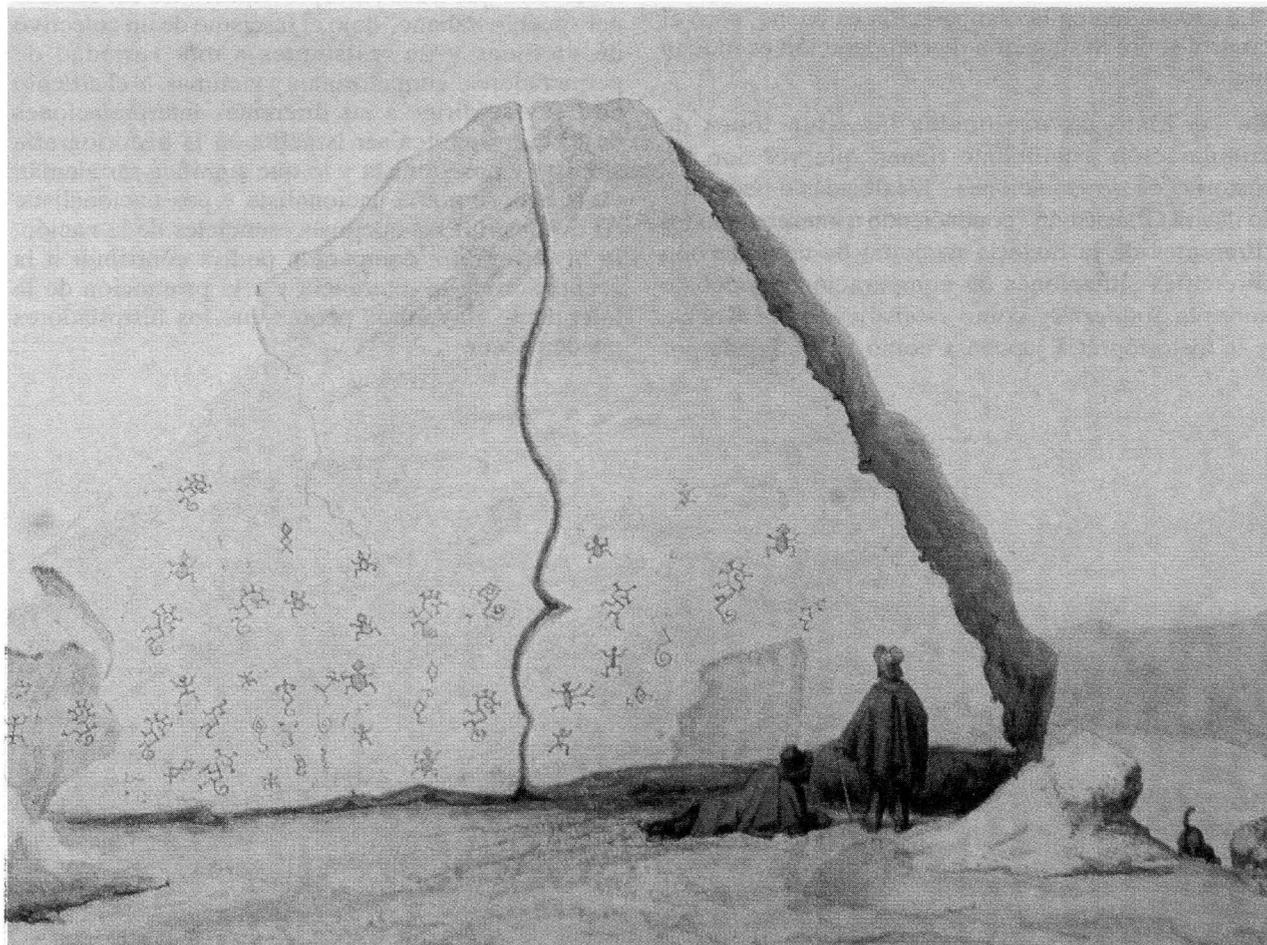


# TEMA LIBRE



Tundama: Piedra de Gámeza, 1850. En Codazzi, A. *Geografía física y política ...* p. 191

Kathryn Mayers\*

# Americanismo y criollismo en la *Cornucopia* de Hernando Domínguez Camargo\*\*

## Abstract

*This work studies the literary topos of the cornucopia in a Colombian national patrimony monument – the Heroic Poem to San Ignacio de Loyola from the Jesuit Creole Hernando Domínguez Camargo – This epic-hagiographic poem display a few death natures of natural abundance that shows a veiled reference to the marginalized ethnic groups that composed the colonial society. This study identify the specific Creole character of this representation, showing that these scenes celebrate on the one hand the pre-Columbian native, and by the other deny the rights and powers of their descendents in the seventieth century, which offers a cultural synthesis model that prefigure certain discrimination politics that still continues today in Colombia.*

## Resumen

*Este trabajo examina el topos literario de la cornucopia en un monumento del patrimonio nacional de Colombia —el Poema Heróico a San Ignacio de Loyola del jesuita criollo Hernando Domínguez Camargo—. Este poema épico-hagiográfico despliega una serie de naturalezas muertas de abundancia natural que hacen referencia velada a grupos étnicos marginados que componían la sociedad colonial. El presente estudio identifica el carácter específicamente criollo de esta representación, mostrando que estas escenas celebran al indígena precolombino a la vez que niegan los derechos y poderes de sus descendientes en el siglo XVII, lo cual ofrece un modelo de síntesis cultural que prefigura cierta política de discriminación que continúa en Colombia hoy en día.*

## Key Words

*Hernando Domínguez Camargo, heroic poem, Cornucopia, Americanism, Creole discourse*

## Palabras Clave

*Hernando Domínguez Camargo, poema heróico, cornucopia, americanismo, criollismo.*

“Si el fondo de lo mexicano lo daban las guerras que conducía Cortés desde Tenochtitlán a Honduras, y el fondo del Perú los cuchillos y pólvora de los Pizarros y Almagros, por los lados de Tunja todo eran místicas reflexiones en la muerte, vidas de San Bruno, charlas de cartujos, historias en verso, gongorismos desbordados”.

-Germán Arciniegas<sup>1</sup>

Durante la última década, los estudios coloniales han visto un gran movimiento hacia el establecimiento de conexiones entre las situaciones coloniales del

pasado y su legado en el presente. Este cambio crítico está provocando la reexaminación de muchos textos que han servido como monumentos en el patrimonio cultural de las naciones latinoamericanas modernas. Antes de este cambio en la crítica colonial, varios estudios importantes asociaban textos del *barroco de Indias* con la articulación de un punto de vista netamente americano y con un papel de cimiento en la formación de las naciones latinoamericanas. La crítica más reciente cuestiona la inclusividad de este *americanismo* e identifica un papel mucho más ambiguo del *barroco de Indias* en la ruptura con la hegemonía peninsular. El presente ensayo contribuye

\* Wake Forest University. Department of Romance Languages.  
E-mail: mayerskm@wfu.edu

\*\* Este trabajo presenta resultados de una investigación sobre las representaciones del criollismo en la literatura colonial americana del siglo XVIII.

<sup>1</sup> *El Tiempo*. Bogotá, 11 mayo, 1979. Citado en Bolaños, Alvar Félix y Verdesio, Gustavo, Eds. *Colonialism Past and Present: Reading and Writing about Colonial Latin America Today*. Albany, State University of New York Press, p. 26.

a recientes discusiones sobre el *criollismo*<sup>2</sup> en el barroco americano, volviendo a un monumento en el patrimonio nacional de Colombia—el *Poema heroico a San Ignacio de Loyola* del jesuita criollo Hernando Domínguez Camargo—.<sup>3</sup> Una de las características singulares de este poema épico-hagiográfico es el gran número de cornucopias—naturalezas muertas de abundancia natural—que decora la narración de la vida de San Ignacio. Estas cornucopias camarguianas se deben mucho a la influencia del poeta peninsular Luis de Góngora. En este trabajo, establezco una conexión entre el pasado y el presente, identificando el ángulo específicamente criollo de la reescritura camarguiana de Góngora, y mostrando cómo la representación de grupos étnicos marginados que se encuentra en las cornucopias de Camargo establece un modelo de síntesis cultural que prefigura cierta política de discriminación que continúa hoy en Colombia.

El *Poema heroico* emerge durante una época que algunos han denominado un “nuevo imperio del mirar”.<sup>4</sup> Las teorías contra-reformistas y cartesianas sobre el poder de la imagen produjeron una gran proliferación de artefactos visuales, no sólo en el arte y en la arquitectura, sino también en la literatura en la forma de una “escritura para los ojos”.<sup>5</sup> Las éfrasis que decoran el *Poema heroico* ejemplifican este cambio. Al mismo tiempo que reflejan cambios en las convenciones estéticas de la época, también manifiestan algunas de las tensiones sociales producidas por el creciente capitalismo de la época y por la expansión de la influencia europea en Asia y en el Nuevo Mundo. La naturaleza muerta, por ejemplo, revela los valores y los gustos de un espectador anticipado.<sup>6</sup> Estos valores, asimismo, iluminan la relación que conectaba al “productor” con el “consumidor” en la sociedad, y que relacionaba al trabajador colonial con su dueño colonizador. Cuando Camargo vuelve a representar las cornucopias de Góngora desde su propio punto de vista, registra algunas de las tensiones sociales entre europeos,

criollos, negros e indios en la sociedad de Nueva Granada. Al modificar las imágenes de Góngora, Camargo critica ciertos estereotipos de la abundancia americana. Pero al mismo tiempo, niega los derechos de otros americanos no-criollos que compartían su experiencia colonial.

En la poesía de Góngora—una poesía que inspiró no sólo a Domínguez Camargo, sino a muchos otros poetas coloniales—la éfrasis sugiere una actitud bastante contradictoria hacia otros sectores de la sociedad. Esta ambigüedad ya se podía ver en las *Soledades*, el poema que sirvió como principal modelo para el *Poema heroico*. En las *Soledades*, se siguen muchas de las convenciones del discurso épico aristocrático, pero se dedica un espacio extraordinario a cornucopias que retratan a la gente rural y su ambiente. Estas cornucopias desafían el enfoque heroico tradicional de la épica al darle tanta importancia al segmento bucólico de la sociedad, la cual carecía del prestigio de las capas urbanas en la España del siglo XVII;<sup>7</sup> pero, a su vez, perpetúan el prejuicio tradicional contra esta gente bucólica de otra manera, al estilizar la naturaleza y sus habitantes rústicos de una manera que imita la relación mercantilista que los conectaba a la corte.<sup>8</sup> La poesía de Domínguez Camargo le da un nuevo giro a esta ambigüedad.

## I

Las primeras características que se notan en las cornucopias de Domínguez Camargo son su abundancia y su lujo. Tradicionalmente, la éfrasis servía como una especie de “broche” en la “capa” épica.<sup>9</sup> Pero si el *Poema heroico* es una capa, su terciopelo queda roto en pedazos por la cantidad de naturalezas muertas y otras éfrasis que lo decoran. En el primer canto del Libro I, por ejemplo, la narrativa del nacimiento y del bautizo de San Ignacio se ve interrumpida por cuatro éfrasis distintos que, en su totalidad, exceden el número de estrofas que

<sup>2</sup> Con el término “*criollismo*”, me refero a las estrategias mediante las cuales un sector en particular de la población latinoamericana “has preserved and reproduced a Western cultural legacy, a kind of social organization, a system of distribution of wealth and power that came from the Iberian peninsula and has benefited Europeans, Euro-Americans, and other Westernized elites since the colonial period” (Bolaños, A.F. *Colonialism Past and Present*, p. 42.). Esta definición se aparta de usos anteriores del término para señalar una cualidad cultural de “lo netamente latinoamericano”, de “mestizaje cultural” o de “calco aparente”. Para un resumen más comprensivo de la historia de este término, véase Martínez-San Miguel, Yolanda. *Saberes Americanos: Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1999, pp. 209-211.

<sup>3</sup> El *Poema* se comenzó a escribir en 1630 y quedó inconcluso al fallecer el poeta en 1659. Fue publicado por primera vez en Madrid en el año 1666.

<sup>4</sup> Shapiro, Gary. *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2003, p. 31.

<sup>5</sup> Véase De Armas, Frederick A. *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004.

<sup>6</sup> Véase Scott, Grant F. “Ekphrasis and the Picture Gallery”. En Thomas A. Sebeok, Ed., *Advances in Visual Semiotics: the Semiotic Web 1992-93*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995, pp. 403-421; Mitchell, W.J.T. “Ekphrasis and the Other”. *South Atlantic Quarterly*, 91/3 (1992): 695-719; y Nichols, Stephen G. “Seeing Food: An Anthropology of Ekphrasis and Still Life in Classical and Medieval Examples”. *MLN*, 106/4 (1991): 815-851, entre otros.

<sup>7</sup> Véase Sasaki, Betty. “Góngora’s Sea of Signs: The Manipulation of History in the *Soledades*”. *Caliope*, 1 (1995): 150-168, y Smith, Paul Julian. “Barthes, Góngora, and Non-sense”. *PMLA* 101 (1986): 82-94.

<sup>8</sup> Véase Beverley, John. “Sobre Góngora y el gongorismo colonial”. *Revista Iberoamericana*, 7 (1981): 33-44.

<sup>9</sup> Scott, Grant F. “Ekphrasis and the Picture Gallery”, p. 408.

narran la historia del santo. Una estrofa pinta un blasón petrarquista de la madre del santo; otras dos detallan la escultórica fuente de bautizo; ocho estrofas describen una cornucopia de flores que decora la escena del bautizo; diecisiete estrofas más pintan un bodegón del banquete que se ofrece para celebrar el bautizo.<sup>10</sup>

Estas interrupciones tan largas y frecuentes del canto desvían la atención del lector de la narrativa primaria, creando la impresión de que el poeta “se pierde sin que parezca poder encontrar su hilo de Ariadna”.<sup>11</sup> También distraen al lector de los temas de abstinencia y renuncia que caracterizan la narrativa principal. La madre de Ignacio, por ejemplo, es un “Potosí de la hermosura” con venas de néctar, cuyo pezón los labios de Ignacio solicitan ansiosamente:

Con blanco alterno pecho le flechaba  
Madre amorosa, tanto como bella,  
de la una y otra ebúrnea blanda aljaba  
de blanco néctar una y otra estrella;  
y su labio el pezón solicitaba,  
si en blanca nube no, dulce centella,  
en aquel Potosí de la hermosura,  
venas, de plata no, de ambrosía pura (I.1.16).

Detrás de la casta fachada de su esplendorosa maternidad, se oculta una sensualidad del tipo que combatió el santo durante toda su vida. Las flores que decoran el bautizo se describen como joyas, metales preciosos y divinidades paganas:

El que América en una y otra mina  
hijo engendra del sol, oro luciente,  
indiana se vistió la clavellina,  
y al pie torcido su natal serpiente  
(talar su mejor hoja) se destina:  
Mercurio de los huertos que, elocuente  
(si el caduceo el pie le dio y la copa),  
del Inca embajador voló a la Europa (I.1.39).

La opulencia de flores como esta clavellina de oro se opone al humilde nacimiento de Ignacio en un establo (Meo Zilio 32). El opulento banquete que se ofrece para celebrar el bautizo del santo lleva tan esplendorosa abundancia de cristal, porcelana, lino y comida que el poeta mismo lo llama una “nuevas Indias de gula”:

Paradas mesas la opulencia tuvo  
al número de huéspedes lustroso,  
que en lo mucho exquisito se entretuvo

si mucho se admiró de lo precioso. . . (I.1.51:1-4)

[. . .]

en los platos es ya tan rara suma,  
que al paladar su copia nunca vista  
nuevas Indias de gula le conquista (I.1.58:6-8).

[. . .]

. . . que es la mesa teatro, en tanta suma,  
del secreto ignorado aun de la espuma (I.1.62:7-8).

Esta atracción al apetito, que se encuentra asimismo en descripciones de banquetes en los Libros II, III, IV y V, choca con el ayuno y la abstinencia que definen la vida de Loyola. Con su lujo y su abundancia, las écfrasis del *Poema* dejan de servir como meros accesorios a la narrativa épica para convertirse en el principal enfoque de atención. Delatan la narrativa hasta el punto en que el lector pierde de vista la historia “central”, y se convierten en el motivo principal para escribir y leer el poema.

Este exceso de decoración ecrástica en una obra heroica no es original. Se deriva en gran parte de Góngora, quien también creaba tensión entre el marco narrativo de su poema y los ornamentos que lo decoraban. En sus *Soledades*, esta tensión violaba los preceptos de la expresión épica de su época. Los preceptistas españoles del siglo XVI le asignaron a la épica la tarea de inspirar al hombre a hazañas morales, enfocándose en un héroe piadoso y evitando una ornamentación “femenina” y “no-castellana”.<sup>12</sup> Estos preceptistas articularon sus imperativos en un lenguaje nacionalista y religioso que evocaba las luchas contra el paganismo en la Reconquista de España y la Conquista del Nuevo Mundo. Al contrario, Góngora subvierte este enfoque en las hazañas de un héroe masculino cuando enfatiza el lado negativo del paradigma y celebra el lado decorativo, femenino y bucólico del relato épico.<sup>13</sup>

En el *Poema heroico*, los detalles que usa Domínguez Camargo para describir sus propias cornucopias aluden al esfuerzo gongorino para celebrar este “otro” lado del cuento épico. La naturaleza muerta del banquete del bautizo, por ejemplo, incorpora elementos de una cornucopia de la *Soledad primera* donde un bucólico grupo de cazadores lleva una serie de animales-regalos a una boda rústica. Sus presos incluyen gallinas cuyo “esposo lascivo” es un “nuncio del sol” (i.e. gallo) que lleva un turbante rojo:

<sup>10</sup> La abundancia, no sólo de écfrasis, sino también de otros tipos de descripción lírica ha llevado a algunos a discutir el género del *Poema*. Véase Francisco Domínguez Matito, “El mitologismo criollo de Domínguez Camargo: comentarios al Libro I del *Poema heroico de San Ignacio de Loyola*.” En I. Arellano, J.A. Rodríguez Garrido, editores, *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, Barcelona, Universidad de Navarra, 1999, p.115.

<sup>11</sup> Mora Valcárcel, Carmen de. “Naturaleza y barroco en Hernando Domínguez Camargo.” *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 38 (1983), p. 60.

<sup>12</sup> Smith, P.J. “Barthes, Góngora, and Non-sense”, p. 85.

<sup>13</sup> Smith, P.J. “Barthes, Góngora, and Non-sense”, p. 87.

Cuál [de los mancebos] las pendientes sumas graves  
 de negras [gallinas] baja, de crestadas aves,  
 cuyo lascivo esposo vigilante  
 doméstico es del Sol nuncio canoro,  
 y, de coral barbado, no de oro  
 ciñe, sino de púrpura, turbante (v. 291-6).  
 El banquete para Ignacio asimismo ostenta galli-  
 nas cuyo esposo—aquí, sultán de un harén— lleva  
 turbante rojo:  
 Cuantas copias el gallo perezosas  
 (ceñido de rubí crespo turbante)  
 si bellas no, crestadas celó esposas,  
 Gran Turco de las aves arrogante. . . (I.1.56)  
 Los cazadores gongorinos llevan también un pavo,  
 “esplendor. . .del último occidente:”  
 Tú, ave peregrina,  
 arrogante esplendor, ya que no bello,  
 del último Occidente,  
 penda el rugoso nácar de tu frente  
 sobre el crespo zafiro de tu cuello,  
 que Himeneo a sus mesas te destina (v. 309-  
 314).  
 La mesa ignaciana igual luce un ave peregrina  
 del América—en este caso un Inca coronado de  
 plumas que voló a la mesa desde el occidente:  
 Rojo penda terliz, ya que no bello,  
 sobre el pico, ni adunco ni torcido,  
 o fuelle de zafir sople en su cuello  
 a su canto, ni arrullo ni gemido,  
 el ave que, en el hombro o el cabello,  
 ya del Inca es diadema, ya vestido;  
 que hospedando en sus arcas al oriente,  
 voló a la mesa desde el occidente (I.1.54).

Usando imágenes de Góngora para ornamentar su propio poema heroico, Domínguez Camargo forma parte del esfuerzo gongorino por desafiar las convenciones tradicionales del género.

Sin embargo, también le añade un componente político a este desafío. Así como Góngora, Domínguez Camargo compone sus ékfrasis de preciosos materiales metafóricos de todo el mundo. Pero mientras Góngora se refiere a América principalmente para evocar su riqueza y su exotismo, Camargo evoca el Nuevo Mundo como una entidad política. El pavo emplumado que Domínguez Camargo adopta de la cornucopia de Góngora se convierte, en el *Poema heroico*, en la corona de un monarca incaico que cruza el Océano Atlántico llevando arcas de tesoros. La clavellina es “oro. . .americano” que vuela, “del Inca embajador,” a Europa. América, se sugiere en estas metáforas, es un lugar en el que monarcas, en el año 1491 (el año en que nació Ignacio), encargan a

emisarios políticos para llevar regalos a otros reinos del mundo y asistir al nacimiento de nobles europeos. Domínguez Camargo transforma sutilmente las metáforas que adopta de Góngora para aludir a la existencia de América como una entidad política independiente, tanto antes del Descubrimiento como después. Usando la descripción de la naturaleza muerta como pretexto para transformar la imagen de su patria, Domínguez Camargo les transmite el carácter específicamente americano de su desafío a las convenciones épicas.

Sin embargo, la manera tan única en que Domínguez Camargo americaniza el desafío gongorino a las convenciones épicas también sugiere una profunda ambigüedad en su contribución al patrimonio de la Colombia moderna. Aunque, por una parte, Camargo transforma la metáfora gongorina para establecer un punto de vista “americano”, por otra, efectúa esta transformación creando un indio ficcionalizado que carece por completo de conexión con el indígena de la Nueva Granada con quien vivía. El embajador inca tan idealizado en el *Poema*, que junta tesoros americanos y los lleva a Europa de buena voluntad, guarda poca relación—histórica o geográfica—con los indígenas Muisca y Pijao de la Nueva Granada, que protestaban contra el derecho español a la tierra americana, y que trataban, en el caso de los Pijao, de impedir el flujo de oro de América a España con fuertes ataques contra pueblos mineros. En efecto, el *americanismo* de Domínguez Camargo sustituye un estereotipo por otro—un estereotipo español que niega la legitimidad política del indígena por un estereotipo criollo que niega sus derechos a la tierra. Las cornucopias del *Poema* expresan un punto de vista americano, pero es específicamente el punto de vista del propietario blanco nacido en América el que se preocupa por los reclamos indígenas a la riqueza y tierra de la Nueva Granada.

## II

Otra innovación que también distingue las cornucopias de Domínguez Camargo refuerza este punto de vista específicamente criollo. Junto con su proliferación dentro de la narrativa, las cornucopias del *Poema* se distinguen también por las ricas fantasías que dibujan. El poeta típico de principios del siglo XVII describía la abundancia natural muy mecánicamente: escribía largas listas de maravillas naturales, pero pasaba de un elemento a otro después de pocas palabras de descripción.<sup>14</sup> En contraste, Domínguez Camargo escribe sus cornucopias usando secuencias de metáforas muy elaboradas que se conectan con un

<sup>14</sup> Woods, M.J. *The poet and the natural world in the age of Góngora*. Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 88.

tema central. En la écfrasis del banquete en el Libro I.1, por ejemplo, el poeta describe los elementos que componen el bodegón con elaboradas metáforas mitológicas que evocan las cualidades de los animales antes de convertirse en platos de comida: el ternero de pelo rubio y de cuernos en forma de luna es Isis, que brilla en el cielo; el conejo en su madriguera es Dédalo en su laberinto:

Mentida Isis en la piel, pudiera  
acicalar en Argos el desvelo  
de la que el Tauro codició ternera,  
por darle ilustre sucesión al cielo;  
lasciva Parca de las flores era  
la que (la luna el cuerno, el sol el pelo)  
víctima cayó idónea, y dió la vida  
por que pródiga fuese la comida (s.55).  
Alma de la 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, aun desde el centro de la tierra  
espíritus le late al prevenido  
can, que lo fía en el convite ileso,  
en fe que es suyo el uno y otro hueso (I.1.57).

Los animales en la mesa se encuentran unidos por la secuencia de choques violentos que sufren cuando son arrancados de su ambiente natural. En un bodegón del Libro II.5, Camargo describe los componentes de una ensalada, antropomorfizándolos según su color y su forma: la escarola, con la frente arrugada, se enfurece con el ajo; la lechuga desenvaina sus afiladas hojas y arremete, “picado”, contra el pepino:

arrugada la frente y el vestido,  
la escarola, aunque fría, se enfurece  
contra el ajo en cabezas dividido,  
hidra del huerto, que a los más valientes  
mostró gruñendo sus bruñidos dientes (II.5.78).  
Sus hojas desenvaina la lechuga;  
y el pepino, con ella muy picado,  
cuando crudo su frente más arruga  
en la mesa cayó despedazado;  
en el lienzo sus lágrimas enjuga  
cuando la sal su herida le ha curado;  
y porque verlo herido le da pena,  
triste se retiró la berenjena (II.5.79).

Las verduras forman una narrativa de rebelión, tomando la ofensiva, retirándose y cayendo muertas. En la naturaleza muerta de una huerta en el Libro V.4, Camargo personifica otra vez a los elementos de su cornucopia: el lilio seduce con su perfume

(“veneno”); la vid enreda los pies de un transeúnte con sus “eslabones”; las rosas mosqueta lanzan sus arpones (“flechas”) al viento:

El lilio, en copa de olorosa plata,  
con el aljófara que le dió el aurora,  
en los dulces venenos que desata,  
sus sedientos afectos enamora;  
anulosos al pie grillos le ata,  
en el fragante ameno Argel de Flora,  
la eslabonada vid que sortijosa,  
de un olmo se afectó mazmorra hojosa.  
De su olorosa aljaba las mosquetas  
con arpones de ámbar, a su aliento  
Flechando están suavísimas saetas  
En el arco diáfano del viento... (V.4.105-106)

Las plantas de esta huerta se unen en su intento de seducir los sentidos de uno de los discípulos de Ignacio. Si la abundancia de estas cornucopias distrae al lector de la narrativa principal, sus ricas fantasías de lucha y seducción le transportan a otro mundo rival completamente inventado por el poeta.

Esta técnica de formar un cuento de los elementos de una cornucopia, de nuevo no es original. Góngora también había hecho algo semejante en sus *Soledades* y en algunos de sus romances. Para Góngora, esta innovación funcionaba sencillamente como otro aspecto de su reacción a la teoría poética del momento. En la época medieval, la enumeración mecánica de la abundancia natural reflejaba la idea del poeta como testigo, cuya tarea principal consistía en convencer a su lector de la verdad de su relato.<sup>15</sup> Góngora propone una alternativa a la autenticidad lacónica: impresiona a su lector no con su veracidad, sino con su imaginación. Usa la Naturaleza como materia para fabricar un monumento a su creatividad artística.

En el *Poema heroico*, las estrategias que usa Domínguez Camargo para transformar sus cornucopias en ricas fantasías dejan claro que está emulando la manera en la cual Góngora celebra la creatividad artística. Junto con metáforas específicas de la poesía de Góngora (el gallo-sultán), adopta operaciones metafóricas popularizadas por Góngora (la antropomorfización de plantas), así como temas que había usado el poeta cordobés para organizar sus conceptos. Sirviéndose de estas estrategias para describir los elementos de sus propias cornucopias, el neogranadino se une al desafío gongorino de las limitaciones tradicionales del rol del poeta de la naturaleza.

<sup>15</sup> Woods, M.J. *The poet and the natural world in the age of Góngora*, p. 99.

Otra vez, sin embargo, Domínguez Camargo también intensifica la innovación gongorina, revelando las tensiones de su propia posición social colonial. Así como Góngora, Domínguez Camargo representa la Naturaleza de manera que alude a cierta relación entre los que producen la abundancia natural y los que la consumen. Góngora había evocado esta relación como una complicidad armónica. Animales tiernos e inocentes se le ofrecían libremente al cazador. Camargo, por otra parte, transforma esta relación en un violento antagonismo. Primero, desmitifica el ensueño providencial de una naturaleza que simplemente está allí para el hombre de la corte:<sup>16</sup> en lugar de ríos que entregan los miembros de sus aguas libremente y estuarios que permiten atrapar y enredar sus “miles ciudadanos del agua” (*Soledad II* 81-2), describe pescadores que arremeten con afilados cuchillos contra peces que intentan escaparse de su barco. Segundo, enfatiza el sufrimiento de las plantas y los animales en sus cornucopias: en lugar de inocentes animales que ignoran su destino (*Soledades I* 297-302), muestra al conejo que huye desesperadamente del perro que espera roer sus huesos, así como ejércitos de airadas verduras que luchan entre sí hasta la muerte. Finalmente, deja clara la conexión entre la matanza de los animales y su consumo en la corte: en lugar de separar la escena de caza de la del consumo por cientos de versos (*Soledades I* 291-334 y 852-882), coloca los encolerizados animales directamente en una mesa decorada con linos holandeses, cristales y porcelanas preciosas de un banquete de la corte, llamándolo una “nuevas Indias de gula.”

Estas modificaciones le confieren, de nuevo, un carácter específicamente americano a la *Cornucopia* camarguiana. La disposición de la materia y las intensas emociones rompen la ilusión de una complicidad armónica y providencial entre productores y consumidores, y evocan el despojo y el sufrimiento ocasionados por la conquista y la colonización de tierras y gentes americanas.

Sin embargo, estas adaptaciones también sugieren otra ambigüedad más en el “americanismo” del *Poema heroico*. Aunque Camargo modifica la cornucopia gongorina para aludir a la violencia del sistema colonial, nos presenta de nuevo una serie de protagonistas que guardan poca o ninguna semejanza verdadera con los que más sufrían la explotación laboral en la Colonia. Los protagonistas de estas cornucopias protestan sólo en situaciones aisladas (el gallo lamentando la muerte de sus esposas) y combaten sólo entre sí (la lechuga contra el pepino). Carecen por completo de enfoque, liderazgo y eficiencia. Pero la realidad histórica del siglo XVII era muy

diferente. Para principios del siglo, la resistencia de los indígenas muisca; al control social colonial había llegado a un nivel tan común que los mismos padres de la iglesia que defendían sus derechos abogaron por su fragmentación en reducciones. Y ya para mediados del siglo, cimarrones africanos formaban más de 25 palenques—algunos con más de 100 miembros—que se defendían de dueños blancos y que aumentaban su número atacando haciendas criollas. Los Pijao también llevaron a cabo repetidos ataques contra pueblos españoles, a los cuales obligaron a mudarse o dejar de existir. La resistencia de estas víctimas ocurrió en gran escala, con buena organización y bastante éxito. La imagen de “América” que propone Camargo en sus cornucopias omite la amenaza que representaban estos sectores no-criollos para los criollos y peninsulares. Esta imagen sustituye, otra vez, una ficción por otra—la ficción peninsular de un sujeto colonial cómplice por la ficción criolla de uno desorganizado e impotente—. Las cornucopias del *Poema* revelan las preocupaciones de los criollos ante sectores indígenas y negros de la sociedad que ya estaban resistiendo el poder imperial sin necesidad de organización y liderazgo criollos.

Si reconocemos la manera en la cual las cornucopias de Domínguez Camargo registran las tensiones entre varios sectores de la sociedad colonial, es posible reevaluar la importancia del *Poema heroico* dentro del canon nacional colombiano. Como ya mencioné, entre los estudiosos del *barroco de Indias* se han asociado textos como el *Poema heroico* con la articulación de un punto de vista específicamente americano y con un papel cimentero en la ruptura con la hegemonía española. Aunque es cierto que las cornucopias de Domínguez Camargo contradicen una imagen imperial de las Américas con otra imagen más “americana,” ésta no representa el punto de vista de todos los tipos de individuo dentro del territorio colombiano, sino más bien el de una minoría criolla privilegiada que se preocupaba por sus derechos y su acceso a la fuerza laboral, a la tierra y al control político de Nueva Granada. Domínguez Camargo crea una visión de América en donde sí caben el indio y el negro, pero tan sólo como símbolos abstractos de una identidad americana, sin derechos económicos ni políticos. La legislación colombiana del siglo XX continúa celebrando al indígena precolombino en el Museo del Oro y en el almacén artesanal, pero negándoles derechos políticos y económicos a sus descendientes en los llanos y en los tugurios. Esta contradicción no reduce la importancia del *Poema heroico* dentro del canon colombiano, sino que lo aumenta. Porque al estudiar textos como el *Poema heroico*, vemos procesos discursivos que siguen

<sup>16</sup> Beverley, J. “Sobre Góngora y el gongorismo colonial”, p. 42.

operando en la retórica política y social de hoy en día. Estudiando los monumentos del imperio del mirar, vemos estrategias estéticas con las cuales una élite social construyó cierto modelo de síntesis cultural que favoreció sus propios intereses políticos

y económicos. Reconociendo cómo estas estrategias preservaron una distribución de riquezas y poder entre una élite occidental en el pasado, nos preparamos para reconocer cómo estas estrategias siguen operando de manera semejante en el presente.

## Bibliografía

- Beverly, John. "Sobre Góngora y el gongorismo colonial". *Revista Iberoamericana*, 7 (1981): 33-44.
- Bolaños, Alvar Félix and Verdesio, Gustavo, Eds. *Colonialism Past and Present: Reading and Writing about Colonial Latin America Today*. Albany, State University of New York Press, 2002.
- De Armas, Frederick A. *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Lewisburg, Bucknell University Press, 2004.
- Domínguez Matito, Francisco. "El mitologismo criollo de Domínguez Camargo: comentarios al Libro I del *Poema heroico de San Ignacio de Loyola*". I. Arellano, J.A., Rodríguez Garrido, *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999. pp. 113-127.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *Saberes Americanos: Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1999.
- Mitchell, W.J.T. "Ekphrasis and the Other". *South Atlantic Quarterly*, 91/3 (1992): 695-719.
- Mora Valcárcel, Carmen de. "Naturaleza y barroco en Hernando Domínguez Camargo". *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 38 (1983): 59-81.
- Nichols, Stephen G. "Seeing Food: An Anthropology of Ekphrasis and Still Life in Classical and Medieval Examples". *MLN*, 106/4 (1991): 815-851.
- Sasaki, Betty. "Góngora's sea of Signs: The Manipulation of History in the Soledades". *Caliope*, 1 (1995): 150-168.
- Scott, Grant F. "Ekphrasis and the Picture Gallery". En Thomas A. Sebeok, Ed., *Advances in Visual Semiotics: the Semiotic Web 1992-93*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995, pp. 403-421.
- Shapiro, Gary. *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2003.
- Smith, Paul Julian. "Barthes, Góngora, and Non-sense". *PMLA*, 101 (1986): 82-94.
- Woods, M.J. *The poet and the natural world in the age of Góngora*. Oxford, Oxford University Press, 1978.

Fecha de recepción: Noviembre 15 de 2005

Fecha de aprobación: Noviembre 30 de 2005



Tunja: Notables de la capital, 1850. En Codazzi, A. *Geografía física y política...*, p. 93

Fecha de impresión: Noviembre 12 de 2005  
Fecha de producción: Noviembre 30 de 2005