

## VISION DE LA NATURALEZA EN DOMINGUEZ CAMARGO

Por Carmen de Mora Valcárcel  
*Universidad de Sevilla*

En la actualidad, cualquier aproximación al poeta colombiano Hernando Domínguez Camargo cuenta ya con un camino crítico rectamente trazado a partir de las pinceladas magistrales esbozadas por Gerardo Diego sobre sus pasajes descriptivos, o de los aportes eruditos de Meo Zilio, y el importante cotejo que con las *Soledades* gongorinas le hiciera Emilio Carilla, por citar algunos de los críticos que más extensamente se han ocupado de su obra.

Tal vez esa facilidad nos haya tentado para continuar por terrenos ya roturados, como son los pasajes descriptivos. ¿Pero acaso no constituyen el mayor atractivo del *Poema Heroico* para todo lector que, libre de prejuicios, sea capaz de leer la obra que Menéndez Pelayo tachara como “uno de los más tenebrosos abortos del gongorismo”?

Afortunadamente, pasó también la época de reivindicar su figura. Si después del importante plantel de críticos que —ya por lo barroco, ya por su propia calidad— se han acercado a Camargo no se le concede el lugar que merece en la literatura hispanoamericana es que será su destino permanecer como autor de segunda fila, fiel y disciplinado discípulo de Góngora. Por esta razón, al leer a Camargo con una cierta justicia se nos impone el criterio de mostrar aquellas cualidades poéticas que revelan su originalidad aun a pesar de la influencia del poeta cordobés.

Al lanzarse a escribir el *San Ignacio* el jesuíta Domínguez Camargo se estaba definiendo como un escritor inmerso en las corrientes de su tiempo; de un lado, el espíritu de la Contrarreforma continuaba estimulando la poesía religiosa en España como en Hispanoamérica; de otro, la labor cultural llevada a cabo por la Compañía de Jesús en aquellas tierras atraía el interés poético, como revelan los numerosos poemas dedicados a su fundador. Refiriéndose a ello escribe Meo Zilio: “En Camargo, por lo tanto, jesuíta y poeta y hombre cultísimo, se cruzaban dos corrientes de tradición ignaciana, a su vez entrelazadas y convergentes: la disdascálico parenética y la literaria” (1).

Este mismo autor, al tratar sobre la calidad genérica del poema afirma que “debe colocarse dentro de la épica *sensu stricto* no sólo porque su objeto principal es cantar la epopeya del héroe de la Iglesia y sus admirables hazañas espirituales, sino también por su estructura, su tono, su lenguaje general, su técnica y la misma poética que lo sustenta” (2). Pero, a continua-

ción, reconoce con Carilla los altos valores líricos que lo adornan.

Picón Salas vislumbra perfectamente la cuestión cuando escribe: "Como un prejuicio de la retórica aristotélica que había exaltado el Renacimiento, la epopeya conservaba todavía su primacía entre los otros géneros poéticos, pero se había perdido ya el aliento que la animaba. *Con espíritu lírico se hacen ahora poemas épicos*. En la literatura criolla observamos esta decadencia interna de la epopeya cuando se pasa de los cuadros dramáticos de *La araucana* al mundo más idílico que guerrero de *El arauco domado* de Pedro de Oña" (3).

A pesar de que el poema de Camargo resulta diferente de las *Soledades* por su propia base argumental de tipo religiosa y narrativa, coincide con ellas en el alarde descriptivo, el lujo de detalles en escenas aparentemente accesorias de la trama en las que el poeta se pierde sin que parezca poder encontrar su hilo de Ariadna. Podemos afirmar, pues, que en el *Poema Heroico* alternan narración y descripción; la primera, aplicada a la vida del Santo; la segunda, a la pintura de la naturaleza principalmente, elemento este último que llega a adquirir un nuevo valor en la poesía barroca. Así lo ha puesto de relieve Emilio Orozco Díaz: "Este aludir al pincel poético señala la esencial razón que determina el surgir del nuevo género: el actuar el poeta con una intención u orientación pictórica algo general y predominante en el desarrollo y orientación de las artes todas en el Barroco; lo que determina la sobrevaloración en la poesía de los elementos visuales: el recrearse con los efectos pictóricos de contrastes, matices y armonía de luces, sombras y colores.

Esta orientación favorece, y en parte fundamenta, la ampliación temática que caracteriza al Barroco: la entrada del cuadro de paisaje, de naturaleza, perspectivas e interiores y asimismo la visión próxima de los elementos de la Naturaleza como las frutas y flores e incluso de las cosas correspondientes al mundo de lo artificial e inanimado" (4).

Sirvan tales presupuestos a manera de pórtico para el análisis que me propongo realizar de algunas descripciones que iluminan de manera dispersa los versos del *Poema Heroico* y, lo que es más importante, para determinar la visión de la naturaleza en Domínguez Camargo.

## 1. *La técnica descriptiva.*

### a) Funciones.

En este primer apartado he tratado de seleccionar una serie de descripciones más o menos extensas y heterogéneas que por su propia diversidad proporcionan mayor exactitud a las conclusiones que de ellas pueden extraerse: (5)

- D-1 Descripción de flores en el bautismo del Santo. (PH, I, 34-41)
- D-2 Descripción de un banquete celebrado tras el bautismo. (PH, I 51-68)
- D-3 Descripción de la cueva de Manresa. (PH, II, 107-117)
- D-4<sup>1</sup> Descripción de un grupo de serranos y serranas que se divierten. (PH, II, 165-173)
- D-4<sup>2</sup> Descripción de una comida rústica al aire libre. (PH, II, 174-184)
- D-5 Descripción de una comida rústica en un albergue. (PH, IV, 107-120)
- D-6 Descripción de un jardín. (PH, V, 103-109)

Puesto que la descripción se ha definido como una expansión del hilo narrativo (6), cabe plantearse qué función le corresponde, en este caso, en el desarrollo global del canto correspondiente. La descripción representa diversos papeles en el poema ignaciano. La primera de las que hemos citado desempeña una función meramente ornamental: poner de manifiesto la opulencia en la celebración del bautismo del Santo en marcado contraste con su nacimiento en un establo.

Más esencial en su ornamentalidad que la anterior, la descripción del banquete expresa la abundancia con afán totalizador y elige como unidades constitutivas habitantes procedentes de los tres elementos: tierra, mar y aire que, junto con el fuego, constituyen en la filosofía griega el principio de todas las cosas:

Paradas mesas la opulencia tuvo  
al número de huéspedes lustroso,  
que en lo mucho exquisito se entretuvo  
si mucho se admiró de lo precioso;  
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.*

(I, 51)

Elementos que, anunciados metonímicamente en la estrofa introductoria, se desarrollan de forma analítica en las octavas siguientes, animales, aves y pescados: pavo, ternera, gallo, conejo, pájaro, ciervo, sábalo, atún, etc.

En "La cueva de Manresa", si bien lo que se describe es el escenario natural, éste no deja de tener un cierto matiz moral y religioso: poner a prueba la resistencia física y moral del Santo en los días que hiciera penitencia en ella. En consecuencia, sustantivos, atribuciones y matizaciones adverbiales inciden hiperbólicamente en resaltar lo inhóspito, lo escarpado de aquel lugar apenas transitado por el hombre.

Más necesaria desde el punto de vista narrativo es la descripción del grupo de serranos: Ignacio, después de siete días de ayuno implora sustento a Dios y, hallándose en ello, aparecen unos serranos quienes, tras divertirse con cantos, danzas y juegos atléticos celebran una comida rústica, advierten a distancia la presencia famélica de Ignacio y deciden enviarle alimento:

Con sauce y sauce en cóncava cuchara,  
agotaba en el fresno su fatiga  
el embriagado pan, de quien avara,  
cada serrano se afectaba hormiga:  
cuando a Ignacio famélico repara,  
el más anciano, y a escalar obliga  
el risco a un joven, que piadoso lleve  
cuanto Amaltea de su cuerno llueve.

(II, 184)

Lo que en apariencia constituye una obstrucción del hilo narrativo se convierte en un necesario artificio técnico; es, en efecto, una manera de proporcionar al Santo el alimento preciso para sobrevivir sin que el recurso resulte demasiado artificioso o milagroso. Además, las escenas descritas sirven a

Camargo, amante del claroscuro como todo buen poeta barroco, de contraste con las patéticas de la penitencia de Ignacio. En esta misma línea se encuentra la descripción determinada por la necesidad de Ignacio de hacer un alto en el camino para protegerse del “tormentoso Abrego”.

La última descripción relativa a un jardín contiene una función sensual cuyo objeto se reduce en último término al tópico de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”: mostrar uno de los motivos que indujeron a un discípulo del héroe a querer permanecer en compañía de un ermitaño.

El eje de la descripción es el efecto seductor que ejercen las flores en los sentidos del joven con objeto de retenerlo. La rosa atrae sus ojos:

Hojosa imán la rosa descollada  
prende su corazón en sus abrojos  
cuando, purpúrea cuna regalada,  
mece las niñas de sus tiernos ojos  
al tiempo que, del aire retozada,  
en los halagos de su seno rojos,  
en blandos a la vista da rubíes  
mullido lecho, en copos carmesíes.

(V, 104)

El lirio lo seduce con su perfume:

El lirio, su copa de olorosa plata,  
con el aljófár que le dio el aurora,  
en los dulces venenos que desata,  
sus sedientos afectos enamora;

(V, 105)

La vid le ata anillos al pie con sus eslabones; las mosquetas, por su forma, parecen dispararle dardos olorosos “en el arco diáfano del viento”, y al influjo de los fragantes jazmines “dio, suave de sus potencias la rendida llave”, mientras el clavel lo enreda como un laberinto entre sus poblados pétalos.

En fin, esta sucesión escalonada en gradación ascendente del proceso seductor que ejercen las flores del jardín culminan en la estrofa 109 donde la hiedra, agarrada al joven con sus múltiples brazos, simboliza la cárcel de la duda que lo retiene y lo induce a desear permanecer en el jardín.

Esta idea del jardín como “halago de los sentidos” aparece ya de manera explícita en el poeta granadino Soto de Rojas, cuya influencia bien pudo alcanzar a Camargo a través de su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652), pues muchas de las metáforas manejadas por Camargo en esta descripción se asemejan a algunos fragmentos del *Paraíso*, en los que hallamos ese predominio del placer de la vista, de lo olfativo y táctil aunque de manera más preciosista y compacta. Del *Paraíso* ha dicho Orozco-Díaz: “¿junto al recreo de los ojos, junto a los aromas y fragancias, insiste el poeta en el recreo de los oídos que forman la música de las aguas y el canto de los pájaros; pero sobre todo fundido, entrelazado en un colectivismo sensorial análogo y paralelo al colectivismo artístico que como ideal estético buscó todo el Barroco” (7).

## b) Red retórico-semántica.

Varios núcleos semánticos presentan las descripciones que venimos analizando: botánica de jardín, naturaleza muerta, animales, elemento físico, grupo humano.

El tema de la botánica de jardín, presente en D-1 y D-6, es considerado unánimemente como la expresión más típica del espíritu barroco: "Es bien significativo que desde campos distintos y desde puntos de vista ideológicos contrarios se haya llegado igualmente a destacar el jardín como la mejor expresión o símbolo del Barroco" (8). El dominio del autor del *Poema heroico* en este terreno alcanza sus más altas cimas en esas octavas coloridas y acumulativas del libro primero dedicadas al bautismo de Ignacio de Loyola. El tema se anuncia con una estrofa introductoria mediante una hipérbole que compara el número de flores con el de los astros del firmamento:

Despobló los jardines culta flora,  
de cuanta emulación de las estrellas  
el cielo verde de Pomona mora,  
astrónoma gentil de flores bellas:  
obediencias fragantes que, a la aurora,  
al contacto dio el campo de sus huellas;  
en quien (por no dejar su esfera propia)  
los astros todos le remiten copia.

(I, 34)

Finalmente, las víctimas del motín:

Tierno el melón, calado de una herida,  
escrito su epitafio, cayó muerto,  
cuando lanzando su purpúrea vida,  
inerte la granada, el pecho abierto,  
la mesa del crúor dejó teñida;  
frío el cohombro, o temeroso o yerto,  
yace enterrado entre la roja guinda  
que, hecha una sangre, no escapó por linda.

(II, 181)

La paz sobreviene cuando la ensalada se adereza con aceite, especie de neutralizador capaz de hacer grato al paladar el picor o acidez de tan hererogéneos sabores:

cuando la paz en el aceite vino,  
en muchos claros ojos desatados.

Por su parte, el mundo de los animales juega un papel muy peculiar en las descripciones de Camargo.

Una característica propia del arte barroco consiste en aproximar mediante la imagen o metáfora dos elementos que fuera del contexto permanecen disociados. Lo hemos comprobado a propósito de las alusiones mitológicas; pero cuando no es el mito, Camargo suele adoptar como alusiones referencias a otros animales así, para describir la salida de un atún de la roca en que se hallaba oculto traspone el acto al rito taurino de la salida del toro:

Del coso sale, que muró una roca,  
a la plaza del piélago espumoso  
toro el atún marino, que convoca  
al uno y otro remo perezoso.

Es obvio que la representación de la masa del atún desplazándose en su salida brusca de la roca gana en plasticidad al compararla con la masa del toro que sale del coso. La base de la comparación es eminentemente cinética. Este recurso amplificador para enriquecer la expresividad poética suele ser manejado por Camargo con frecuencia. Otro ejemplo significativo aparece también en D-2 cuando se explica el abandono de la orilla por la barca que se adentra en el mar con la imagen del halcón que remonta el vuelo desde la percha hasta las regiones celestes:

Alada de dos remos, la barquilla,  
halcón a quien dió el remo leve pluma,  
de la alcándora absuelta de la orilla  
rompe en región azul nubes de espumas.

Una característica de estas descripciones pormenorizadas es la reticencia del poeta para denominar a la flor por su nombre, envolviéndola en cambio en un ropaje retórico-mitológico; casi siempre introduce en primer lugar el elemento metafórico para relegar a un plano secundario el objeto real, como si jugara a intercambiar planos. Este procedimiento vendría a ser en grado menor el resultado poético de un modelo popular, la adivinanza, que Domínguez Camargo ensaya en otras partes del poema, como Gerardo Diego ha sabido apreciar: "El modelo popular de estas evocaciones naturistas no es otro que las adivanzas para niños y mayores. Para que el incentivo poético sea mayor, Góngora gusta a veces de suprimir la solución y no nombra el ave, al cuadrúpedo o a la flor poetizada, dejando al lector que la adivine a través del fausto del metaforismo que la alude y la elude" (10).

No menos lúcido es el recurso de la aposición, donde Camargo logra verdaderos aciertos:

lirio = Cintia de flores  
rosa = gallo del prado  
clavel = Marte del prado  
Clicie = hojosa imán de Febo  
la clavellina = Mercurio de los huertos  
lirio = Saturno de los huertos

Este procedimiento se repite en D-5 cuando califica a los frutos:

la avellana = sordo cascabel  
la nuez = arrugada antes que cana  
la granada = pelícano de frutas

Algunas, por su ingenio, recuerdan la gregería que diera fama a Ramón Gómez de la Serna.

Pero el tema más repetido en las descripciones del *Poema Heroico* es el de la naturaleza muerta, considerada en sus más diversas facetas en el entorno del banquete o comida.

En D-2, primera manifestación de este tipo, el mito sirve también de molde para destacar una cualidad del objeto o del ser. Por ejemplo, en la oc-

tava 55 se refiere a lo codiciable de la ternera a través de una representación simbolizada del mito de Júpiter y Io. En la 57 es Dédalo encerrado en el laberinto quien simboliza al conejo con su facilidad para internarse por los más adustos caminos de la sierra.

Alma de las arterias de la sierra,  
en blandas pieles Dédalo mentido;  
aquel que en laberintos mil se encierra  
en un taladro y otro que ha torcido  
conejo, (...)

En la octava 58, el pájaro que con su vuelo dibuja mil formas distintas en el aire es un Numa con sus poderes mágicos. En la 59, el ciervo destrozado por el can se asocia al mito de Scila, monstruo emboscado en el estrecho de Mesina.

La vanidad y poligamia del gallo le lleva a definirlo como "Gran turco de las aves arrogantes", imagen que también utilizaría a comienzos del siglo XX el modernista uruguayo Julio Herrera y Reissig en un poema de *Los Extasis de la montaña*. Y la vistosidad del pavo le sugiere una imagen exotista del indio con sus trajes de plumas que tanto poder de sugestión tendría en el romanticismo hispanoamericano:

el ave que...  
ya del Inca es diadema, ya vestido.

En D-4 la red retórica que forma el ropaje metafórico de los componentes temáticos no es el mito sino el vocabulario del motín o pelea entre los elementos vegetales de una ensalada sugerido por los rasgos más plásticos de los mismos: el color y la forma.

Al principio los vegetales se enfurecen unos contra otros: el ajo, provisto de dientes, "ladraba sobre el lienzo o lo mordía"; el puerro se ponía blanco de ira o, lo que es lo mismo, "encendido en cólera"; la escarola, "la frente arrugada y el vestido", se enfurece contra el ajo.

Seguidamente pasan a la acción ofensiva: la lechuga "desenvaina" sus hojas, verdaderas espadas punzantes, arremetiendo contra el pepino, "con ella muy picado", en que el poeta juega con el doble sentido de la palabra picado: molestarse y estar cortado a trozos. La sal interviene con sus propiedades curativas y la berenjena, emparentada con el pepino, "se retiró triste". No faltan los que tratan de protegerse con sus defensas naturales: la cebolla con los escudos de su bulbo:

un escudo ha embrazado y otro escudo,  
y de dobles paveses se ha ceñido  
la cebolla.

La alcachofa con las mallas de sus hojas, y la castaña, "erizo rudo", se oculta en su caparazón impenetrable.

Este tema introductorio desencadena la aparición de una serie de subtemas, de una nomenclatura cuyas unidades constitutivas están en relación metonímica de inclusión con él: el lirio, la rosa, el girasol, la clavellina, el jaz-

mín. A su vez, estos subtemas dan lugar a una expansión predicativa de carácter metafórico constituida por elementos poéticamente valiosos junto a alusiones mitológicas. Respecto a estas últimas, sabemos cómo desde el Renacimiento y, muy acentuadamente, en el Barroco, los fenómenos de la realidad quedan definidos por una "polar mitológica" que les sirve de referencia fija:

|                 |             |          |
|-----------------|-------------|----------|
| lirio-----      | luna-----   | Cintia   |
| rosa-----       | gallo-----  | Venus    |
| clavel-----     | rubí-----   | Marte    |
| girasol-----    | águila----- | Febo     |
| clavellina----- | oro-----    | Mercurio |
| lirio-----      | noche-----  | Narciso  |

El objeto real, la flor, se compara con un animal (águila, gallo), con una piedra o metal precioso (rubí, oro) o con elementos considerados "bellos" poéticamente por su misterio (luna, noche), y con una divinidad con la que guarda alguna relación. Los elementos agrupados en la segunda columna siguen esa tradición gongorina que Dámaso Alonso ha denominado "léxico suntuario y colorista", pues han sido seleccionados por su nobleza o colorido.

A pesar de la aparente oscuridad de estos versos a que nos referimos, existe una proximidad entre los distintos términos de la relación que facilita su comprensión a cualquier lector que posea unos conocimientos mínimos de la tradición clásica y su empleo de la mitología. Por otra parte, las figuras mitológicas son las más comunes. Así, por ejemplo, el lirio, cuando está cerrado, se parece a la luna en cuarto menguante, y la disposición de sus pétalos a las flechas del carcaj de Cintia. La rosa recuerda al gallo por su color intenso y al lucero Venus por la luminosidad.

Los pétalos del clavel son rojos como el rubí y figuran parapetos o escudos protectores como los de Marte, dios de la guerra. El girasol asoma por entre las demás plantas y flota por ello en las alturas como el águila, así, absorbe como ninguna la luz de los rayos de Febo.

Culmina la descripción con una octava paralela a la que sirvió de introducción en cuanto a la naturaleza de las metáforas:

|        |   |                  |
|--------|---|------------------|
| jardín | = | firmamento verde |
| -----  |   | -----            |
| flores |   | astros           |

Es precisamente este recurso el que sustenta la estructura del poema más conocido de Camargo, "A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo", con la imagen del arroyo-potro desdoblada de manera continua a lo largo de toda la composición. El efecto es hiperbólico pues siempre el elemento figurado posee más intensidad en la cualidad que se quiere resaltar: el ímpetu en el potro y en el toro, la velocidad en el halcón.

El mundo físico y el animal se funden en la descripción de la cueva de Manresa, lugar donde, según la biografía del Santo probablemente manejada por Camargo, aquel hiciera penitencia durante un año (11).

El mundo físico toma cuerpo en la representación de la cueva en sí con

precisas reminiscencias del *Polifemo*, pero más interesante por su trascendencia en la obra de Camargo es el motivo del arroyo —magistralmente desarrollado por el poeta en la composición ya citada— comparado aquí con un “cometa crinito” que no deja de recordar la crin del caballo. Y no es la única vez que lo emplea; por lo menos en tres ocasiones hallamos el mismo motivo aunque utilizado con distinta función:

En el canto primero, estrofa 140, es objeto de una comparación mítica: el poeta asemeja la actitud de Ignacio cuando desde los muros de Pamplona al ver huir a los suyos les detiene la carrera con sus palabras a la de Orfeo, tocador de cítara a cuyos cantos se atribuían propiedades mágicas como las de reprimir el arroyo con los frenos de su cítara. De este modo, si el arroyo es “potro cristalino”, Orfeo es el “auriga” y la cítara los “frenos”.

En el canto segundo, octava 25, aparece la metáfora de manera muy oportuna en el contexto poético, pues Camargo está haciendo referencia a la obediencia que los elementos de la naturaleza prestan a Dios, para conseguir resaltarla al máximo recurre a elementos de suyo violentos e impetuosos como el arroyo: “caballo de cristal”... espumoso... rápido”, pero

esa violencia incorregible, enfrena  
con blanda rienda Dios.

El portento es que si bien el río se rinde ante Dios, su pecho continúa manteniendo el ímpetu:

ceja en los pies, que el pecho sobre el viento,  
o más veloz lo huella o más violento.

Hermosa metáfora para explicar por simple mediación divina el movimiento de las aguas que corren por la tierra. Más tópicos son los elementos que intervienen en la estrofa 117 del canto cuarto con imágenes como: “potro de vidrio corre desatado/ un arroyuelo...” o “espumas labra en cuantas le han atado/ guijas la boca...”

Continuando tras este paréntesis con la descripción de la cueva de Manresa, no cabe duda de que Camargo trata de representar un ambiente natural salvaje y hostil dotándola de atributos animales; así, al detallar los componentes vegetales que crecen en torno a la cueva, la zarza es gallo (“de verdor crestada”) o grifo (“sus grifos de esmeralda”) o, finalmente, hidra (“hidra del risco”). Con ello, Camargo se nos muestra como un escritor muy barroco, amante del dinamismo y la plasticidad hasta la metamorfosis.

En contraste, la descripción de las flores suaviza de algún modo el paisaje, y el arroyuelo, ya reposado después de haber quebrado su cristal, retoza en el “ameno prado” aprisionando las flores:

Pocas aldeanas flores encarcela  
con eslabones de torcida plata  
el arroyuelo...

Uno de los aspectos más curiosos de esta descripción es la ordenación nada arbitraria de los subtemas. En primer lugar, según hemos visto, aparecen elementos que ocupan un grado inferior en la escala del ser, seres inanimados

e insectos, reptiles y anfibios. En la octava 113 contemplamos en sus respectivas actividades la “espiritosa lagartija”, “la sierpe zahareña”, “el caracol anudado a las guijas” y las hormigas, “venas del risco”.

Se advierte la influencia del método discursivo propio de la escolástica en la consideración de los grados del ser, tal como aparece también en el poema *Primer Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz:

De esta serie seguir mi entendimiento  
el método quería,  
o del ínfimo grado  
del ser inanimado,  
menos favorecido,  
si no más desvalido,  
de la segunda causa productiva,  
pasar a la más noble Jerarquía.

Menos interés ofrece D-4<sup>1</sup> relativa a un grupo de serranos y serranas desde el punto de vista de la originalidad de Camargo que es la referencia tomada como premisa de este trabajo.

En efecto, nada más fácil que cotejar las octavas comprendidas entre la 166 y la 173 con los versos 540 a 572 de la *Soledad Primera* de Góngora para comprobar la directa influencia del maestro sobre el discípulo hasta el punto de calcar versos y metáforas, lo cual, dicho sea de paso, no se consideraba en aquella época ni carencia de valor literario ni falta de originalidad. Poco es en verdad lo que aporta Camargo de personal en este pasaje, salvo, quizá, ese gusto por la ordenación que se patentiza aquí en la sucesión del movimiento rítmico (danza y canto en las serranas) y el movimiento atlético y competitivo (lanzamiento, lucha, carrera, en los serranos), alarde de gracia y belleza en la mujer, de fuerza y destreza en los hombres.

#### *Visión de la naturaleza en Domínguez Camargo.*

En un principio quizá resulte pretencioso por mi parte procurar extraer una conclusión del tipo “visión de la naturaleza” en Camargo a partir de unos cuantos casos o descripciones repartidas por su extensísimo poema. Consciente de la limitación que ello supone para la validez de los resultados, trato de fundamentar, sin embargo, mi análisis en la importancia del material seleccionado y su valor paradigmático en el conjunto textual.

De la confrontación de las descripciones seleccionadas en las que de una u otra forma interviene la naturaleza, como ya se ha demostrado, hemos hallado dos denominadores comunes: dinamismo violento y primitivismo.

Con respecto al primero de los rasgos citados, existe una especie de violencia velada tras las escenas pletóricas de dinamismo y belleza revestidas de ese léxico preciosista y suntuario que caracteriza el culteranismo, violencia que asoma tímidamente cuando el poeta, con toda naturalidad, desmonta las piezas de su escenario para metamorfosearlas en succulento plato.

La violencia, en todo caso, consiste en el rápido, casi imperceptible tránsito de la vida a la muerte, se trata, por lo tanto, de una violencia de movimiento, del tránsito de un estado a otro estado.

Por ejemplo, en la estrofa 55 se nos muestra una ternera que pasta apaciblemente y, sin apenas transición, la vemos convertida en víctima:

lasciva Parca de las flores era  
 la que (la luna el cuerno, el sol el pelo) (12)  
 víctima cayó idónea, y dio la vida  
 por que pródiga fuese la comida.”  
 (I, 55)

En la estrofa 56 del mismo canto, el gallo llora con dolor émulo del humano la pérdida de sus esposas:

Gran Turco de las aves arrogante;  
 tantas con quejas lamentó amorosas  
 (torcido el cuello, aun de la más amante)  
 cuando el estrago, que él lúgubre llora,  
 el fuego enrubia y el rescoldo dora.

En la siguiente, es el conejo huyendo desesperadamente del can y el pájaro cuyas plumas han quedado inmovilizadas:

Al que la leche le ministra pasto  
 (devigorada la nerviosa pluma),  
 eunuco muere de las aves casto,

Con más intensidad comprobamos el mismo fenómeno en la muerte horrorosa del ciervo destrozado, a quien versos antes nos había presentado el poeta con las más delicadas imágenes:

Aquel a cuya huella aun no vacila  
 el jazmín que del alba ha vacilado.  
 Y al ardiente clavel le despabila  
 las cenizas, del alba no violado.  
 (I, 59)

Ya lo advirtió muy agudamente Vítor Manuel de Aguiar e Silva refiriéndose a la época barroca: “La muerte está oculta en todo lo que vive, en todo lo que es frescor y belleza, y el artista barroco siente ansia, y también el amargo deleite, de recordarlo sin cesar.” (13)

Para producir la sensación de violento dinamismo tal como lo he caracterizado, uno de los recursos manejados por Camargo consiste en sorprender a los animales en alguna actitud que los identifica fácilmente. La araña capturando una mosca:

Las zarzas y los riscos enmaraña,  
 y desde centro igual las redes tiende  
 con lazos, más que hilos, el araña,  
 y hurtada un tanto, en su retiro atiende  
 la simple mosca, a quien su vuelo engaña,  
 y mal entre sus nudos se defiende  
 cuando, sacre la embiste y aprisiona  
 en una y otra, que le implica, zona.  
 (II, 114)

La serpiente procurándose una rana:

la querelosa rana;...  
 presa en el diente despertó, nocivo,  
 del que en sus venas tósigo derrama  
 serpiente

(II, 115)

Finalmente, en la estrofa 116 es el “escuadrón mudo de las hormigas” que sorprende a la serpiente dormida y consigue matarla, prolongando así sus propias vidas: “se advierte / que sus muertes abrevia con su muerte”.

Es una técnica de miniaturista que se recrea en pintarnos la lucha por la supervivencia sostenida a diario en la naturaleza incluso por aquellos que ocupan un lugar ínfimo en la escala del ser. Y es que la plasticidad de una poesía hecha para penetrar por los sentidos la consigue Camargo presentando imágenes en relieve, a veces, logradas mediante ese sorprender a las víctimas de manera brusca y violenta, cuando duermen, como la serpiente, o cuando querellan, como la rana. Incluso, pormenorizando, en ocasiones, la manera cruel en que se produce esa muerte. El ejemplo más representativo de esto último lo tenemos en D-5, en que la belleza de la hija del labrador sirve de útil disfraz a la muerte para poner fin a la vida de un cabritillo; con el tremendismo, muy del gusto barroco, que le caracteriza en este tipo de escenas, Camargo no duda en describir la sangre que lo chorrea:

Con sordas dilaciones le divierte,  
 mientras su hija, Parca ya secreta  
 (si tan bello disfraz vistió la muerte),  
 a un cabritillo que, en sus manos, vierte  
 de espumoso rubí mucho cometa  
 en poca sangre, que perdió con ella  
 en labio y labio de su boca bella.

(IV, 111)

Recurso paralelo emplea en la octava siguiente con el motivo de los pichones degollados:

Lúbrico menos se caló el serpiente  
 del ruiñeñor en el secreto nido  
 e implumes prendas degolló inclemente,  
 que ella a las prendas que abrigó Cupido  
 de columbinos pollos, en la frente  
 del olmo entre chozas escondido:

(IV, 112)

En suma, Camargo demuestra su preferencia por una naturaleza viva, dinámica, antes de llegar a ser naturaleza muerta; cuando el poeta se refiere a esta última procura matizar el contraste a través de la expresión, como en:

El *cadáver* augusto de la fruta  
 que en bálsamo de almíbar se preserva

(I, 64)

Y es que, como afirma Aguiar e Silva, “El barroco ama la metamorfosis y la inconstancia, tiene un agudo sentido de las variaciones que secretamente alteran toda la realidad, y busca en el movimiento y en el fluir universal la

esencia de las cosas y de los seres." (14)

Con ello, pasamos a la segunda de las características citadas, el primitivismo, que en cierto modo engloba a la primera. En efecto, en un nivel interpretativo superior hallamos una concepción primitiva de la naturaleza estilizada, sin duda, por la alusión metafórica o el juego mitológico, pero auténtica en su realidad. Precisamente este primitivismo ha sido considerado por Arturo Uslar Pietri uno de los rasgos más importantes de la literatura hispanoamericana: "El mismo gusto de la forma y de la elaborada composición le lleva a una deformación de los datos inmediatos del objeto que a lo que se parece es a la estilización de los primitivos.

Hay en la literatura hispanoamericana cierta forma de realismo que no es sino realismo primitivo. Una realidad reelaborada por el estilo y por la concepción general del sujeto. Una como perspectiva de primitivo que hace que el pájaro del árbol del fondo resulte tan grande como la cabeza del personaje del primer plano.

Esta estilización primitiva de lo natural y de lo subjetivo rechazan la mera copia de la realidad y es un aspecto del sometimiento del criollo a una forma rígidamente concebida y elaborada.

Hay una perspectiva de primitivo en aquel tapiz de mil flores que es la *Silva* de Bello, y en el *Facundo*, de Sarmiento, y en la poesía de Darío, y en la selva de Rivera, y en casi toda la combinación del paisaje, personaje y acción de la novela." (15)

Coincidimos con Uslar Pietri en lo esencial, pero no hace falta llegar a la emancipación intelectual iniciada con Bello para encontrar ese primitivismo; como ya ha quedado suficiente demostrado, Camargo es un profundo pintor de la naturaleza en el sentido manejado por Pietri; con una salvedad, esa convivencia del hombre con la naturaleza resulta más que posible en Domínguez Camargo por vivir en una época donde la relación del hombre con el medio natural es más directa, menos fría y distante de lo que pueda serlo en el siglo XIX y más aún en el XX. Emilio Orozco Díaz ha observado esa cualidad en Góngora: "Aunque llegue en la creación metafórica e hiperbólica a la visión exaltada de la realidad, potencializando sus rasgos hasta lo incomparable y encadenando las metáforas hasta formar como planos de otra realidad superpuesta al objeto que se describe, sin embargo, siempre se arranca del plano real de lo natural. Aunque se le interponga al mirar la naturaleza todo un mundo de recuerdos de figuras y mitos que se unen o esconden tras árboles, plantas o flores, siempre queda la actitud de situarse frente a esa naturaleza en su visión más libre y amplia, falta de elementos artificiales". (16)

Esto mismo comprobamos en el autor del *Ignacio* incluso de manera más acentuada que en Góngora. Hay primitivismo en detenerse a describir de qué manera son capturados los animales o peces que pasan a componer el banquete en D-2, D-4<sup>2</sup> y D-5. A veces en ese afán de remontarse al origen mismo de las cosas, Domínguez Camargo llega a la exageración o a la hipérbolo, como en el canto primero, octava 63, para explicar la procedencia y gestación de la leche de oveja desde que ésta consume el junco del arroyo hasta que lo convierte en leche por un procedimiento similar al de la abeja para fabricar la miel:

El que arroyo cristalino muerde

bruñido junco, ya oficioso cubre  
 panal de leche, en su colmena verde,  
 de la oveja labrado en ubre y ubre,  
 con quien, helada, por morena pierde  
 la que ordeñó a las nubes nieve octubre;  
 canas ésta peinó siempre vulgares,  
 porque es la leche Adán de los manjares.

Más adelante aplica el procedimiento a un objeto material: las tazas de China en que es servido el vino. Camargo sabe conectar este elemento de humana factura a su origen natural:

Hijas del soplo, nietas de la hierba  
 las tazas débilmente cristalinas,  
 y las que el chino fabricó y conserva  
 en las que pudre el sol conchas marinas,  
 con las que antigua sucesión reserva...

(I,67)

Estos versos me recuerdan el cálido homenaje que —en absoluta complicidad con el lector— ofrece Lezama Lima a Camargo en su *Paradiso*, ya en las últimas páginas del libro, cuando la madre de Oppiano Licario le acerca una taza china de café a su hijo que suscita en él la evocación de la estrofa citada sin nombrar a su autor.

En D-5 el agua que se sirve en la comida es tan natural que se ha recogido de un arroyuelo vecino poblado de cisnes:

De cisnes de cristal ceñido el pecho  
 y su pelo en aljófara anegado,  
 no lejos mucho del pajizo techo,  
 potro de vidrio corre desatado  
 un arroyuelo, que en fragoso trecho  
 espumas labra en cuanto le han atado  
 guijas la boca; y cuanta gota suda,  
 a la mesa propina en copa ruda.

En suma, estamos ante una exaltación de la naturaleza y de lo natural como uno de los máximos valores que el hombre puede llegar a poseer. Es posible que la misma geografía americana que inspirara su "Arroyo de Chilló" estuviera ímplicita en la descripción de la naturaleza camarguiana, aunque sólo en contadas ocasiones surja inesperadamente en los versos del *Ignacio*:

No tan airoso nace, tan ameno,  
 el voluble juguete de la pluma  
 (a quien este mi patrio Magdaleno  
 oro a la cuna, al nido le da espuma),  
 del de la parda garza blando seno  
 en una y otra inquieta negra suma,  
 cuando, o lo juega el blando movimiento,  
 o lo retoza lisonjero el viento.

Por otra parte, hallamos la presencia dominante de la vitalidad barroca

al exagerar hiperbólicamente Domínguez Camargo el carácter natural de los elementos descritos. Aunque el tema introductorio sea con frecuencia el banquete, la pintura del bodegón rica en naturalezas muertas, el poeta prefiere, con una técnica de "flash back", resucitarlas y sorprenderlas en su medio; de manera que los mismos recursos que revelan al vitalismo sirven para constatar lo transitorio y fugaz de toda plenitud vital. En el fondo, esta misma idea de lo transitorio expresada a través de la descripción de la naturaleza es la que nos encontramos en el poema ya tan citado por nosotros de "A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo".

## NOTAS

(1) Meo Zilio, Giovanni, *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su San Ignacio de Loyola Poema Heroico*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenza, 1967, pág. 12.

(2) *Ibidem*, pág. 177.

(3) Picón Salas, Mariano, *De la conquista a la Independencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, págs. 117-118.

(4) Orozco-Díaz, Emilio, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974, pág. 114.

(5) Utilizamos la abreviatura D acompañada de un número para referirnos a las descripciones y su orden de aparición en el Poema. En el caso de D-41 y D-42 se trata de una misma descripción dividida por su temática diferente en dos apartados. Las abreviaturas entre paréntesis corresponden: PH a *Poema Heroico*, el número romano al Canto de que se trate y el número árabe a la octava correspondiente. La edición que he manejado está al cuidado de Rafael Torres Quintero: *Hernando Domínguez Camargo, Obras*, Bogotá Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1960.

(6) Cfr. Philippe Hamon, "Qu'est-ce qu'une description", *Poétique*, 1972, núm. 12, págs. 465-485.

(7) Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*, pág. 140.

(8) *Ibidem*, pág. 108.

(9) Alonso, Dámaso, *Góngora y el "Polifemo"*, T.I, Madrid, Gredos, 1974, pág. 145.

(10) Gerardo Diego, "La poesía de Hernando Domínguez Camargo", *Thesaurus*, T. XVI, Bogotá, Mayo-Agosto 1961, núm. 2, pág. 308.

(11) Meo Zilio advierte al respecto: Sólo N (Nieremberg) alude a dicha cueva contando que Ignacio "por espacio de un año hizo en el Hospital de Santa Lucía y en una cueva cerca del río, rigurosísima penitencia y vida santísima" (*Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo*, edic. cit., pág. 6). Y en la página 24 del mismo libro concretiza: "Los otros textos se limitan a hablar de la penitencia en el hospital de Manresa".

(12) La octava completa está inspirada en la *Soledad Primera* de Góngora, vv. 61-66. Sobre la relación existente entre ambas ha escrito Meo Zilio: "El ejemplo más notable de desintegración del modelo y de reintegración original, está representado por "la luna el cuerno, el sol el pelo", que resume, en una síntesis superior, los versos gongorinos "media luna las armas de su frente/ y el sol todos los rayos de su pelo"... Ello significa que el colombiano poetizaba partiendo no sólo de la realidad poética ya consagrada por su maestro: realizaba la síntesis de una síntesis anterior ya hecha". (G. Meo Zilio, *op. cit.*, pág. 321).

(13) Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 289.

(14) *Ibidem*, pág. 288.

(15) Uslar Pietri, Arturo, *Breve Historia de la novela hispanoamericana*, Madrid, Editorial Mediterráneo, 1974, pág. 165.

