

*Niño sobre Cuauhxicalli en forma de jaguar. El autor describe la escultura mostrándonos «en pormenor de rasgos, el rostro que en su conjunto se vuelve en manifestación única de solemne fuerza gobernada, de vigilante gobierno propio» (p. 59).*

<sup>8</sup> *Gustav R. Hocke, Manierismo: O mundo como Laberinto, São Paulo, Ed. Perspectiva, pp. 266-272. Al analizar el «Adorno exagerado» el autor se refiere a «dos mundos que se enfrentan en este laberinto.. ellos se cruzan incesantemente sin encontrarse jamás. Ellos ya no emplean el mismo lenguaje. Los dos mundos apenas se enfrentan sino con mirada enloquecida».*

<sup>9</sup> *José Guadalupe Victoria, Pintura y sociedad en Nueva España. México, Universidad Autónoma de México, 1986, p. 101. Victoria señala que los «primeros concilios provinciales donde se discutió el problema de las imágenes, fueron celebrados de este lado del Atlántico. Nos referimos concretamente al Primer Concilio Mexicano, efectuado en 1555 en la ciudad de México. Entre los temas ahí tratados estuvo el relativo a las imágenes sagradas». Otras informaciones pueden ser conocidas a través del libro de Juan Tejada y Ramiro, Colección de cánones y decretos de todos los concilios de la Iglesia de España y de América, Madrid, 1849, t. III, p. 810.*

<sup>10</sup> *Rubén Bonifaz Nuño, Escultura azteca en el Museo Nacional de Antropología, México, UNAM, 1989, p. 22.*

El ornamento, el detalle y no la figura, crea fluidez al expresarse como el objeto del artista. Permite «confusión», «coincidencias de contrarios»<sup>8</sup>, mundos que se enfrentan, se cruzan, sin posibilidad de ser remitidos a significados semejantes. Las formas plásticas presentes en las esculturas aztecas, tuvieron sus fragmentos, curvas, círculos, ondulaciones, reproducidos fragmentariamente, en medio del ornamento, del enmarcamiento, del exceso barroco. Culturas indígenas y cultura europea conviven en un mismo espacio, son vecinas. Desafían la armonía entre forma y contenido, complaciéndose en ello, de tal manera que se transforman en un conducto expresivo independiente de la reproducción de imágenes adecuadas a la devoción de los fieles. En este sentido, el barroco permite el disimulo, desplazando forma y contenido.

Las discusiones entre europeos e indígenas sobre la representación de imágenes se referían apenas a los contenidos de las figuras. En este sentido vale la pena retomar las consideraciones de José Guadalupe Victoria. Dice él:

Por lo que concierne al arte, y más precisamente a la pintura, se discutió el asunto de la representación de las imágenes, pues los protagonistas del concilio consideraron pertinente frenar los «abusos e indecencia de las imágenes». El texto alude especialmente a los pintores indígenas quienes «sin saber pintar, ni entender lo que hacen, pintan imágenes todos los que quieren, lo cual resulta en menosprecio de nuestra Santa Fe». Así se exige que todos los pintores —indios y españoles—, para poder pintar y vender imágenes y retablos, deberían examinarse y obtener su licencia, «por nos, o por nuestros provisoros». Al mismo tiempo se decreta que las imágenes sean examinadas y valoradas; quien no obedezca amerita perderlas. También se ordena a nuestros visitantes —que suponemos fueron nombrados especialmente para esa tarea que vayan a todos los sitios de culto e indaguen que las imágenes son adecuadas para la devoción de los fieles; de no ser así se les autoriza para retirarlas y suplirlas por otras que estén convenientemente ataviadas, especialmente en los altares, y otras que se sacan en procesiones, los hagan poner decentemente».

El texto alude sobre todo a los pintores indígenas que «sin saber pintar, y aún sin comprender lo que hacen, pintan muchas imágenes, lo que da por resultado el desprecio de nuestra Santa Fe»<sup>9</sup>

Rubén Bonifaz Nuño, al analizar la escultura azteca, las formas de relación que el indígena mantiene con ella, nos advierte sobre el error de construir paralelamente acervos culturales que nos remiten a patrones cognitivos diversos. Para él, los ejemplares de la escultura azteca «parecen deber su eficacia estética no a la índole de las entidades que representan, sino al hecho de mostrar las potencias espirituales y físicas que en ellas se acumulan, revelándolas por medio de elementos formales visualmente perceptibles»<sup>10</sup>. En este sentido, el barroco permite percepciones diversas, la multiplicación de sus significados. Por un lado, sus ángulos se suavizan al valorarse la curva, por otro, la forma lucha con la masa, y así, reproduce contornos circulares que también marcan la escultura azteca, indicando la presencia (fragmentada) de formas que se revelan como fuente de acción creadora.

La obra colonial parece, muchas veces, regida por el exceso. Exceso de violencia, exceso de oro, de riqueza. El ideal de perfección parece regresar, transfigurado, en una forma excesivamente ornamentada, como si aquel edificio pesado, cargado por

el contraste de colores, por la turbulencia de la luz y de la sombra, fuera capaz de disolver la imagen de la virgen colocada en el altar, delegando al ornamento que circunda las figuras centrales, un significado en sí mismo. La ostentación y la pompa desafían a la figura sometiéndola, permitiendo su disolución en medio de otras formas de representación plástica. Exceso, disimulo, en medio de formas serpentinas<sup>11</sup>.

Al contemplar la iglesia de Sta. María Tonantzintla, en Puebla, México, o el templo de San Francisco Acatepec, debemos poner atención en la metamorfosis emblemática de todo el revestimiento de estas iglesias. La policromía permitía la yuxtaposición de significados reactivando otras formas de percepción de todo el espacio, dándole el carácter de signo. Todo el exceso, presente en el barroco, niega una autocomprensión lineal del contenido de las imágenes. Estas imágenes cristianas nos remiten a un contenido, a un sentido, al cual el cristianismo le otorgó una secuencia histórica<sup>12</sup>.

El barroco subvierte este sentido cristiano y permite que un universo desconocido y oscuro pueda integrarse en lo sagrado conservando, al mismo tiempo, como punto central, la esencia diabólica de la forma, de la apariencia. El barroco latinoamericano nos remite a algo incompleto, a partes sueltas de combinaciones formales, que son capaces de contener referencias a la cultura indígena que, a su vez, es «capaz de remitir a una unidad del antiguo cuerpo social»<sup>13</sup>. El barroco hace presentes innumerables contradicciones plásticas, solidez y movimiento, quietud y energía, que nos remiten también a la escultura azteca. Lo que fue concebido por el europeo como adorno y lujo ganaba en América otras significaciones. Se vaciaban los antiguos contenidos para delegarle a la forma un significado múltiple. Cito a Rubén Bonifaz Nuño:

Hablamos, aunque mal, el español; pero nuestra alma y nuestro cuerpo se gobiernan quizás, en sus impulsos y sus acciones, igual que lo externo de la serpiente esculpida es regido por su oculta espiral interior, por las normas antiguas que contuvo el náhuatl que ignoramos.

Las formas plásticas, merced a su naturaleza universalmente comprensible, son la herramienta para llegar, a pesar de nuestra ignorancia, al sentido de humanidad de aquellas normas. Si acudimos a ellas, tal vez nos iluminen alguna posibilidad de salvación, un principio revelador de lo que realmente somos<sup>14</sup>.

## Mestizaje o fragmentación

La colonización de América estuvo siempre impregnada de un sentimiento de desestructuración del referente cultural ibérico y de tragedia frente a las culturas indígenas. Los conflictos, constantes durante la conquista, ganaban un significado moral a medida que los contactos entre civilizaciones hacían explícitas las marcas de su ambigüedad. Las Casas, al polemizar con Sepúlveda, deja muy clara la necesidad de comprender el conflicto a partir de un fundamento moral, y es a partir de este móvil que elabora la defensa del indígena al contar las violencias perpetradas contra los

<sup>11</sup> Estas formas serpentinas están presentes tanto en la escultura barroca como también en las representaciones indígenas. Bonifaz nos muestra, en el mismo trabajo citado antes cómo «es posible suponer que en esta presencia escultórica se emplea la forma serpentina para expresar una entidad que con mucho la excede. En esta escultura ni siquiera figura principalmente una serpiente: es más bien la representación de un principio dinámico, la síntesis manifestada de la energía que lo crea y lo mantiene; la condensación de un poder que anuncia la presencia de una acción perpetua».

<sup>12</sup> Erich Auerbach; *Mimesis*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1971, p. 13. Dice el autor, comparando la leyenda al relato bíblico: «El Viejo Testamento provee a la historia universal; comienza con el principio de los tiempos, con la creación del mundo, y quiere acabar con el fin de los tiempos, con el cumplimiento de la promesa con la cual el mundo deberá encontrar su fin». En este sentido, el relato bíblico indica una manera tiránica, una meta que deberá ser respetada por todos, pues al contrario de los textos legendarios, reivindica la condición de verdad histórica.

<sup>13</sup> Rubén Bonifaz Nuño, *Imagen del Tlaloc, México*, UNAM, 1988, pp. 134.

<sup>14</sup> Rubén Bonifaz Nuño, *Escultura azteca en el Museo Nacional de Antropología, México*, UNAM, 1989, pp. 23-24.

nativos. El principio organizador pretendía la creación de un universo unívoco: los indígenas también tenían un alma, por lo tanto también eran hijos de Dios.

El cristianismo, al fundar su soberanía espiritual, instituía la dialéctica barroca, que buscaba, a su vez, a través de la duda, vaciar las explicaciones tiránicas y conclusivas. El barroco, a través de la composición de sus paradojas, impedía que la verdad se constituyese en un único plano. La solución encontrada para este conflicto correspondió al disimulo del contraste evidente, disimulo que indica que no todo se mezcló. Es decir, el principio de la oposición colonizador/colonizado, vencedor/vencido se refiere a formas europeas de percepción. Mucho se escapa a esta historia contada como aparente dualidad.

El barroco trabaja con tal intensidad las formas plásticas y verbales que las disocia volviéndolas artificiales y excéntricas. Así, se transforman en un código retórico construido para dar distancia a los contenidos. O mejor, el barroco, al mantener sus antiguos vínculos con la estética renacentista, usa la perspectiva, crea una profundidad para remedar a la realidad y, así, abrir camino a una alternancia de significados.

Los sermones del padre jesuita Antonio Vieira pueden aclarar esta reflexión. Su retórica barroca pone en la sintaxis de las frases la libertad del discurso. Las imágenes utilizadas por Vieira definen espacios visuales en medio de los cuales se construye la trama retórica. La «historia» contada transcurre en el interior de la retórica y no del tema, permitiendo que la narración (como forma) tenga un argumento. Dice Vieira en el *Sermón de la Sexagésima*, predicado en la Capilla Real, en el año de 1655:

Para que un hombre se vea a sí mismo son necesarias tres cosas: ojos, espejo y luz. Si tiene espejo y es ciego, no puede ver por falta de ojos; si tiene espejo y ojos y es de noche, no puede ver por falta de luz. Por lo tanto ha menester luz, ha menester espejo y ha menester ojos ¿qué es la conversación de un alma sino entrar un hombre dentro de sí y verse a sí mismo? Para esta vista son necesarios ojos, es necesaria luz y es necesario espejo. El predicador contribuye con el espejo, que es la doctrina, Dios contribuye con la luz, que es la gracia; el hombre contribuye con los ojos, que son el conocimiento. Supongamos que la conversión de las almas a través de la predica depende de estos tres concursos: de Dios, del predicador y del oyente. ¿Cuál de ellos debemos entender que falta? ¿Por parte oyente, o por parte del predicador, o por parte de Dios?<sup>15</sup>

Las imágenes siguientes permiten que el texto tenga unidad y, al mismo tiempo, se desplaza el significado de cada uno de los elementos propuestos inicialmente. La estructura narrativa mantiene el ritmo y la sonoridad a través de la repetición, e introduce, a través del ritmo y de la sonoridad, la multiplicidad de sentidos.

Vieira indaga, vierte y retrovierte el pensamiento usando palabras-clave que, transformadas por la sintaxis, enriquecen los significados de las propuestas discutidas. Sin imponer un significado moral, lo que fácilmente conmueve a la platea (al modo de Las Casas, por ejemplo), es definir una meta en nombre de los fieles. Vieira prefiere elaborar propuestas y objeciones, acentuando el contorno de una forma de pensamiento. Éste es el espacio para el mundo indígena.

<sup>15</sup> Padre Antonio Vieira, *Os Sermões, São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1968, p. 90. Sermón de la Sexagésima dado en la Capilla Real en el año 1655.*