

GUILLERMO ALBERTO ARÉVALO*

APROXIMACIÓN A LA LITERATURA DEL BARROCO EN COLOMBIA**

Barrocos fuimos siempre y barrocos tenemos que seguirlo siendo, por una razón muy sencilla: que para definir, pintar, determinar un mundo nuevo, árboles desconocidos, vegetaciones increíbles, ríos inmensos, siempre se es barroco.

Alejo Carpentier

Frente a las múltiples y lúcidas teorías que definen, clasifican, subdividen y analizan el fenómeno “barroco”, es complejo enfrentar el tema, máxime por tratarse de un hecho americano que ha suscitado numerosas y documentadas polémicas. Sin embargo, las más recientes de éstas motivan un renovado interés por el asunto, interés que resulta genuinamente contemporáneo.

La primera inquietud que los críticos han advertido, ya en la raíz misma del problema, tiene que ver con la dificultad inherente a la vinculación de los términos con los cuales se definen fenómenos estéticos de las artes plásticas a una problemática literaria. Como señala Arnold Hauser:

La arquitectura muestra, de la manera más clara, que los principios formales de las artes plásticas no se pueden trasladar sin más a la literatura, y que los medios de representación implican problemas que no sólo están resueltos, sino también planteados de otra manera¹

En efecto, si en la arquitectura el espacio es el lugar en el cual se materializan las ideas y que a la vez concentra todas las posibilidades, variantes, matices, combinaciones que son la fuente de su peculiar acto de creación artística, del mismo modo en la literatura el lenguaje no se limita a constituir simplemente un medio de comunicación, forma, sino que es también el origen de las posibilidades de la conformación artística. Ello es particularmente cierto en la literatura de lo que comúnmente llamamos “el período barroco”.

Suele distinguirse, entre las funciones del lenguaje (o del mensaje), entre tres principales: la expresiva, con predominio de lo emocional; la referencial, esto es,

* Profesor de literatura Universidad Pedagógica Nacional.

** Conferencia dictada en el ciclo “Contexto histórico de la arquitectura en Colombia”, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Nacional.

¹HAUSER, ARNOLD, *Origen de la literatura y del arte modernos* (vol. III, Literatura y Manicrismo), Madrid, Guadarrama, 1974, pág. 40.

aquella que surge de una intención informativa acerca de la realidad; y la apelativa, que busca una reacción en quien capta el mensaje. Pues bien, en el caso del discurso estético, para crear su esencial “polisentido”, que surge de un contexto único, organizado verbalmente como tal, todas las funciones se combinan. Y si toda literatura cumple con este presupuesto, el caso del barroco nos lleva a un tipo de literatura en el cual la vinculación a la palabra es tal, que no sólo aporta un contenido al lenguaje, sino que lo extrae de él, pues surge del espíritu mismo del lenguaje. Así lo convierte en algo que casi “piensa y poetiza” por el escritor mismo, algo con vida propia.

Con todo, no pocos escritores latinoamericanos contemporáneos han reflexionado sobre el fenómeno del barroquismo de nuestra arquitectura, partiendo de la base de una documentada definición del término. Severo Sarduy, por ejemplo², vincula — como se estilaba en la terminología semiológica — los lenguajes de las artes, para afirmarnos que “el descentramiento — la anulación del centro único — repercute en el espacio simbólico por excelencia: el discurso urbano”. En verdad, en la concepción renacentista, dominada por la idea del círculo, del centro, de la “ciudad del cuerpo”, incluso lo urbano fue concebido eminentemente como alojamiento o habitación; la ciudad barroca, en cambio, constituye una trama abierta.

En el fenómeno vienen a reflejarse, incluso, las siempre decisivas concepciones astronómicas de cada época: el geocentrismo de Galileo, con sus proyecciones circulares del espacio y de su movimiento, en el primer caso; y la imagen elíptica de Kepler, en el segundo, con todo lo que implicaba de supresión y ocultamiento, con sus dos centros, “uno marcado, el sol, y otro obturado, oscuro, pero no por oculto menos signifiante”. Es lo que se plasma, según el planteamiento de Paolo Portoghesi acerca de Borromini, en la prolongación de la concepción de la arquitectura a la escena urbana circundante, lo que resultará en la importancia del monumento como elemento conjugado, sea obelisco, fuente — por grotesco que sea su diseño — o ruinas³.

Y ¿qué otra cosa vendría siendo la conocida figura literaria, tan cara a Góngora y llamada, precisamente, *elipsis*? También hay revelación y simultáneo ocultamiento, supresión, represión del lenguaje en las “crestadas aves” que resultan gallinas, o en el “coral barbado” que es el moco del pavo, presentado cual médico (barbado), y en su color, el rojo. Es un fenómeno análogo al que describe Lewis Mumford:

Las líneas de progresión toman entonces más importancia que el objeto al que conducen. La explanada que da acceso al Palacio Farnese presenta más interés que la fachada masiva que se encuentra en su cima⁴

²SARDUY, SEVERO, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

³PORTOCHEISI, PAOLO, *Borromini nella cultura europea*, Milano, Offizina Edizioni, 1964, pág. II.

⁴MUMFORD, LEWIS, *La cité ~i travers del'histoire*, Paris, Seuil, 1964, pág. 465

A pesar, pues, de los diversos medios de representación, hay principios que permiten la aproximación de las producciones plásticas y las literarias, incluso en el fenómeno barroco, esa “travesía de la repetición”.

Ya en el terreno literario han sido señalados como rasgos sociológicos dominantes del barroco el pesimismo o, más exactamente, el desengaño, con su inherente sentimiento culpable; la indiferencia misma y, en convivencia con ellos, el sensualismo y la violencia. Esta predisposición explica sus características estéticas. El barroco fue, como pocos momentos, arte de temas plenos de referencias latinas, pero eminentemente nacionales; tal encierro genero, asimismo, el retorcimiento exagerado y la oscilante inspiración que igualmente abordaba lo trivial y lo grandioso. Como arte subjetivo que fue, y preocupado por la originalidad, contó entre sus cultores con creadores de vasta inteligencia y excitable sensibilidades, dedicadas al artificio, que casi agotaron las vías de lo hermético: contrastes de luz y sombra, proliferación del hipérbaton, elipsis, léxico abundante y pleno de arcaísmos o bien personalísimas creaciones lingüísticas.

En España, de donde nos llegaron las únicas influencias literarias durante el período colonial, suele reconocerse un par de tendencias bien diferenciadas del barroco: la culterana (Góngora, Lope, Calderón), lírica por excelencia, orientada a la excitación de los sentidos, que recurre a las más atrevidas metáforas y a la musicalidad, con notorias innovaciones sintácticas, adomada, mitologista y afectada; y la conceptista (Quevedo, Gracián, Cervantes), que apela a la prosa: excita, antes que los sentidos, la agudeza, y recurre al equívoco, al retruécano, mediante frases breves y contundentes; ésta se orienta a la parodia y a la sátira.

Entre los principales estudiosos del barroco peninsular, aparte de Dámaso Alonso, quien prácticamente “tradujo” a Góngora verso por verso; Emilio Carilla caracterizó la época como de contención, oposiciones y antítesis, tendencia a lo “embellecido” (más que a lo bello), y a la fusión de las artes⁵; y Guillermo Díaz-Plaja agregó que fue un arte de corte, de origen y fines religiosos, de formas abiertas, dinámico, hiperbólico y de intensificación estilística⁶.

Esta larga lista de rasgos definidores es lo que nos permite, al ubicarlas entre nuestros escritores, hablar de un barroco americano, que contó en sus más felices momentos con los peruanos Diego de Hojeda y Juan del Valle Caviedes, el ecuatoriano Jacinto de Evia, el chileno Alonso de Ovalle y esas cumbres mexicanas que fueron Bernardo de Balbuena, Juan Ruiz de Alarcón, y la nunca suficientemente ponderada Sor Juana Inés de la Cruz.

Pero, y este es un pero de la mayor importancia, aquí vivimos circunstancias específicas: si bien el ambiente cultural favorecía únicamente las manifestaciones imitativas del arte, por su clima hoscamente represivo, traducido por ejemplo en la importación prohibida de libros y en la limitación del acceso de los criollos a

⁵CARILLA, EMILIO, *El gongorismo en América*, Buenos Aires, Eudeba, 1946

⁶DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *Obras*, (vol. II), Madrid, Hispania, 1978.

determinados sectores de las bibliotecas, todo parece indicar que la tesis de un arte solamente espejeante no basta para explicar el que produjo la época, que, por el hecho mismo de ser colonial, es mestizo.

Heredamos, claro está, no sólo la concepción del término “barroco”, originario del calificativo de ciertas perlas irregulares, sino también el espíritu de la Contrarreforma, diseñada en el Concilio de Trento como reacción antiluterana, su personificación en la Compañía de Jesús, verdadera fusión de todo lo que conllevan la espada y la cruz, y el hispanismo, brazo armado del Vaticano. Pero llevamos a cabo una tarea cultural que fundía lo hispánico y lo indígena y que dio origen a un “barroco criollo”, del cual comenzó a hablarnos Pedro Henríquez Ureña y que duró, según José Juan Arrom⁷, durante por lo menos cinco generaciones (desde el siglo XVI hasta finales del XVIII), o sea, aun después de su desaparición en España. La tesis, sustentada desde variados enfoques, tiene que ser sopesada en todos sus aspectos.

El primer argumento que se brinda en su defensa reside en la existencia de una sensibilidad barroca prehispánica, constatable sobre todo en las manifestaciones del arte indígena de los incas, mayas y aztecas. El propio Arrom sustenta esta tesis en citas de Henríquez Ureña, Carilla y hasta Octavio Paz, cuando no en el testimonio de Pál Kelemen en su *Baroque and Rococo in Latin América*⁸, donde dice:

La producción artística del primer siglo de dominación española (...) había sido superada en este continente por manifestaciones más originales. Porque los artistas y artesanos indios y mestizos tenían que volcar todavía su imaginación, su tremendo talento artístico y su ancestral pericia al servicio de una nueva religión. Sus esfuerzos florecieron en un período que coincidió con la difusión del barroco.

Por su parte, Alejo Carpentier, aparte del texto citado como epígrafe en esta conferencia, se remonta a la Conquista misma, y nos refiere⁹ las palabras de Hernán Cortés en sus *Cartas de Relación* al rey hispano:

Y quisiera hablarle de otras cosas de América, pero no teniendo la palabra que las define ni el vocabulario necesario, no puedo contárselas.

Finalmente, José Lezama Lima enfoca el problema desde otros ángulos. Con el propósito de demostrar que en América el barroco tiene una tensión (originaria de las contradicciones del mestizaje) que conlleva un “plutonismo” y que no es degenerescente sino plenario”, se remite a las iglesias, cuya estructura y cuyos detalles mantienen “las exigencias del orgullo de los vencidos” e incorporan la

⁷ARROM, JOSÉ JUAN, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

⁸Ibid

⁹Todas las citas del autor están tomadas del volumen: ARIAS, SALVADOR (Comp.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, CILCA, Casa de las Américas, 1977.

dimensión del sueño (tal como en Rilke o Valéry, sostiene). Alude a las realizaciones arquitectónicas del indio Kondory, quien inserta en las obras de los propios jesuitas los rebeldes símbolos incaicos y utiliza los ricos materiales americanos (platabanda, maderas, piedras, metales, nuestra prolífica naturaleza), o al renombrado Alejaidinho, que ejecuta similar labor desde el punto de vista de la cultura negra¹⁰.

Resulta innegable que nuestros barrocos fueron criollos, e incluso hijos de criollos, y se sostiene por ello que su vuelta al pasado, característica heredada del barroco europeo, no generó un arte de la Contrarreforma sino un arte de la Contraconquista, pues el pasado era el pasado indígena. Y en ese pasado, como se sabe, la realidad está en el mismo nivel que el mito, no hay contradicciones con el mundo, se busca hacer visible lo invisible, mientras la tradición europea ofrece en vez de la magia el artificio, la analogía, la alusión, el encubrimiento barroquizante; procura transformar en valores formales lo que su mirada capta. Aquí, por otra parte, la Iglesia no combate a Lutero sino a los “infiel” aborígenes. Entonces calcamos la forma barroca, pero no los conflictos, ni el sentimiento de pertenencia a un mundo. Y hasta en los más coloniales escritores existen otro paisaje y otro sensualismo; se habla de “mi patria” americana, “mi cuna”, “nuestros incas”, y hasta “mí magdaleno río”, como dice Domínguez Camargo. Todo ello se opone a los “Nueva España”, “Nueva Granada”, “Nueva Castilla”, etcétera, de la generación de los conquistadores. Ellos, los barrocos, además, literaturizan experiencias ajenas; no son ya los testigos, sino profesionales de las letras que plasman lo que Helmut Hatzfeld calificara como “un estado de ánimo que abarcaba la cultura en general de todo el Occidente europeo” desde otra perspectiva, consustanciada con lo indígena¹¹.

En otra posición, que habla de una literatura “transplantada”, Octavio Paz, en su magistral libro sobre sor Juana¹², minimiza el radio de influencia de la cultura peninsular:

Sólo una minoría de la población podía llamarse *culta*; quiero decir: sólo una minoría tenía acceso a las dos grandes instituciones educativas de la época, la Iglesia y la Universidad.

Aduce Paz que la literatura fue cortesana, de allí su hermetismo estético, y que la cultura fue eminentemente verbal: de púlpito, de cátedra, de tertulia, y referida a la metrópoli. ¿Cómo equiparar la uva y el vino al maguey, el peyote, los hongos alucinógenos? Y sin embargo eran equivalentes en lo cultural y en lo religioso, como lo eran el trigo y el maíz. “Sólo hasta mi generación — agrega Paz — la poesía náhuatl influye en los poetas de México”. Porque fue la vanguardia, personificada por primera vez en lengua española en la Generación del 27, la

¹⁰LEZAMA LIMA, JOSÉ, “La curiosidad barroca”, en *La expresión americana*, Santiago, Editorial Universitaria, 1969.

¹¹HATZFELD, HELMUTH, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1964.

¹²PAZ, OCTAVIO, *Sor Juana Ines de la Cruz o las trampas de la Fe*, México, F.C.E., 1983, pág. 68

primera en rescatar el valor de los autores del barroco; fueron Lorca, Cernuda, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, por cierto el primer ensayista y poeta que rescató a Domínguez Camargo.

Para Paz, los “ecos” o dobles rimas, las paronomasias, los juegos de palabras y elipsis y linduras, elementos del barroquismo que concebía la poesía como “ingenio y concepto”, son exclusivamente gongorinos, dado que las metáforas de este autor eran “como ecuaciones de tercer grado”: “su materia prima no es ni el lenguaje hablado, ni el lenguaje literario, sino la metáfora de las metáforas de esos lenguajes”.

Por lo tanto, sí se aceptaron los elementos aborígenes, no fue por nacionalismo sino por “fidelidad a la estética de lo extraño, lo singular y lo exótico”. Y pese a la conjunción de sensibilidades (en la arquitectura, en la cocina o en las letras), no puede hablarse de una fusión de ambas culturas.

Es preciso, a estas alturas, deslindar algunos términos teóricos. Precursor de muchos estudiosos, Heinrich Wölfflin¹³ no alcanzó a captar las diferencias de matiz entre las varias manifestaciones y momentos que cobijó bajo el término de “barrocos”. Las distinciones parten de Ernst Robert Curtis¹⁴, quien habló preferentemente de “manierismo” (tendencia que periódicamente, según él, se alterna con el clasicismo, y que se manifiesta en las épocas de crisis). Hatzfeld, a su turno, distinguió el manierismo del barroco en los siguientes términos:

“Manierismo”: retórica de fuegos artificiales, distorsiones preciosistas, un eludir lo decisivo y evitar lo dramático, (...) notable virtuosismo en el manejo de las formas convencionales (...) estilo prebarroco de aspecto ornamental sorprendente.

“Barroco”: encierra una auténtica tensión psicológica, a la vez que un anhelo de paz espiritual, un gusto depurado en la expresión, sencillez en el enredo, nobleza y discernimiento en el estilo¹⁵.

Respectivamente, las clasificaciones corresponden a Góngora y Domínguez Camargo, a Cervantes y Rodríguez Freile. Más sutiles diferenciaciones hablan del rococó, del marinismo, del preciosismo, del barroquismo, etcétera. Hauser acogió como período histórico el manierismo, y en su concepto el barroco es apenas un eco de esta escuela, una simplificación, pues para él es barroco lo emocional, retórico, ilusionista y dinámico, mientras que lo manierista es el momento intelectualista, lo complejo, lo problemático y lo paradójico.

La generación neogranadina con la cual se inician estas expresiones literarias revela una actividad intelectual y cultural; como lo apunta María Teresa Cristina¹⁶,

¹³ WÖLFFLIN, HEINRICH, en su clásica obra *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, caracteriza el barroco por su visión pictórica, la profundidad (forma abierta), la unidad, la complejidad y los contrastes y claroscuros, y agrega: “El barroco es el estilo (...) que somete la multiplicidad de elementos a una idea central con una visión sin límites y una relativa oscuridad (...) y a la vez, en vez de revelar su arte, lo esconde”.

¹⁴ CURTIUS, ERNST ROBERT, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F.C.E., 1955.

¹⁵ HATZFELD, *op. Cit.*

sus autores muestran una dominante influencia de la Iglesia, que controla, además, todo el sistema educativo a través de las instituciones regentadas por dominicos y jesuitas, donde los curricula acogían las recomendaciones del Concilio de Trento y aplicaban metodologías de cuño medieval. Por otra parte, la circulación de libros era escasa, no obstante el hecho registrado de que por encima de la censura, en un acto de curioso contrabando cultural, a Cartagena llegaron 103 ejemplares de la primera edición del *Quijote* en el año de su publicación, 1605. Pero si los libros hispanos llegaban, al menos, a las elites, los autores no tenían cómo publicar. La primera imprenta llega a Nueva Granada en 1738, doscientos tres años después que a México. Nuestros autores del período son, pues, una minoría, y casi todos tomaron los hábitos. Su obra no fue ampliamente conocida entre sus contemporáneos: *El camero* fue publicado en 1859, doscientos veintiún años después de escrito; sólo en 1977 se editó *El desierto prodigioso*, y así sucedió con la mayoría de las obras.

El género más cultivado fue, sin duda, la poesía. La minuciosa *Antología de la poesía en Colombia*, de Jorge Pacheco Quintero¹⁷, relaciona entre los barrocos la sorprendente cantidad de cincuenta y cinco autores, catorce de ellos anónimos; pero allí están incluidos hasta los cuatro versos del autoepitafio del Virrey Solís, y de todos los mencionados apenas unos diez han merecido estudios, no todos motivados por la calidad de sus obras. Allí figura Fray Ciriaco de Archila, famoso por su valiente *Romance de los Comuneros* (“Viva el Socorro y viva el Reino entero / si socorro al Socorro le prestare”) pero también todos los autores que justamente caben dentro del calificativo que da Eduardo Camacho Guizado¹⁸ a los versos de Juan de Cueto y Mena: “Hojarasca verbal sin interés poético”. Son, por ejemplo, Francisco Antonio Velez Ladrón de Guevara, Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla, el hábil versificador quevediano de *Rhythmica sacra, moral y laudatoria* (1674-1711), Jacinto de Buenaventura y Fernando de Orbea. También se menciona a la madre Castillo, pero su obra en prosa es más significativa que sus rimas.

O sea que, en la lírica, únicamente nos queda Hernando Domínguez Camargo (1601-1656), autor del extenso e inconcluso *Poema heroico de San Ignacio de Loyola*, con sus nueve mil seiscientos versos en octavas reales y unos pocos poemas breves, entre los que ha ganado popularidad el romance *A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo*, en el cual muestra su habilidad al comparar al arroyo con un potro, en dos planos (real y comparativo) donde resulta el aljófara (gotas), pelo de la crin; los mirtos, almohaza; la espuma, pretal; los espinos, acicates; el sonido, relinchos, y los alisos (árboles), jinete. Como lo señala Camacho, aquí el gongorismo es incipiente; de un material sensorial, a través de

¹⁶CRISTINA, MARÍA TERESA, “La literatura en la Conquista y la Colonia”, en *Manual de Historia de Colombia*, (vol. 1), Bogotá, Colcultura, 1978, págs. 493-592.

¹⁷PACHECO QUINTERO, JORGE, *Antología de la poesía en Colombia*, (vol. 1, época colonial, períodos renacentista y barroco), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1970.

¹⁸CAMACHO GUIZADO, EDUARDO, *Estudios sobre literatura colombiana, siglos XVI-XVII* Bogotá, Uniandes, 1965. (Reproducido en *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana*) Bogotá, Colcultura, 1978).

transposiciones metafóricas, se llega al mundo “irreal” de la comparación, dignificador y ornamentado, aparte de ejemplar, en el sentido de su moderada intención moralista:

Escamiento es de arroyuelos,
que se alteran fugitivos,
porque así amansan las peñas
a los potros cristalinos.

Por su parte, el *Poema heroico* revela esplendorosamente el arte manierista de Domínguez Camargo, el clérigo tunjano que viviera, de curato en curato, en lugares de nombres bien distantes de sus referencias latinas: Gachetá, Tocancipá, Paipa, Turmequé... Se ha destacado ya cómo el “hilo narrativo” es aquí interrumpido por constantes y sistemáticas descripciones, rodeos, elementos secundarios y, en una palabra, digresiones que ejemplifican el arte de la “foma abierta” tal como lo define Wólfllin¹⁹, o el manierismo gongorino, según lo entienden Hauser y Hatzfeld.

Teóricamente, el *Poema heroico* sería una larga biografía del fundador de la Compañía de Jesús; pero; en realidad, tal tema es un pretexto para el despliegue de todos los recursos del “docto oficio” culterano. Por ejemplo, el Canto 1 del Libro 1 anuncia en su título un preludio y la relación de los padres de San Ignacio, su nacimiento, su bautizo y los “aparatos de la pila y solemnidades del convite”; pero estos últimos ocupan más de la mitad: 36 de las 68 estrofas. Como le decía Schiller a Goethe, Domínguez Camargo “se demora amorosamente a cada paso” y dedica una octava a cada cosa: la pila bautismal, el agua, la esponja, el salero (“arduo Babel luciente”, cuya sal “pudiera ser polvo de estrellas”), el ropón, la canastilla tejida en mimbre cuyo artífice resulta “arquitecto gentil de laberintos”. Vienen luego las flores que adornan la escena y cientos de metáforas que revelan a la vez que ocultan el lirio, la rosa, el clavel, el girasol, el mirto, la clavellina...

En cuanto al banquete, como en un gigantesco bodegón se despliegan ante nosotros las mesas, los manteles, los saleros y uno por uno, detalladamente, los platos del convite: pavos, vacas cuya carne se come, gallos (“Gran Turco de las aves arrogante”), conejos, ciervos (“aquel a cuya huella aun no vacila / el jazmín que del aura ha vacilado”), sábalos, atunes, quesos (“panal de leche, en su colmena verde”), y luego las frutas: aceitunas, granadas, etcétera.

Por momentos, Domínguez Camargo honra el calificativo que le fuera reconocido, el de “primogénito de Góngora”, lo que no es poca cosa.

En cuanto a la prosa erudita del período, sólo puede comentarse la *Historia de la conquista del Nuevo Reino de Granada*, de Lucas Fernández de Piedrahíta

¹⁹Cit. por CAMACHO, *op. cit.*, dice Wólfllin: “el arte representativo del barroco va decididamente contra la afirmación de un eje central. Desaparecen las simetrías o se disimulan con toda clase de desplazamientos de equilibrio”.

(1624-1688). Durante el siglo XVI, del teatro colonial tenemos pocas noticias y ningún texto o autor. La concepción evangelizadora de la Conquista propagó formas como la mojiganga callejera, los “matachines” y las “cuadrillas”, en piezas de contenido simple en las cuales prevalecía la cruz sobre el diablo, como lo anota Guillermo Abadía Morales²⁰. A finales de siglo se iniciaron representaciones de teatro de corte español, que fueron más regulares en la centuria siguiente, aunque pocos textos se conservan. Se destaca entre ellos la *Láurea crítica*, de Fernando Fernández de Valenzuela (1616-1677), a quien sin seguridad se atribuyen otras dos obras de menor calidad. La citada comedia constituye una mofa de varios tipos sociales entre los que se destaca un aprendiz de crítico literario; sorprende que en pleno auge de la primera influencia gongorina, un autor colonial arremeta contra metáforas y cultismos, y que lo haga con certera puntería sobre tópicos que muy poco después se convertirían en deplorables lugares comunes. Quizá en lo dominante de su sátira hubiera influido alguna lectura de la *Cultilatiniparla* de Quevedo.

Fernando de Orbea, por su parte, en *Comedia nueva: la conquista de Santa Fe de Bogotá*, no aporta elementos teatrales importantes, y mucho menos Juan de Cueto y Mena, boticario y tratante en esclavos de Cartagena (1604-1669), autor de dos obras para celebrar la consagración de Santo Tomás de Villanueva: *La competencia en los nobles y discordia concordada y Paráfrasis en forma de coloquio de la milagrosa vida y muerte del ilustrísimo señor Tomás de Villanueva arzobispo de Valencia*. “Como las palabras de cuestan poco, las regala con una generosidad abrumadora”, dice Arrom (*op. cit.*) de Cueto; y en verdad, el engolamiento de su lenguaje, los ridículos personajes alegóricos, el caudal de hipérbolos, retruécanos y equívocos que pretenden un teatro serio y culto, terminan por mover a risa. Similares consideraciones motiva la *Loa representada en ibagué para la jura del Rey Fernando VI*, de Jacinto de Buenaventura, y las veinte o más obras de que se tiene noticia²¹.

A pesar de su casi nula calidad, en nuestras tierras se cultivaron todos los géneros de la época: poesía, teatro, prosa erudita, prosa mística y prosa narrativa. En esta última, entre los precursores está Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711), con *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, extensa obra que incluye relatos, piezas teatrales, autos sacramentales, meditaciones ascéticas, y a la vez mantiene cierta unidad narrativa y apela a narraciones enmarcadas, multiplicidad de narradores y diversos niveles de relato.

Pero la más barroca muestra de narrativa la constituye *El carnero* de Juan Rodríguez Freile (1566-1640), ampliamente estudiada también por Camacho²². Su

²⁰ABADÍA MORALES, GUILLERMO, *Compendio general de florece colombiano*, 1a ed., Bogotá, Banco Popular, 1983, págs. 343-344.

²¹Véase WATSON, MOIDA y CARLOS José REYES, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978.

²²CAMACHO GUIZADO, EDUARDO, *op. cit.*, y “Juan Rodríguez Freile”, en *Historia de la literatura hispanoamericana* (Luis Iñigo Madrigal, Coord), Madrid, Cátedra, 1982.

título, de pretendida crónica, *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reyno de Granada de las Indias Occidentales del mar Océano...*, termina con la siguiente parte, que nos revela a un mismo tiempo el peso de la censura, de la conciencia colonial de “dar cuenta a España” y el verdadero interés (narrativo) que tenía el autor: “con algunos casos sucedidos en este Reyno, que van en la historia para ejemplo, y no para imitarlos por el daño de la conciencia”. En efecto, todo el interés de Freile se centró en los “casos”. De ellos hay unos 25 a lo largo de la obra, y son relatos locales de sabroso sabor picaresco, que dejan ver un cuentista precursor; especialmente unos siete u ocho, como los de “La hechicera Juana García”, o “Luisa Tafur”, o el asesinato de Jorge Voto, al final del cual un fugitivo abandona su caballo, y nuestro cuentista remata: “De este caballo bayo hay hoy raza en los llanos de Ibagué”; es la historia de Inés de Hinojosa. Estos casos, de intención moralizante, desempeñan el papel de ilustradores de los acontecimientos históricos y son a la vez los elementos narrativos que “invaden” la plataforma histórica, conformando lo que ha sido calificado de “crónica novelesca”. Otros elementos de realización puramente literaria son la elaboración personal del material y recursos narrativos tales como el contrapunto, los ambientes dramáticos, la ubicuidad sociológica y el deseo de ser ameno. Finalmente, casos como los señalados ilustran acerca de la vida cotidiana de la época y revelan las tensiones políticas y sociales, la corrupción de los funcionarios y hasta las condiciones económicas y culturales.

En la prosa mística, una representante destaca: Sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara, la Madre Castillo, autora de *Afectos espirituales* y *Su vida* (1671-1742), religiosa sensible e inteligente, cuyos textos son cuidadas paráfrasis y ampliaciones de los bíblicos, realizados en un estilo caracterizado por los paralelismos sintácticos, las enumeraciones y el lenguaje cuidado, selecto. Se ha comparado a la Madre Castillo con Sor Juana; pero, en verdad, las coincidencias se limitan al hecho de ser contemporáneas, monjas, criollas y letradas. Mientras la mexicana está en el centro de la actividad cultural y política del Nuevo Mundo, la nuestra vivió recluida, “lejos del mundanal ruido”, en un gris convento tunjano, anclada en el siglo XVI, y en su poesía desarrolló un estilo menor, anacrónico y carente de interés. En su prosa, en cambio, se hallan muchos bellos pasajes, como el siguiente:

Mira, todas las cosas tienen su tiempo: si todo fuera primavera no se cuajaran las flores en frutos; si no llegara el rigor del invierno, no se lograra la labor de los campos; si no apurara el fuego en el crisol, no saliera el oro limpio y acendrado; a los días suceden las noches, y después de las tinieblas se espera la luz; el sol cada día nace y muere; los árboles y plantas, ya están floridas, ya parecen áridas; ya echan sus hojas, y ya dan sus frutos; y aun los mismos frutos con la variedad de los tiempos se sazonan.

¿No ves que las artes no las entiende si no El que las practica, y las aprende, no el que sólo las oye relatar?

Para María Teresa Cristina, el mestizaje es mas visible en las artes plásticas y en la arquitectura que en las obras literarias. Para Francisco Gil Tovar, por otra parte, en aquellas manifestaciones el mestizaje, al menos en la Nueva Granada, no se manifiesta de una manera obvia²³ Nuestras culturas indígenas, trucas en un estadio prematuro de su desarrollo, no tenían la fuerza de las de otros lugares de América. En la literatura tenemos manieristas y barrocos, que quizá incorporaron materiales americanos. Pero contemporáneamente seguimos oyendo hablar de, por ejemplo, el barroquismo de la narrativa de nuestro Caribe. ¿Y cómo no sustentarlo en las obras de un García Márquez, un Héctor Rojas Herazo, un Germán Espinosa o un Roberto Burgos Cantor?

Los críticos más apegados a un manejo escrito de los términos, como Emilio Carilla²⁴, sé muestran escépticos al respecto. Sin embargo reconocen que del “esencial barroco americano” ya han hablado Ventura García Calderón, José María Salaverría Alberto Wagner de Reyna, Guillermo Díaz plaja y Arturo Uslar Pietri, para no mencionar a Lezama Lima, Carpentier y hasta Cortázar (quien habla de un barroquismo en Vallejo, Neruda y Asturias...), Carlos Fuentes y Severo Sarduy. Centrado en el siglo XVIII, Carilla rechaza la inadecuada interpretación del barroco, pero reconoce que entre los actuales novelistas latinoamericanos “prácticamente en todos (hay) actualización de procedimientos y aun temas que identificamos como barrocos”.

En el caso de Carpentier, su concepción de la labor del novelista hispanoamericano es la de un “Adán nombrando las cosas”, que propugna “un vocabulario (no forzosamente tipicista) metafórico, rico en imágenes y color, barroco — ante todo barroco — para expresar el mundo maravilloso de América”. El concepto, pues, es de actitud más que de épocas históricas. E incluso Hauser extiende su explicación del manierismo hasta Baudelaire, Mallamé, los surrealistas, Proust y Kafka, como corriente subterránea” que hasta se manifiesta en el barroco; y aclara el teórico que ello “no significa, de ninguna manera, que el arte del presente constituya una repetición o prosecución de este período estilístico”²⁵.

Quizá, entonces, podamos hablar a ciencia cierta de un barroquismo hispanoamericano, constatando que el barroco, o manierismo, ha ganado un lugar de permanencia en la historia de las artes, junto con los conceptos de clásico y romántico, pues como lo resume José Lezama Lima:

El barroco es 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 desconocido²⁶.

²³GIL TOVAR, FRANCISCO, “Las artes plásticas durante el período colonial”, en *Manual de historia de Colombia* (vol. 1), Bogotá, Colcultura, 1978, págs. 465-490.

²⁴CARILLA, EMILIO, “El neobarroquismo en la narrativa hispanoamericana contemporánea”, en *Estudios de literatura hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, págs. 345-358.

²⁵HAUSER, *op. cf.*, pág. 179.

²⁶LEZMA, LIMA, *op. Cit.*, pag. 33.