

EN EL ESPACIO DE LA SUBVERSIÓN BARROCA EL «POEMA HEROICO» DE H. DOMÍNGUEZ CAMARGO

Largamente postergado ha sido el reconocimiento de Hernando Domínguez Camargo, poeta que vivió en el virreinato de Nueva Granada durante el siglo xvii (1606-1659). Su figura histórica se desdibuja en un silencio insistente y junto con él su obra poética. Su *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, poema heroico*, fue escrito entre 1630 y 1659, y publicado en España en 1666, algunos años después de la muerte de su autor. Si bien el tribunal de la Inquisición, controlado por la orden de los dominicos en las colonias españolas, aprobó la publicación del poema, al poco tiempo de aparecido la Compañía de Jesús trató de acallar aquellos versos, posiblemente al descubrir ciertas sutiles pautas subversivas que una lectura cuidadosa deja traslucir¹.

La complejidad del *Poema heroico* ha dificultado un acercamiento crítico que destaque sus valores, además de contribuir a su desconocimiento los juicios contrarios al barroco y al gongorismo que un tipo de crítica desató durante varios años².

¹ Giovanni Meo Zilio en su libro *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su S. Ignacio de Loyola, Poema heroico* (Florenca: Casa Editrice G.D'Anna 1967), se refiere a ese hecho: "Si nuestras hipótesis no andan desacertadas, es dable suponer que, en cuanto algún padre de la Compañía, leyendo atentamente el poema o, a lo mejor, desmenuzándolo en alguna lección de seminario o colegio, llegó a percibir claramente (por debajo de la formal oscuridad) su espíritu casi pagano, sensual y sibarítico, y a comprender realmente en lo semántico ciertos pasajes difícilmente defendibles para un lector piadoso, en seguida tiene que haberse producido la reacción, tanto más rígida cuanto más tardía. A partir de aquel momento, Camargo y su obra deben de haberse vuelto *tabú* para la Compañía, para las demás órdenes religiosas de la colonia, para la colonia misma" (pág. 65).

² Ver la *Historia de la literatura de Nueva Granada* de JOSÉ MARÍA VERGARA y VERGARA, el *Estudio preliminar de Parnaso colombiano* de JOSÉ MARÍA RIVAS GROOT, o la *Historia de la poesía hispanoamericana* de M. MENÉNDEZ Y PELAYO, obras en las cuales se menciona a H. Domínguez Camargo y se le ataca por ser un seguidor de Góngora, "aborto del gongorismo".

Ha sido después de que Gerardo Diego³ en la *Antología poética en honor de Góngora, desde Lope de Vega a Rubén Darío*, publicada en 1927, ‘descubriera’ a Domínguez Camargo, cuando se ha vuelto a publicar su obra, y a considerársele — según Dámaso Alonso — entre “los verdaderos poetas”⁴. Desde entonces no solo se han escrito varios estudios críticos, entre los que se destacan los de Emilio Carilla⁵ y Giovanni Meo Zilio⁶, sino que han aparecido nuevas ediciones precedidas por estudios críticos⁷, las cuales han contribuido a hacer más accesibles las obras completas de Domínguez Camargo.

El *Poema heroico* tiene cinco libros divididos en veinticuatro cantos con un total de 8.928 versos. Trata de la vida de San Ignacio de Loyola, desde su nacimiento hasta su viaje a Roma donde espera encontrar el apoyo necesario para fundar la compañía. Todos los hechos conocidos e importantes de ese fragmento de su vida son mencionados. Lo que desconcierta, desde la primera lectura del poema, es que la biografía, que en un comienzo parece ser el eje motor de la construcción, se vuelve paulatinamente un recurso. Es decir, se va despojando de su papel central, que la propondría como fin en sí misma, para convertirse en pre-texto de la narración⁸. Contar sobre un período relativamente breve de una

³ *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*, recogida por Gerardo Diego, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

⁴ Cito a través de G. MEO ZILIO, pág. 171.

⁵ EMILIO CARILLA escribió *Hernando Domínguez Camargo: estudio y selección*, Buenos Aires, R. Medina, 1948; *El gongorismo en América*, Buenos Aires, 1946; un artículo, *Domínguez Camargo y su romance al Arroyo de Chillo*, en *Filología*, Buenos Aires, 1963, págs. 37-51; una nota en que Carilla reseña las “Obras” de Domínguez Camargo, en *Thesaurus*, Bogotá, t. XXI, 1966, págs. 343-351.

⁶ G. MEO ZILIO, *op. cit.*

⁷ HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO, *Obras*, edición a cargo de Rafael Torres Quintero, con estudios de Alfonso Méndez Plancarte, Joaquín Antonio Peñalosa y Guillermo Hernández de Alba, Bogotá (Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XV), 1960; *San Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús. Poema heroico*, con un estudio preliminar por FERNANDO ARBELÁEZ, Bogotá, Biblioteca de la presidencia de Colombia, 1956, entre otros.

⁸ “La historia externa de los hechos llega a ser más bien pretexto para engarzar la poesía”: GIOVANNI MEO ZILIO, *op. cit.*, pág. 193.

biografía en nueve mil versos, medidos en un molde constante de octavas endecasílabas, es no contar. Su bagaje narrativo responde a las exigencias de su título: *Poema heroico*; pero la instancia más efectiva de la inoperancia de la biografía como finalidad, se pone de manifiesto si señalamos el ahogo, la inmersión de los sucesos de tal narración en el exceso expansivo y metafórico que recorre el poema. Como dice Lezama Lima⁹, la escritura de Hernando Domínguez Camargo “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”.

Este estudio del *Poema heroico* será un intento de leer la biografía de San Ignacio en un proceso de apertura del espacio de la batalla, proceso de manifestación de la pugna y la subversión. La tensión del campo de batalla del texto va más allá de las etapas bélicas de la vida del santo. En los momentos más inesperados se desata la estrategia de un conflicto¹⁰. El poema, con este acercamiento, se propone como un gran montaje de estrategias, disciplinas del arte de la guerra: todo dispuesto para el despliegue de la tensión del ataque. El campo de batalla que el texto se permite, muestra una mayor inclinación por el enmarque del espectáculo que por la batalla misma: distracción por el ornamento, desplazamiento del énfasis hacia lo enmarcatorio, confusión que a la vez que desdibuja, subraya las jerarquías. Resalta así la imagen predominante del poema, la construcción del espectáculo de la batalla: respuesta metafórica al ejercicio disciplinario que la orden religiosa imponía; lucha sin tregua contra la tentación de los sentidos, esto es el despojamiento de las ataduras de lo sen-

⁹ JOSÉ LEZAMA LIMA, *La expresión americana* (Buenos Aires, Sudamericana, 19), pág. 54.

¹⁰ “al rayo hispano de la guerra canto” (L.I, C.1^o, e.1x) se lee al comienzo del poema, y en la primera estrofa dice: “al clarín ya, de acero numeroso, / plumas le den del cisne, voz sonora: / que el vizcaíno Marte es tan guerrero, / que aun melodías las querrá de acero” (L.I, C.1^o, e.1).

sual, partiendo del reconocimiento y aceptación de su presencia¹¹.

La tensión que despliega el texto del poema es una constante manifestación de la instancia planteada por la arenga bélica que aparece en el libro I, canto tercero, estrofas CXLI-CLII. La crítica ha señalado su parentesco con la arenga de Colo-Colo en *La araucana*, y la ha considerado como uno de los mejores momentos del poema¹². Esta exhortación de San Ignacio a sus soldados ocurre en la batalla de Pamplona, muy temprano en su vida militar, cuando los franceses han logrado amedrentar a los españoles con su empuje. En la arenga hay ciertos elementos recurrentes que permiten arriesgar una lectura de más amplia dimensión. No se exhorta en contra de los otros soldados, aunque el planteo de los grupos en pugna es claramente definido. Es otro el enemigo reconocido:

advertid que en certamen tan acedo,
el mayor enemigo es vuestro miedo. (L.I, C.3º, e.cXLII)

En consecuencia, el fin de la batalla es lograr fama, gloria y pasar a ser parte de la historia, pero no es la victoria en sí: "neutra la victoria en opiniones" (L.I, C.3º, e.cLVI). Declarar la victoria sería terminar, concluir la lucha, y es luchando como se logra la fama, la gloria es dada por la pelea misma, sin límites. No hay gloria para el que muere en la cama: es este el camino fácil del olvido, es la inercia del silencio. "Habladle alto al olvido, porque crea" (L.I, C.3º, e.cXLVII): es llamar la atención de pinceles, epitafios y escritura, es entrar a ocupar un lugar en la memoria de la historia.

¹¹ Este gesto es recurrente y un tanto obvio en la construcción del poema. Por ejemplo, es notable cómo contraponen a momentos de ayuno varias estrofas de morosa delectación para describir los banquetes de los pastores, o, en un contrapunto más sutil, al describir la pureza de la Virgen se detiene en una descripción plena de sensualidad, o, a la inversa, al referirse a la belleza de una cortesana, realza su retrato con las características virginales de pureza.

¹² G. MEO ZILIO, *op. cit.*, pág. 85.

Si bien es el Capitán de Pamplona, el guerrero, el que habla, es al privilegiar esta exhortación con morosa elaboración, en la re-escritura de la biografía del Santo, cuando alcanza una dimensión nueva. Los términos de la batalla se dan con un juego ingenioso de enfrentamiento de emblemas y símbolos, desrealizando los contornos de la lucha misma:

Sólo un grano será cada soldado,
cada pica una arista, y una espiga
el campo, que el león vuestro severo
con garras segará de noble acero. (L.I, C.3º, e.cXLIX)

Aquel que mura, enjambre numeroso,
la pompa flaca de su lilio de oro,
para sus timbres liba, codicioso,
el que en sus hojas derramasteis lloro;
muerto pretende a vuestro león fogoso
su colmena el artífice canoro. (L.I, C.3º, e.cL).

Eso es la lucha: batalla en la vida, pero no por la vida. La victoria está implícita en la lucha, pero el enemigo nunca está completamente vencido. Los márgenes de la batalla alcanzan los de la escritura-lectura: una constante resistencia del texto solo rinde victorias parciales, sin entregarse.

El poema heroico, como todo texto, re-elabora elementos pre-existentes y a la par modifica y hasta subvierte ciertas prácticas discursivas vigentes en el ámbito de su producción. Ha sido detalladamente estudiado todo aquello referente a fuentes e influencias en el poema. Giovanni Meo Zilio^{12 a} dedica el primer capítulo de su estudio a las fuentes biográficas del poema, el capítulo quinto a la relación de la obra con la épica hispánica y un apéndice a los parentescos con la obra de Góngora. Emilio Carilla¹³ también detalla coincidencias y repeticiones entre la poesía de Domínguez y la de Góngora.

El voluntarioso esfuerzo de emulación que se manifiesta, no solo se limita a la presencia del gongorismo, sino a la

^{12 a} G. MEO ZILIO, *op. cit.*

¹³ EMILIO CARILLA, *El gongorismo en América*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1946.

serie de biografías de San Ignacio que habían sido escritas en esos últimos años. Ricardo Latcham dice:

La poesía barroca fecundó muchas veces su espiritualidad en el tema inspirado por la vida de San Ignacio. Santo típico de la Contrarreforma, su prestigio se asentó, desde temprano, en las mentalidades de los criollos hispanoamericanos, inspirados por las prédicas y ejercicios de los jesuitas [...]. Hispanoamérica contribuyó no sólo con tres versiones, por lo menos, de la vida del santo [...] sino que el más refinado muestrario de sus excelencias se dio a luz en las prensas de México, antes de que en la propia España apareciera un poema mayor consagrado al héroe religioso de los *Ejercicios*¹⁴.

Surge así la escritura del *Poema heroico* de una multiplicidad de textos que imponen un bagaje informativo, que canalizan una expresión. Desde su variada presencia encauzadora instauran la distancia eficaz para permitir este ejercicio de escritura. Domínguez Camargo es el gran emulador. Su poema responde a los cánones de una convención: implica una conciencia compartida entre él, Domínguez C. como lector, y las lecturas a las que constantemente refiere su discurso. Su repetir acumula múltiples lugares comunes y se canaliza dentro de una "retórica jesuítica"¹⁵ reconocible. Imita al Góngora de las *Soledades*, hermético y de difícil desciframiento. "Es en América donde las intenciones de vida y poesía del gongorismo, 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" dice Lezama¹⁶. Es en ese frenesí, en esa intención, en ese desprecio, donde se puede vislumbrar la fisura. La imitación es en sí una forma de sometimiento a lo instituido, pero imitar al Góngora más artificioso y oscuro, es asumir un desdoblamiento, una apertura

¹⁴ RICARDO LATCHAM, *San Ignacio de Loyola en los poemas mayores de inspiración jesuítica*, en *Finis Terrae*, Santiago, III, núm. 10, abril-junio, 1956, pág. 3.

¹⁵ LATCHAM, *art. cit.*, pág. 5.

¹⁶ JOSÉ LEZAMA LIMA, *La expresión* [...], págs. 52-53.

hacia una nueva lógica poética. Tanto G. Meo Zilio como Latcham han resaltado esta condición evasiva, antiprogramática y liberativa de la construcción del poema. El gran emulador parece acercarse al reino de la fórmula para saborearlo. La fruición de repetir la referencia, de hacer de otras obras un recuerdo circular, hace del poema un intertexto, cuya lectura es ardua fuera de otros textos con los cuales establece una dependencia y una pugna paralela. Meo Zilio comenta refiriéndose a una estrofa casi ininteligible:

[...] ciertos pasajes del poema, que parecen impenetrables, se iluminan de inmediato para quien conozca los detalles de la historia de San Ignacio relatada por la tradición biográfica. Ello nos permite dos inferencias: primero, que el poema iba dirigido fundamentalmente a religiosos y devotos (es decir ¡a las personas cultas de entonces!), los que podían conocer ciertos detalles; en segundo lugar, que el mismo presupone hoy, para el lector profano, una lectura colacionada, contextual con sus fuentes (por lo menos Ribadeneira y Nieremberg)¹⁷.

Si bien estamos de acuerdo con Meo Zilio, consideramos que la manifiesta dependencia se relaciona con la repetición, con la copia de modelos previos, pero es a la vez un desafío lanzado por la imaginación. No queremos en este estudio dar énfasis ni señalar la preponderancia de una instancia sobre otra ("y neutra la victoria en opiniones"), sino más bien detenernos en el poema en cuanto es experiencia literaria surgida de la conjunción de una actividad de la imaginación como re-presentación formalizante y de la repetición como re-creación activa. La constante pugna que traza un espacio de tensión en el cual por medio de la presencia de la emulación y la repetición, es lo que da calce a lo re-imaginado.

De los datos biográficos de San Ignacio que registra el poema, son muy pocos los hechos que nunca se habían mencionado en biografías previas. No hay propósito de dar una nueva versión, solo repetir hechos que proporcionen una armazón, sobre la que se va a elaborar con cierta técnica. El

¹⁷ G. MEO ZILIO, *op. cit.*, págs. 134-135.

poema, como recuperación de una biografía, es una instancia de fines laudatorios, un canto de exaltación. Luque Muñoz¹⁸ considera la elección de la vida de Loyola una respuesta a una serie de condicionantes ideológicos:

La circunstancia de ser [...] discípulo de los jesuitas, le imponía desde ya una concepción del mundo, habida cuenta que, culturalmente, las instituciones lo cercaban para imponerle un aparato de representaciones [...]. La realidad vivida por Loyola, en parte la exageraba, en parte la inventaba. Tomaba el sustrato idealista de la cultura y lo llevaba a su máxima expresión, vertido en un arquetipo representativo de Occidente¹⁹.

Es decir, que para Luque Muñoz, San Ignacio no es un simple pretexto arquetípico, más bien es el ámbito de despliegue de una cultura específica.

En otros poemas heroicos los hechos de la biografía dan margen para la invención de historias que permitan exaltar o destacar la figura central: ecos que la repiten o contraponen como su reverso negativo, siempre configurados dentro de las pautas de la convención. En este poema no hay tal cosa. Casi toda la narración se ajusta a un moroso devenir. Los hechos se desprenden de su carga de apremiante temporalidad, para encontrar su avatar en una suspensión, al margen del suceder temporal. Los cambios en la biografía se limitan a dar distintos escenarios a alguno de los eventos de la vida del santo, o a exagerar un detalle 'verdadero' hasta casi desfigurarlo y hacerlo ajeno, otro. El conocimiento de la biografía en múltiples versiones disponibles dejaba margen para escabullir lo riguroso y obligatorio de su 'verdad'. Es en estos márgenes donde se manifiesta la excepción. En el poema se despliega una quimera. El poema se desdobra para repetir otros poemas, otros textos, y su espacio va a ser el trazado por la metáfora de otras metáforas, por las comparaciones de otras comparaciones, por el apego a unas convenciones que al repetirse se cuestionan.

¹⁸ HENRY LUQUE MUÑOZ, *Prólogo*, en *La rebelión barroca*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.

¹⁹ LUQUE MUÑOZ, *op. cit.*, pág. 22.

La escritura del poema se vuelve, de este modo, el intersticio entre las presiones limitadoras o represivas del poder, por una parte (por ejemplo: la orden de los jesuitas, el sometimiento de las jerarquías impuestas por el colonialismo, entre otros menos obvios), y, por otra parte, la necesidad de reconocer la imaginación, la inteligencia como fuerzas de cambio. Si la disciplina de aceptación de una convención, de imitación a la que se ve sometida esta escritura, deja traslucir la voluntad de adecuarse al lugar que da la sociedad al lenguaje, es decir, decoración, instrumento, la misma artificiosidad de su producirse, implica un esfuerzo intelectual de interpretación. Ésta es la rebeldía en contra de la simplificación del pensamiento, del facilitamiento del conocimiento. Imitar es conocer un sinnúmero de elementos y sus relaciones. Es manejar series de convenciones. Pero si imitar es conocer, el escribir involucra el conocimiento de los límites permitidos por la copia. Por lo tanto el conocer se convierte en el poder de subvertir la lógica misma que engendra la copia. En el poema de Domínguez Camargo los mecanismos de la copia, de la imitación, se hipertrofian, desbordándose contra la posible automatización, e inician una práctica en la cual la repetición se rebela por los márgenes de diferencia que la imaginación entrega.

El *Poema heroico* surge de la misma tensión que despliega. Su lectura se hace accesible en el diálogo con los textos que provocan su hacerse. Sus referentes descansan en otros textos. Por lo tanto vamos a leer el poema como una imagen enrarecida de la operación de escritura de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola. Entre ambos textos hay una latente contradicción que plantea una de las tensiones motoras del poema, pero que no se resuelve. Pedro de Oña en su *Ignacio de Cantabria*²⁰ “no se sale de la directiva de los *Ejercicios*, que exalta con intensa voluntad de ascetismo”²¹. Sin embargo, para Domínguez Camargo los escritos de San Ignacio abren imprevistas posibilidades literarias:

²⁰ PEDRO DE OÑA, *El Ignacio de Cantabria*, Sevilla, 1639.

²¹ LATCHAM, *art. cit.*, pág. 11.

Alta resolución (digna de cuanto
calzó coturno heroico docta pluma;
digna que el mar, en su cerúleo manto,
gaste en ararla, cuanta argenta espuma;
digna que el alba, cuanto escarcha llanto,
en escribirlo, en flor y flor, consuma),
lo indujo a que estudiando, Colón fuese,
que un Nuevo Mundo literario abriese. (L.IV, C.1º, e.1)

A este Colón se debe el no inculcado
piélago hasta allí de antigua pluma,
de tanto allí cañón divino arado,
de tanta hoy docta encanecido espuma.
¿Qué Indias no ha Minerva penetrado
en tanta de altas naos alada suma?
¿Y en qué volumen no agregó tesoro
de letras de diamante en hojas de oro? (L.IV, C.1º, e.111).

Los jesuítas han contribuído mucho a formar nuestra noción de literatura, dice Roland Barthes en su libro *Sade, Fourier, Loyola*²². Sin embargo, los mismos jesuítas han negado insistentemente el prestigio literario del autor de los *Ejercicios*. Esta insistencia responde al mito que señala el lenguaje como dócil e insignificante instrumento de expresión de las cosas serias, se desacredita la forma para exaltar el contenido, dice Barthes.

Si bien Domínguez Camargo aprecia la brevedad y concisión de los *Ejercicios* ["en poca plana mucha luz araba" (L.II, C.4º, e.cLIV), "Breve selló volumen que intitula / o *Ejercicios* [...]"] (L.II, C.4º, e.cLV)], no desatiende la elaboración y complejidad de los mecanismos de su escritura:

Su tinta, el sol, la pluma le bañaba;
y en cuantos ésta rumbos determina,
eclípticas rubrica de centellas,
epiciclos de luz, líneas de estrellas. (L.II, C.4º, e.cLIV)

²² ROLAND BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, traducido al inglés por R. Miller, New York, Hill and Wang, 1971, pág. 39.

o como dice en el libro IV:

¿Qué bocina, qué trópico, qué osa,
su magnitud de su compás no fía?
¿Qué tropo ya no viste nuevas flores?
¿Qué oratoria no halló nuevos primores? (L.IV, C.1º, e.IV)

Hay un regocijo de admiración por la amplitud armónica y abarcadora que rige la organización del libro. Construcción de concordancias: respuesta encaminada por un orden previo:

Cítara en quien (si la pasión destempla
la armonía que Dios templó canora
en el alma), si atenta la contempla,
y por los puntos de sus voces ora,
los discordes afectos así templa,
que el que discorde fue, cuerda es sonora,
y tal da consonancia en el retiro,
que cada voz compone de un suspiro. (L.II, C.4º, e.CLVI)

Estricta adecuación al proponerla como guía; descripción ajustada de sus articulaciones:

Libro que concordó, en cada semana
de aquellas cuatro del volumen breve,
una veloz esfera soberana
que sus planetas siete, en siete mueve
felices días; y con luz no humana
en cada letra tanto fuego embebe,
que planetas a tres esferas bellas,
y a firmamentos tres, sobran estrellas.

Volumen sacro, en quien abrió el Cordero
en cada siete días siete sellos,
y a cada letra vinculó un lucero
que con candores deshiciese bellos
las tinieblas, que aquel descoge fiero
dragón que peina sierpe sus cabellos,
consagrándolo carta esclarecida
que el rumbo señalase a cada vida. (L.II., C.4º, e.CLVII y CLVIII)

Destaca así la articulada y eficaz medida de la escritura de San Ignacio: medida presente en el discernimiento y la

discreción, que compaginan con la metodología impuesta por los *Ejercicios*. Estos conceptos que rigen la articulación motora de la metodología propuesta por la doctrina ignaciana encuentran una reflexión distorsionada en su manifestación barroca. La medida parece trocarse en desmesura, mientras que la discreción y el discernimiento se vuelven un gesto de complicación lindante con el hermetismo y la adivinanza. Pero discernimiento y discreción son parte de la base del discurso ignaciano, operaciones que nos permiten comprender el hacerse del texto. El discernimiento es para distinguir, separar, partir, limitar, enumerar, evaluar y reconocer la fundamental función de la diferencia²³. La discreción se refiere a un gesto aplicable al comportamiento, al juicio y al discurso²⁴. En el *Poema heroico* Domínguez Camargo vislumbra y destaca estos gestos de la escritura de San Ignacio: "a cada letra vinculó un lucero" gracias a que "A buscarle aprendió la coyuntura / al nombre [...]" (L.IV, C.1º, e.vi). Señala la construcción de los *Ejercicios*, subrayando la elaboración de sus partes y comparándola con "colmenas" y "Claustros", de rigidez marmórea y sin embargo con escondido y constante movimiento:

De esta colmena, pues, no ya murada
de corchos, sí de mármoles, adonde,
no susurrante, no, no abeja alada,
enjambre sí de ángeles se esconde. (L.IV, C.1º, e.x)

Tras el despliegue de afán laudatorio que hace Domínguez Camargo, se percibe una lectura cuidadosa de la obra ignaciana. Se detiene hasta en un modo de análisis gramaticales, se mencionan casos, conjugaciones, declinaciones:

A buscarle aprendió la coyuntura
al nombre, que partido en convenientes
casos, declinación le alterna dura
en cada artejo letras diferentes;
aqueste nombre con esotro mura,

²³ BARTHES, *op. cit.*, pág. 53.

²⁴ BARTHES, *op. cit.*, pág. 53.

ajustando biformes las dos frentes;
que articulada yedra el uno, abraza
al olmo literal en que se engaza. (L.IV, C.1º, e.vi)

A la vocal del verbo arguta lira,
que en consonantes cuerdas se divide
y varias voces compulsada inspira,
ardua conjugación los tiempos pide:
la oración, que retrógrada se gira,
ya recta exorna, ya refleja mide,
cuando al nombre y al verbo da, prolijo,
legítima ascendencia y propio hijo. (L.IV, C. 1º, e.vii)

Lee su prosa encontrando ritmos y tropos poéticos, señalando la oficiosa laboriosidad de su escritura:

Ya a la sílaba grillos calza grave,
y al acento le viste plumas leve,
y en metro eslabonándolo süave,
en numerosos pies sus ritmos mueve:
ábrele al tropo con dorada llave
la puerta el progimnasma, que lo lleve
a la armería donde Tulio ardiente
a su lengua ciñó espada elocuente. (L.IV, C.1º, e.viii).

Esta "espada elocuente" es el "dulce canto" que en la estrofa XI llama "ganzúa". La dorada llave abre las puertas de la elocuencia y su palabra es espada para luchar, llave que se vuelve ganzúa, al esconder la espada en un dulce canto. Campo del combate: la espada guía pero a la vez "varias voces compulsada inspira". La *Invectiva apologética*²⁵ de Domínguez Camargo nos confirma esta tendencia al cuestionamiento y análisis del texto. La lectura crítica parece demostrar la voluntad de entendimiento hacia los escritos de San Ignacio, mientras se apropia de sus mismas articulaciones e intenta repetir las operaciones recurrentes ya sea desplazándolas, exa-

²⁵ H. DOMÍNGUEZ CAMARGO, *Invectiva apologética*. Forma la segunda parte del *Ramillito de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abrils de sus años por el Maestro Xacinto de Evia, natural de Guayaquil*, Madrid, Imprenta de Nicolás de Xamares, Mercader de Libros, 1676.

gerándolas o distorcionándolas en la misma escritura de la biografía²⁶.

Así es como consideramos que cierta lectura del *Poema heroico* de Domínguez Camargo podría revelarlo como una metáfora desfasada de aquellas operaciones de escritura del santo. Al hablar de este desfase se alude a una contradicción latente que plantea una tensión pero no la resuelve.

El auto-aislamiento del discurso de San Ignacio²⁷ era una propuesta de creación de vacío entre palabra y objeto, alejando el lenguaje de su cotidianeidad. El auto-aislamiento planteado por los tropos en el *Poema heroico*, aunque tras el mismo propósito de enrarecimiento del lenguaje, está emparentado con el funcionamiento de la "metáfora al cuadrado" de la que habla Severo Sarduy al referirse a Góngora: "La abeja que / no liba de la flor sino de la miel" al decir de Machado. Hace extraña la palabra del objeto, al partir de otra palabra ya escrita, asumiéndola plurivalente, y crece de ella otra metáfora²⁸. Según Jaime Concha²⁹ este alejamiento no es privativo de Domínguez Camargo sino que responde a ciertas prácticas de la enseñanza y el aprendizaje de la época: "La memorización de largas tiradas de Góngora hacía que los alumnos coloniales, desde niños se apartaran de sus circunstancias para sumergirse, mediante el espejismo seductor de las palabras en la distante patria metropolitana".

Ese momento de auto-aislamiento que aleja el lenguaje de su cotidianeidad, manifiesta una voluntad de distanciamiento entre la escritura y la realidad del poeta. Su palabra es producida desde otras lecturas, cada descripción se complica en su minuciosidad y surge de la intención de traducir otra ma-

²⁶ Dice BARTHES en la obra mencionada: "The exercitant must accept the enormous and yet uncertain task of a constructor of language, of a logo-technician", pág. 44.

²⁷ BARTHES, pág. 48.

²⁸ Nos detendremos en la relación de las metáforas con otras metáforas u otras manifestaciones artísticas en otro estudio sobre el *Poema heroico*.

²⁹ JAIME CONCHA, *La literatura colonial hispanoamericana: problemas e hipótesis*, en *Neohelicon*, Budapest, IV, núms. 1-2.

nifestación artística: una pintura, un vitral, un retablo, su metáfora despierta de otras metáforas.

En los *Ejercicios espirituales* hay algunas reglas de ensamble que tienden a conformar un todo armónico³⁰. Son la combinación y producción de esas reglas las que instauran una cierta articulación dentro de los escritos. Para lograr una mayor comprensión del *Poema heroico* hemos tratado de encontrar algún tipo de articulación. Parece paradójico después de calificarlo de excesivo, mencionar la medida dentro del poema, pero las enumeraciones, largas y recurrentes, se presentan como un amago de encauzamiento, que brinda una sutil coherencia de construcción. La armazón que da la cronología de la vida, es solo un punto de partida para el expandimiento de una red que intenta mantener la transparencia de sus nudos y conexiones, gracias al recurso constante de la enumeración. Esta presencia ordenadora parece prevenir la 'indiscreción' de lo caótico. Más que una aclaración de las complejidades que guarda la doctrina del santo y las vicisitudes de su vida, las enumeraciones son la ocupación de un espacio, y aún más, la toma de un espacio ornamental. Como elementos estructurantes solo organizan el espacio del juego, del despliegue. Al recurrir a la serie de enumeraciones que proveen una relación ordenadora, podemos desentrañar articulaciones posibles y más recónditas puestas en tensión en el *Poema heroico*. El proceso dialéctico de esas tensiones guardará una estrecha relación con la estructura establecida por la recurrencia de las enumeraciones. Detengámonos en sus temas: animales, atuendos, vicios y, el más famoso y estudiado de todos, comidas.

Los banquetes del *Poema heroico*, como los de los poemas de Góngora, se ofrecen al decir de Lezama Lima "para contemplar el desfile, la sucesión"³¹. El despliegue de aquella voluptuosidad del apetito, la asimilación de todo lo comestible, el acumular hasta el hartazgo por el solo gusto de la metáfora plena de sabores y de saberes. En el *Poema heroico* se tiende

³⁰ BARTHES, *op. cit.*, pág. 60.

³¹ LEZAMA L., *Esferaimagen*, Barcelona, Tusquets, 1970, pág. 30.

la mesa para recibir el cuerno de la abundancia, la palabra suple, deja acercarse a la cabra de Amaltea:

tela donde un estómago mantuvo
de los cuatro elementos victorioso,
pues ni la tierra piel, la mar escama,
ni el aire pluma le negó a la llama. (L.I, C.1º, e.LI).

De opimos frutos y de flores bellas,
Amaltea sus cuernos trastornaba
sobre los cedros, que cansados gimen
de las grandezas con que los oprimen. (L.I, C.1º, e.LIII)

“teatro dulce la prolija mesa” se convierte en campo de batalla. Las aves, los peces y otros animales que pueden ser parte de las delicias del banquete son referidos como elementos de una estrategia de cetrería, o en función de su contrincente. Los antagonismos se plantean a veces como enfrentamientos míticos de tradición greco-romana, o respondiendo a tácticas de tratados de cacería. Por ejemplo, al referirse al ciervo lo compara con un barquito apresado en el torbellino de la cacería y destrozado en los escollos de la mesa:

su muerte en el del can dentado Scila
el ciervo halló infeliz: pues, destrozado,
de aquello que le rompe el arrecife,
un plato y otro fue dorado esquife. (L.I, C.1º, e.LIX)

o compara la pesca del atún con la lidia de los toros:

Del coso sale, que muró una roca,
a la plaza del piélagos espumoso,
toro el atún marino, que convoca
al uno y otro remo perezoso:
cálase al mar el fresno que lo toca,
de un joven impelido así nervioso,
que, borrándole al mar limpios cristales,
es ya, varado, escollo de corales. (L.I. C.1º, e.LXI)

Si la enumeración es de vegetales, las luchas se entablan entre componentes de diversas familias, de sabores afines, de olores contrarios. Es aquella mesa “con poco lienzo mucho abril ajado”:

Ladraba sobre el lienzo o lo mordía
 un ajo y otro en dientes dividido,
 y en su favor la mesa discurría
 su deudo el puerro, en cólera encendido;
 el motín de estos dos favorecía
 el nastuerzo, a su nombre tan nacido,
 que, consanguínea, dulcemente abraza
 a su hermana gemela la mostaza. (L.II, C. 5º, e.CLXXVI)

Esta guerra no se interrumpe por ocho estrofas. Cada ver-
 dura desenvaina sus hojas o levanta un escudo. El ensangren-
 tado rábano, la “purpúrea vida” de la granada, más la “roja
 guinda, que hecha una sangre no escapó por linda”, ponen la
 presencia roja de la batalla, color preponderante del poema.

Estas enumeraciones de las comidas, ya sean de anima-
 les o de vegetales, no informan, no tienen acceso al poema
 como parte de la biografía, no están allí por una utilidad, más
 bien son la saturación de un espacio, el artificioso pretender
 de un juego que lleva en sí mismo su finalidad. Su placer de
 ser exceso, de ser ruptura, se manifiesta en su propia función.
 Por lo tanto, estas enumeraciones, que en sí señalan la posi-
 bilidad de la organización y el ordenamiento de contenidos
 marginales, van a manifestarse como cuestionadoras de la mis-
 ma articulación que parecían estar repitiendo. La obsesiva enu-
 meración de los textos ignacianos lleva en sí el valor de ‘lo
 rumiante’. Se enumera para aclarar, para poner vallas y hacer
 un alto frente a lo que hay que ‘deglutir’. La enumeración
 de Domínguez Camargo, aunque se apegue a tal técnica e
 intente seguir los caminos de su ejemplaridad, solo colma su
 producción en un ejercicio del exceso, del desborde.

El *Poema heroico* es una gran puesta en escena: teatrali-
 zación de confluencias de lecturas. Lezama Lima decía que
 entre el animal carbunco y la cabra de Amaltea, lograba su
 furor el rayo metafórico de Góngora³². La sobreabundancia
 de la luz repentina y enceguedora en la oscuridad: la me-
 táfora era su modo de detener los cuerpos de gloria, para que
 la luminosidad los definiera para los ojos. El *Poema heroico*

³² LEZAMA, *Esferaimagen*. Ver *Sierpe* de don LUIS DE GÓNGORA.

se desplaza entre otros determinantes que sin embargo no pierden su parentesco con los de Góngora, y sirven para montar el espectáculo y detenerlo en ese punto sutil y equidistante motivado por la tensión de la metáfora. Teatro de vitrales, complejidad colorida cuya aclaración está dada por la mirada que los determina, dependiendo de la luz que los defina. Esos determinantes más obvios y accesibles en el poema son: por un lado los reptiles y por otro el brillo de las piedras preciosas, su transparencia. Podría optarse por un simbolismo simple: enfrentamiento entre lo pecaminoso y la salvación, entre lo terrenal y lo celestial. Resolver la tensión en tales dualismos sería atentar contra el montaje de gran espectáculo que la imaginación del poema elabora.

Los insectos y la familia de los reptiles aparecen en sus más diversas y recónditas gamas. Reptar equivale a ese placer sensual del contacto, reptar es el reconocimiento más cercano, más próximo, más adherido a la superficie, dice Henry Luque Muñoz³³. Limitar la presencia del reptil a ser símbolo de lo pecaminoso es optar por una lectura reductora y no a “esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas del prisma de la entrevisión”, como dice Lezama Lima.

Es constante la participación de los reptiles en las imágenes, al punto de haber estrofas que llevan en cada verso un tipo de reptil o alusiones a uno de ellos. Por ejemplo:

Arteria en cada poro de esta peña,
late la espiritosa lagartija,
y revuelta la sierpe zahareña
en cada piedra forma una sortija;
en la ruga al cristal más halagüeña,
se anuda un caracol a cada guiija;
y en cuanto miembro enlazan arenisco,
son venas las hormigas de este risco. (L.II, C.4º, e.cxiii).

La descripción reiterada de serpientes, lagartijas y hormigas en las enumeraciones de animales, se relaciona con tácticas de ataque y defensa, de lucha y disimulo. Sin embargo podemos citar otros momentos del texto en los cuales los elementos

³³ LUQUE MUÑOZ, prólogo citado, pág. 19.

de la enumeración, cada reptil, cada insecto, son una instancia paliativa de los dolores de las llagas de Cristo, “que en los brutos ha hallado y en las peñas, / su Criador caricias halagüeñas” (L.II, C.4º, e.CLI).

Por otra parte, la tendencia ascensional de la tradición judeo-cristiana podría reconocerse en la presencia de la luz, en la búsqueda del brillo como metáfora de un cielo prometido y alcanzable. Los metales, las piedras preciosas, el diamante son los acaparadores y a la vez los reflectores de la luminosidad. Aunque en el tramado del poema no se patentizan estos elementos como la contraparte de una dicotomía de preciso simbolismo. Vamos a detenernos en una estrofa del libro II en la que se plantea un enfrentamiento entre reptar y volar, entre el sensual adherirse a la superficie y la luz de afán ascensional:

El que el prado (o saliva de la estrella,
o carbunco menor) de luces nota,
y si del sol molida no es centella,
es de la luna destilada gota,
sea gusano ya, o lucerna bella,
los ojos muertos de la efigie dota
y en pupila y pupila donde habita,
fulgores late cuando luz palpita. (L.II, C. 4º, e.CXLVIII)

Es una descripción de la luciérnaga. En ese verso, “sea gusano ya, o lucerna bella”, alcanza lo reptante su posibilidad de altura. La luz, “destilada gota”, desciende para latir en la pupila “donde habita” y el latido se lo da la luz que lo alumbraba. El juego de la semejanza extiende su red para ligar y de ese modo inaugurar nuevas articulaciones según el nivel de sentido al que se lea. Hay una combinación constante que traza identidades parciales. En su distribución abren un espacio de tensión que recorre la imaginería del poema. Surge su mecánica de cierta potencia de la imaginación “que hace aparecer lo que no es”, pero que por esa razón provoca descubrir otro nivel del sentido. Es decir, no hay resolución, solo un espacio de conjugación, una confluencia de alusiones que trazan un elíptico acercamiento a un referente elidido: las lágrimas. El regalo de las lágrimas constituye para San Ignacio

un verdadero código cuyos signos se entrelazan y actualizan de acuerdo con la intensidad y momento de su aparición⁸⁴:

los ojos cansa el llanto repetido,
y la vista en las lágrimas vacila. (L.II, C.1º, e.xxii)

Si bien las lágrimas pueden ser para sentir el amargor del infierno⁸⁵, son propias del buen espíritu, son un don divino⁸⁶, según se menciona en el *Diario espiritual* de San Ignacio. Giovanni Meo Zilio habla de “aquella virtud mística de las lágrimas fáciles que caracterizará al santo durante todo el resto de su vida”⁸⁷. Por supuesto, a lo largo del poema se alude a la copiosidad de las lágrimas del santo que casi constantemente velan sus ojos. No solo llora él, sino los dioses del Olimpo ante la posible muerte del santo, los familiares, la naturaleza. Pero volviendo a la estrofa citada, vemos en un ejemplo claro, cómo esa memoria de otros textos implica la posibilidad de acercar como semejantes dos instancias sobre las cuales la imaginación elabora. Uno de los elementos, la luciérnaga, está presente, pero se delinea dentro de la recordación del código de llantos del *Diario espiritual*: “Es necesario que haya, en las cosas representadas, el murmullo insistente de la semejanza, es necesario que haya en la representación, el repliegue siempre posible de la imaginación”⁸⁸. Nos interesa esa imagería de cristales conjugados con la luz como una metáfora ‘cristalizada’ de ese código lacrimógeno de San Ignacio. Se multiplica y se expande la presencia de las lágrimas en otros niveles menos obvios. Por ejemplo, las recurrentes descripciones de arroyos montañoses en el poema, además del conocido *Arroyo de Chillo*⁸⁹, guardan un resabio de llanto,

⁸⁴ BARTHES, *op. cit.*, pág. 74.

⁸⁵ SAN IGNACIO DE LOYOLA, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, pág. 214.

⁸⁶ SAN IGNACIO, *op. cit.*, págs. 713-714.

⁸⁷ G. MEO ZILIO, *op. cit.*, pág. 95.

⁸⁸ MICHEL FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, traducción de Elsa C. Frost, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1977, 1ª ed., pág. 75.

⁸⁹ H. DOMÍNGUEZ CAMARGO, *Arroyo de Chillo*, en *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas en los primeros abries de sus años*, Madrid, imprenta de Nicolás de Xamares, 1676, págs. 235-247.

de velo, de fructífera caída. Hay una recurrencia en el agua del arroyo como cristal o vidrio: "yedra de cristal", "halagos de vidrio", "roscas de cristal", "cometa de cristal", "arados de cristal", "cisnes de cristal", "sus cristales pierde". La precipitación y desborde de la caída se ha fijado. Su esplendor se cristaliza en un estatismo que los propone como instantes configurados. Cada descripción se define superficie colmada de tintes coloreados y esmaltados reflejos; en el juego de las semejanzas se acercan a las superficies traslúcidas y esplendentes de los vitrales de las iglesias.

El poema despliega el crecimiento del espectáculo de la batalla, de la tensión de un pugna. El texto se produce en esa puesta en escena de gran catedral, donde el juego de los claroscuros dependen de la luz filtrada desde afuera, de la plasmación de sus vitrales. No es la escritura de la profundidad, sino más bien del intersticio: proclamación de la trama saturada pero transparente, que confía en una definición por la luz. Iluminación que, en la complejidad 'opaca' de la lectura del poema, se da en la referencia de otros textos, en la necesidad de leer desde la biblioteca.

El espectáculo crece planteando su propia estrategia, aunque no resuelva la batalla. El poema, por lo tanto, convoca un estado de competencia, efecto de enfrentamientos y límites contrarios. El texto surge de la plasmación sensual del apetito por la palabra, por la imagen, por la metáfora que labra otra realidad, otra presencia entre un cielo promisorio y las ataduras terrenales de la tentación. Ventanas encristaladas a través de las cuales la luz se desarma en prisma de colores, en excesos de combinatorias, justificadas por la vida del santo, dispuestas por los ecos de otros textos: alabanza y cuestionamiento.

ESTER GIMBERNAT DE GONZÁLEZ

The university of Texas at Austin
Dept. of Spanish and Portuguese
Austin, Texas, USA.