

DOMINGUEZ CAMARGO

## LA REBELION BARROCA\*

HENRY LUQUE MUÑOZ

Profesor de la Universidad Central

Toda alusión a don Hernando Domínguez Camargo exige una previa reflexión didáctica: evocar a un tiempo el barroco y el gongorismo. El barroquismo literario, dueño de exotismos, ambigüedades y retorcimientos, no suele interiorizar la realidad de modo directo. El pensamiento y el objeto no coinciden, sino que entre uno y otro media un largo rodeo de asociaciones, donde a menudo la lógica del sentido convencional es subvertida. Aquí el paisaje no es sólo lo que se ve, sino también lo que éste evoca. Cuando la simple realidad no satisface por sí misma, aparece el mito. Los lingüistas dirían que se trata más de connotaciones que de denotaciones. En Góngora hay un proceso de artificialización de lo real, a través de envolturas verbales que requieren un esfuerzo intelectual de interpretación, y una sensibilidad cercana a la razón. Caminar alrededor del objeto, sugiriéndolo con asociaciones; rara vez nombrándolo: algo parecido al simbolismo. Por eso Rémy de Gourmont encontró más de una decena de semejanzas entre Góngora y Mallarmé, y Verlaine utilizó como epígrafe un verso del autor de *Soledades*. En Góngora se advierte un desplazamiento ininterrumpido de evocaciones que, utilizando digresiones y efectos cinestésicos, hacen imposible reducir el sentido a una sola dimensión. El gongorismo no es desfiguración, sino desdoblamiento, hipérbole. Su seriedad, su rigor culteranista, su pedantería —unas veces provista de humor, otras de malicia—, hacen imposible pensar en un lenguaje receptivo al habla popular.

Históricamente, la figura de Hernando Domínguez Camargo aparece rodeada de silencio. La poca o ninguna simpatía hacia su obra puede ser interpretada en varios sentidos: primero, como fruto de fantasmales rivalidades, y después, como ignorancia sobre la validez de su obra. Otros argumentos se derivan de la extrema complejidad de su lectura y del descrédito literario en que lo han sumido algunos autores como Menéndez y Pelayo, Rivas Groot, Antonio Gómez Restrepo, aunque también existen enconados defensores con el Maestro Navarro Navarrete —su descubridor— a la cabeza. Es bastante probable que hubiera una política de acallamiento, deliberadamente adoptada por los jesuitas, dado el carácter iconoclasta de sus versos. Esto es lo que se desprende, al menos, de uno de los mejores estudios que se han escrito sobre él: Giovanni Meo Zilio, *Estudio sobre Hernando Domínguez Camargo y su*

S. Ignacio de Loyola, poema heroico, Università degli Study di firenze, D'anna, 1967. Entre tantos versos, basta citar uno que pone directamente en tela de juicio la perfección del elegido de Dios: "Miro aquella inocencia de Cristo tan violada".

Estrofas que parecen escritas por un enamorado, cautivo acaso en el sufrimiento de un amor tocado por el desengaño:

#### CCLXIII

Un arpón de otro arpón se defendía  
en mi cosido pecho, en que era escudo  
el que amor me tiró el segundo día,  
del que primero me clavo sañudo:  
díciamo te vincula, al que te fia  
el corazón que tanto embebió crudo  
dardo amoroso, que en mi roto seno  
llame a su examen el fatal veneno.

#### CCXXVIII

Ni el oro fuera oro en su cabello,  
ni el nácar fuera nácar en su frente,  
ni en cada hoja de su labio bello  
sueldo el rubí tirara de luciente;  
la nieve le tiznara el blanco cuello,  
la perla le manchara el neto diente,  
su mejilla la rosa obscureciera,  
y a su carne la pluma endureciera.

En un tiempo de crucifijos, de casullas y veladoras, como era el siglo XVII, con una religiosidad extrema de estilo apodíctico, connatural a las instituciones coloniales en que cada hombre era una simple metáfora del más allá, un anticipo del cielo o del infierno, ciertamente no resultaba muy original dedicar una vida a escribir cantos a San Ignacio de Loyola. No obstante, desde otra perspectiva, el escribir certificaba la necesidad de que se le diera a la imaginación un reconocimiento válido, en una sociedad que oscilaba entre los hábitos coloniales y la coerción eclesial, moldeada sobre una tradición hispanizante. El carácter iconoclasta de su obra, prácticamente incomprendido en su momento, la latente riqueza de alusiones desmedidas de hipérbolos sensitivas —aunque difíciles de penetrar en tan vasta maraña semántica— configuran, para el analista, una crítica global, derivada de la irreverencia literaria, a tal punto que resultaría aventurado afirmar que el canto a Loyola es un elogio. Sin embargo, situado en su tiempo, es justo abonarle al jesuita santafereño su denodada obsesión por la escritura, el exhaustivo dominio de la versificación gongorista, su erudición retórica y mitológica.

Hay quienes sostienen que es una poesía extremadamente pensada. Es preciso tener en cuenta siempre, que un juicio acertado sobre la poesía no debe partir de la pura razón, sino también de la sensibilidad. El prejuicio de que la visualización analítica y la afectividad que acompaña a toda escritura pueden andar separados, como ruedas sueltas de un dispar engranaje, echa a perder con frecuencia una apreciación certera, allí donde el problema no es de objetividad, a la usanza hegeliana, sino simplemente de agudizar todos los órdenes de la receptividad.

Nuestra sociedad condena fatalmente al escritor que no rectifica creadoramente la historia, al tiempo que, paradójicamente, defiende la conservación de los valores culturales. No es extraño que el doctor Domínguez Camargo tenga una imagen contradictoria como consecuencia de esta ambivalencia derrotista. Su triunfo radica en emular con singular eficacia un estilo que, dada su laboriosa orfebrería, matizada de resonancias musicales, de perífrasis y de una multitudinaria riqueza metafórica, resulta evidentemente difícil de imitar. Para imitar a Góngora con éxito se requiere ser poeta.

Habría que racionalizar la utilidad o el sentido de la imitación, aunque es obvio que originalidad e imitación son términos opuestos. Así, imitar significaría voluntad deliberada de perpetuar un arquetipo. O sea, impulsar una ruptura anterior, sacrificando el propio nombre; elegirse a sí mismo vocero de otra originalidad, negarse a cambiar la historia para perpetuar algo que se consagra como definitivamente válido. Entonces, se podría hablar con mayor propiedad de Domínguez Camargo como de un poeta escrupulosamente adiestrado en una técnica que, a punta de recabar en ella, alcanza una imitación original.

Como señala Dámaso Alonso, el gongorismo no es oscuro. Tal vez lo sea con referencia a las limitadas convenciones del lenguaje común. Góngora y Domínguez son simplemente complejos. El gongorismo es una crítica a la simplificación del conocimiento, que suele empobrecer la percepción dejando grotescas secuelas como la fetichización del lenguaje y su efecto, la automatización que priva al hablante de comprender la magia de lo que dice: "La gente que vive a la orilla del mar llega a acostumbrarse tanto al ruido de las olas que deja de percibirlo. Por razones semejantes, rara vez oímos las palabras que pronunciamos. Nos fijamos unos en otros, pero ya no nos vemos los unos a los otros. Nuestra percepción del mundo se ha alejado y desvanecido; lo que hacemos con las cosas se reduce a reconocerlas" (Viktor Slovskij, citado por Chomsky).

¿Se puede independizar a Domínguez Camargo de Góngora? La elección de Loyola como temática principal, podría ayudarnos a distanciarlo en principio. El primero es inmune a lo religioso en relación con el segundo. En Góngora hay un marcado lirismo, especialmente en *Soledades*, mientras en Domínguez hay un clima épico-sensitivo y sólo eventuales aproximaciones a la dimensión amorosa. Si bien en uno y otro denodado cálculo, la exageración, las enrevesadas asociaciones,

son los puntos de partida de la creación, los metros utilizados por el colombiano son bastante menos variados que los del cordobés. La racionalizada sensibilidad de Domínguez tiene prácticamente un solo molde: las octavas, y una sola estructura: el endecasílabo, preferentemente consonante. La extrema regularidad del metro, al igual que la reiteración extrema de palabras hacen que Domínguez Camargo linde muchas veces con la monotonía. Es racional en cuanto a la forma y sensual en cuanto al contenido.

El barroco de Domínguez Camargo se asemeja en su trama asociativa al proceso de representación y simbolización que se opera en el terreno de los sueños: en la hipérbola barroca el agua es un cristal, la luz es una flor y la sangre una estrella. En el sueño, un animal puede tipificar a una persona, o viceversa; y quien muere, resucita por virtud del onírico milagro. En la analogía barroca es donde se muestra el inconsciente de los seres, de los objetos; la realidad se encuentra siempre en el interior, en un contexto invisible. En el íntimo despliegue de la metáfora, las cosas son imagen de otra imagen. Desde esta perspectiva, el mundo deja de ser unívoco: la exageración se convierte en el mínimo rigor del conocimiento, el carácter inalterable que exige la metafísica entra en crisis. En la ontología cristiana, la esencia es eterna e inmutable: en la dimensión verbal de H. D. C., el ser puede ser su no ser.

En Domínguez Camargo los contenidos expresados no son vividos por sus sentidos sino que constituyen más bien una elaboración imaginada. Mejor dijérase inventada. En palabras de Meo Zilio, lo que allí se dice de Loyola coincide solo parcialmente con la realidad. No sería extraño que esos dos polos innumerablemente repetidos en su obra, el áspid y el diamante, constituyeran los dos ejes dialécticos que simbolizan, de una parte, lo intemporal divino, y, de la otra, las terrenales intemperancias propias del mundo contingente. Misticamente comprometido, el poeta no objetiva una realidad precisa, ya que no se enfrenta a verdades concretas: los datos que su conciencia le ofrece llegan a depender tan fuertemente de una mitización personal y de una estilística tan compleja, que es apenas lógico observar que el poeta no tuvo en cuenta para nada al lector.

El léxico de Domínguez Camargo es variado, a la vez que repetitivo, y aglutina principalmente nombres de animales, joyas, flores, piedras preciosas, personajes mitológicos, etc. Descontados los peces y los insectos que solo esporádicamente aparecen, en su fantástica zoología predominan tres categorías: **Aves:** águila, halcón, gallo, baharí, neblí, ascálofo, baribdis. **Mamíferos:** león, lince, armiño, ternera, cabrito, perro, lobo, elefante, potro, caballo, lebre, gozque, jabalí. **Reptiles:** sierpe, víbora, camaleón cocodrilo, serpiente. Si se advierte que hay una insistencia obsesiva en nombrar aves carniceras y reptiles venenosos, se colige de allí una propiedad que identifica estas dos agrupaciones: el deseo y el temor a la destrucción. Eros contra Tánatos. La reiteración del color rojo (en su orden: purpúreo, cárdeno, encarnado, carmesí, colorado), representará la intelectualización de apasionadas imágenes ensombrecidas.

Al observar que se le da una acentuada prioridad a los animales reptantes, sobre todo a la serpiente, que bíblicamente es artífice del pecado, se conserva la continuidad mítica de la caída. Esta zoología podría equipararse a las estructuras instintivas, el mundo de los sentidos: reptar es palpar, apegarse a una espacialidad donde reina la sumisión al reino de la gravedad terrestre. Estar cerca del contacto, de la sensualidad que implica todo acercamiento. Es la ubicuidad de la muerte: está en el aire y en la tierra, mas con un aliciente que no lleva la connotación del exterminio: la fenomenología óptica de la naturaleza, la irradiación astronómica que prodiga como un alimento el esplendor, fundida simbólicamente en San Ignacio:

**Arenas dio de luz al cielo undoso  
y astros de arena al piélagos luciente;  
y al pie de San Ignacio, en sus medrosas huellas,  
arenas dará al cielo al mar estrellas.**

Loyola es el otro yo de Domínguez Camargo. A pesar de la objetividad que la épica exige, siempre habrá una proyección en que el sujeto se refleja de algún modo en el objeto escogido. El yo imaginativo se transmuta en la cosa representada, los sentidos multiplican sus funciones y a veces los invierten: "si la vista lo oyó, / y lo vio el oído", "y en su hermosura, su hermosura es fea". El solo hecho de elegir animales, ambientes, que ingresan dentro de una órbita aérea, prefigura una designación inconsciente que, formalmente, aparece revestida y alambicada, pero que de todos modos no elude su pasión por las alturas: en los vastos perímetros del firmamento están el sol, las estrellas, los astros, el cielo. Se deja entrever el concepto de lo **ascensional**, inherente a la filosofía judeo-cristiana.

En palabras de Gastón Bachelard, será el deseo de despegar del mundo tangible, abandonar la prisión de la gravedad para enrolarse en las alturas. Enfatizar, por otro lado, en las piedras preciosas, es exaltar simbólicamente el brillo, la luz; es decir, el sol que está **arriba**: Dios. Las piedras preciosas se repiten tanto como los crotálidos: sobresalen en su orden: el diamante, la perla, el oro, el rubí y el zafiro. Si bien el léxico solar abunda también en Góngora, en Domínguez se trasplanta incorporado a una distinta concepción del mundo. El poeta santafereño eligió en Góngora este léxico, no sólo porque, dadas sus preferencias literarias, le permitían emularlo con mayor eficacia, sino porque era el lenguaje que le garantizaba exteriorizar con mayor vehemencia su fantasía:

**La carroza admiró correr al cielo,  
cuyas raudas esferas agitadas,  
cuya cortina azul de terciopelo,  
cuyas ruedas de estrellas tachonadas,  
gira en perpetuo e infatigable vuelo.**

En rigor, no se puede decir que la poesía de Domínguez Camargo es colombiana. Sólo hay eventuales alusiones concretas, como es el caso de Guatavita. En el Poema Heroico, que forma casi el cien por ciento de su obra, el héroe elegido es español, la temática mística, la intención formal adulatoria, el estilo gongorista y el enfoque épico. Al hacer un escrutinio menos restringido, vemos que hay una serie de condicionantes ideológicos: la circunstancia de ser Domínguez Camargo discípulo de los jesuitas, le imponía desde ya una concepción del mundo, habida cuenta de que, culturalmente, las instituciones lo cercaban para imponerle un aparato de representaciones. El no podía respirar un ambiente distinto del que el medio le ofrecía. Lo que está adentro está afuera, decía Goethe. 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 Occidente. Porque Loyola no es, dentro del contexto literario, un simple pretexto arquetípico: es una cultura específica.

El totaliza el sacrificio, la resignación frente a la dependencia de valores "superiores", la piedad, que es el resentimiento de la impotencia para resolver la miseria de los demás seres, a la vez que constituye una forma del desprecio. El martirio que aparece en la relación simbólica Cristo-Loyola-Domínguez, es, en verdad, un valor social del momento, perteneciente al código del colonialismo. De ahí que la elección de Loyola como modelo no sea un accidente. Aquí se deifican los valores culturales que implícitamente totaliza Loyola. Por eso la poesía de Domínguez Camargo, desde la perspectiva de una sociología del lenguaje, es sintomática de la atmósfera filosófica y psicológica de este período.

La actitud que se esconde tras el Poema Heroico recoge la pauta que con más ahínco impusieron los españoles: la de la alabanza, que es una de las formas de la dependencia. Habría que preguntarse si, dentro del marco de una visualización de las fuerzas latentes que gobernaron su creación literaria, Domínguez Camargo agota y fatiga la temática de Loyola, justamente para deshacerse de él. Si su elogio era más bien una crítica sublimada. No se olvide que, a nivel psicológico, en el ámbito de una sociedad reprimida, el inconsciente suele rechazar lo que el consciente ama, aun con la mediación de arbitramentos del superyo. En el prólogo a *Invectiva Apologética*, se introducen alusiones que pudieron servir de irónico desahogo: "(...) me convidó con la carne de doncella monja, y me escondió en ella el anzuelo de fraile". La vida religiosa debió constituir para Domínguez Camargo una cárcel espiritual: en un hombre de imaginación sensitiva tan desarrollada, tenía que existir una contradicción orgánica entre la fantasía (que traduce simbólicamente las energías instintivas reprimidas) y la razón (que suele estar calcada sobre la racionalidad institucional).

La inteligencia del hombre se mide, en parte, por su capacidad para el cambio. Es una idea grotesca pensar en un poeta adaptado. El concepto de la integración remite a una despersonalización total. La desadaptación es un modo de la crítica, pues quien se niega a ser habilitado para

el sometimiento, se verá obligado a buscar dentro de sí las leyes que clandestinamente gobiernan su existencia. Por eso, el suicidio es la manera como un ser desesperado censura y condena la sociedad. Aunque se afirma que la literatura vive siempre en reiterados coqueteos con la muerte, la poesía propiamente dicha es un esfuerzo para gobernar la existencia con el predominio del principio del placer, cuyo centro está en el inconsciente. Además, el tiempo de la creación no está completamente gobernado por la ley que rige el trabajo ordinario. Este suele estar enajenado, mientras aquél le permite al autor ser **él mismo**. Y esto viene a colación porque en Domínguez Camargo hay una insurrección escasamente profundizada: se trata de la expulsión como jesuita, al parecer por causas erótico-religiosas.

Tres aseveraciones, dos de índole literaria y una biográfica, pueden ayudarnos a certificar esta hipótesis: a) La sensualidad que se trasluce a todo lo largo de su obra. b) El romance a **la muerte de Adonis**, que, en palabras de Hernández de Alba, "parece insinuar cautamente, que el tema erótico, que hace eclosión en el mencionado romance, debe de tener alguna relación con la crisis que se produce en el poeta". c) Su alejamiento de la Compañía como fruto de "escandalosas" contradicciones. Resultaría vano adelantar juicio sobre este probable desliz. La sexualidad insurrecta expresa la íntima necesidad de violentar un tiempo histórico basado en la represión. No sobra recordar una acotación marcusiana: "La disciplina estética instala el orden de la **sensualidad** contra el **orden de la razón**". La expulsión de H. D. C. se produce, según Giovanni Meo Zilio, entre 1635 y 1636, un momento de su vida en que la erudición y el entendimiento podrían garantizarle una modesta autocrítica, basada en subyacentes reparos al compromiso religioso. Un cuestionamiento que no sería extraño si se advierte que todo cuerpo de ideas en proceso de desarrollo está hecho principalmente de **negaciones**.

Asimismo, los desconcertantes banquetes que aparecen en su obra, más cercanos de la insolencia gastronómica que del ascetismo alimenticio que la religión exige, reflejarían un simbólico **desplazamiento instintivo**, fácil de progresar en un hombre, institucionalmente sometido a privaciones: cuando los impulsos sexuales no logran cristalizarse, buscan realización por medio de otros instintos. De allí que palabras como **devorar** sean comunes a la gastronomía y al sexo.

¿Cómo explicar la rotunda diferencia entre la poesía y la prosa? ¿Es posible, en una misma personalidad, una ambivalencia con polos tan diametralmente opuestos? Su poesía, en cuanto refinada idealidad, en cuanto utopía escrita, se inscribe en un encauzamiento preciosista, de tersas cadencias, con una terminología **diamantina** —para usar uno de sus vocablos preferidos—, por oposición dialéctica a la mordaz prosa iconoclasta de **Invectiva Apologética**: figuras descomedidas, léxico áspero completamente salido de la ética que formalmente gobierna el autor, groseras sugerencias que harían sonrojar a los propios ángeles que cantan en sus versos. Aquí la deontológica pulcritud verbal es puesta contra la pared bajo la severidad y la fuerza de una semántica de liber-

tarias resonancias. Mientras la poesía personaliza a un superyo sofisticado, que sólo muy indirectamente cobra indisciplinados vuelos, la prosa deja entrever un yo alienado, subrepticio, que busca sacudirse, con las solas palabras, el ahogo que lo asfixia. Un inconsciente agobiado por rudas presiones externas se asoma resueltamente: la doble faz de una cultura esquizofrénica, donde hay un divorcio falsamente sublimado entre los procesos racionales y los procesos instintivos.

La vestimenta del santafereño es tan lujosa como su poesía: terciopelos, pañuelos de Holanda, sombreros de castor, ganchos de oro, sortijas de esmeraldas y rubíes, capas, etc. Al verlo, ya se podría sospechar cómo escribía. El gusto por usar un léxico saturado de piedras preciosas no era una simple influencia de Góngora fuera de los decorados mencionados, el ilustre jesuita poseía finas piedras. Se nota, pues, que había una lucha subjetiva entre el Domínguez sibarita y el Domínguez apolo-gético, aunque en la práctica suelen confundirse estos dos términos. Dado el generalizado clima glacial del Departamento de Boyacá, por donde el poeta se desplazaba, con largas temporadas de trabajo en cada sitio —Toncancipá, Turmequé, Tunja, Paipa, Gachetá—, había dos factores que lo llevaban al aislamiento, a la introversión imaginativa: la conventual disciplina jesuita y el clima. Contra la yerta temperatura, la calidez de la fantasía.

La poesía de Hernando Domínguez Camargo elude por completo la historia. Escribe como si no lo afectaran o no existieran las costumbres, los antagonismos sociales, el coloniaje, etc. El estado social es abstracto: la poesía se hizo para fines más altos, para referirla a quienes están cerca de Dios, como Loyola. Una visualización teológica de la literatura. Nada se identifica tanto con la Santa Fe de la época, con su pontificado ritualismo, con el fúnebre rigor de los trajes oscuros, como esa versificación pomposa, hermética, tan llena de adornos y de pretensiones. El poema **rima** en ajustados endecasílabos consonantes, como debían **rimar** los modales de los caballeros “de bien”; el poema **armoniza** rítmicamente, como debían armonizar las incipientes modas de “buen gusto”; el poema tiene inusitadas variantes, como la magnificencia barroca de las iglesias y de los conventos. La cultura le exige al poema apoyarse en una sustancia metodológica, de recia procedencia escolástica: debe tener un **orden**, debe tener una **medida**.

Hay un pitagorismo implícito: el poema sólo es válido si lleva un ritmo mensurable matemáticamente. Exceder este marco es decaer en la anarquía, efectuar la crisis de un orden en que la rígida preceptiva vendría a ser a la poesía lo que la ley natural a la filosofía. Y todavía más: lo primero como un efecto indirecto de lo segundo, con un denominador esencial: la necesidad de una lógica formal apoyada en el **principio de identidad**, donde las cosas estarán siempre condenadas a ser iguales a sí mismas. El barroco como exclusividad literaria, se viene a identificar con una concepción aristocratizada de la vida. Trae consigo



esta poesía una pauta inflexible que pretende ser indiscutible como el Rey o como los dogmas. Entonces, la economía feudal del momento y la poesía vienen a parecerse bastante: en ninguna de las dos hay libre concurrencia.

Los patrones de comportamiento estaban calcados en la ortodoxia metafísica, y el velo de un perfeccionismo utópico condenaba a las humanas necesidades de los criollos, cuyo opaco destino radicaba en asumir la servidumbre como una contraprestación, por haber asumido los "privilegios" del coloniaje. (Como bien lo anota Eduardo Camacho Guizado, un idioma importado, postizo. O sea un código artificial a las emociones y a la inteligencia por el extrañamiento semántico y cultural que implicaba). Piénsese que la sola actitud de escribir, de ensimismarse, cautivo, en una utilería inverosímil, era ya, para Hernando Domínguez Camargo, un modo de fugarse de la realidad, de negarse a aceptar como materia bruta del acontecer, el empirismo de lo inmediato. La imaginación radicaliza con su existencia una crítica decisiva al orden de la necesidad: el lenguaje es un arma; los sentidos la otra visión.

Nadie tan cercano a la sensibilidad de Domínguez Camarco como José Lezama Lima, quien refiriéndose al jesuita santafereño y a su barroca subversión, dice en *La expresión americana*: "El mismo frenesí, la misma intención desatada, el mismo desprecio por lo que los vulgares consideran mal gusto. 'Lo que hay de embriagador en el mal gusto, nos dice Baudelaire, es el placer aristocrático de desagradar'. Su lugarteniente del pezón materno, tan reído por los pseudohumanistas peninsulares, está a la misma altura del relámpago de risas carmesíes, y del **Baco en cama de viento está dormido**. Sus banquetes de estrellas y de frutos nuevos, su pelota vasca jugada por hombres que aspiran a la bienaventuranza, el juego de billar entre un doctor de la Sorbona y San Ignacio, a treinta soles, para no decir tanto (...). Más que una voluptuosidad, un disfrute de los dijes cordobeses y de la encristalada frutería granadina, en Domínguez Camargo el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo, que los de Don Luis, por destruir el contorno con que al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal, de suyo feraz y temeraria".

Asumida la poesía como una entidad absoluta, con la fuerza de quien no se busca en un contexto diferente al del propio extravío, su visión conserva la nostalgia barroca de la caída: "De espinas su conciencia combatida / un crudo abrojo en cada culpa alienta / arduo erizo del alma..." La artificialidad como sustancia que estructura una realidad proyectada desde el plano de la hipérbole. Donde la lejanía es acercamiento. El universo está hecho de asociaciones, y la historia de Loyola, su muerte, los viajes, banquetes, las alusiones irreverentes a la virgen, son el pretexto para tejer el espacio que albergará arrogante y lúcida a la palabra.

Cautamente zurcido y puesto en el escenario ese gran despliegue de personajes míticos, queda invalidada la idea de que subterráneamente se creyera en una divinidad única, absoluta, para remitirnos más bien a una categoría que, de suyo, obliga a explicarse el mundo a través de un intermitente fluido simbólico. Los cien ojos de Argos miran por entre estos versos, al lado de sierpes, aves fabulosas, dioses marinos, ninfas, cíclopes, ángeles. Comprender la realidad es auscultar el mito. Allí donde **imaginación** y **deseo** se convierten en una sola sensación, la del yo perceptivo. El limbo que la palabra alega, fuerza la amnesia de lo real para hacer posible el intrínseco ritmo del ser.