

Por qué somos barrocos

Rosa Beltrán

Catedrática de la Universidad de Houston, Lois Parkinson Zamora se ha convertido en una de las investigadoras de referencia en el campo de la historia cultural de Latinoamérica, como lo demuestra su libro La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana, editado por la Dirección de Literatura de la UNAM, Iberoamericana-Vervuert y Bonilla Artigas, sobre el que la novelista Rosa Beltrán escribe el siguiente ensayo.

Para un extranjero, quizá la ecuación sea más natural: en general los latinoamericanos y en particular los mexicanos, son barrocos. Observan los altares de nuestras iglesias novohispanas, nuestras casas de colores apiñadas una junto a la otra sin que su traza obedezca a otro patrón que el gusto personal, la traza laberíntica de nuestras calles llenas de coches y confirman nuestro horror al vacío. La mayor prueba de la diferenciación y complejidad la constatan al hacer una visita a los panteones de los pueblos mexicanos el 2 de noviembre, día de muertos. Los materiales con que se decoran los sepulcros para recibir a los muertos son los mismos para todos: flor de cempasúchil, nube y terciopelo; velas blancas, comida, sal y una botellita de alcohol del que le gustaba al difunto y sin embargo no hay una tumba que se parezca a otra. El esmero en el detalle y la proliferación confirman ese efecto final: somos exuberantes hasta la muerte.

Hace unos años, al ver una película de la época de oro del cine nacional, un amigo catalán me dijo, sorprendido: “¿De verdad los mexicanos sienten así?”. “Así ¿cómo?”, pregunté. Pero entendía bien lo que él quería decir: con tanta complejidad, con tanto claroscuro. También: con tanto melodrama. La pregunta me dejó pensando. Entendí que la capacidad sufriente de

las madres, la emocionalidad a flor de piel, la industria de la lágrima, todo eso que constituye el arsenal de gestos y saberes con que crecimos no era sólo una representación convencional sino parte de una naturaleza que tiene su correlato en la expresión plástica y literaria de nuestras latitudes. Pero apenas llegué a esta conclusión, me detuve. Ese “barroquismo” ¿es de verdad algo natural? Y si no lo fuera, ¿hasta dónde es construida esa forma de subjetividad y cuándo empezó a construirse?

Para explicar nuestro barroquismo de modo diacrónico, el espléndido libro de Lois Parkinson Zamora, *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*, se remonta a las imágenes fundacionales de la antigua Mesoamérica reinsertas en el imaginario del México moderno: Quetzalcóatl y Guadalupe. Ya en sus orígenes, dice la autora, la serpiente emplumada y la virgen morena responden a un proceso transcultural. Detrás de cada uno están, respectivamente, el apóstol Santo Tomás y la diosa Tonantzin. Tanto Jacques Lafaye como Carolyn Dean ponen énfasis en la interacción de las culturas indígenas y los sistemas colonizadores europeos en América, es decir, en la función política de las imágenes. Parkinson adopta esa visión, sólo que ella se ocupa de estos “artefactos visuales” desde el

punto de vista de su producción y consumo. Y observa la forma en que se genera una suerte de sentido no expuesto ni explícito pero perceptible por los receptores del mensaje.

Sabemos que los jesuitas promovieron la fusión de Quetzalcóatl con Santo Tomás con un propósito misionero. Lo que podríamos preguntarnos es por qué eligieron precisamente a este santo y no a otro representante del panteón católico, a Cristo mismo, por ejemplo. Una explicación es la que da el propio Lafaye: “Quetzalcóatl, que en sentido figurado significaba ‘el gemelo precioso’, apareció como sinónimo del griego *Thomé*, que también significaba ‘gemelo’; de ahí la traducción de Quetzalcóatl por *santo Tomé* o *Tomás*”. También contribuyó el hecho de que este fuera un santo dispuesto a sufrir la violencia y el martirio, virtud muy apreciada por la orden jesuítica. Pero hay fincada en la leyenda de Santo Tomás una razón más poderosa que lo vuelve idóneo en la representación del barroco a partir de imágenes, un rasgo que lo vuelve vital en la persuasión. “Ver” es el paso ne-

cesario para “creer”. Tomás no quiso dar crédito al relato de la resurrección de Cristo sin antes tener pruebas visibles. Es decir: la necesidad de Tomás refleja la duda ante una creencia incorpórea y logra superar la contradicción entre ver y creer. Y si algo representa el barroco novohispano es esa exuberancia visible.

Si en la esfera eclesiástica los jesuitas fueron los principales proveedores de teorías de sincretismo cultural, en la plástica y la literatura laicas serán los propios autores quienes explotarán estas estructuras visuales y verbales. Uno podría preguntarse por qué. Pero la respuesta es obvia. Persuadir con un lenguaje preexistente es echar mano de una herramienta que ya está en nuestro imaginario y, por tanto, conseguir que lo dicho sea más digno de credibilidad. Que la enunciación se sienta como “naturalmente nuestra”. Más importante aun si pensamos que la búsqueda de la identidad fue el proyecto central del arte latinoamericano de la primera mitad del siglo XX.

En la historia literaria de América Latina han sido varios los autores que intentaron con éxito dar una



Mural en Santa María Tonantzintla, Puebla, siglo XVII



Carlos Clemente López, *Visión de San Juan Nepomuceno*, siglo XVIII

respuesta a Occidente desde un proyecto que llamaron “descolonizador”. Parkinson explora la obra de varios de ellos. Hace enlaces entre lo visual y lo verbal donde muestra que la sintaxis exuberante y las intrincadas estructuras narrativas se corresponden con la iconografía del barroco novomundista. En el caso de García Márquez, dice:

Remedios la bella, que asciende al cielo con las sábanas de Fernanda en *Cien años de soledad*, es otro ejemplo irónico de un arquetipo barroco, en este caso de la Virgen que levita. La “ascensión” de Remedios es un tema político y social, no religioso, pero el énfasis de García Márquez en las sábanas aleteando al viento confirma mi analogía visual, pues ninguna Virgen barroca ha ascendido al cielo sin ropajes suntuosos desplegándose a su alrededor.

Encontrar la influencia de la representación mítica del tiempo y el espacio de los códices en Elena Garro no es difícil y se ha hablado mucho de cómo *Los recuerdos del porvenir* construyen y reflejan esa composición del tiempo mítico. Parkinson muestra cómo Garro adapta las estrategias visuales de los códices y del muralismo y cómo la obra de esta autora sugiere que el tiempo y el espacio novelístico tradicionales no son suficientes para representar la complejidad de nuestras vivencias. Tanto la obra de Garro como la de Octavio Paz abrevaron de modo importante del muy atractivo venero de los mitos prehispánicos. Es probable incluso que desde cierta lectura la interpretación del tiempo mítico fuera la parte medular de la obra de ambos. Desde luego, no fue una visión única ni original. De hecho, esa “nueva” dimensión del tiempo fue en realidad un proyecto común de escritores, pintores y poetas (de Diego Rivera y Frida Kahlo, pasando por Rosario Castellanos, a Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, entre otros). Una aportación y una respuesta a Occidente hecha como contradiscurso a la colonización. El tiempo no como progresión sino como presencia.

En los capítulos que la autora destina a los cubanos, es muy interesante observar el despliegue de recursos transculturales empleados por Carpentier, Lezama Lima y Severo Sarduy, hermanados en el barroco como “un complejo móvil de constelaciones culturales e históricas” y como una metáfora para explicar la dialéctica económica entre abundancia y ausencia en Latinoamérica. Fascinante es ver los modos en que dialogan las genealogías espirituales de las órdenes religiosas con la pintura de Frida Kahlo o con las novelas de García Márquez (piénsese en pinturas como la *Genealogía espiritual de la orden franciscana*, o de las órdenes de monjas).

Y con todo, hasta ahí, muy probablemente no hay algo nuevo ni algo “raro” en la propuesta de Lois, aun-

que sí varios momentos deslumbrantes que se potencian con la reproducción de las imágenes a las que alude. Sin los capítulos finales, parece que los latinoamericanos decidimos (o algunos latinoamericanos decidieron) adoptar estas formas de representación porque nos distinguían de las europeas y porque eran, son, sí, rentables. Y porque por todas las razones antes expuestas, las sentimos “auténticas”.

Pero hacia la página 133 (de 366) la tesis comienza a volverse francamente provocadora. La inclusión de autores como Jorge Ibarguengoitia o Jorge Luis Borges en este universo barroco causa en principio reticencia. Y también curiosidad. La tendencia natural es a pensar que es imposible que estos autores tengan “algo” de barroco. Pero la argumentación de Parkinson es implacable. La narrativa de Ibarguengoitia y de Borges es barroca, dice, entre otras razones, porque es paródica. Por ejemplo, el discurso de la Revolución mexicana empleado por Diego Rivera no admite ni el cuestionamiento ni la ambigüedad. Su postura marxista tampoco le permite hacer una crítica al entusiasmo por la tecnología industrial. En cambio, “es precisamente la combinación mural de Rivera de mitos indígenas y tecnología occidental lo que Ibarguengoitia parodia en *Estas ruinas que ves*”. Más aún: el autor guanajuatense se permite incluso parodiar la obra misma de Rivera en un pasaje inolvidable donde los personajes se ponen a pintar un mural:

Después de este comentario nos dedicamos a la creación. Los medidores de la luz eléctrica se convirtieron en los pechos de la Eva Mecánica —título de nuestro mural— que aparecía a la derecha de la composición, recostada sobre un verde prado —la pintura que ya estaba sobre el muro, a la que agregamos unas florecitas— y cubierta con hilos de perlas —que tuvimos que agregar a fuerzas, porque don Leandro consideró que los pechos de fuera, aunque fueran dos medidores, eran desnudez suficiente...

En cierto sentido, y desde la plástica, son Abel Quezada y Miguel Covarrubias los pares de Ibarguengoitia, pues ambos crearon murales y caricaturas que parodian la grandiosidad industrial y la tecnología mitificada. Es notable la agudeza de Parkinson para observar la inclusión de este “otro barroquismo”, desde el humor, que se da como respuesta al pánico al vacío del abuso político y social.

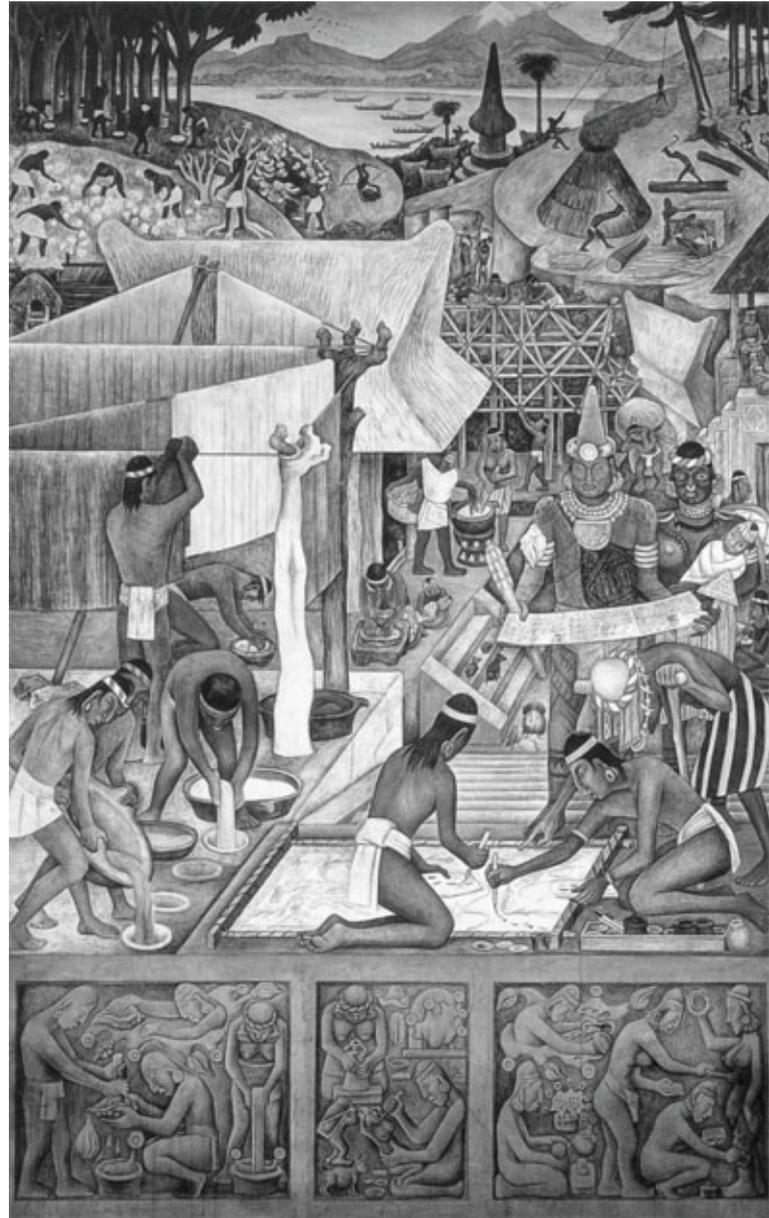
La parte más espinosa del ensayo y la más original es aquella en la que se ocupa de Borges como un autor barroco. El hecho de que no lo veamos así se debe, en parte, a que el propio Borges rechazó el estilo ampuloso de su juventud y fue consistente con el menosprecio del barroco. Y a que creamos en que todo lo que dice Borges sobre su obra es palabra sagrada. Borges mismo afirma que “el (frustrado) impulso de abarcar el universo es característicamente barroco, como lo son sus estra-



Frida Kahlo, *Mis abuelos, mis padres y yo*, 1936

tejas autorreflexivas caricaturescas”. Y bien, pregunta Lois Parkinson, ¿no se puede describir así la obra de Borges?: ¿como abarcadora del universo, autorreflexiva, y paródica? Por supuesto que sí. Aun Beatriz Sarlo reconoce esta “secreta complejidad” —este barroco secreto— en obras como “Emma Zunz”, donde la trama es incuestionablemente barroca. Pero tendemos a caer en lo que los críticos formalistas llamaron “la falacia intencional”. Es decir, escuchamos demasiado atentamente la crítica que los propios autores hacen de sus obras. Es un acto reflejo (pensamos que nadie como ellos sabe qué quisieron decir), pero también un acto de holgazanería y conformismo. Esto ha servido a generaciones completas de escritores (y de compositores y artistas plásticos) para dirigir a los lectores (y espectadores) a “leerlos” conforme quieren ser leídos. A construirse un mito. Su propio mito. Un mito que en no pocas ocasiones es alimentado por las (en mucho menor grado “los”) cónyuges y los herederos. No sólo Borges sino la propia María Kodama habla de la estética borgeana como una estética ajena a cualquier proyecto barroco: concisa, austera, que “logra ese ascetismo, esa pureza y ese equilibrio” surgidos del conocimiento y la pasión borgeanas por la literatura inglesa (*Revista de la Universidad de México*, número 132, p. 83).

Y no obstante, son muchos los rasgos de estilo que hacen de la obra de Borges una obra explícitamente barroca. Desde su fascinación por el *mise en abyme* y el *trompe-l'oeil* o “trampantojo”, eje en que se basan no pocos poemas, cuentos y ensayos (piénsese en “Pascal” en *Otras inquisiciones*, en el que Borges asegura que Pascal probablemente creía en mundos idénticos, algunos de los cuales contenían otros mundos dentro), hasta la continua amenaza de la aniquilación del sujeto como



Diego Rivera, *Civilización tarasca*, 1942-1951

centro universal, tema borgeano por excelencia. Por no hablar de la fascinación por el laberinto, la multiplicación, el espejo. Baste esta cita de Borges en un ensayo publicado en la revista *El Hogar* en 1939 en el que habla de su poética, intuida desde su más lejana infancia, cita a la que se refiere Parkinson para hablar del estatus referencial de la obra borgeana:

Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente...

Lo demás es instigar al lector a acercarse a esta obra exhaustiva y deliciosa. Una visión de nuestro barroquismo que compendia, enriqueciéndola, cualquier mirada previa. **U**