

JOSÉ LEZAMA LIMA

# LA EXPRESIÓN AMERICANA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA  
MÉXICO

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 sólo del ruido de sus propios pasos naturales para alcanzar la gracia sobrenatural.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Probable alusión a los reyes de España, Isabel de Bourbon —quien se complacía en promover y hasta participar de las representaciones teatrales— y Felipe IV, apodado el "Niño-Rey", notorio por su licenciosidad amorosa, cuyo gobierno fue totalmente dominado por el conde duque de Olivares. El reinado de Felipe IV (1621-1665) inició el periodo de crisis que habría de precipitar a España hacia la decadencia y el reverso de lo que fuera en el siglo XVI, con la pérdida del impulso colonizador en América y el desvanecimiento del gran sueño del "Imperio Universal" de Carlos V.

## II. LA CURIOSIDAD BARROCA

CUANDO era un divertimento, 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 deterioradas 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 bullente, 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.<sup>1</sup>

De las modalidades que pudiéramos señalar en un barroco europeo, acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo,

<sup>1</sup> Al referir caóticamente las direcciones tomadas por la crítica en busca de los rasgos barrocos, Lezama ironiza la dispersión teórica y la saturación a que habían llegado las interpretaciones sobre esa estética en los años cincuenta. Por esa época, el alud bibliográfico desencadenado por los estudios pioneros de Wölfflin (1888 y 1915) había hecho proliferar enfoques variados no sólo de las artes y la literatura, sino también de la religión, la política, la moral, las fiestas y hasta la ciencia barroca. Lezama participa con mordacidad de esa venganza del largo ostracismo de tres siglos del barroco al juntar, sin escalas valorativas, las tesis de Weisbach (sobre los ejercicios loyolistas), de Gebhardt (la pintura de Rembrandt y la ética de Spinoza), de Grautoff (la pintura de El Greco), de Clark (las matemáticas de Leibnitz), de Stubbe (el ascetismo del pintor flamenco y jansenista Philippe de Champagne), entre otras (cf. H. Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 10-51).

visiones  
del  
barroco

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.<sup>2</sup> Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; 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 ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo 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.

Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista.<sup>3</sup> Representa un triunfo de la ciudad y

<sup>2</sup> En esa concepción tajante del barroco europeo, Lezama tiene a la vista tanto las tesis de Worringer, que cita, como las de Wölfflin, que no cita. De éste aprovecha los pares de antítesis que diferencian el arte pictórico barroco del arte lineal clásico (profundidad vs. superficialidad; densidad vs. complejidad; multiplicidad vs. unidad; oscuridad vs. claridad), para resumirlos como "acumulación" y "asimetría" en el barroco europeo (cf. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915; *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1924). En cuanto a la "tensión" y "plutonismo, son términos que Lezama inventa y reserva exclusivamente para el barroco americano, en tanto marcas formales e ideológicas propiciadas por el fenómeno de la colonización. La inclusión de Worringer en la concepción del barroco europeo como "gótico degenerado" tampoco se hace sin las alteraciones peculiares en las lecturas lezamianas. Worringer, en *Formprobleme der Gotik*, 1910 (leído probablemente en la traducción de M. García Morente, *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, *Revista de Occidente*, 1942; o en "El espíritu del arte gótico", *Revista de Occidente*, núm. 11, mayo de 1924, tomo IV, pp. 178-211), enfocó el estilo gótico desde el punto de vista psicológico (y antipositivista), como voluntad artística de verticalidad para expresar la espiritualidad y la necesidad de salvación del hombre tardo-medieval. En relación con el barroco, Worringer dijo: "El barroco septentrional es, en cierto sentido, una revivencia de la voluntad gótica de forma, bajo una envoltura ajena". (*La esencia...*, p. 46.) La idea de la degeneración del gótico en el barroco Lezama la recogió con mucha probabilidad en Spengler, quien consideró estos estilos respectivamente como la juventud y la vejez de una misma línea formal (cf. cap. VII de *La decadencia de Occidente*, op. cit. aquí, nota 9, cap. 1).

<sup>3</sup> W. Weisbach aportó al debate sobre el barroco histórico la cuestión de la lucha contra el protestantismo (el elemento de la *ecclesia militans* de los jesuitas y el elemento místico/erótico de los ejercicios loyolistas (cf. *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, 1920; trad. española de E. Lafuente Ferrari, *El barroco: arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942). Es curioso

un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte. Monje, en caritativas sutilezas teológicas, indio pobre o rico, maestro en lujosos latines, capitán de ocios métricos, estanciero con quejumbre rítmica, soledad de pecho inaplicada, comienzan a tejer su entorno, a voltejear con enmielada 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,<sup>4</sup> con sus plieguitos ocultos con malicias sueltas de Góngora o de Polo de Medina, con la platería aljofarada del soneto gongorino o el costillar prisionero en el soneto quevediano. Antes de reclinar sus ocios, en esa elaborada columna que es su mano derecha, el soconusco,<sup>5</sup> regalo de su severa paternidad episcopal, fue incorporado con cautelas cartesianas, para evitar la gota de tosca amatista. Y ya sentado en la cóncava butaca del oidor, ve el devenir de los *sans culotts*<sup>6</sup> en oleadas lentas, grises, verídicas y eternas.

Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canonjía 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

anotar que si Lezama introduce, siguiendo a Weisbach, un contenido ético, religioso, sociológico y político para el barroco americano, lo hace para invertir las implicaciones de aquella tesis. Weisbach señaló que la Iglesia católica utilizó las artes plásticas para fines didácticos, de persuasión y hasta de propaganda de la doctrina, dentro de sus propósitos contrarreformistas (cf. op. cit. 2a. ed., 1948, p. 58), y afirmó inclusive que el barroco se adaptó magníficamente a tales propósitos, para traducir el nuevo impulso religioso (*ibidem*, p. 60). De esta manera, el efecto didáctico del barroco americano habría alcanzado plenamente los fines de la catequesis. Con su tesis de la "contraconquista" (una rebelión implícita en las formas barrocas, motivada por la condición del colonizado), Lezama no sólo perfila una política para el modo americano de apropiarse de la estética barroca del colonizador sino que restituye a las formas artísticas su apertura para vehicular ideologías dispares.

<sup>4</sup> Cisne mantuano: alusión a Virgilio y la *Eneida*.

<sup>5</sup> Soconusco: brebaje americano hecho con cacao de calidad superior. Bernal Díaz, en su *Historia verdadera*, refiere esa bebida y sus poderes afrodisíacos: "[...] y de cuando traían [los aztecas] unas copas de oro fino, con cierta bebida hecha del mismo cacao, que decían era para tener acceso con mujeres". (Op. cit., aquí, nota 55 cap. 1, p. 288.)

<sup>6</sup> *Sans culotte*: nombre dado por los aristócratas a los adeptos de la Revolución francesa, quienes sustituyeron los calzones (*culotte*) por los pantalones (*pantalons*).

parcelación del paisaje del colonizador.<sup>7</sup> Es el hombre que viene al mirador, que se sacude 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 agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha comenzado 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 *imbroglios* 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".<sup>8</sup> 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 procesión de bueyes y con sus mantas absorbiendo la lúgubre humedad de los espejos venecianos.

Si contemplamos el interior de una iglesia de Juli, o una de las portadas de la catedral de Puno, ambas en el Perú, nos damos cuenta que hay allí una tensión.<sup>9</sup> Entre el frondoso

<sup>7</sup> La imagen del señor barroco, central en la concepción lezamiana de una cultura barroca americana, amplía lo que Reyes escribiera sobre la aristocracia indiana, en sus "Notas sobre la inteligencia americana" (en *Última Tule* [1942], *Obras completas*, tomo XII, México, Fondo de Cultura Económica, 1960), y prefigura lo que el *scholar* Irving Leonard habría de documentar largamente en su estudio *La época barroca en el México colonial* (México, Fondo de Cultura Económica, 1974; 1a. edición en inglés, 1959), sobre todo en el capítulo VIII.

<sup>8</sup> Lezama debe de haber citado ese pasaje de memoria, pues el texto original del Inca Garcilaso dice así: "En muchas casas de las del Inca había galpones muy grandes de a doscientos pasos de largo y de cincuenta y sesenta de ancho, todo de una pieza que servían de plaza; en los cuales hacían sus fiestas y bailes, cuando el tiempo con aguas no les permitía estar en la plaza al descubierto". (*Comentarios reales*, Libro VI, cap. IV. *Obras completas*, tomo II, Madrid, Atlas, Colección "Biblioteca de Autores Españoles", 1963, p. 198.)

<sup>9</sup> La iglesia de Juli: probablemente la de San Juan, cuyo interior, de profusa talla en madera o piedra, con frutos y animales del trópico, deja entrever la "extraña sicología" del artesano, conforme refiere Pál Kelemen (*Baroque and Rococo in Latin America*, N. York, Dover, 1967, pp. 178-181; 1a. ed., 1951). La elección de esa iglesia, como la de la catedral de Puno, para compendiar la "tensión barroca" en América, se debe al hecho de que ambas exponen magistralmente la combinatoria cultural del arte mestizo.

chorro de las trifolias, de emblemas con lejanas reminiscencias incaicas, de trenzados rosetones, de hornacinas que se mejan grutas marinas, percibimos 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 símbolo. 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 paréntesis espacial libre.<sup>10</sup> 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 naturaleza 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 arquitectos contemporáneos, se observa la introducción de una temeridad, de un asombro: la indiátide.<sup>11</sup> En la portada de San Lorenzo, de Potosí, en medio de los angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra, 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 lo divino tan medieval, aquella figura, aquella

<sup>10</sup> Lezama incluye la catedral de Puebla (Basílica del Rosario), en México, tanto por sus proporciones inmensas como por ser un ejemplo del "otro" barroco americano, profuso, aunque más moderado, en cuyo diseño, más académico, se puede observar esa especie de orden en el exceso.

<sup>11</sup> La figura del legendario indio (o mestizo) Kondori se envuelve en el misterio. La noticia que maneja Lezama es la misma que de él tuvo Pál Kelemen, a través de un artículo de Pedro Juan Vignale ("El maestro anónimo de la portada de San Lorenzo de Potosí", *El arquitecto peruano*, Lima, enero de 1946). A él se atribuye la referida portada, en Bolivia, labrada entre 1728 y 1744, donde aparecen las indiátides (cariátides en figuras indias), consideradas por los especialistas como la culminación del arte hispanoamericano colonial, en el estilo andino-mestizo. Kondori parece ser originario de Mojos (Bolivia) y era un artesano en la talla de madera para la producción de mobiliario. Sugiere Pál Kelemen que esa experiencia fue transferida para la piedra, en un desbordante ejercicio de talento e imaginación (*op. cit.*, p. 191).

temeridad de la piedra obligada a escoger símbolos, ha hecho arder todos los elementos para que la princesa india pueda desfilar 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 ocasiones, apoyándose en el cientificismo cartesiano lo antecede. Los quinientos polémicos volúmenes que Sor Juana tiene en su celda, que la devoción excesiva del Padre Calleja hace ascender a 4000; muchos "preciosos y exquisitos instrumentos matemáticos y musicales", el aprovechamiento que hace para *Primero sueño*, de la quinta parte del *Discurso del método*; el conocimiento del *Ars Magna*, de Kircherio (1671);<sup>12</sup> donde se vuelve a las antiguas sùmulas del saber de una época, todo ello lleva su barroquismo a un afán de conocimiento universal, científico, que la acerca a la Ilustración. En el amigo de la monja jerónima, Don Carlos Sigüenza y Góngora, el lenguaje y la apetencia de física o astronomía, destellan como la cola de Juno. Figura extraordinariamente simpática, de indetenible curiosidad, de manirroto inveterado, de sotana enamorada, una la más florida pompa del verbo culto y el más cuidadoso 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 naturaleza, que van más allá de la naturaleza como tentación para dominarla como el Doctor Fausto.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> El padre Diego Calleja fue el primer biógrafo de la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), en *Apología a la fama y obras póstumas* (Madrid, 1700). El conocimiento del *Discurso del método* (1637), de Descartes, y de *Ars magna lucis et umbrae* (cuya fecha correcta es 1646), del jesuita alemán Athanasius Kircher, así como de otras obras científicas y filosóficas de la época, han sido objeto de numerosos estudios. En *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (Barcelona, Barral, 1982), Octavio Paz reexamina la cuestión con nueva óptica para discutir la "modernidad" de la poetisa mexicana.

<sup>13</sup> La imagen que Lezama diseña aquí y más adelante sobre el prestigiado sabio novohispano, amigo de Sor Juana, Don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), debe mucho a dos biografías que aparecieron al final de la década del veinte: la de Francisco Pérez de Salazar, *Biografía de Don Carlos de Sigüenza y Góngora* (México, 1928), y la de I. Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century* (Berkeley, 1929). Estos autores destacaron su vida inquieta y su curiosidad científica, que lo convirtieron en un precursor inconsciente de la Ilustración. Sigüenza y Góngora

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 inmediatez.<sup>14</sup> No solamente en esa cercanía a la Ilustración, el barroco nuestro se particularizó con eficacia, si no 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 burló a ambos. Los jesuitas con los Padres Lejee y Poré,<sup>15</sup> maestros de Voltaire en las letras humanas, y a

se dedicó con pasión a la física, las matemáticas y, especialmente, a la astronomía y llegó a tener un bien equipado gabinete de instrumentos para observar los fenómenos celestes. Escribió varios tratados sobre los eclipses y los cometas, muchos de los cuales se perdieron. El "Manifiesto filosófico contra los cometas despojados del imperio que tenían sobre los tímidos" (1681) es el folleto que escribió para restablecer la tranquilidad a las gentes mexicanas, que entraron en pánico al paso del cometa, en 1680. Ya la "Libra astronómica y filosófica" (1690) es un tratado polémico sobre la naturaleza de los cometas, que pone en evidencia su conocimiento singular de la ciencia de la época.

<sup>14</sup> La referencia al "Brasil confitado" aparece en la segunda parte de la novela alegórica de Baltasar Gracián, *El Criticón*, cuyas tres partes fueron publicadas respectivamente en 1651, 1653 y 1657. En esta obra, Critilo y Andronio visitan, en Aragón, la Biblioteca Lastanosa (modificada con el anagrama Salastano), donde ocurre el diálogo entre los franceses y Fortuna. Aquellos se quejan a ésta de la poca suerte en la conquista de territorios americanos, mientras a los españoles les tocó las tierras más promisorias y abundantes del Nuevo Mundo (recuérdese que el Brasil formó parte del Imperio español entre 1580 y 1640). Dice el texto de Gracián: "(...) y sobre todo los [a los españoles] has hecho señores de aquella verdad soñada, donde los ríos son de miel, los peñascos de azúcar, los terrenos de bizcochos, y con tantos y tan sabrosos dulces que es el Brasil un Paraíso confitado. Todo para ellos y para nosotros nada, ¿cómo se puede tolerar?" (Crisis III: "La cárcel de oro y calabozos de plata", *El Criticón*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943, Colección Austral 400, p. 157.)

<sup>15</sup> Lejee: así escribió Lezama, en su manuscrito, y no Sejee como consta en todas las ediciones del libro. Ni la primera, ni la segunda grafía me ayudaron, sin embargo, a descubrir a quién se refería Lezama. Mi colega Enrico Mario Santí parece haber dado con la clave: se trata de Gabriel François Le Jay (1657-1734), profesor de retórica, entre 1692 y 1711, en el Colegio Louis Le Grand, donde Voltaire fue su discípulo (cf. O. Wade, *The Intellectual Development of Voltaire*, Princeton Univ. Press, 1969). Lezama solía citar de memoria y todo indica que en Lejee se cruzaron los nombres de (Charles) Segee (1528-

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 sombrío apólogo quevediano.<sup>16</sup> 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 pseudo humanistas peninsulares, está a la misma altura del "relámpago de risas carmesíes", y del "Baco en cama de viento está dormido".<sup>17</sup> Sus banquetes

1596, jesuita y profesor del Colegio de Clairmont) y (Joseph) Sieyès (véase aquí nota 8, cap. III). Cuanto al jesuita Charles Porée (1675-1741) fue el maestro de retórica y director del Colegio Louis Le Grand.

<sup>16</sup> Pedro (no "Bernardo") Soto de Rojas (1584-1658), Francisco de Trillo y Figueroa (1615?-1665) y Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-1676) forman una tríada de poetas españoles, de la categoría de los "barrocos menores" cuya obra fue influenciada por Góngora.

<sup>17</sup> Hernando Domínguez Camargo (1606-1659), poeta colombiano, autor del *Poema heroico de San Ignacio de Loyola*, cuyos diez mil versos consolidaron la genealogía gongorina en América. Una de las víctimas más notorias de la gongorofobia oficial del siglo XIX, fue llamado por Marcelino Menéndez y Pelayo (el "seudo humanista peninsular" aludido por Lezama) "uno de los más tenebrosos abortos del gongorismo". La revaloración de D. C. había empezado decididamente en la década del cuarenta, con Emilio Carilla (*El gongorismo en América*, Buenos Aires, Coni, 1946) y otros que enseñaron a ver la marca americana en su imitación de Góngora, especialmente en su profusa estilización de la naturaleza. El verso "lugarteniente del pezón materno" pertenece al *Poema heroico* (Libro I, canto segundo, estrofa LXXII, cf. *Obras*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1960, p. 64) y es una rebuscada perífrasis para el ama-de-cría que sustituye la madre del ilustre fundador de la Compañía de Jesús. Lezama reinstala el verso en otra dimensión, pero no pierde la oportunidad de emparejar su efecto al de los versos de dos poetas españoles, cuyos

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 Sorbona y San Ignacio, a treinta soles, para no decir tantos:

Al tiempo pues en que el aro aprieta  
su marfil el doctor, con mano activa  
sin violarlo Loyola, una falqueta  
del trofeo al marfil opuesto priva,  
y, calándole al aro la niñeta,  
su bola por el truco fugitiva,  
tan lince penetró, tan encañada  
que en el bolsillo se quedó clavada.<sup>18</sup>

Más que una voluptuosidad, un disfrute de los dijes corobeses y de la encristalada frutería granadina, en Hernández<sup>18a</sup> Camargo el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos, por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo que los de Don Luis, por destruir el contorno con que al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal, de suyo feraz 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

nombres omite: "relámpagos de risa carmesíes" (de Quevedo, en el soneto "Retrato de Lise"; obsérvese que Lezama usa "risas", en vez del correcto "risa") y "Baco en cama de viento está dormido" (de Pedro Soto de Rojas, en *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*). Estos poemas están compendiados en la célebre *Antología poética en honor de Góngora*, de 1927 (reeditada en Madrid, Alianza, 1979), por Gerardo Diego, cuyos comentarios en la Introducción, sobre los mismos versos de Quevedo y Soto de Rojas reivindican su audacia y gracia, pero las niega para el verso citado de Domínguez Camargo.

<sup>18</sup> El episodio del juego de billar, en el *Poema heroico*, se encuentra en el Libro IV, estrofas CLII a CLXXV. Los versos citados por Lezama son los de la estrofa CLXII (cf. *op. cit.* nota anterior, p. 286) y contienen una errata seria ("bolsillo" por "bolillo"), amén de algunas alteraciones en la puntuación.

<sup>18a</sup> Curiosa distracción de Lezama al escribir "Hernández" y no el correcto Hernando Domínguez.

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 crestería 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 conllevar un pregonero que anuncia su suerte y procedencia. Ved si no esta linajuda 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.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Lezama cita esos versos de *Selvas del año*, utilizando los fragmentos recogidos del poema en la *Antología*, de Gerardo Diego (*op. cit.* nota 17, p. 144). De éste aprovecha también la opción por el título *Anónimo aragonés* y la relación con *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián (*cf.* "Introducción", de G. Diego, p. 38). En lo demás, los comentarios de Lezama van hacia otra dirección, en la que trata de ver en esa obra epigonal del barroco, escrita por un jesuita aragonés del siglo xviii, un modelo posible de "tejidos y enmiendas" por los poetas barrocos americanos. El poema —que consultamos en una edición de 1757 de las *Obras* de Lorenzo Gracián (seudónimo), tomo II (Barcelona, Imprenta de María Ángela Martí Galí)— es una larga descripción, en 1200 versos, de las estaciones del año (en este orden: invierno, verano, estío, otoño), según el modelo abierto de la silva española (endecasílabos y heptasílabos, sin regularidad combinatoria o rimas fijas). El tema es tratado de modo previsible: a cada estación, el espectáculo de la naturaleza mudable en sus colores, sonidos, olores, formas, sabores, etc. No falta el motivo de la fugacidad del tiempo, ni del ritmo cíclico cósmico (el poema se abre y cierra con la llegada del invierno) y tampoco los *topoi* mitológicos pertinentes. Lo que explica la simpatía de Lezama por ese texto "menor" del barroco es su malicia verbal en las imágenes de una naturaleza confitera, servidas en opi-

Vemos como frente al clavel, queda preso de su color y encendimiento. "Boquirrubio", "de púrpura vestido", "sienes de escarlata", "rubia cabellera". El poeta intenta tan sólo 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 distinto el procedimiento de un Góngora, cuando al aludir al congrio 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 poéticas 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 de Sigüenza y Góngora se redondea la nobleza, el disfrute, la golosina intelectual, de ese señor barroco, instalado en un paisaje que ya le pertenece, realizador de unas tareas que lo esperan, fruitivo 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 Carlos 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 astrológica*.<sup>20</sup> Posee-

para banquete, aunque sin las audacias metafóricas del gongorismo o las agudezas conceptistas que dificultan el entendimiento.

<sup>20</sup> El *Belerofonte matemático contra la quimera astrológica* de Martín de la Torre (1681), texto desaparecido de Carlos de Sigüenza y Góngora, es otro de sus tratados polémicos sobre los cometas, donde defendía la superioridad del análisis científico sobre el saber astrológico. Lezama elige a Don Carlos para encarnar la figura del "señor barroco arquetípico" inspirado seguramente en las biografías minuciosas de Pérez de Salazar y de Leonard (*cf.* aquí nota 13). Pero esa elección se debe también a un hecho oportuno: el parentesco entre Don Carlos y Don Luis de Góngora, que permite, mediante la oposición simétrica de sus vidas, ilustrar la diferencia entre las sociedades colonial y metropolitana. A la vida miserable de Don Luis, en Madrid, Lezama ya había

dor de secretas noticias sabrosas en su biografía, como que Luis XIV, invenció un banquete en París para tenerlo entre sus invitados. Estudia las viejas razas mexicanas y fragua expediciones de cartógrafo a las costas floridananas. 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 aún 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 defensa, 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*, discurriendo, y de los de la voluntad, afectando". Hay ahí como una confianza quizá, 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 parecen 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.<sup>21</sup>

El banquete literario, la prolífica descripción de frutas y

dedicado algunos párrafos de su notable ensayo "Sierpe de Don Luis de Góngora", en 1951 (*Analecta del reloj*, pp. 183-184).

<sup>21</sup> Lezama suscribe allí la tesis de Weisbach sobre la centralidad de los *Ejercicios espirituales*, de Ignacio de Loyola (1491-1556), en la formación del espíritu barroco. Los *Ejercicios* constituyen un plan de educación religiosa, en cuatro semanas, para conducir el alma, a través de los terrores del infierno y de la Pasión de Cristo, hasta la unión con Dios. Mas, diversamente de Weisbach —que pone el énfasis en el ideal caballeresco y militar de San Ignacio (cf. nota 3 aquí)—, Lezama anota la orientación de la sensibilidad por la voluntad en los *Ejercicios*, para insinuar su papel constitutivo en la estética barroca. Podríamos decir que, con esa óptica, Lezama subordina la tesis de

mariscos, es de jubilosa raíz barroca. Intentemos reconstruir, con platerescos 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 suelen volar las servilletas.<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup>

Weisbach a la de Worringer, quien dio la primacía al concepto de "voluntad artística" (cf. aquí, nota 2).

<sup>22</sup> Esos versos no son de Domínguez Camargo, el poeta bogotano. Son del poeta madrileño Don Sebastián Francisco de Medrano, en su *Favores de las musas* (1631). El error de Lezama es, sin embargo, comprensible; él cita esos versos por la "Introducción" a la *Antología poética en honor de Góngora*, donde Gerardo Diego, en una construcción frástica infeliz, dio a entender que pertenecía a Domínguez Camargo. Para cotejar: "En los *Favores* hay ensayos de teatro como *El lucero eclipsado* sobre el tema, tan moderno, de *Salomé*. Donde, por cierto, en la relación del festín, se leen versos como éstos, que traen a la memoria otros de las *Soledades* y los que luego leeremos en el convite de Domínguez Camargo: porque hay un repostero/ que las aves retrata tan perfectas/ que se suelen volar las servilletas" (cf. *op. cit.*, nota 17, p. 14). La confusión sobre la autoría de estos versos no termina ahí, con todo. El mismo Diego, al comentar, en 1927, el gongorismo de *Favores de las musas*, escribió el párrafo entero atribuyendo ese libro a otro Medrano —Don Francisco de Medrano (1570-1607), el poeta sevillano—. Y su famosa *Antología* circuló durante 52 años con ese equívoco, que él mismo corrigió sólo en la reedición de 1979.

<sup>23</sup> Los versos son del discurso de Antón, en *El vaquero de Moraña*, de 1617 (acto II, escena 9, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, Madrid, Rivadeneira, 1897, tomo VII, pp. 569-570). Lezama añade una coma en el



Sobredorado el cordobés Don Luis, aportará otra sutileza, la aceituna, que añade a la naturaleza irrumpiendo 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 casando con las vides—  
mientras coronan pámpanos a Alcides.<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup>

Saliendo del silencio de su orden, en el único riquísimo poema que se le conoce, viene Fray Plácido de Aguilar a ofrecer-nos un primer plato, una bien refrigerada toronja:

...la amarilla toronja en quien Pomona  
de la vejez retrata los pesares  
en pálidas verrugas o lunares.<sup>26</sup>

20. v. citado. Le agradezco a mi colega Enrico Mario Santí la ubicación de esa cita, que él supone haber sido leída por Lezama en la *Arcadia*, donde Lope de Vega vuelve a usar los mismos versos.

<sup>24</sup> Luis de Góngora, "Soledad primera", vv. 831-836. Cf. *Soledades*, ed. D. Alonso, Madrid, *Revista de Occidente*, 1927, p. 75. En el v. 5 Lezama añade una coma.

<sup>25</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño (Primero sueño)*, vv. 33-38. Cf. *Obras completas*, p. 183 (véase nota 59, cap. 1). En el v. 3 Lezama añade una coma.

<sup>26</sup> Fray Plácido de Aguilar, *Fábula de Siringa y Pan*, que aparece en *Cigarrales de Toledo* (1621), de Tirso de Molina. Lezama cita esos versos del desconocido poeta madrileño por los fragmentos que compiló Gerardo Diego en su *Antología* (*op. cit.*, nota 17, p. 124).

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 blanca 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.<sup>27</sup>

Y por cortesía, que es al propio tiempo un fortitudo, démosle 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.<sup>28</sup>

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 sutiles, 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 Château Lafite:  
Presenten... Armas.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Véase aquí la nota 23.

<sup>28</sup> Esos versos, del poeta argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), son del poema "Almuerzo", incluido en su libro *Poemas solariegos* (1927). Cf. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 854. Hay una errata en el segundo verso citado por Lezama, que el manuscrito confirma: en vez de "arte" debería ser "arroz". Lezama suprime, además, una coma en el tercer verso citado ("triunfo,").

<sup>29</sup> Los versos del poeta y ensayista mexicano Alfonso Reyes (1889-1959)

Para evitar la golosa competencia de frutas entre una y otra bisagra de los mares, viene de nuevo el *Anónimo aragonés*, con su lenguaje de diedros 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.<sup>30</sup>

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  
dilata y borra con veloz ternura?  
Entra en la noche, salta del olvido,  
y ardiendo con mi carne me despoja...<sup>31</sup>

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 esta-

componen el poemita núm. XV, "Vino tinto", de la serie *Minuta* (1917-1931). Cf. *Obras completas*, vol. X, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 369.

<sup>30</sup> Esos versos pertenecen a la "Selva segunda del verano", una de las cuatro secciones de las *Selvas del año* (o *Anónimo aragonés*). Véase aquí la nota 19.

<sup>31</sup> Gerardo Diego, en la *Antología* que venimos citando, hace llegar el barroco gongorino hasta el modernismo hispanoamericano, con Rubén Darío. Lezama mimetiza la intención del poeta español, al traer el barroco hasta sus días, con la cita de esos versos de su amigo y compañero del Grupo Orígenes Cintio Vitier (1921- ), que pertenecen al segundo de los dos sonetos titulados "Un placer", incluidos en *El hogar y el olvido* (La Habana, Orígenes, 1949, p. 30). Este cuaderno fue recogido en *Vísperas* (1938-1953), publicado también en La Habana, Orígenes, 1953.

Análisis  
poético  
de los versos  
de gongorino  
1917.

blecer 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 áltivez 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 mezclar una y otra bisagra, hay una dimensión que nos corresponde *nemine discrepante*, la del sueño, donde 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 cuidada 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 eminenencia 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.<sup>32</sup> La dimensión del poema es muy otra que las fiestas sensuales que rodean los himeneos meridionales, y la calma de zagalas 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 Ascálofo, el sombrío chismoso, están dirigidas y encajadas en muy otra dirección que la gongorina.<sup>33</sup> Parecen

<sup>32</sup> Lezama alude al texto autobiográfico de la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (cf. aquí nota 12), "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz" (1690), notable testimonio de su condición femenina y de las vicisitudes del ejercicio intelectual en el México de los seiscientos. En él registró: "no me acuerdo de haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El sueño*" —refiriéndose al poema que la posteridad conoce por el título *Primero sueño* (publicado en Madrid en 1692), y celebra como la obra culminante de la poesía barroca colonial.

<sup>33</sup> La alusión de Sor Juana a Ascálofo (el espía de Plutón metamorfoseado

Sor  
Juana

surgidos en el centro de concurrencia de sus ejercicios poéticos con sus lecturas escolásticas. Aún 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 escauceos de un espíritu subdividido en su exterior y fundido por el Eros.<sup>34</sup> 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...<sup>35</sup> 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 tratan esos temas en la poesía renacentista, y que llega a los *Sonetos a Orfeo*, de Rilke, o al *Narciso* de Valéry.<sup>36</sup> 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 recordamos el procedimiento lo hacemos tan sólo 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

en lechuga por haber delatado a Proserpina) está en los versos 53-55 de *Primero sueño*, y a Proserpina (o Perséfone, la hija de Ceres, raptada por Plutón) está en los versos 722-724. Véase también aquí la nota 37.

<sup>34</sup> Lezama alude a los versos 50-64 de *Circe* (1624) de Lope de Vega (1562-1635). Cf. *Poesías líricas II*, Madrid, Lectura, 1926 (Colección Clásicos Castellanos), pp. 207-208.

<sup>35</sup> "Húmedo radical": uno de los humores que pugnan con el calor natural del organismo, según la medicina escolástica. Sor Juana usa tan sólo "húmedo" en *Primero sueño* (vv. 245 y 841).

<sup>36</sup> *Sonetos a Orfeo* (1923) de Rainer María Rilke (1875-1926) y los "Narcisos" de Paul Valéry (1871-1945): "Narcisse parle" (1891), "Fragments du Narcisse" (1919) y la "Cantate du Narcisse" (1939).

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 del surrealismo contemporáneo 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 nocturna hasta la irisación cenital, se recorre la escala completa de la jerarquía, mineral, vegetal, animales, 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.<sup>37</sup> 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

<sup>37</sup> Entre los numerosos mitos narrativizados en *Primero sueño*, Lezama parece preferir los que se relacionan con los infiernos. Había referido antes Ascálofo y Proserpina, ahora la fuente de Aretusa (o Acaya, la ninfa que se convierte en fuente y recorre incluso el Averno en busca de Proserpina) mito que Sor Juana registra en los versos 712-729. En vez del mito solar de Faetón —preferido por los intérpretes del poema por simbolizar la búsqueda/fracaso del conocimiento total del universo—, Lezama elige el mito ctónico para servir como emblema del "afán fáustico" de la monja mexicana. En el contexto de las relecturas de Sor Juana (iniciadas en los años veinte, pero impulsadas notablemente después de 1951, con motivo del tercer centenario y la publicación de las *Obras completas*, por Alfonso Méndez Plancarte), la de Lezama se distingue por dos aspectos: no se fija en lo que está *detrás* del poema (las múltiples fuentes e influencias), sino en lo que tiene *adelante*, o sea, la modernidad; enfatiza sutilmente aún el imaginario "plutónico" que lo anima, orientando así el texto para el eje crítico-interpretativo que atraviesa todo el ensayo: el hecho americano como expresión del "demonismo" moderno.

la de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza.<sup>38</sup> 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 *sujet* 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 precortesianos,<sup>39</sup> 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. Cierto que en algunos

<sup>38</sup> José Gorostiza (1901-1973), poeta mexicano del Grupo de la revista *Contemporáneos* (1928-1931), autor de "Muerte sin fin" (1939 y 1952).

<sup>39</sup> En la "Loa" que precede el auto "El divino Narciso", representado en Madrid en 1689, Sor Juana asocia el rito azteca de la estatua de Huitzilopochtli (de comer los cereales amasados con sangre para figurar la muerte de su dios) con el símbolo eucarístico de la comunión. Méndez Plancarte comenta la audacia y el mexicanismo de la monja en esa "Loa", en su Introducción a las *Obras completas*, tomo III (México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. LXXII-LXXVII).

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 coros estelares. En otro cuadro, de la misma escuela cuzqueña, *La procesión del Corpus presidida por el Inca Sairi Titupaco*, observamos como 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 sólo símbolo las dos presencias eucarísticas y corporales.

A las delicias de la escuela cuzqueña, quisiera añadir otra, esta 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 mezcla de sombras".<sup>40</sup> Ahí resplandece la gravedad, la inocencia majestuosa,

<sup>40</sup> La frase de Santa Teresa sobre el Demonio es algo distinta: "parecía que le salía una gran llama del cuerpo que estaba toda clara sin sombra" (*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1963, cap. XXI, p. 186).

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 caimán. "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.<sup>41</sup>

Cuando 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 *meraviglioso* Bernini, precisamos que gran parte de su obra surge impuesta por las leyes del mismo crecimiento de la ciudad, la mansión o el templo; en él, un baldaquino, una *piazetta*, 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 el 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, aún 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 y Narciso Tomé.<sup>42</sup> Para ello la primera integración de la obra de arte, la

<sup>41</sup> Lezama tuvo en manos, probablemente, para esa cita, la biografía del peruano Luis Antonio de Oviedo Herrera, *Vida de Santa Rosa de Lima* (1711), a la cual no tuve acceso.

<sup>42</sup> Narciso Tomé y José Churriguera son los maestros de la arquitectura barroca española en los setecientos.

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 aún dentro de la pobreza hispánica, era 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 demasía del templo, que llegaba a aterrorizar al hombre. Después de cien años de trabajos, 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.<sup>43</sup> 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 relieves 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 desaparecen, 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 la constituye, precisamos que estamos aún en la resonancia del estilo herreriano.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> La catedral de México fue iniciada alrededor de 1563 y sólo completada en 1813. La inauguración, celebrada con los versos de Sor Juana, fue la de 1667, cuando se completó su interior.

<sup>44</sup> El estilo herreriano, de Juan de Herrera (?-1597), arquitecto del Escorial, marca la arquitectura renacentista española.

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, es toda 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 apareciera 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 esquiva 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 Borromini, de impresionante calidad por la sencilla relación que establece con las callejas 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 basamentos más perennes de los modos de crecimiento de la ciudad. Sus laterales y su interior revelan una influencia de Della Porta y las primeras edificaciones del barroco jesuita. La presencia de las dos airoas torres parece querer librarla de la sequedad de las portadas de los templos jesuitas. A la paradoja de aquellas torres se auna la fina silue-

ta bizantina de la cúpula, que no parece inclinarse, como muchas iglesias de la compañía, hacia la portada, para causar la impresión de una torre interior. Pero para nuestro gusto la catedral nuestra ofrece un detalle de una sólida 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; no, ahí está la voluntad loyoliana para hacer que el espíritu descienda, se aclare, quepa justa en el círculo de nuestro ansiar vigilante. Frente o amigada, quien 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 confunde como en un tranquilo océano final. ¿Qué habanero en un día de recorrido de estaciones, de fiesteo navideño, o de plegado secreto por el San Cristobalón, no se ha detenido, después de aquel majestuoso ademán, verdaderamente cardenalicio, de la piedra en un fugato, en el pequeño, sonriente, amistoso balcón, que se entreabre entre el extendido orgullo de la piedra? Tiene la gracia, como cuando avanzamos 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.<sup>45</sup> En la voluntariosa masa pétrea de las edificaciones de la Compañía, en el flujo numeroso de las súmulas 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

<sup>45</sup> Cf. aquí la nota 11.

que podían formar parte del cortejo de los símbolos barrocos en el templo. Sus soportes de columnas ostentan en una poderosa abstracción soles incaicos, cuya opulenta energía se vuelca sobre una sirena con quejumbroso rostro mitayo,<sup>46</sup> 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 revivencia 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 que simboliza la rebelión artística del negro 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 *Ananke*, 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, y las otras ciudades vecinas, pues hay en él las mejores esencias 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

<sup>46</sup> Mitayo: indio que trabajaba en la *mita* (en quéchua, trabajo forzado que los indios hacían, por turnos, en las minas).

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 su mulo de relámpagos nocturnos. Se lanza, su obsesión era no ser visto, sobre la piedra golpeada, que al fin articula y rechaza. Iglesia tras iglesia, inmensas pilas bautismales, púlpitos laberínticos para apresar el Espíritu Santo, todo ello del ímpetu del Aleijadinho al lanzarse de su mulo, oculto todo el rostro bajo un sombrero que le caía como ala sobre los hombros, y picotear con su gubia las defensas de la piedra. Un proverbio brasileño nos dice: "el Brasil progresa 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 lo incaico. Su arte es como un retablo donde a la caída de la tarde, el 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 guitarrita apoyada en el pecho, tenga su penetración sumergida en la masa tonal. Parecía contentarse con exigirle a lo hispánico una reverencia y una compañía, 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 saludadas 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 negros 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 espiraloides que ascienden en ángeles gordezuelos.

Vemos así que el señor barroco americano, a quien hemos llamado auténtico primer instalado en lo nuestro, participa, vigila y cuida, las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide. Pero veamos, para terminar, como se realiza esa imponente síntesis del Aleijadinho, y en él 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. Él 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.<sup>47</sup> 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 verdico bosque americano.

<sup>47</sup> En diversos detalles, los datos que Lezama maneja para crear esa singular imagen demoníaca del Aleijadinho (o Antonio Francisco Lisboa, 1738-1814) coinciden con los que su primer biógrafo aportó en un breve texto de 1858 (leído, tal vez, en algún estudio posterior sobre el genial escultor de Minas Gerais). El sentido político que da Lezama al trabajo del Aleijadinho fue refigurado en el personaje Miguel Estatua (escultor y líder popular) por Alejo Carpentier en su novela *El recurso del método* (1975).

### III. EL ROMANTICISMO Y EL HECHO AMERICANO

EN ALGÚN cuadro de Orozco, pintado con noble ternura, aparece un padre franciscano tratando de levantar por los brazos a un indio, que viene a rendirle la cornucopia de los diezmos debidos.<sup>1</sup> 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 Victoria; en Cuba, y después ante Carlos V, el Padre de Las Casas;<sup>2</sup> en México, los padres franciscanos. Y lo que es más sorprendente, las colonias jesuitas del Paraguay, donde la compañía, liberada de la búsqueda del apoyo de las casas reinantes, desde los Hapsburgo, para tener un apoyo austriaco frente a las intenciones del nacionalismo de la Reforma, realiza experiencias para lograr 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 exagera, 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.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Se trata del mural de José Clemente Orozco (1883-1949) *La absorción del indio*, que se encuentra en la Escuela Nacional Preparatoria (antiguo Colegio de San Ildefonso), en la ciudad de México.

<sup>2</sup> Francisco de Vitoria (circa 1492-1546), filósofo, teólogo y jurista, reformador de la teoría política que dio origen al derecho internacional moderno. Sostenía que todos los pueblos tienen derecho a la libertad y que los indígenas americanos eran los "verdaderos dueños" del territorio que ocupaban. Victoria nunca estuvo en América y proyectó sus ideas desde la Universidad de Salamanca, pero Bartolomé de Las Casas (1474-1566) vino al terreno del conflicto, convirtiéndose, en los cincuenta años que dedicó a la defensa de los indios contra los abusos de los colonizadores, en el "Apóstol de los indios". Sus ideas se encuentran, principalmente, en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552).

<sup>3</sup> Toda la introducción a ese capítulo no oculta cierta vehemencia del Lezama Lima católico, pero se apoya también en la denominada "corriente revisionista", que hizo la crítica a la "leyenda negra" de España, para valorizar los tiempos coloniales, como es el caso de Mariano Picón Salas, en *De la Conquista a la Independencia* (1944). De acuerdo con la nueva orientación de la historiografía de los años cuarenta, se trataba igualmente de sustraer la rele-