucean, hacen ejercicios de pronunciación, o se pierden en lances coloniales de escalas de seda y farol tuerto. Devorados por la mitología grecorromana, por el período tardío de sus glosadores, no podían sentir los nuevos mitos con fuerza suficiente para desalojar de sus subconciencias los anteriores. Dos mitos, sin embargo, en las últimas treguas de la colonización y en las primeras de los virreynatos, recorren las obras del barroco incipiente. del despertar americano para la acumulación y la saturación. El mito de Acteón, a quien la contemplación de las musas lo lleva a metamorfosearse en ciervo, durmiendo con las orejas tensas y moviéndose, avizorando los presagios del aire. El otro mito tomado de Plinio, sobre la vigilancia de las águilas, que alejan el sueño con una garra levantada, sosteniendo una piedra para que al caer se vuelva a hacer imposible el sueño. Símbolos de astucia, de cautela o resguardo. ¿Qué enemigos justificaban esa vigilancia extrema? ¿Se iba realizando aquella monarquía universal, aquella luz de imperio, aquella Eumene prometida? Muy al contrario, aflojado aquel centro metropolitano, la escenografía con sus gárgolas de cartón sudado, con la reina disfrazada de la pastora Marcela y el rey de niño amor, ocupaba el sitio donde el hombre avanza dentro de la naturaleza, acompañándose tan solo del ruido de sus propios pasos naturales para alcanzar la gracia sobrenatural.

LA CURIOSIDAD BARROCA

CUANDO ERA UN DIVERTIMIENTO, EN EL SIGLO XIX, MÁS QUE LA negación, el desconocimiento del barroco, su campo de visión era en extremo limitado, aludiéndose casi siempre con ese término a un estilo excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas, y de riego fertilizante. Barroco, y a la palabra seguía una sucesión de negaciones perentorias, de alusiones deturadas y mortificantes. Cuando en lo que va del siglo, la palabra empezó a correr distinto riesgo, a valorarse como una manifestación estilista que dominó durante doscientos años el terreno artístico y que en distintos países y en diversas épocas reaparece como una nueva tentación y un reto desconocido, se amplió tanto la extensión de sus dominios, que abarcaba los ejercicios loyolistas, la pintura de Rembrandt y el Greco, las fiestas de Rubens y el ascetismo de Felipe de Champagne, la fuga bachiana, un barroco frío y un barroco brillante, la matemática de Leibnitz, la ética de Spinoza, y hasta algún crítico excediéndose en la generalización afirmaba que la tierra era clásica y el mar barroco. Vemos que aquí sus dominios llegan al máximo de su arrogancia, ya que los barrocos galerones hispanos recorren un mar teñido por una tinta igualmente barroca.

De las modalidades que pudiéramos señalar en un barroco europeo, acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo, derivadas de una manera de acercarse al barroco sin olvidar el gótico y de aquella definición tajante de Worringer, el barroco es un gótico degenerado. Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, luego originario que rompe los fragmentos y los unitarios; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se cñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboro y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias.

Repetiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la conquista. Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte. Monje, en caritativas sutilezas teológicas, indio pobre o rico, maestro en juegos latines, capitán de ocios métricos, estanciero con quejumbre rítmica, soledad de pecho inapicada, comienzan a tejer en torno, a voltejar con amistosa sombra por arrabales, un tipo, una catadura de americano en su plomada, en su gravedad y destino. El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco. Con su caricioso lomo holandés de Ronsard, con sus extensas tapas para el cisne mantuano, con sus p'leguillos ocultos con manías sueltas de Góngora o de Polo de Medina, con la platería aljorada del soneto gongorino o el costillar prisionero en el soneto quevediano. Antes de reclinar sus ojos, el soconusco, regalo de su severa paternidad episcopal, fue incorporado con caulelas cartesianas, para evitar la gota de tosca amatista. Y ya sentido en la cóncava butaca del oidor, ve el devenir de los sans culottes en oleadas lentas, grises, verídicas y eternas.

Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canchalla o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador. Es el hombre que viene al mirador, que separa lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia. El lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha comen- zado por disfrutar y saborear, pieza ya bien claveteada, si se le extrae chilla y desentona. Su vivir se ha convertido en una especie de gran oreja sutil, que en la esquina de su muy espaciada sala, desenreda los imbroglis y arremolina las hojas sencillas. Sala llamada galpón, y en noticias del Inca Garcilaso, tomada del lenguaje de las islas de Barlovento. «Los reyes incas tuvieron esas salas tan grandes, dice el mismo Garcilaso, que servían de plaza para hacer sus fiestas en ellas cuando el tiempo era lluvioso.» Ese señor exige una dimensión: la de su gran sala, por donde entona la fiesta, con todas las arañas multiplicando sus fuegos fatuos en los espejos, y por donde sale la muerte con sus gangarrías, con su proce- sión de bueyes y con sus mantas absorbiendo la lúgubre humedad de los espejos venecianos.

Si contemplamos el interior de una Iglesia de Juli, una de las portadas de la catedral de Puno, ambas en el Perú, nos damos cuenta que hay allí una tensión. Entre el frondoso chorro de las trifolias, de emblemas con lejanas reminiscencias incaicas, de tren- zados rosetones, de hornacinas que semejan grutas marinas, perci-

blimos que el esfuerzo por alcanzar una forma unitiva, sufre una tensión, un impulso si no de verticalidad como en el gótico, sí un impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su sím- bolo. En la Basílica del Rosario, en Puebla, donde puede sentirse muy a gusto ese señor barroco, todo el interior, tanto paredes como columnas es una chorretada de ornamentación sin tregua ni parén- tesis espacial libre. Percibimos ahí también la existencia de una tensión, como si en medio de esa naturaleza que se regala, de esa absorción del bosque por la contenciosa piedra, de esa natu- raleza que parece rebelarse y volver por sus fueros, el señor barroco quisiera poner un poco de orden pero sin rechazo, una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro.

Vemos que en añadidura de esa tensión hay un plutonismo que quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados hacia su final. En los preciosos trabajos del indio Kondori, en cuyo fuego originario tanto podrían encontrar el banal orgullo de los arquitec- tos contemporáneos, se observa la introducción de una temeridad, de un asombro: la indiatide. En la portada de San Lorenzo, de Potosí, en medio de los angelotes larvales, de las colgantes hojas de pie- dra, de las llaves que como galeras navegan por la piedra labrada, aparece, suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén. En un mundo teológico cerrado, con mucho aún del furor a la divina tan medieval, aquella figura, aquella temeridad de la piedra obligada a escoger símbolos, ha hecho arder todos los elementos para que la princesa india pueda desfilarse en el cortejo de las alabanzas y las reverencias.

Ese barroco nuestro, que situamos a fines del XVII y a lo largo del XVIII, se muestra firmemente amistoso de la Ilustración. En oca- siones, apoyándose en el científicismo cartesiano, lo antecede. Los quinientos polémicos volúmenes que sor Juana tiene en su celda, que la devoción excesiva del Padre Calleja, hace ascender a 4 000; muchos «preciosos y exquisitos instrumentos matemáticos y musica- les», el aprovechamiento que hace para «Primer sueño» de la quinta parte del Discurso del método; el conocimiento del *Ars magna*, de Kircherio (1671); donde se vuelve a las antiguas sùmulas del saber de una época, todo ello lleva su barroquismo a un afán de conoci- miento universal, científico, que la acerca a la Ilustración. En el amigo de la monja Jerónima, don Carlos Síguenza y Góngora, el len- guaje y la apetencia de física o astronomía, destellan como la cola de Juno. Figura extraordinariamente simpática, de indetenible curio- sidad, de manirroto inveterado, de sotana enamorada, una la más florida pompa del verbo culto y el más culdoso espíritu científico. Su Manifiesto filosófico contra los cometas, su *Libra astronómica*, justifican con la sorpresa de los nombres, la innovación en el verbo poético y el afán del conocimiento físico, de las leyes de la natura-

leza, que van más allá de la naturaleza como tentación para dominarla como el Doctor Fausto.

Aquellas «maravillas del mundo», en el conquistador, reaparecen como el sorprendente «gabinete de física» de estos barrocos de la Ilustración. En el recuerdo del Palacio de Salastano, en Gracián, surgen los primores del Brasil confitado, según su decir, mezclando los dijes de esencias senequistas con la corteza de una materia harinosa, realista, pletórica de immediatez. No solamente en esa cercanía a la Ilustración, el barroco nuestro se particularizó con eficacia, sino en los intentos de falansterio de paraíso, hecho por los jesuitas en el Paraguay. Con eso se volvía a una inocencia, que situaba nuestro barroco en un puro recomenzar. Y aunque en la Ilustración, un Voltaire, un Diderot, parecieron burlarse de esa obra de la Compañía, se nota en ella el espíritu que por dos veces burió a ambos. Los jesuitas con los padres Sejee y Poré, maestros de Voltaire en las letras humanas, y a Diderot en las burlas cuando lo de la Enciclopedia, en las que definitivamente salió burlado. Pero antes del nuevo paraíso, hablemos de la delicadeza de las fablas que lo preludian y transparentan.

Si observamos el eco hispánico al gongorismo, precisamos que ni Bernardo Soto de Rojas, con su lenta fruición y su extendida voluptuosidad, logra captar el chisporroteo, el fuego metálico de don Luis, haciéndolo andar por tantas puertas y compuertas frutales, que le disminuyen la intención; Trillo y Figueroa, se detiene en el soneto diletante, todo juego de magia verde, mientras Polo de Medina, detenido poco tiempo en los arrayanes de Murcia, se rinde al sombrero apólogo quevediano. Es en la América, donde sus intenciones de vida y poesía, de crepitación formal, de un contenido plutónico que va contra las formas como contra un paredón, reaparecen en el colombiano don Hernando Domínguez Camargo. El mismo frenesí, la misma intención desatada, el mismo desprecio por lo que los vulgares consideran mal gusto. «Lo que hay de embriagador en el mal gusto, nos dice Baudelaire, es el placer aristocrático de desagradar.» Su «lugarteniente del pezón materno», tan reído por los pseudohumanistas peninsulares, está a la misma altura del «relámpago de risas carmesíes», y del «Baco en cama de viento está dormido». Sus banquetes de estrellas y de frutos nuevos, su pelota ignaciana, elogio de la pelota vasca jugada por hombres que aspiran a la bienaventuranza, el juego de billar entre un doctor de la Soborna y San Ignacio, a treinta soles, para no decir tantos:

Al tiempo pues en que el arco aprieta
su marfil el doctor, con mano activa
sin violarlo Loyola, una falqueta
del trofeo al marfil opuesto priva,
y calándose al aro la viñeta,

su bola por el truco fugitiva,
tan lince penetró, tan encañada
que en el bolsillo se quedó clavada.

Más que una voluptuosidad, un disfrute de los dijes cordobeses y de la enristrada frutería granadina, en Hernández Camargo el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebellón desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos, por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aun más excesivo, que los de don Luis, por destruir el contorno con que al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal, de cuyo teraz y temeraria.

Viene como un guión refrigerado a domesticar la calentura del estilo, un poema, aún no bien estudiado en su carga de lenguaje, más rechazado por vulgares y retóricos, que revisado por la discreción y la curiosidad, las **Selvas del año**, que estudios muy recientes sitúan su aparición en los primeros años del XVIII, pero nosotros preferimos, en lugar de su verídico nombre de **Selvas del año**, llamarlo el **Anónimo aragonés** del XVIII. El lenguaje, mucho menos granado que el de Góngora, se ofrece como un juego de cortesanía y amistad. Si comparamos sus convites florales, su líquida creatividad con los de Soto de Rojas o con los del colombiano Domínguez Camargo, sorprendemos de inmediato que sin tener la voluptuosidad del primero, el lenguaje más aplacado del **Anónimo aragonés**, se presta más a posteriores tejidos y enmiendas, y sin mostrar el furor innovador del colombiano, muestra más seguridad en las destrezas y más firme hilo en el seguimiento del contorno verbal. Su atribución a Gracián, sin fundamento alguno, no está exenta de malicia para precisar la índole de su lenguaje y el tono de sus adquisiciones. Parecen sus versos como jugar a ilustraciones de la **Agudeza y arte de ingenio**. El disfraz de sus metáforas parece conlleva un pregonero que anuncia su suerte y procedencia. Ved si no esta linajada suerte del clavel:

Como galán de la fragante rosa,
el clavel boquirrubio,
ámbar respira, bálsamo derrama,
de púrpura vestido
por sacar la librea de su dama;
si bien sobre sienes de escarlata
le brotan de la rubia cabellera
dos cuernecillos de lucida plata.

Vemos cómo frente al clavel queda preso de su color y encendimiento, «boquirrubio», «de púrpura vestido», «sienes de escarlata», «rubia cabellera». El poeta intenta tan solo descubrir por medio de

vestidos, que estima adecuados, el lujo de la flor. No aparece una addenda, un tirarse a fondo para intuir la recaptura de la flor fugitiva en su propia realidad. Qué distante el procedimiento de un Góngora, cuando al aludir al congreso que viscosamente liso, toca con su lisura viscosa la raíz de su triunfal y nueva nadada por la piscina de la poesía.

En general, el tono y altura poéticos del **Anónimo aragonés**, es el que marca el fiel del gongorismo americano. Sólo que a nuestro parecer el gongorismo americano rebasó su contenido verbal para constituir el cotidiano desenvolvimiento de ese señor barroco que ya señalamos. Un sobrino de don Luis por estas latitudes, no sólo se impregna de sus maneras, fórmulas y trazados latines, nubes mitológicas, sino en Carlos Sigüenza y Góngora se redondea la nobleza, el disfrute, la golosina intelectual, de ese señor barroco, insatado en paisaje que ya le pertenece, realizador de unas tareas que lo esperan, frutivos de todo noble vivir.

Al lado de un don Luis errante, que no tiene donde encajarse, canónigo a regañadientes, colgado a nobles que le hacen sudar la llorada tinta de sus peticiones y miserias, su sobrino por tierras americanas, don Luis de Sigüenza y Góngora, realiza un espléndido ideal de vida. Estando de estudios en la Compañía de Jesús, rima a los 17 años sus primeros ocios. Sale de la orden para estudiar en la Universidad. Ocupa cátedra de Astrología y Matemática. Publica libros cuyo solo título tiene de poema y de simpatía ganada por anticipado: **Belerofonte matemático contra la Quimera astrofísica**. Poseedor de secretas noticias sabrosas en su biografía, como que Luis XIV invenciónó un banquete en París para tenerlo entre sus invitados. Estudia las viejas razas mexicanas y fragua expediciones de cartógrafo a las costas floridanas. Tuvo amistad con sor Juana Inés de la Cruz y lloró en su muerte. Cantó en su «Triunfo parténico» las glorias partenogenéticas de María y fue el cartógrafo del Rey. Es el señor barroco arquetípico. En figura y aventura, en conocimiento y disfrute, Ni aun en la España de sus días, puede encontrarse quien le supere en el arte de disfrutar un paisaje y llenarlo de utensilios artificiales, métricos y voluptuosos.

Si por alguien, cuya tesis ha tenido los favores de la buenaventura, se ha considerado el barroco un arte de Contrarreforma, cómo no ver en el centro de esas compañías que parten en romana defendiendo a los **Ejercicios**, con su confianza en la voluntad, para mantener la **performance** tensa en la adquisición de las vías de purificación. «Usamos de los actos del entendimiento, se nos dice en los **Ejercicios**, discurrendo, y de los de la voluntad, afectando.» Hay ahí como una confianza quizás, en que la forma comprenderá a la esencia; en la primera religiosidad por la forma, por el amor de lo visible, pues ¿en qué forma la voluntad iba a actuar sino sobre la visibilidad. En su concepto de las **adiciones**, en que parece que

las semanas se persiguen en feroz vigilancia retrospectiva. En aquel mismo principio y fundamento en que parecen descansar los **Ejercicios** todos, en dos dependencias, en dos concéntricas subordinaciones. El hombre para Dios «y las otras cosas sobre el haz de la tierra son criadas para el hombre». El hombre para Dios, si el hombre disfruta de todas las cosas como en un banquete cuya finalidad es Dios.

El banquete literario, la prolífica descripción de frutas y mariscos, es de jubilosa raíz barroca. Intentemos reconstruir, con plateos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación.

Es el primero, por la buena utilización del hilo delicado, el canónigo bogotano Domínguez Camargo, que saltándole el paladar al punto del repliegue, lo repasa con la servilleta en su pequeña espuma:

por que hay un repostero
que las aves retrata tan perfectas
que se sueñen volar las servilletas.

Y para que los ramajes de la naturalidad se recuesten en las grutas del artificio, la alegre salud de Lope de Vega aportará la col y la berenjena. Un poco de alegre vegetación en medio de las viandas que el fuego dora y transmuta:

Matice esas huertas luego
la berenjena morada,
la verde col amigada
como pergamino al fuego

Sobredorado el cordobés don Luis, aportará otra sutileza, la aceituna, que añade a la naturaleza irrupidora en los manteles, una invención, mitad artificio y mitad naturalidad:

...y al verde, joven floreciente llano
blancas ovejas cuyas hagan cano,
en breves horas caducar la hierba;
oro le exprimen líquido a Minerva,
y —los olmos caeando con les vides—
mientras coronan pámpanos a Alcides.

Pero tanta berenjena, col y aceitunas, quizás requieran un poco de aceite; traído por su angélica lámpara de obsidiana, sor Juana

ayudará a que los breves ramajes y bolillas naturales, recorran el mar denso del aceite:

...faroles sacros de perenne llama
que extingue, si no infama
en licor claro, la materia crasa
consumiendo, que el árbol de Minerva
de su fruto, de prensas agravado,
congojoso sudó y rindió forzado.

Saliendo del silencio de su orden, en el único riquísimo poema que se le conoce, viene fray Plácido de Aguilár a ofrecernos un primer plato, una bien refrigerada toronja:

...la amarilla toronja en quien Pomona
de la vejez retrata los pesares
en pálidas verrugas o lunares.

Así, como le dimos entrada en la materialidad de la col y la berenjena, vuelve ahora Lope de Vega, con los vestidos cangrejos resistentes a la doma del fuego de su blancona ternura y perfección:

No los mariscos al peñasco asidos
cuyos salados cóncavos desagua,
retrógrados cangrejos parecidos
al signo que del sol por signo es fragua.

Y por cortesía, que es al propio tiempo un fortitudo, demosle la bandeja mayor y central a Leopoldo Lugones, que salta del barroco de la edad áurea, para demostrarnos que en nuestros días aquel barroco se hace también imprescindible:

En eso, celebrando la visita,
entra, en su arte bermejo, la gallina importante,
que impone el silencio de su triunfo un instante,
bajo el ardiente aroma de la cebolla frita.
Mandan llenar de nuevo la garrafa;
y comentando nuestro delectable recato,
al pie de la mesa el gato,
pide con melindroso maullido su piltrafa.

Es hora ya de darle entrada al vino, que viene a demostrar la onda larga de la asimilación del barroco, con un recio y delicado vino francés, traído por Alfonso Reyes, elixir de muchos corpúsculos

útiles, en una de sus variadas excursiones por las que le guardamos tan perenne agradecimiento:

Fui general de airón y charretera,
tizón de amores y trueno de alarmas
lancé, estentóreo por la carretera
frente a Chateau Lafite:
Presenten... Armas.

Para evitar la golosa competencia de frutas entre una y otra bisagra de los mares, viene de nuevo el **Anónimo aragonés**, con su **lenquale** de diédros rebajados, de cepilladas cornisas, a darnos una **perilla**, líquido vidriado y pulpa plateresca, cuerda del gusto que se tiende en un arco de ejemplar final:

También entre las cándidas mantillas
de las primeras flores,
salen ya madrugando las perillas,
de todas las primeras,
que por ser de la reina y ser tan niñas
parecen las meninas de las peras.

Como preparando la arquetípica levitación, la penetración de los linajes del humo en nuestro cuerpo, el enigmático e imprescindible tabaco, traído al convite por uno de los nuestros de más ganada y sosegada gloria poética, nuestro querido testimoniante Cintio Vitier:

...qué adorable
permiso el mundo de la casta hoja
dilatata y borra con veloz ternura?
Entra en la noche, salta del olvido,
y ardiendo con mi carne me despoja...

Y para el esperado con timidez, como quien depende de la nobleza de un grano esquivo, regalo de la lejanía, el café a la turca, a quien ya no recibimos con poesía, sino con la forma adquirida por los misterios en una cantata de Juan Sebastián Bach, en sus nobles cuanto graciosos compases para acompañar el café, en un lento recuento, que bien se puede establecer en la dimensión oriental del barroco, en la Sala China del Palacio Schoenbrunn, de María Teresa de Austria, o en la opuesta dimensión del barroco, en el **fumoir** de ébano y piedras preciosas, regalo de una emperatriz china a la altívez mexicana, visible en el Palacio de Chapultepec, tan caro a los fructuosos ocios de cualquier alma americana.

Si en torno del banquete del barroco teníamos, en asientos alternados, que mezclara una y otra bisagra, hay una dimensión que nos corresponde **nemine discrepante**, la del sueño, donde sor Juana Inés de la Cruz, alcanza su plenitud y la plenitud del idioma poético en sus días. Es la primera vez que en el idioma, una figura americana ocupa un lugar de primacía. En el reinado de Carlos II, donde ya asoma la recíproca influencia americana sobre lo hispánico, es la figura central de la poesía. Su lucha, tan infusa como guiada por la voluntad final, aconseja que sólo se lea un papelillo que llama **El sueño**, por quedarse en el último rincón con la poesía, aparte de los recados cortesanos, de los arcos para los virreyes, de la eminenia consagrada llevada como un divertimento a saludar a la esposa del virrey; es una lucha invisiblemente heroica, soterrada, pero situada en el centro mismo de su vida. Aunque declara que «Primero sueño» lo compuso imitando a Góngora, es una humildad encantadora más que una verdad literaria. La dimensión del poema es muy otra que las fiestas sensuales que rodean los himeneos meridionales, y la calma de zagales y cabreros en presencia de las cabras sabias y barbadas. Es lo más opuesto a un poema de los sentidos, está hecho enfrentándose con la primera retirada de la naturaleza en la noche, y con el viaje secreto de nuestras comunicaciones con el mundo exterior por las moradas subterráneas. Las alusiones a Proserpina y Ascaláfo, el sombrío chismero, están dirigidas y encajadas en muy otra dirección que la gongorina. Parecen surgidas en el centro de concurrencia de sus ejercicios poéticos con sus lecturas escolásticas. Aun el rodar, el recorrido del poema lleva un tempo lento muy distante del **vivace e maestoso** de las **Soledades**. Parece como si remedase la lenta corriente de un río sumergido, mientras la sustancia del sueño va horadando y penetrando aquellos parajes. Es cierto que en algunos poemas de **La Circe**, de Lope de Vega, se revelan apresuradas lecturas de los escolásticos, pero eran más bien escarceos de un espíritu subdividido en su exterior y fundido por el Eros. Pero en sor Juana es la escolástica del cuerpo la que pasa íntegra a su poema. Cuando habla del **húmedo radical**, término de la medicina escolástica, parece como si aludiese a nuestros propios bosques animados con la profundidad maternal de la noche... Su oscuridad desciende a nuestras profundidades, para fundirse con lo inexpresado, impidiendo que la luz al invitarlo lo ahuyente, y favorecer su desprendimiento por el descenso a las profundidades que siempre regala la oscuridad.

La manera de **El sueño** no difiere de la manera con que se trata esos temas en la poesía renacentista, y que llega a los **Sonetos a Orfeo**, de Rilke, o al **Narciso** de Valéry. Conocimiento superficial del tejido mitológico, simple presentación o presencia, ahondada por referencias personales disimuladas, acrecidas por el propio devenir del poema, que así viene a darle sombra de profundidad. Si recor-

damos el procedimiento lo hacemos tan solo para justificar a sor Juana. El poema comienza con la huida de los animales diurnos, para darle paso a las sombras y a las nictálopes, comenzando los secretos y trabajados procesos del sueño. Termina con la llegada del día, repartiendo colores y entreabriendo los sentidos. Pero la grandeza del poema no está en la habilidad o extrañeza de su desarrollo, sino en la extensión ocupada por un tema tan total como la vida y la muerte, y del que extrae no las maravillas y las excepciones, sino cautelas distributivas, graduaciones del ser, para recibir el conocimiento. Si comparamos ese modo de acercarse a lo onírico, lo primero que lo diferencia de la primera mitad del XIX, con neo o del romanticismo alemán de la primera mitad del XIX, consiste en que no se trata de buscar otra realidad, otra mágica causalidad, sino con visible reminiscencia cartesiana, el sueño aparece como forma de dominio por la superconciencia. Hay una sabiduría, parece desprenderse del poema en **El sueño**, pero trabajada sobre la materia de la inmediata realidad. Desde la arribada de la noche, la jerarquía, mineral, vegetal, animal, ángeles y Dios, es pues un trabajo en que se continúa el mundo de la conciencia y del conocimiento. Así, en **El sueño**, sor Juana utiliza el símbolo mitológico de la fuente Aretusa, que trocada en río sumergido recorre tanto las moradas infernales de Plutón como los placenteros Campos Elíseos, continúa la lucha por aprehender el milagro del mundo diurno, el afán fáustico de que el conocimiento sea una realidad y que esa realidad pertenezca por entero al hombre. Algún día, cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo y se estudien los poemas como cuerpos vivientes, o como dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía de la ganancia del sueño en sor Juana, y la de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza. El sueño y la muerte, alcanzándose por ese conocimiento poético la misma vivencia del conocimiento mágico. Vossler señala en sor Juana, en una frase de rica resonancia, su diletantismo intuitivo. El poeta todo está lleno de esa adivinación que revela un asombro y que se vuelve sobre él con procedimientos aún no cabales para llevarlos a una forma viviente. No ese diletantismo de las viejas culturas, que es una forma de la ornamentación doméstica, sino una sana pasión de aficionado, una curiosidad complaciente por el terror y que después con añorado gesto mide la desproporción y se esconde quejumbroso. Pero es lo cierto que con sus deficiencias de ejercicio y en su soporte elemental y difuso, no hay antes ni después de ese poema, en lo que se refiere al sueño, al sujeto del poema, en nuestra literatura, una intención que lo iguale ni una forma adquirida que lo supere.

Del sueño de sor Juana a la muerte de Gorostiza, hay una pausa vacía de más de doscientos años. Eso nos revela lo difícil que es

alcanzar esos microcosmos poéticos, esos momentos de concurrencia de gravitación, de intuición poética y de conocimiento animista. Aunque ambos poemas estén situados del lado de ese diletantismo intuitivo que señala Vossler, ambos tienen una dimensión que sólo puede ser superada por culturas más antiguas y maduras, capaces de un ámbito o perspectiva poéticas de más complicados y resueltos concéntricos.

Otra de sus temeridades fue el auto sacramental **El divino Narciso**. El propósito relacionable del sueño, pasa en forma más sutil a este auto sacramental, pues en las loas introductorias intenta relacionar los mitos católicos con los mitos precortesinos, y en el desarrollo de la representación, Narciso ayudado por la gracia termina en la compañía de su Padre, sentado a la diestra de su trono celeste. Ciertamente en algunos autos sacramentales, la mitología se rendía a la teología, y que específicamente hay un auto sacramental calderoniano con el Narciso como figura central, pero en el Narciso de la nuestra, parece como si el choque de viejas culturas agravase el rendimiento de las antiguas deidades. La repetición en poderosas ráfagas musicales:

¡Y en pompa festiva
celebrad al gran Dios de las Semillas!

le dan a todo el auto sacramental un fondo de raza. Como si esa misma caída grave del sueño fuese transformando las divinidades de la sangre y la ira en los nuevos dioses del óleo y la reconciliación.

En esa actitud final de sor Juana quisiera yo colocar algunas pinturas de la escuela cuzqueña, como aquella deliciosa de **Los primeros pasos del Niño**. Hay en su intimidad más secreta como una relación no mencionable con el Narciso mexicano. En ambos extremos del cuadro, la Virgen y San José contemplan, una, como para impulsar levemente; otro, para recibir con respeto las primeras destrezas del Niño Divino. Un ángel niño, de mayor tamaño que una diminuta fuente central. El ángel está atento al niño, aunque con alegre confianza, y éste avanza con las seguridades que parece recibir de lo alto, siguiendo como el rumor enviado por los cornos este-lares. En otro cuadro, de la misma escuela cuzqueña. **La procesión del Corpus presidida por el Inca Sairi Titupaco**, observamos cómo al paso de la carroza, la adoración presidida por un solemne cura incaico, ha ganado todos los rostros. En el fondo del cuadro, al paso del misterio, un San Cristóbal sostiene al pequeño cuerpo real, uniéndose así en un solo símbolo las dos presencias eucarísticas y corporales.

A las delicias de la escuela cuzqueña, quisiera añadir otra, ésta una delicia de hagiografía, en la patrona limeña Santa Rosa de Lima.

En su lucha con el demonio Santa Teresa lo alude: «Gran llama, enteramente clara, sin mezclas de sombras.» Ahí resplandece la gravedad, la inocencia majestuosa, la perfección inapelable. Pero parece que por tierras cuzqueñas se le añadiese como una gracia, como la gracia de una niña que le tira una piedrita al demonio calmán. «Sarnoso y mala gata», le llama al diablo nuestra Santa Rosa de Lima, como no queriéndolo definir, sino irritar, pellizcar cuando está dormido, molestar su falsa vitalidad con ese «mala gata», incomparable en la gracia.

Quando se afirma por los historiadores de la cultura, la carencia en España de las manifestaciones renacentistas, bastaría para refutarlos la contemplación del Renacimiento español hecho en América. Una cultura como la española no podía manifestarse por juegos cortesanos ni por la influencia viajera de los humanistas, tenían que ser hechos históricos de gran relevancia, como el Descubrimiento y la Reforma, los que afirmaron y expresaron su voluntad de creación artística. Si observamos algunos de los trabajos del **maravilloso Bernini**, precisamos que gran parte de su obra surge impuesta por las leyes del mismo crecimiento de la ciudad, la manifestación o el templo: en él un baldaquino, una piazzeta, ejemplos famosos, surgen como consecuencia del lleno o del vacío, del crecimiento o de la disminución de los enlaces, entre ciudad, espacio y hombre. El afán de que el «lleno» espacial destruya lo vacío, lo lleva a evitar riesgos de composición, entradas de espacio libre. La manera americana del lleno como composición tiene su raíz en ese barroco del Bernini. Si después, en Borromini, aun dentro del mismo barroco, hay un afán de espacio, bien mediante la curva de muros y penetración de luces, es siempre una elaboración racionalista de la ciudad. Pero en el más característico barroco americano, en los trabajos del indio Kondori, en el Perú, es la naturaleza, el fuego originario, los emblemas cabalísticos, el ornamento utilizado como conjuro o terror, el que informa el templo. Después del Renacimiento la historia de España pasó a la América, y el barroco americano se alza con la primacía por encima de los trabajos arquitectónicos de José de Churriguera o Narciso Tomé. Para ello la primera integración de la obra de arte, la materia, la **natura signata** de los escolásticos, regala la primera gran riqueza que marcaba la primera gran diversidad. La platabanda mexicana, la madera boliviana, la piedra cuzqueña, los cedrales, las láminas metálicas, alzaban la riqueza de la naturaleza por encima de la riqueza monetaria. De tal manera, que aun dentro de la pobreza hispánica, es la riqueza del material americano, de su propia naturaleza, la que al formar parte de la gran construcción, podía reclamar un estilo, un espléndido estilo surgiendo paradójicamente de una heroica pobreza.

En la Plaza del Zócalo, de México, o en la Catedral de La Habana, la relación con la plaza es orgánica y está hecha en función del

nacimiento del cuadrado. Ambos, el templo y la plaza, nacieron en una súbita función, no de su realización, como los más importantes de Europa, a posteriori del templo, con objeto de domesticar la demasia del templo, que llegaba a aterrorizar al hombre. Después de cien años de trabajo, ya se preparan los triunfos y los arcos, y se le encarga a sor Juana los más fríos versos de circunstancia para la inauguración de la Catedral de México. Asegurado su nacimiento en relación con el cuadrado de la plaza, lo que primero convida nuestra extrañeza es la deslumbradora aparición de su Sagrario. El transparente de la Catedral de Toledo, obra de Narciso Tomé, no le aventaja en la riqueza de la proliferación ni en el esplendor del relieve de las figuras. En relieve más bien pequeños, que recuerdan las grandes portadas de catedrales medievales, con los oficios, con las furias, con los motivos de bodas, de cenas de simbólicas despedidas, el labrado sin pausas de grandes ábsides ni destrezas frente a la luz, cubre toda la piedra por reducción a signo, a símbolo hagiográfico, a visibles potestades del Espíritu Santo.

En la Catedral de Puebla la relación de templo y plaza desaparece para darle paso a un cuantioso racimo de ángeles que defienden la plaza celestial. En el grisáceo color de su piedra y en el seco cuadrado que lo constituye, precisamos que estamos aún en la resonancia del estilo herreriano. Como en la construcción de la Catedral de Colonia, las leyendas y los sueños, las visiones memorables, se han filtrado en la piedra para la edificación. La aparente frialdad de su estilo parece como el despertar de un hombre que ha tenido una ensoñación y trata después de precisarla cuidadosamente en la adecuación de sus signos. Que el buen hombre que había tenido ese sueño lo merecía, lo revela el hecho que donó la mitad de la mina de plata que había encontrado para las imágenes resueltas en plata maciza. Nos sobrecogemos cuando después de haber repasado la espléndida iconografía, las figuras de los cuatro evangelistas, de tamaño natural, todas de plata, precisamos, en medio de una riqueza que se muestra pródiga para la alabanza, unas piedras de sencillez prodigiosa, con un solo rótulo, donde ni siquiera quiso que apareciese su nombre el generoso: Aquí yacen las cenizas de un pecador. Pero su sueño sin nombre está acompañado por el rumor de los ángeles que envuelve a la catedral. Rodeada de innumerables lanzas, cada una de las cuales remata en un ángel de plata. Así, la expresa gravitación del templo está aligerada por las voces angélicas que rodean la masa pedregosa y la levitan como para un desprendimiento en la noche.

Bajo la influencia de Borromini, nuestra catedral ofrece una solución esquivia y fuerte en uno de sus laterales. La sobriedad de su portada revela el estilo jesuita, remedo de la casa de los jesuitas en Roma, trenzado con piedras que se curvan, con ángulos tajantes, para la penetración de la luz. Ofrece un detalle, a la manera de Borro-

mini, de impresionante calidad por la sencilla relación que establece con las calles rodeantes. En su edificación se responde a la búsqueda loyoliana del centro de irradiación. Es como una búsqueda, cierto que un poco tardía del poder central, del punto de apoyo de la ciudad, de participación en la teoría de los comienzos de las murallas. Manifiesta una recta voluntad de querer estar en los principios, en los comienzos de una espiral que se desarrollará con los asentamientos más perennes de los modos de crecimiento de la ciudad. Sus laterales y su interior revelan una influencia de Della Porta las primeras edificaciones del barroco jesuita... La presencia de las dos airosas torres parece querer libraria de la sequedad de las portadas de los templos jesuitas. A la paradoja de aquellas torres aún la fina silueta bizantina de la cúpula, que no parece inclinarse como muchas iglesias de la compañía, hacia la portada, para ausar la impresión de una torre interior. Pero para nuestro gusto catedral nuestra ofrece un detalle de una calidad y al mismo tiempo grácil belleza, como que concilia la idea de solidez y como una reminiscencia de vuelco marino, de sucesión inmovible de oleaje. Es, pudiéramos decir, el reto, la arrogancia de nuestra catedral. Esa gran lasca de piedra que se prolonga, que se sigue a sí misma; ahí está la voluntad loyoliana para hacer que el espíritu desborda, se aclare, quepa justa en el círculo de nuestro ansiar vigilante. Frente o amigada, quién lo pudiera decir, al natural envío marino, la piedra catedralicia intenta repetir las primeras evocaciones del Génesis, sólo que aquí el espíritu riza la piedra en una espiral presuntuosa que se va acallando en la curva, donde se convierte como en un tranquilo océano final. Qué habanero en un día recorrido de estaciones, de fiesteo navideño, o de plegado secreto por el San Cristóbalón, no se ha detenido, después de aquel majestuoso ademán, verdaderamente cardenalicio, de la piedra en un fugaz, en el pequeño, sonriente, amistoso balcón, que se entreabre entre el extendido orgullo de la piedra. Tiene la gracia, como cuando lanzamos en la noche, del encuentro con los ojos del gato, que parecen poner en el laberinto de los corredores un ancla arracimada de sirenas.

La gran hazaña del barroco americano, en verdad que aún ni siquiera igualada en nuestros días, es la del quechua Kondori, llamado el indio Kondori. En la voluntariosa masa pétrea de las edificaciones de la Compañía, en el flujo numeroso de las sumulas barrocas, en la gran tradición que venía a rematar el barroco, el indio Kondori logra insertar los símbolos incaicos de sol y luna, de abstractas elaboraciones, de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación de la explotación minera. Sus portales de piedra compiten en la proliferación y en la calidad con los mejores del barroco europeo. Había estudiado con delicadeza y alucinada continuidad las plantas, los animales, los instrumentos

metálicos de su raza, y estaba convencido de que podían formar parte del cortejo de los símbolos barrocos en el templo. Sus soporíferos, cuya opulenta energía se vuelca sobre una sirena con quejumbroso rostro mitayo, al propio tiempo que tañe una guitarra de su raza. El indio Kondori fue el primero que en los dominios de la forma, se ganó la igualdad con el tratamiento de un estilo por los europeos. Todavía hoy nos gozamos en adivinar la reacción de los padres de la compañía, que buscaban más la pura expresión de la piedra que los juegos de ornamentos y volutas, ante aquella regalía que igualaba la hoja americana con la trifolia griega, la semiluna incaica con los acantos de los capiteles corintios, el son de los charangos con los instrumentos dóricos y las renacentistas violas de gamba. Ahora, gracias al heroísmo y conveniencia de sus símbolos, precisamos que podemos acercarnos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos ni resbalar, siempre que insertemos allí los símbolos de nuestro destino y la escritura con que nuestra alma anegó los objetos.

Así como el indio Kondori representa la rebelión incaica, rebelión que termina como con un pacto de igualdad, en que todos los elementos de su raza y de su cultura tienen que ser admitidos, ya en el Aleijadinho su triunfo es incontestable, pues puede oponerse a los modales estilísticos de su época, imponiéndoles los suyos y luchar hasta el último momento con la Ananké, con un destino torvo, que lo irrita para engrandecerlo, que lo desfigura en tal forma que sólo le permite estar con su obra que va inundando la ciudad de Ouro Preto, las ciudades vecinas, pues hay en él las mejores esenciales feudales del fundador, del que hace una ciudad y la prolonga y le traza sus murallas, y le distribuye la gracia y la llena de torres y agujas, de canales y fogatas.

El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII, el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad. Es la gesta que en el siglo siguiente al Aleijadinho, va a realizar José Martí. La adquisición de un lenguaje, que después de la muerte de Gracián parecía haberse soterrado, demostraba, imponiéndose a cualquier pesimismo histórico, que la nación había adquirido una forma. Y la adquisición de una forma o de un reino, está situada dentro del absoluto de la libertad. Sólo se relatan los sucesos de los reyes, se dice en la Biblia, es decir, los que han alcanzado una forma, la unidad, el reino. La forma alcanzada es el

símbolo de la permanencia de la ciudad. Su soporte, su esclarecimiento, su compostura.

La alucinación del Aleijadinho parecía querer llenar la ciudad. Ouro Preto está ceñido por sus desapariciones y apariciones en el mulo de relámpagos nocturnos. Se lanza, su obsesión era no ser esto, sobre la piedra golpeada, que al fin articula y rechaza. Igualmente tras Iglesia, inmensas pilas bautismales, pulpitos laberínticos para apresar el Espíritu Santo, todo ello del ímpetu del Aleijadinho. Lanzarse de su mulo, oculto todo el rostro bajo un sombrero que cala como ala sobre los hombros, y picotear con su gubia las masas de la piedra. Un proverbio brasileño nos dice: el Brasil avanza de noche, mientras duermen los brasileños.

El arte del indio Kondori representaba en una forma oculta y hierática la síntesis del español y del indio, de la teocracia hispánica de la gran época con el solemne ordenamiento pétreo de Incaico. Su arte es como un retablo donde a la caída de la tarde, mitayo sólo desea que le dejen colocar su semiluna incaica en el ordenamiento planetario de lo español, y que entre los instrumentos que entonan la alabanza, el charango, la guitarra apoyada en el pecho, tenga su penetración sumergida en la masa tonal. Parece contentarse con exigirle a lo hispánico una reverencia y una comedia, como aquellas momias, en el relato del Inca Garcilaso, de las primeras dinastías incaicas, que al ser exhumadas en la época de la conquista y del derrumbe de las fortalezas cuzqueñas, eran aludadas respetuosamente por la soldadesca hispánica. El arte del Aleijadinho representa la culminación del barroco americano, la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas. En las fiestas generatrices de San Gonzalo, las romerías de nebras que celebraban en una forma frenética los dones de la primavera, se remansaban en las prodigiosas pilas bautismales del Aleijadinho, ornadas como tuberías de órgano, como acordeones, con hojas capiraloideas que ascienden en ángeles gordos.

Vemos así que el señor barroco americano, a quien hemos llamado auténtico primer instalado en lo nuestro, participa, vigila y cuida los dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispanonegroide. Pero veamos, para terminar, cómo se realiza esa imponente síntesis del Aleijadinho, y en el consideramos lo lusitano formando parte de lo hispánico. Su madre era una negra esclava. Su padre, un arquitecto portugués. Ya maduro, el destino lo engrandece con una lepra, que lo lleva a romper con una vida galante y tumultuosa, para volcarse totalmente en sus trabajos de piedra. Con su gran lepra, que está también en la raíz proliferante de su arte, riza y multiplica, bate y acrece lo hispánico con lo negro. Marcha al ras con las edificaciones de la ciudad. El mismo, pudiéramos decir, es el misterio generatriz de la ciudad. Como en el proverbio que citamos, vive en la noche, desea

no ser visto, rodeado del sueño de los demás, cuyo misterio interpreta. En la noche, en el crepúsculo de espeso follaje sombrío, llega con su mulo, que aviva con nuevas chispas la piedra hispánica con la plata americana, llega como el espíritu del mal que conducido por el ángel, obra en la gracia. Son las chispas de la rebelión, que surgidas de la gran lepra creadora del barroco nuestro, está nutrida, ya en su pureza, por las bocanadas del verídico bosque americano.

EL ROMANTICISMO Y EL HECHO AMERICANO

ALGÚN CUADRO DE OROZCO, PINTADO CON NOBLE TERNURA, parece un padre franciscano tratando de levantar por los brazos a un indio, que viene a rendirle la cornucopia de los diezmos debidos. Liberados de las exigencias del poder central, por tierras americanas podían manifestar con pureza un recto espíritu evangélico. En Santo Domingo, los dominicos que mantenían la tradición del Padre Vitoria; en Cuba, y después ante Carlos V, el Padre de las Casas; en México, los padres franciscanos. Y lo que es más sorprendente, en las colonias jesuitas del Paraguay, donde la compañía liberada, desalojó a los Habsburgo, para tener un apoyo austriaco frente a las intenciones del nacionalismo de la Reforma, realiza experiencias para llevar la Jerusalén terrestre en relación con la celeste. A medida que la colonización se integra y el poder central se muestra más absorbente, el conflicto surge y se exacerba, al extremo de llevar el clero católico, en la Argentina y México, al separatismo, tratando de unir las esencias espirituales de la nación con las esencias evangélicas.

El proceso de ese hecho tiene una visible raíz histórica. En la Edad Media, desde la época de Fernando III el Santo y Alfonso X el Sabio, el clero luchó tenazmente por mantener sus fueros y el respeto de su jurisdicción. Cada pueblo, un templo, fue la divisa de las primeras comunidades españolas. Un nuevo mapa, esencial y profundo, que tenía sus raíces en lo popular y en lo evangélico. Al adoptar la compañía su política de acercamiento a los Austrias, en la época de Carlos V y del austriaco Fernando el Católico, el mantenimiento de esos fueros fue relegado, pues ya los jesuitas eran poder, política que tenía cierta justificación histórica, pues había que marchar en milicia contra la Reforma y aun contra la suspensión a que se obligaba la vacilante actitud del Papado en relación con la orden, y a las suspicacias de la autoridad romana después de las rectorías de Loyola, de Diego Laínez y de San Francisco de Borja, exigiendo que el priorato general de la orden estuviese en manos de extranjeros. Con la fundación de la Inquisición, los fueros jurisdiccionales de las órdenes quedaron cumplidos, y entonces fueron las comunidades, en Cataluña o en Zaragoza, las que se vieron