

# FUNDACION DEL MANIERISMO HISPANOAMERICANO POR BERNARDO DE BALBUENA\*

por Angel Rama

Tanto Pedro Henríquez Ureña<sup>1</sup> como Alfonso Reyes<sup>2</sup> acentuaron persuasivamente la estricta coetaneidad de Bernardo de Balbuena y Luis de Góngora, lo que fue corroborado por Dámaso Alonso.<sup>3</sup> Ambos poetas cumplieron simultáneamente su metamorfosis estética a partir de comunes fuentes latinas e italianas de la poesía y pueden ser incorporados a la evolución que se va cumpliendo gradualmente en la poética española de la segunda mitad del quinientos, de la que ofrecen sus expresiones de punta con las obras que dan a conocer en el primer tercio del seiscientos: las *Soledades* y el *Polifemo* uno; el *Bernardo* el otro.

La publicación de esas obras es tardía, pero ni siquiera la circulación de los manuscritos de Góngora desde 1613 abona suficientemente una influencia sobre Balbuena, ni el cotejo entre la *Grandeza mexicana* (1604) y *El Bernardo* (1624) es probatorio de que, entre ambos libros, Balbuena hubiera podido conocer copias de las obras gongorinas. Tendemos por lo tanto a ver la producción de uno y otro como procesos separados de transformación de la poética renacentista, sólo comprensibles en sus respectivas singularidades si se sitúan en el plural marco evolutivo de la poesía española posterior a Garcilaso, que va apropiándose de la estética manierista italiana.

En la medida en que podemos reconocer *Siglo de oro en las selvas de Erifile* como su primera obra, a pesar de su publicación diferida (1608), también podemos reconocer que su punto de partida, que es notoriamente la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro (sin que esto signifique aceptar la inculpación de plagio formulada por Menéndez Pelayo<sup>4</sup>), establece una coincidencia con el punto de partida de Jorge de Montemayor, que en *Los siete libros de la Diana* (1559?) también registra las tímidas estructuras invasoras del manierismo poético. Hacia 1604 disponemos de testimonio que da por escrito *El Bernardo* y en 1610 fue solicitada la aprobación para imprimirlo en Madrid, habiéndolo entonces "ojeado" Francisco Fernández de Castro, conde de Lemos, según la carta que precede la edición de 1624.<sup>5</sup>

Las correcciones que probablemente se hayan introducido en el poema entre 1610 y 1624, por parte del Abad de Jamaica, en ese tiempo en que, como dice, "estuvo como encantado", no parecen capaces de haber alterado la compleja estructura general de la obra, la cual propone francamente una elaborada percepción manierista del mundo. Esta fue anticipada por el poema *Grandeza Mexicana*, escrito en los primeros años del siglo XVII y publicado en 1604 con el primer manifiesto poético americano (pues no otra cosa son la "Carta al Arcediano" y el "Compendio apologético"), que tras la selva de autoridades que invoca no deja de revelar nítida conciencia de la originalidad de su intento. En la primera década del XVII, por lo tanto, estaría arquitecturada en México, una versión americana de la estética manierista, fórmula ésta que prefiero a la de José Pascual Buxó que habla de un "manierismo plácido"<sup>6</sup> que quizás pudiera reconocerse mejor en Francisco de Herrera o en Carrillo y Sotomayor.

Visto que, como apuntara Menéndez Pelayo de la *Grandeza Mexicana*, "Si de algún libro hubiéramos de hacer datar el nacimiento de la poesía americana propiamente dicha, en éste nos fijaríamos"<sup>7</sup>, la ecuación dice que la poesía que se identifica con la singularidad del Nuevo

\*Este trabajo, ahora revisado, se presentó en el simposio: "Sor Juana Inés de la Cruz y la cultura virreinal" con el título de "La escritura cifrada en Balbuena." (Nota de la coordinadora.)

Continente, sería la adopción del manierismo, lo que establece, sino todo el orbe de la lírica hispanoamericana, al menos una de sus centrales tendencias a través de toda la historia hasta nuestros días. Por tratarse de un momento fundacional, quizás convenga revisar los principios animadores de esta estética y la adaptabilidad que demostró para su incorporación, por parte de un poeta que se sintió desterrado en las inhóspitas márgenes de la civilización y no hizo sino ambicionar su reincorporación al centro originario que estaba más allá del Atlántico (*El Bernardo* es eso) sin poder lograrlo nunca. De sus múltiples rasgos elijo tres que son definatorios de la viabilidad de su adaptación americana.

#### 1.-*Epigonalismo*.

Retomando una fórmula de Vasari, Claude-Gilbert Dubois<sup>8</sup> ha puesto en la base constitutiva del manierismo el principio de "imitación diferencial", que sería "el producto de una dialéctica del deseo y la impotencia de satisfacerlo, resuelto en una búsqueda de presencia indefinidamente diferida" o, mejor, "un sistema complexual de imitación" que resume así:

L'imitation maniériste est la résultante d'un conflit: d'un côté, nous avons une déférence hyperbolisée à l'égard d'un maître (qui pourrait renvoyer à un complexe d'infériorité), et de l'autre des revendications indirectes d'autonomie; d'un côté un sentiment d'impuissance créatrice, que l'on pourrait analogiquement rapprocher d'un complexe de castration, de l'autre une fertilité inventive, dans le domaine formel en particulier, qui est comme une hypertrophie de la fonction reproductrice éparpillée dans la multiplicité des objets.<sup>9</sup>

Desde esta perspectiva, la obra entera de Balbuena entra en el capítulo de "variaciones sobre un modelo". En el caso de *El Siglo de oro*, el sutil trabajo sobre el modelo de la *Arcadia*, que Joseph G. Fucilla ha extendido al conjunto de las influencias españolas renacentistas ("Balbuena, following him, is, on the other hand, the first and only one of the Spanish writers to effect a bold break with his native tradition by introducing into his country a well-nigh pure and unadulterated Italian pattern"<sup>10</sup>), muestra un comportamiento discipular que alcanzará posteriormente su esplendor en el trabajo sobre las fuentes italianas y aun clásicas latinas de *El Bernardo*, las que John Van Horne ha estudiado parcialmente.<sup>11</sup>

La aceptación franca de los modelos y el reconocimiento del principio de imitación, que son lugares comunes del Renacimiento, alcanza en Balbuena una categoría dogmática superlativa. La teorizó en el "Compendio apologético en alabanza de la poesía" que se incluye en la edición de la *Grandeza Mexicana* y la multiplicidad de autoridades que cita en su apoyo (buena parte extraídas, como anota, del Garzoni, que era un manual de divulgación: *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili e ignobili*) dan prueba de esta sujeción a las normas interpretativas. Se trata de un principio escolar que distingue al escritor manierista (por lo tanto no merecedor de la censura que le ha dirigido Van Horne) mediante el cual rinde homenaje a sus maestros y se inscribe en una continuidad. Es la forzada situación de un poeta americano de la fecha, inscripto en la lengua castellana y en la cultura hispánica y mediterránea, que no es como Ercilla un visitante interesado en el color local, sino un hombre prácticamente nacido en el Nuevo Mundo, de quienes observó ya Henríquez Ureña su tenaz comportamiento: "los más adictos al paisaje de artificio son los poetas nacidos de este lado del mar".<sup>12</sup>

Más importante que esta reconocida dependencia es el examen de las operaciones concretas con las cuales, aparentemente repitiendo al modelo, procede a su alteración. No responden a un enfrentamiento directo ni a una negación, sino a una *distorsión* que aplica el régimen de los núcleos proliferantes laterales. Estos subvierten la entera estructura del modelo, confunden sus proporciones, escamotean sus centros de significación, disuelven sus ritmos y jerarquías, permitiendo así la indirecta emergencia de una inconfesa obra original y la comunicación de un mensaje nuevo.

Debe acreditarse a Balbuena lúcida conciencia del manejo de esta vía zigzagueante del manierismo. Y debe reaccionarse contra la costumbre de verlo como un talentoso e ignaro poeta de la provincia americana: disponemos de pocos prólogos agudos y esmerados como el que puso a *El Bernardo*. Admite plenamente el magisterio de los poetas épicos, empezando con el fundacional Homero y continuando con el Boyardo y el Ariosto, pero simultáneamente fija un lugar preeminente para su propia obra. Inserta en una tradición milenaria, se propone nada menos que absorberla íntegramente y con ello reemplazarla, de tal modo que sea punto de referencia a partir del cual comprender la sucesión anterior que se disuelve en el final producto americano.

Yo en esto seguí lo que hallé inventado, por tratar de las mismas hazañas y de los mismos héroes que la común tradición nos da puertos a manos de nuestro Bernardo y de sus españoles; y así, este poema se puede llamar el cumplimiento, la última línea y la clave que de lleno en lleno cierra el artificio y máquina de sus fábulas, y aquellos portentos y asombros que de los príncipes de aquel siglo con tanta admiración ha celebrado lo mejor de Italia y Francia.<sup>13</sup>

El Nuevo Mundo es, así, remate y culminación, en que se clausura la historia cultural de Occidente. Si es sorprendente y desmesurado el intento de abarcar todo el pasado de una cultura, que también incluirá toda la geografía del mundo, es orgulloso y desvariante el intento de subsumirla en un producto que la cancele. "And Time must be a stop" pudiera haber dicho, pues la venganza del forzado epigonalismo es operar la negación de sí mismo, destruyendo el decurso evolutivo anterior. Ese rasgo definitorio del manierismo, correspondiente a esa actitud discipular que Julius Schlosser llegó a formular como "clara conciencia de epígono"<sup>14</sup> no se abarca cabalmente si no se reconoce en ella una constante rebelión que procura descubrir las vías de una expresión propia que desbarate la excesiva sujeción al modelo. Solo en las márgenes de una civilización, adquiriría su expresión agónica.

## 2.- *Phantasia*.

El rasgo complementario del epigonalismo manierista ha sido anotado por George Bazin al marcar el predominio que en él adquiere la fantasía en detrimento de la imitación naturista. Bazin la ve influida por una conciencia neurótica. Pienso que testimonia una descontrolada desubicación en un momento de contención cultural:

Le maniérisme est apparu comme une conséquence inéluctable du classicisme, auquel d'instinct les artistes s'opposent, tout en voulant consciemment s'y conformer, ce qui au sens psychanalytique produit un *complexe*, d'où une véritable névrose, une conscience d'échec, voir de révolte, devant les limites que, faute de pouvoir franchir, on essaie de tourner par des procédés qui s'éloignent de l'imitation de la nature, l'artiste puisant son inspiration non plus dans la *mimesis*, mais dans la *phantasia*.<sup>15</sup>

Podría completarse esta anotación destacando la estrecha alianza entre la fantasía y la hiperbolización, pues frecuentemente la primera se traduce a través de los mecanismos de la segunda, ambas enhebradas en la misma persecución de una libertad que sólo puede conquistarse fuera de las normas de la realidad histórica. (Del *Diario* de Colón a las *Ficciones* de Borges, la hipóbole de la fantasía ha operado un largo camino en todos los textos creados en relación al continente, y en distintos momentos hemos tenido distintas teorías justificativas: a mediados del

XIX, Henry Thomas Buckle volvió a atribuirlo a la Naturaleza —clima, suelo, alimentación— para afirmar que “in the civilizations exterior to Europe, all nature conspired to increase the authority of the imaginative faculties and weaken the authority of the reasoning ones”<sup>16</sup>).

Es sabido que en “la manera moderna” de que hablaba Vasari, se reconocía la influencia de los maestros de la pintura, en particular de Miguel Angel, de quien se admiraba la “línea serpentinata”, la “terribilitá” y en especial su capital “conchetto di bellezza immaginata o vista dentro al cuore”. Tal principio, que adquiriría su teorización en Lomazzo, desprendiendo a las artes de su servidumbre de la imitación y entregándolas al puro goce de la transcripción de la visión interior, está en la base del lujurioso desencadenamiento de la imaginación del Ariosto, abasteciendo la línea poética dentro de la cual se sitúa Balbuena.

La diferencia radical entre la novela pastoril de Montemayor y la de Balbuena, no es tanto su mayor o menor vínculo con *L'Arcadia*, cuanto la felicidad de Balbuena para soñar con “países lejanos e imposibles” (para decirlo con las palabras de un manierista moderno, Rubén Darío), alejándose de la subrepticia percepción realista de la *Diana*. Del mismo modo la diferencia entre dos descripciones de la capital de la Nueva España, la *Grandeza Mexicana* y el *México en 1554* de Francisco Cervantes de Salazar, no radica en el medio siglo transcurrido en la evolución de la ciudad, sino en la sustitución de la escritura encomiástica por la hiperbólica de Balbuena, de lleno entregada a la visión interior. Ya la venía practicando en *El Bernardo*, que constituyó el bajo continuo de su producción, dentro de la cual se injertaron, al parecer, sus restantes obras.

A esta libertad que presta la *phantasia* podría atribuirse la desenvuelta capacidad narrativa del poema. Frank Pierce la ha celebrado, colocándola por encima de la restante épica culta del XVII. Su repercusión sería todavía mayor sobre una teoría del *epos* desarrollada por el manierismo, que habría de funcionar como el paso inicial necesario para reconvertir la épica clásica a la novela moderna.

En efecto, cuando Balbuena se pone a escribir *El Bernardo*, debe optar entre el modelo triunfante, fijado por *La Araucana* de Ercilla para el propio continente americano y el correspondiente al uso del maravilloso bajo la impulsión italiana que había entrado ya a España. Retomando una oposición que desarrollaron los tratadistas de las artes de la segunda mitad del quinientos (Vicenzo Danti, 1567) y que alcanzaría difusión popular, según la cual el “retrato” se opone a la “imitación”, de tal modo que el primero pertenece a la historia mientras el segundo al arte, Balbuena estatuye en su prólogo que “en la palabra *imitación* se excluye la historia verdadera, que no es sujeto de poesía, que ha de ser pura imitación y parto feliz de la imaginativa”, y agrega más adelante:

la poesía ha de ser imitación de verdad, pero no la verdad misma, escribiendo las cosas, no como sucedieron, que esa ya no sería imitación, sino como pudieran suceder, dándoles toda la perfección que puede alcanzar la imaginación del que las finge; que es lo que hace unos poetas mejores que otros; y así, para mi obra no hace al caso que las tradiciones que en ella sigo sean ciertas o fabulosas; que cuanto menos tuvieren de historia y más de invención verisímil, tanto más se habrá llegado a la perfección que deseo.<sup>17</sup>

Balbuena sabe que las hazañas de Bernardo del Carpio ya no son hechos objetivamente ciertos para los intelectuales de su tiempo, pero reconoce otra “invención verosímil” que es la peculiar de la leyenda, la cual impone sus privativas condiciones, lo que le fuerza a incorporar, siguiendo al Boyardo, a las hadas y a los magos. Aunque procura conceder la primacía a la

invención personal del poeta, amparándola en los preceptos del “deber ser” que fijaban la literatura superior e idealizante, inserta esa invención en una serie de productos culturales que acompañan los hechos reales de la historia con las no menos reales visiones del imaginario a las que hemos reservado el nombre de leyenda. En vez de trabajar en el cauce de la *Historia* trabaja en el de la *Phantasia*, certificando que no pertenece a la primera y sólo puede acceder a la segunda. Diría que es la única eventualidad que le permite su ubicación en la frontera americana de la civilización europea cuando pretende incorporarse a ésta, fijando así una operación básica del manierismo hispanoamericano que habremos de reencontrar en la obra de Rubén Darío y de Jorge Luis Borges. Lo que así alcanza no es el objeto ajeno ya, sino su deseo del objeto, candorosa maravilla en Balbuena, pesadilla en Borges.

### 3.-*Formalismo.*

Junto a los anteriores rasgos, el más ostensible de Balbuena y del movimiento que engendra, es el formalismo, que tanto puede atribuirse al manejo central de fuentes literarias, como a la circunstancia americana que lo estatuye como la única vía de reintegración a la metrópoli cultural.

El formalismo manierista ha sido estudiado con mayor atención sobre las microsecuencias textuales y las células constitutivas del funcionamiento poético, tanto en los análisis de Arnold Hauser<sup>18</sup> como en las observaciones de Dubois respecto a que estamos en presencia de un “trabajo a la lupa”, visto que una particularidad de esta poética es su tendencia abreviadora y fragmentadora sobre el modelo del *conchetto* y de la *metáfora*.

Ninguna de estas operaciones está ausente en Balbuena, donde la metáfora es un recurso incesante de la composición, pero en él se inserta en un movimiento más amplio, frecuentemente de tendencia descriptiva, en un modo impetuoso, desembarazado, diríase shakesperiano. Una octava del libro II de *El Bernardo*, acumula la sucesión metafórica, trabajando la relación primaria sustantivo-adjetivo desde sus formas convencionales (*dorado sol*), pasando por las más creativas y distantes que ya aconsejaba el *Tesouro* siglos antes de Breton (*aire blando, argentado brío*), para llegar al uso del oxímoron (*crystal sombrío*), pero todos los casos se incorporan servicialmente a un propósito más amplio. Por eso elijo como ejemplo el desarrollo de un tema recurrente de la literatura americana, del que quizás sea su primera aparición histórica: la descripción del amanecer en los trópicos:

Hurta a la luna el oro de su esfera  
y a las estrellas su argentado brío;  
entolda de jazmines su litera,  
respira el aire blando aljófaro frío;  
sale el dorado sol, la mar se altera,  
tiembla la luz sobre el cristal sombrío,  
y de su barro al caluroso aliento  
el bajo suelo humea y arde el viento.<sup>19</sup>

Las células metafóricas funcionan como poleas de un presto movimiento de constante traslación, al que rigen dinámicamente ocho verbos (hurta, entolda, respira, sale, altera, tiembla, humea, arde) y el poeta recarga los ocho versos de “muchas dicciones y sinalefas” para hacerlos “lentos y sonoros” como predica en el prólogo del libro, construyendo un tejido sonoro que intenta unificar la pluralidad de células, con más vigor que el asunto mismo que cumple difícilmente su obligada función empastadora.

Las fuerzas tensionales que trabajan contradictoriamente son visibles en este ejemplo, aunque será en las piezas mayores donde el formalismo de Balbuena hará su más riesgosa

apuesta, ya que procurará atender simultáneamente a la composición interna del verso, y aun a su desmenuzamiento en células germinales, y a la estructura general de la obra, persiguiendo un equilibrio y correlación entre lo pequeño y lo grande, entre la micro y la macro secuencia, entre las operaciones con que se construye un tropo, un *conchetto*, un retrato, y las que sirven para arqueturar la suma total de los materiales. Se ha celebrado más de una vez el ambicioso arrojito de sus proyectos (*El Bernardo*, efectivamente, está compuesto por cinco mil octavas reales que son puntualmente cuarenta mil versos) aunque ésta fue la norma de la épica culta del XVII con su punto culminante en la versificación de Juan de Castellanos. Más significativa que tales desmesuras, es el esfuerzo de Balbuena para superar, y aun cancelar, las acumulaciones de un prolijo hilvanar de peripecias, buscando que la obra responda a un orden general, el cual a su vez sea capaz de absorber las proliferaciones incesantes, confiriéndoles sentido.

Es más fácil verlo en la *Grandeza Mexicana*, cuya proposición estructural responde a un designio que sólo parece posible en el siglo que vio el avance de la óptica y se planteó por primera vez de un modo técnico la concepción del modelo reducido y proporcional. El tema es conocido y obligado en la historia de la pintura, pero también en la paralela de las letras. Mario Praz ha llamado la atención<sup>20</sup> sobre los vínculos formales entre el emblema, la empresa, el epigrama, el *conchetto*, todos los cuales alcanzaron impetuosa boga en el seiscientos, aunque muchos hayan sido olvidados, y ha recordado el dictamen de Gracián: “Los emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas son la pedrería preciosa al oro del fino discurrir”. Tanto las versiones gráficas como las acuñaciones verbales concentradas, funcionaron sobre una concepción que hizo posible la óptica. Durero la ha ilustrado con sus dibujos sobre los sistemas de proyección para reducir objetos a imágenes.

En la pasión por el emblema y el *conchetto*, por el jeroglífico y el apólogo, por la empresa y la metáfora, encontramos un mismo principio rector que tanto se aplica al diseño gráfico como al verbal, y que consiste en el reconocimiento de las virtudes del modelo reducido, el cual ya no es la realidad sino la invención cultural y, mediante un cambio en las dimensiones, es capaz de absorber una totalidad que sería inabarcable en sus medidas naturales. De hecho es el quevediano “En breve cárcel” que permite recuperar a Lise dentro de una sortija. Para entonces hacía un siglo que se habían publicado los exitosísimos *Emblemata* del Alciati.

“Quisiéramos hacer mención aquí de una metáfora de la escritura que los alemanes debemos a la cultura árabe-española: la cifra”, dice Ernst Robert Curtius<sup>21</sup>, quien pasa a pesquisar los orígenes de una palabra que la cultura española trasladó a la terminología musical muy tempranamente, y que de allí pasó, en este siglo de transcripciones reducidas con claves secretas, a verdadera definición de la escritura. Si la poesía pasa a ser un lenguaje cifrado, es ante todo porque es distinta de la realidad que menta y significa, porque existe autónomamente, y, en segundo lugar, porque ha operado una reducción de dimensiones que permite una manipulación personal libre.

Esta segunda percepción prima en Balbuena y le llega, más que del ámbito de la música, del de la pintura. La referencia de Rojas Garcidueñas a “la frecuencia y la extensión que alcanzan las referencias cuya índole corresponde a las artes plásticas” en el *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, hace eco a la observación de López Estrada sobre “una minuciosa técnica de miniatura”. El procedimiento viene directamente de Sannazaro, pero cuando se cotejan ambas obras, se observa que se extiende sobremanera en la novela pastoril de Balbuena. Su conciencia del procedimiento se incorpora al texto, mediante una suerte de metalenguaje en que traduce el pasmo por las diferencias de medidas existente entre el original y la imitación. Elogia a un artífice, porque allí “donde apenas la mano cabe, delicadamente dejó esculpidas las siete maravillas del

mundo, sin que faltase lugar, siendo todo él tan pequeño, para el soberbio Coloso de Rodas que en vano seis hombres procuraban abrazarle un dedo”.<sup>22</sup>

Hay en estas operaciones la constancia de una tensión entre dimensiones diferentes y, por lo mismo, una visible ambigüedad acerca de sus relaciones y de cuál es la regla que fija la reconversión de unas en otras. La imagen reflejada del objeto puede tener dimensiones variadas según los lentes utilizados y su combinación, de tal modo que hay una previa resolución de tipo técnico que debe adoptarse antes de la reducción. Esta responde a una volición personal y no a la naturaleza de los objetos que, en principio, están todos fuera de escala. El artificio es determinante y previo a la construcción de las imágenes o de la misma obra literaria. Por lo tanto el carácter artificioso del arte se acentúa y también pasa a ocupar una posición destacada la opción individual, que también es cultural y no natural.

Este problema rige la composición de la *Grandeza Mexicana* y no en balde pues desde el título se establece una percepción de dimensiones magnas que deben ser reducidas a un solo poema. La técnica de la glosa era bien conocida, pero estaba codificada dentro de límites estrictos. Balbuena preferirá otra solución que acredita una mayor importancia de las opciones individuales y, por lo mismo, una búsqueda de originalidad más acuciosa. Como es sabido, parte de una octava presentada como “Argumento”, técnica que ya venía practicando en la composición entonces presumiblemente en curso de *El Bernardo*, donde cada libro está enmarcado entre un argumento descriptivo y una alegoría que lo cierra, interpreta simbólicamente y lo reduce.<sup>23</sup> Los siete primeros versos, el último de los cuales dividido en dos gracias a la cesura (“gobierno ilustre”, “religión, Estado”) en una primera manifestación de irregularidad para cumplir con una ley propuesta por el mismo autor, darán nacimiento a ocho capítulos, que también tendrán un variado número de tercetos, (por lo cual queda consignado un principio rector que además es burlado) en los cuales se presencia una ampliación de lo que era una concentración del significado. Más singular es la situación del octavo verso del Argumento, que dice: “todo en este discurso está cifrado”. El da nacimiento, por el mismo procedimiento de ampliación de la imagen reducida, a un noveno capítulo que es el más extenso del poema. Constituye el metalenguaje de la poética establecida, porque ya no se refiere a los diversos componentes de la “grandeza mexicana” sino al sistema de producción del discurso artístico, o sea al régimen de “cifrar” manejando una clave capaz de transmutar las dimensiones. Aunque, al volver a abrir el diafragma para que la imagen de este octavo verso se amplíe, resultará que es el poema el que es enteramente absorbido nuevamente.

Los siete primeros versos dan nacimiento, por irradiación desde un punto focal mínimo —un verso, sólo un hemistiquio—, a un total de 1.577 versos, manejando libremente estas reconversiones, pues oscilan entre una ampliación que no supera los 181 versos hasta una máxima de 247, lo que permite avizorar una norma sobre la que juegan variaciones subjetivas: 1=214; 2=172; 3=184; 4=247; 5=181; 6=181; 7=187; 8=211. En cambio, el último verso, por sí solo da nacimiento a 379, lo que patentiza la importancia que en la totalidad del poema cabe a la poética mediante la cual se produce, sintetizada en el verso que clausura la octava: “todo en este discurso está cifrado”.

Pero en la medida en que el capítulo noveno no se limita a amplificar este verso sino que además absorbe a todo el poema, la ampliación que se ha hecho es, al mismo tiempo, una reducción, pues transpone los 1.577 versos a sólo 379 y cumple entonces un movimiento de inversión, regresando de la amplitud máxima que se ha alcanzado mediante la apertura de la octava inicial, otra vez hacia la concentración sumaria de ésta, a cuya brevedad sin embargo no llega, y cuya totalidad (la octava entera) elude mediante un desviado movimiento porque es sólo al último verso que intenta retornar en un esfuerzo de subsumirse en el punto nuclear germinativo.

*El Bernardo* está impregnado de reflexiones sobre el arte y la composición literaria, pues la conciencia del oficio poético y su incorporación a la obra es condición corriente de la estética manierista. En uno de sus versos, confiesa Balbuena: “Y yo no sé hacer mundos abreviados”. Del mismo modo, en la *Grandeza Mexicana* reconoce expresamente el irregular funcionamiento de lo que deberemos llamar el “arte de cifrar” que constituye el sistema de producción poética con el cual trabaja. Esa irregularidad procede, no del designio estructural —elíptico más que circular, tal como Dubois y tras él Severo Sarduy han destacado— sino de la imposibilidad de realizarlo cabalmente, frustrado por una inseguridad y oscilación que implica una desconfianza sobre la legalidad de las normas racionales.

Balbuena percibe que su trabajo le lleva a cifrar de nuevo, en el movimiento de retroceso, aplicando diferentes pautas reductoras que implican un escándalo de las leyes ópticas:

¿Quién alborota en mí nuevos cuidados  
para cifrar lo que cifré primero  
pues todo es cifra y versos limitados?

Lo que es objeto de ambigua oscilación es la regla que rige al sistema de reconversiones, pero no el principio mismo de que debe funcionar una regla. Se puede cifrar una totalidad en sólo siete versos, como dice el verso final de la octava argumental que, no olvidemos, funciona como el reductor de esos siete versos anteriores y al mismo tiempo como la incorporación al discurso poético de su propio régimen de producción, pero también se puede cifrar el conjunto resultante según dos regímenes alternos, uno que proporciona 1.577 versos y otro que se detiene en los 379, y, en la medida en que éste implica una regresión de la expansión máxima alcanzada hacia los orígenes, la dimensión 379 sólo quiere decir que es un instante de un movimiento que no puede cesar, que hace revertir la materia entera del universo a un solo punto, a un solo verso, mediante un constante proceso de expansión y de reconcentración.

Pareceríamos estar describiendo algunas hipótesis de la cosmología contemporánea sobre los procesos de expansión y reabsorción de la materia en el universo, y aún más, como en ellas estaríamos comprobando la disolución de la materia en la energía que la construye y mueve. Porque el poema de Balbuena, que expande tan esponjosamente la materia de una ciudad real y espléndida que era “acaso la primera gran ciudad moderna en el ámbito de la cultura de Occidente”<sup>24</sup>, absorbe tan lujurioso despliegue en el sistema de producción del poema, es decir, en el “cifrar”, que es una típica expresión de la energía creativa. Tanto en el último verso de la octava inicial, como en los movimientos centrífugos y centrípetos a que somete su materia literaria, pone en el primer plano las operaciones de construcción y desconstrucción de su poema, muestra como esa energía voluntaria hace y deshace, es clave de la invención mucho más que la *mimesis*.

Pero también pareceríamos estar observando procedimientos que animan algunas obras claves del manierismo contemporáneo y cuyos autores probablemente no conocieron o no se inspiraron en este lejano antepasado fundador. El retorno a un punto en que todo se reúne y alcanza significación, es obsesión del arte de Alejo Carpentier puesto a la búsqueda de fuentes y, como Balbuena, tendido sobre el puente invisible que liga Europa y América. Su *Viaje a la semi-lla* cumple con mayor sistema y racionalidad menos inventiva, este retorno al punto focal originario. Más notorio aún en quien construye la irrisoria historia de la contemplación de ese “lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”, una definición que cabría a *El Bernardo*, pero que define al “aleph” en el cuento de Jorge Luis Borges, todo él puesto sobre el cambiar y el permanecer (“Cambiará el universo pero yo no, pensé”), sobre la pluralidad trivial y agotadora en que se desperdiga el mundo y su absorción en un solo punto que lo signifique permanentemente.

Creo que Balbuena se definió a sí mismo en un verso de *El Bernardo*, que corona un agudo análisis de los procedimientos psíquicos: “el reloj de la libre fantasía”. Estaba definiendo también la poesía que nacía de él, ya que a pesar de ser el menos leído de los poetas americanos, es el fundador de la poesía americana en aquella vertiente en que ella se reconoce desconsoladamente como nacida en América, en los márgenes de una cultura en expansión que se proyectaba en el espacio y en el tiempo y generaba un desviado circuito que le devolvía su propia energía.

Se ha visto muchas veces la incidencia que el existir del Nuevo Mundo tuvo sobre la irrupción del manierismo europeo. Así, dice Segel: “the distinctive traits of the style can also legitimately be seen as an aesthetic response, in part, to the great expansion of the European consciousness brought about by explorations and discoveries of new regions and peoples”.<sup>25</sup> Se ha visto mucho menos, la situación de los márgenes de esa gran expansión europea y las bases con que comenzaban a trabajar los poetas que estaban en ellos, quienes no sólo vivían la expansión sino la reintegración a las fuentes, luchando con invencibles dificultades para un proyecto que no proporcionaba el simple resultado de reencontrar los orígenes. Pues estos orígenes ya eran soñados y ese sueño nacía en las circunstancias diferenciales de una ubicación excéntrica.

En ese momento crucial de las letras hispanoamericanas de fines del XVI y comienzos del XVII, es Bernardo de Balbuena quien funda lo que, en una formulación feliz que remeda el título del conocido libro de Weisbach sobre el barroco, el cubano Lezama Lima definió como “el arte de la contraconquista”.<sup>26</sup> No podía prever la suntuosa descendencia que tendría a lo largo de los siglos, ni que alcanzara el esplendor de su último gran representante, el argentino Jorge Luis Borges.

University of Maryland at College Park

## NOTAS

- 1 *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (1936), *Plenitud de España* (1940 y 1945) en *Obra crítica*, México, F.C.E. 1950 (ed. de Emma Susana Speratti Piñero), pp. 348, 402-4, 554, 557, y *La utopía de América*, Caracas, Bibliotecas Ayacucho, 1978 (ed. de Angel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot), p. 108.
- 2 *Letras de la Nueva España* (1946) en *Obras completas*, México, F.C.E., 1960, t. XII, pp. 340-3.
- 3 Dice Alonso: "No hay motivos seguros para probar ni rechazar la imitación de Góngora por Balbuena. Sea de esto lo que fuere, Balbuena es un verdadero poeta original, de voz muy propia, con un barroquismo suyo muy interesante, que hay que considerar gemelo del de Góngora si bien siempre más ligero" (*Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1961, t.I, p. 241.)
- 4 *Orígenes de la novela*, Madrid, 1925, vol. I, p. CDLIII.
- 5 John Van Horne, *Bernardo de Balbuena. Biografía crítica*, Guadalajara, Ediciones Et Caetera, 1972, 2a ed.
- 6 "Bernardo de Balbuena y el manierismo novohispano" en *Studi Ispanici* (1977) y ahora en *La dispersión del manierismo*, México, UNAM, 1980.
- 7 *Antología de poetas hispano-americanos*, Madrid, 1927, t.I, pp. LII-LIII.
- 8 Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979.
- 9 Ob. cit., p. 38.
- 10 "Bernardo de Balbuena's *Siglo de Oro* and its sources" en *Hispanic Review*, vol. XV, No. 1, January 1947.
- 11 *El Bernardo of Bernardo de Balbuena*, Urbana, Illinois, 1927.
- 12 "Cosas de las Indias" (*La Nación*, 4 de febrero de 1940) en *La utopía de América*, ed. cit., p. 107.
- 13 *Poemas épicos*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1945, (ed. de Cayetano Rosell), t. I, p. 141.
- 14 Julius Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976.
- 15 *Destins du baroque*, Paris, Hachette, 1970, p. 19.
- 16 Henry Thomas Buckle, *History of Civilization in England*, New York, Appleton, 1907, p. 93.
- 17 *Poemas épicos*, ed. cit., p. 141.
- 18 Arnold Hauser, *Literatura y manierismo*, Madrid, Guadarrama, 1969: "como esta tendencia a la metáfora procede, sin duda, de un sentimiento vital, para el que todo se halla en transformación e influencia recíproca, puede hablarse también de un *metamorfismo*" (p. 59).
- 19 *Poemas épicos*, ed. cit., p. 155.
- 20 *Il giardino dei sensi*, Milano, Mondadori, 1975, cap. "Emblema, impresa, epigramma, concetto", pp. 226-236.
- 21 *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, F.C.E., 1955 (trad. de Antonio Alatorre), p. 486.
- 22 *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, Madrid, Ibarra, 1821 (ed. de la Academia Española), p. 85.
- 23 V. Frank Pierce, "L'allégorie poétique au XVI siècle. Son évolution et son traitement par Bernardo de Balbuena" en *Bulletin Hispanique*, t.LI, No. 4, t. LII, No. 3, 1949 y 1950.
- 24 Edmundo O'Gorman en el prólogo a Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Tímulo Imperial*, México, Porrúa, 1963, p. XIII.
- 25 Harold B. Segel, *The Baroque Poem*, New York, Dutton & Co., 1974, p. 36.
- 26 José Lezama Lima, *La expresión americana*, Santiago, Editorial Universitaria, 1969, p. 34.