

## PRÓLOGO

# La Coatlicue transformada

*Los objetos que se miran con ambos ojos parecen más  
redondos que los objetos que se ven con uno solo.*

(LEONARDO DA VINCI,  
*Sobre la figura humana*)

Dos son mis puntos de partida: la observación de Leonardo sobre el bifocalismo en el arte y la metáfora visual del pintor mexicano Saturnino Herrán para el bifocalismo cultural en su lienzo *La Coatlicue transformada*. Leonardo nos recuerda que la perspectiva en el arte occidental dramatiza el acto de ver; Herrán nos alerta de que el acto de ver se ubica dentro de un marco cultural (lámina 1). Herrán representa la monolítica escultura de la diosa mexica (azteca) de la tierra, Coatlicue, cuyo nombre significa “falda de serpientes” y cuyo collar está hecho de manos, corazones y un cráneo en forma de pendiente (fig. 0.1). Esculpida poco antes de la invasión europea de 1519, la propia Coatlicue es doble; donde debería encontrarse su cabeza, se enfrentan dos testas de serpiente que representan, en su unión, la decapitación ritual y, por consiguiente, en la cosmología mexica, las fuerzas complementarias de la vida y de la muerte. A la dualidad formal y ritual de Coatlicue, Saturnino Herrán añade otro plano: el contorno de un Cristo crucificado. La cabeza inclinada, las piernas y los pies ensangrentados descansan sin vida sobre la falda de serpientes de Coatlicue; las manos sangrantes del hijo de Dios caen a ambos lados del collar de manos y corazones, sostenidas por los hombros de la figura. Esta “Coatlicue transformada” es una representación emblemática de la convergencia de las culturas indígena y europea en México, y yo propongo que representa, de manera más general, el proceso de mestizaje cultural en toda Latinoamérica. Este lienzo fue pintado en 1918 como estudio para el panel central de un friso que debía titularse *Nuestros dioses*. La idea de Herrán era representar a fieles indígenas en el panel izquierdo y a es-



FIGURA 0.1 . Coatlicue (figura esculpida), cultura mexicana, México, Museo Nacional de Antropología, México, fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint/Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México.

pañoles en el derecho, ambos grupos de cara a la Coatlicue transformada en el panel central, los dos grupos rindiendo homenaje a los dioses indígenas y católicos que encarna la imagen. El mural no llegó a terminarse, pues Herrán murió aquel mismo año, 1918, a la edad de 31 años.

Considero la condición inconclusa del proyecto de Saturnino Herrán, así como su visualización del sincretismo cultural como un emblema apropiado para mi investigación y para las obras de ficción latinoamericana que son mi tema de estudio. Por “sincretismo cultural” entiendo la manifestación simultánea de sistemas culturales diferentes en una misma forma de expresión o, para decirlo de modo más general, la conciliación de múltiples (y a menudo conflictivos) significados culturales en un contexto de expresión compartido. El término “transculturación”, emparentado con el anterior, hace referencia a los procesos mediante los cuales se producen significados a partir del contacto de distintos sistemas culturales.<sup>1</sup> Las nociones transculturales de la imagen visual condicionan la manera de ver en Latinoamérica, y estas maneras de ver condicionan la ficción contemporánea. Los escritores que aquí nos conciernen representan culturas indígenas, europeas y africanas, coloniales y poscoloniales, occidentales o no. Las proporciones y las medidas pueden variar de un lugar a otro y de una novela a otra, pero no así la experiencia de transculturación, ya responda ésta al nombre de sincretismo, mestizaje cultural o *métissage*, criollización, semiosis colonial, colonización de lo imaginario, o bien carezca de nombre.<sup>2</sup> En los capítulos que siguen haré referencia a varios teóricos de la cul-

- 
1. Este término tiene una larga y distinguida historia en el discurso cultural latinoamericano; para una útil explicación, véase Silvia Spitta, *Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America*, Houston, Rice University Press, 1994, ch. 1, “Transculturation and the Ambiguity of Signs in Latin America”, pp. 1-28.
  2. Los tres últimos términos fueron creados por Édouard Glissant, Walter D. Mignolo y Serge Gruzinski respectivamente. Véase Édouard Glissant, “Concerning a Baroque Abroad in the World”, en *Poetics of Relation* (1990), trad. Betsy Wing, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, pp. 77-79; Walter D. Mignolo, “The Moveable Center: Geographical Discourses and Territoriality during the Expansion of the Spanish Empire”, en *Coded Encounters: Writing, Gender and Ethnicity in Colonial Latin America*, Francisco Javier Cevallos-Candau *et al.* (eds.), Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, pp. 15-45; y Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en México, Siglos XVI-XVIII*, 1988; México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Gauvin Alexander Bailey hace hincapié en las formaciones transculturales a lo largo de la historia latinoamericana en su admirable estudio *Art of Colonial Latin America*, London, Phaidon Press, 2005. Véanse también los ensayos de Teresa Gisbert, Rolena Adorno y Amaryll Chanady en *Amerindian Images and the Legacy of Columbus*, René Jara y Nicholas Spadaccini (eds.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

tura y a filósofos de la historia, quienes han propuesto estos términos, y consideraré sus métodos de aproximación al estudio de las relaciones que se establecen entre las culturas latinoamericanas y sus formas de expresión visual y verbal. Hablando metafóricamente, pues, mi tema es la constante transformación de Coatlícue, y éste es también el tema de los escritores que aquí analizo. Sus novelas dramatizan el bifocalismo cultural encarnado en la figura de Herrán y la representación “más redonda” que este bifocalismo hace posible.

### BARROCO, BARROCO NOVOMUNDISTA, NEOBARROCO

Mi propósito es poner en relación estas energías transculturales con la estética y la ideología del Barroco del Nuevo Mundo. El Barroco novomundista es híbrido e inclusivo, y cualquier definición precisa debe incluir los modos indígenas y africanos de concebir y expresar el universo. Sus energías transculturales se mueven en varias direcciones, por supuesto, y mientras España y Portugal impusieron las estructuras de la Contrarreforma en América, ésta, a su vez, alimentó las energías creativas de Europa de una manera aún visible de Sevilla a Roma y a Amberes, para nombrar tres centros de arte y arquitectura barrocos. América también propulsó su creación y su construcción: el oro y la plata extraídos desde Zacatecas hasta Potosí hacen sentir su peso en los altares de las iglesias barrocas a través de toda Europa, como lo hacen los cuerpos de los trabajadores indígenas que extrajeron esos metales y cuya pérdida conmemoran silenciosamente estos altares. Hago hincapié en la reciprocidad de este intercambio transatlántico, ya que no hacerlo llevaría a una interpretación errónea del Barroco tanto en Europa como en Latinoamérica. Sin embargo, el centro de atención de los capítulos que siguen es esta última: me interesan las relaciones culturales asimétricas en los contextos latinoamericanos, y cómo estas relaciones continúan presentes en la narrativa contemporánea.

Los capítulos de mi estudio detallan la transformación del Barroco en Latinoamérica de un instrumento de colonización europea que codifica ideo-

---

Los siguientes catálogos de exposiciones abordan explícitamente las formas sincréticas de atención: *Converging Cultures: Art and Identity in Spanish America*, Diane Fane (ed.), New York, The Brooklyn Museum/Abrahams, 1996; *Cambios: The Spirit of Transformation in Spanish Colonial Art*, Santa Barbara/Albuquerque, The Santa Barbara Museum of Art/University of New Mexico Press, 1992; *Iberoamérica mestiza: Encuentro de pueblos y culturas*, Madrid/México, Centro Cultural de la Villa/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003, con ensayos de Elisa García-Barragán, Eduardo Matos Moctezuma y Mario Vargas Llosa, entre otros; y *Painting the New World: Mexican Art and Life 1521-1821*, Donna Pierce, Rogelio Ruiz Gomar y Clara Bargellini (eds.), Denver/Austin, The Denver Art Museum/University of Texas Press, 2004.

logías católicas y monárquicas en un instrumento de resistencia frente a esas mismas estructuras y, por ende, su transformación en un instrumento de crítica poscolonial. En tanto que los historiadores europeos designan el siglo xvii como la época del Barroco, éste es un marco demasiado limitado para abarcar el Barroco en Latinoamérica. De hecho, la creación de arte y arquitectura barrocos en las Américas continuó casi hasta el fin del siglo xviii, cuando el estilo churrigüesco alcanzó su expresión más exuberante en México. El clero colonizador empleó artesanos y trabajadores indígenas para construir sus iglesias y monasterios barrocos, para tallar sus imágenes en madera y piedra, y para decorar sus muros interiores y exteriores. El capítulo 1 se concentrará en la ideología de la representación visual que resultó de este choque de culturas y en la ontología sincrética de la visión que surgió durante tres siglos de dominio colonial. A fines del siglo xvi, los criollos ya habían comenzado a adoptar imágenes sincréticas como un medio de proyectar una identidad cultural americana frente al poder colonizador de España. La Virgen de Guadalupe es un excelente ejemplo de este proceso, pero las estrategias descolonizadoras del Barroco no se articularon plenamente hasta mediados del siglo xx.

Desde entonces, el Barroco novomundista se ha convertido en una ideología poscolonial con conciencia de su propia identidad cuyo propósito es trastocar las arraigadas estructuras del poder y categorías de la percepción. Esta ideología, denominada Neobarroco en los años setenta, ha proporcionado a los escritores latinoamericanos un medio para impugnar las ideologías impuestas y recobrar textos y tradiciones relevantes. Bajo el signo del Neobarroco, han capturado las formas de expresión del Barroco histórico para crear un discurso de “contraconquista” (término de José Lezama Lima) que opera ampliamente en la Latinoamérica contemporánea. Gracias a sus estrategias descentralizadoras y perspectivas irónicas, algunos críticos han considerado el Neobarroco como una suerte de posmodernismo latinoamericano, pero la semejanza es engañosa.<sup>3</sup> A diferencia de las categorías posestructuralistas regularmente impuestas por Estados Unidos y Europa o importadas desde allí, el Neobarroco se encuentra profundamente arraigado en las historias y en las culturas latinoamericanas. Las formas barrocas florecieron en la Nueva España católica como no lo hicieron jamás en la Nueva Inglaterra protestante; baste recordar las paredes desnudas de las iglesias coloniales de Nueva Ingla-

---

3. Véase, por ejemplo, Pedro Lange-Churión, “Neobaroque: Latin America’s Postmodernity?”, en *Latin America and Postmodernity: A Contemporary Reader*, Pedro Lange-Churión y Eduardo Mendieta (eds.), Amherst, Humanity Books, 2001, pp. 253-73; y Horst Kurnitzky, “Barroco y postmodernismo: Una confrontación postergada”, en *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, Bolívar Echeverría (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 73-92.

terra, el neoclasicismo nacionalista de Washington, D. C., y el elegante modernismo del internacionalismo del siglo xx, para reconocer que el Barroco es ajeno a la historia cultural de Estados Unidos. En Angloamérica, tampoco interactuaron las tradiciones indígenas con las formas europeas importadas como lo hicieron en Latinoamérica, donde crearon modos transculturados de expresión que codifican las características particulares de los contextos culturales del Nuevo Mundo. Las ideas y las imágenes barrocas están arraigadas en las historias coloniales y poscoloniales de América latina, y son indispensables para nuestra lectura de la ficción contemporánea.

En el capítulo 1, pues, trato alternativamente las modalidades de imaginaria visual de la América prehispánica y del Barroco europeo del siglo xvii en la Nueva España y en Latinoamérica en general. Mi objetivo es recuperar estas ontologías visuales tal como existieron de manera independiente, y luego mostrar cómo evolucionaron durante su cohabitación en el Nuevo Mundo. Haré referencia a dos mitos que se encuentran relacionados, uno mesoamericano y el otro novohispano: los relatos del espejo de Quetzalcóatl y del ojo de Guadalupe nos permitirán considerar las diferentes relaciones de las imágenes visuales con las realidades que (re)presentan. Un dios indígena y una Virgen barroca: éstas pueden parecer fuentes remotas para nuestra lectura de la ficción contemporánea latinoamericana, pero no lo son. Junto con otras imágenes y otros textos, nos permiten considerar los diferentes modos de ver que han convergido a lo largo de los siglos en América Latina. De modo que este primer capítulo proporciona el fondo histórico sobre el cual se perfilan en primer plano mis subsecuentes lecturas de los textos literarios.

Los capítulos siguientes ofrecen ejemplos de los encuentros culturales que constituyen el Barroco del Nuevo Mundo. En el capítulo 2 me concentro en las estructuras visuales de los códices prehispánicos en Mesoamérica y detallo el desarrollo de su empleo en dos medios modernos, los murales y la narrativa literaria. Mis temas principales son los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional, en la Ciudad de México, la novela de Elena Garro *Los recuerdos del porvenir*, y la enciclopedia poética de la historia americana de Eduardo Galeano en su trilogía titulada *Memoria del fuego*. Estos artistas crean obras que se corresponden con los códices prehispánicos y dramatizan la manera en que las formas indígenas se enfrentaron a los sistemas colonizadores europeos y los modificaron, en un proceso que aún persiste.

El capítulo 3 pasa revista a las teorías de hibridismo cultural que actualmente se suelen agrupar bajo la rúbrica del Neobarroco, desarrolladas en sus inicios, en los años cuarenta, por los escritores cubanos Alejo Carpentier y José Lezama Lima, y más adelante, por Severo Sarduy. Este capítulo es el fulcro de mi argumentación, pues Alejo Carpentier es fundamental para cualquier discusión del Neobarroco como una categoría poscolonial. Carpentier reconoce el barroquismo en su función histórica y colonizadora, pero también

insiste en que no puede limitarse a un único lugar o período histórico; antes bien, es un espíritu colectivo, una manera cultural de ser, que se caracteriza por sus estructuras dinámicas y sus perspectivas policéntricas capaces de reconocer e incluir la diferencia. Para Carpentier, la energía cinética del espacio barroco da cabida a las interacciones de las distintas historias y culturas americanas, como lo hace también su impulso dinámico de expansión y desplazamiento. De manera que recodifica la *función* del Barroco, convirtiéndolo en un instrumento mediante el cual los escritores latinoamericanos pueden trastocar las instituciones colonizadoras y las construcciones modernas de raza y racionalismo. Para Carpentier, el Barroco floreció en el Nuevo Mundo precisamente porque las culturas se han enfrentado y han convergido aquí: “El barroquismo americano se acrece con [...] la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser criollo; y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco”.<sup>4</sup> Exploraré esta posibilidad en la ficción de Carpentier, especialmente en *El siglo de las luces* y en *Concierto barroco*, así como en su ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso”, donde presenta su más convincente argumento sobre el Barroco novomundista como un medio de crítica poscolonial.

El capítulo 4 se dedica a las convenciones de la hagiografía barroca y de la representación de los personajes relacionados con ella en los medios visuales y verbales. Aquí estudio a Frida Kahlo y Gabriel García Márquez en forma paralela. Los retratos barrocos de Vírgenes dolientes y santos extáticos influyeron sobre ambos, y ambos proyectan una dinámica barroca de sufrimiento y placer, de tortura y trascendencia. En todas las discusiones acerca del Barroco novomundista y del Neobarroco, es esencial comprender las formas católicas de expresión visual, aun cuando los pintores y escritores en cuestión no sean católicos. Los santos y mártires católicos podrían parecer irrelevantes en un análisis de la obra de Kahlo o de la de García Márquez, dado su compromiso con el marxismo, pero veremos que la autoconciencia presente en los retratos barrocos puede decirnos mucho acerca de los autorretratos de Kahlo y los personajes de García Márquez. En estilos diferentes, confirman la flexibilidad (y constante utilidad) de las modalidades barrocas de representación del ser humano en el arte y la literatura latinoamericanos.

El capítulo final trata del Barroco borgiano. A pesar de que Borges renegó muy pronto del Barroco, y a pesar de su límpido estilo, su obra tiene importantes afinidades con las estrategias iconográficas y retóricas del Barroco. Es Neobarroco en su empleo consciente de las estructuras barrocas de percepción visual y extensión espacial; el espejo, el laberinto, el sueño, el *trompe*

---

4. Alejo Carpentier, “El barroco y lo real maravilloso”, fragmento de la conferencia dictada en el Ateneo de Caracas el 21 de mayo de 1975, en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI, 1981, pp. 123-135.

*l'oeil* y la *mise en abîme* están al servicio de su tema más importante: la naturaleza ilusoria de todo conocimiento. El tropo barroco “la vida es sueño” es tan fundamental para la metafísica de Borges como lo fue para los escritores del Barroco histórico: Calderón de la Barca, Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz, Cervantes, Sir Thomas Browne. Es más, su devoción por el artificio y la alegoría es barroca, así como su emblemática estrategia de codificar el universo entero en algunas de sus partes. Aun cuando en el Cono Sur no se produjeron arte y arquitectura barrocos del mismo modo que en el resto de Latinoamérica, las convenciones del ilusionismo barroco operan, sin embargo, en las “ficciones” de Borges. Su universalismo urbano, su recuperación de un número que parece infinito de textos y tradiciones, y su constante contemplación del infinito y la eternidad, reflejan el impulso de abarcar e incluir que inspira a la expresión barroca en todas sus formas. Su obra nos sugiere cómo las actitudes y las formas expresivas del Barroco pueden animar la ficción reciente aun cuando no se las reconozca como tales en primera instancia.

Aquí, y a lo largo de todo el libro, tiendo lazos estéticos e históricos entre el Barroco europeo y las formas de expresión latinoamericanas para distinguir, lo mejor posible, en qué estriba la novedad del Barroco del Nuevo Mundo. Los escritores latinoamericanos contemporáneos manipulan las formas barrocas con fines poscoloniales, rechazando las estructuras coloniales y al mismo tiempo recuperando las formas culturales colectivas que han sido eclipsadas por los racionalismos y los realismos de la modernidad. El término “Neobarroco” apunta a esta combinación consciente de resistencia y recuperación; los escritores reconfiguran las formas barrocas con ironía y de este modo recuperan las continuidades enterradas bajo una historia fracturada. El término “novomundista” es menos explícito a este respecto, puesto que hace referencia al largo proceso transcultural de adaptación de las formas barrocas europeas a las circunstancias culturales americanas. Por lo tanto, el Neobarroco depende del Barroco novomundista y lo incluye, aun cuando los escritores neobarrocos recodifican sus formas conscientemente. Barroco, Barroco novomundista, Neobarroco: estas categorías surgen históricamente unas a partir de las otras y se traslapan estética e ideológicamente. La ficción que analizaremos explota las tensiones entre mundos viejos y nuevos, entre las estructuras de la modernidad y sus subversiones neobarrocas. Como en la versión del *Quijote* de Pierre Menard, el Barroco novomundista refleja sus modelos europeos y los transforma por completo.

## PROPÓSITOS INTERARTÍSTICOS

¿Por qué, en los capítulos que siguen, trato de mantener las estructuras visuales y verbales en una reflexión única y continua? Para empezar, las artes no están separadas en Latinoamérica. Pocos son los escritores latinoamericanos



que no escriben apasionadamente acerca del arte, los artistas y la estética visual; además, los pintores a menudo son poetas, y los poetas, pintores. Esta movilidad entre los medios es una tradición histórica: los modos de comunicación visual y verbal han desempeñado papeles complementarios desde la fundación del imperio en el Nuevo Mundo español. En los virreinos de Nueva España, Nueva Granada, Nueva Castilla (Perú y Bolivia), y más tarde en el del Río de la Plata, artistas y escritores colaboraron para proyectar una visión católica de la realidad; después de la independencia, sus imágenes y palabras sirvieron para fundar naciones; y más recientemente, se han desempeñado como la conciencia democrática ante las oligarquías. El conflicto romántico entre artista y sociedad, entre inspiración individual e imperativos colectivos, nunca echó raíces en Latinoamérica. Los artistas y los intelectuales son figuras públicas y fuerzas políticas; defienden, ilustran, educan; aceptan puestos políticos, escriben periodismo político, pintan murales en paredes públicas. Estas funciones e intenciones comunitarias a lo largo de los siglos han dado como resultado un acercamiento entre artistas y escritores, y sus respectivos medios.

Este papel público refleja y dilata el papel de los artistas en la Mesoamérica prehispánica, aunque la palabra “artista” no es apropiada en este contexto. Los *tlacuilo* y *ab ts’ib* (pintor/sacerdotes) de las culturas del altiplano mexicano y la maya, respectivamente, cumplían la función de escribas de los dioses, pintando sus mandatos en lenguajes iconográficos e interpretando sus significados en representaciones orales. La gramática visual de los códices contenía y comunicaba la sabiduría teológica, astronómica, calendárica y adivinatoria de la comunidad, los registros históricos y genealógicos y, en el caso de los mayas, también la historia de sus dinastías. La escritura pictórica de estos “libros pintados” no hace distinción entre “texto” e “imagen”. La pintura y la escritura se combinan en coloridas estructuras pictográficas e ideográficas, así como lo hacen la sabiduría teológica, astronómica y estética. En el capítulo 1 veremos ejemplos de este lenguaje iconográfico y consideraremos sus complejas conjunciones; en el capítulo 2 descubriremos su presencia en obras recientes literarias y artísticas.

La larga historia de lenguajes visuales y verbales entrelazados en Latinoamérica implica que ser “culto” no es necesariamente sinónimo de ser “letrado”. A pesar del estudio de *La ciudad letrada* de Ángel Rama en la Hispanoamérica colonial, o la igualmente importante historia del libro y la impresión en la Nueva España de Ernesto de la Torre Villar, o el análisis de la cultura literaria más reciente de Roberto González Echevarría,<sup>5</sup> el “archivo” de Latinoa-

---

5. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, NH, Ediciones de Norte, 1984; Ernesto de la Torre Villar, *Breve historia del libro en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987; Roberto González Echevarría, *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

mérica no se encuentra necesariamente en forma impresa. Había, y hay, vastas regiones, incluyendo zonas urbanas, donde la cultura impresa no tiene raíces profundas, un hecho que no implica necesariamente que la gente no sepa leer. Pensemos en la insistencia de García Márquez en que el origen de su ficción se encuentra en las historias que le contaban sus abuelos (cosa en que vuelve a hacer hincapié en su autobiografía) y en su empleo narrativo de las imágenes de santos y demonios barrocos, que analizaremos en el capítulo 4. Estas fuentes orales y visuales reflejan su experiencia de haber crecido en un pequeño pueblo de la costa de Colombia, *no* su grado de alfabetización o su acceso a los libros. Evidentemente, los textos y las imágenes circulan en distinta medida y en diferente relación de acuerdo con el lugar, la época, la persona y la intención política, pero en todos los casos es indispensable comprender integralmente los modos de percepción y expresión visuales y verbales para comprender la literatura latinoamericana contemporánea. Estaremos más cerca de alcanzar nuestro objetivo, entonces, si hablamos de formas de *legibilidad* cultural y no de alfabetización. En América latina no se puede privilegiar la cultura impresa sobre la comprensión visual. Antes bien, son las relaciones entre estos distintos modos de imaginación las que intento reconstruir, al tiempo que los mecanismos culturales que las hacen accesibles (aun de modo irregular) entre sí y a sus usuarios.

Ofrezco este enfoque interartístico no tanto para hacer comparaciones específicas, sino para proporcionar un contexto histórico cultural en el cual ubicar la práctica contemporánea de la ficción literaria en Latinoamérica. Los países comparten tradiciones visuales a través de las fronteras nacionales, tradiciones que constituyen identidades culturales y reflejan experiencias históricas compartidas de colonización, apropiación y transculturación. ¿Qué orígenes hay del ser y de la sociedad más convincentes que la Virgen de Guadalupe y los Cristos sangrantes en México, Santa Rosa de Lima en Perú, el Cristo Negro de Esquipulas en Guatemala, la Virgen de Montserrat en Colombia, la Virgen de la Caridad en El Cobre, Cuba? Estos íconos culturales trascienden el contenido religioso específico; sus orígenes y estéticas integran tradiciones culturales, ontologías e ideologías en conflicto. Aun más, las superficies cargadas de imágenes de la arquitectura barroca conectan las historias de Mesoamérica, los Andes, Brasil y el Caribe. Y la pintura mural se ha practicado a través del tiempo y los territorios en toda la América anterior y posterior a la Conquista. Estos medios visuales se desarrollaron a lo largo de los siglos para narrar una diversidad de ideas; todos conllevaban (y algunos todavía conllevan) un contenido metafísico; todos eran (y algunos todavía lo son) instrumentos ideológicos cuyo objetivo es hacer valer imperativos colectivos, ya sean teológicos, imperiales, nacionales, poscoloniales, o una combinación de ellos. En todos los casos, el requerimiento afectivo permanece: el pintor o el escultor crea imágenes visuales que narran (profetizan, pontifican, polemizan) y al

observador se le pide que imagine (personifique, penetre, ponga en acción) la narrativa. Semejante energía discursiva es tan fundamental para los artefactos prehispánicos como lo es para los retratos barrocos de santos y demonios, o para los murales del siglo xx que afirman una identidad poscolonial colectiva. Tres interrogantes impulsan mi estudio: cómo las imágenes consolidaron y confirmaron las ideologías, cómo se generaron formas culturales sincréticas a partir de la colisión y la convergencia de culturas diferentes y cómo continúa este proceso en la ficción latinoamericana contemporánea.

### LA MIRADA EXUBERANTE

Espero que a esta altura resulte evidente que mi enfoque tiene la intención de no privilegiar (en la medida de lo posible) los modelos eurocéntricos y logocéntricos de análisis literario. En cambio, ubico en primer plano las narrativas culturales que han sido, y continúan siendo, codificadas en formas visuales. El estudio interartístico de la literatura latinoamericana permite a los lectores ubicar textos literarios en contextos culturales que de otro modo quedarían ocultos o serían invisibles si se prestara atención exclusivamente al texto verbal. Mi enfoque, entonces, es tanto extratextual como textual; pertenece a la historia del arte y a la crítica literaria, y dedico tanto tiempo (o más) al análisis de las estructuras visuales como de las literarias. Considerando los medios visuales latinoamericanos en su contexto histórico y analizando luego las novelas contemporáneas en forma paralela, espero dilucidar el empleo imaginario de los autores de estos medios y al mismo tiempo establecer una perspectiva crítica externa a su ficción.<sup>6</sup> Este método refleja los procedimientos de los

---

6. Resulta difícil, si no imposible, hacer una crítica de la economía de la escritura europea sin contrastarla con otros sistemas significantes. Ángel Rama señala este punto en *La ciudad letrada*, refiriéndose a la función imperial de los modos literarios europeos en la América latina colonial: “Todo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura, pasa obligadamente por ella. Podría decirse que la escritura concluye absorbiendo toda la libertad humana, porque sólo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder” (52). Es irónico, entonces, que el propio enfoque de Rama no abandone nunca la página impresa. No explora las relaciones de los medios de expresión o la producción de textos culturales además del alfabético, y tampoco examina las diferencias radicales en los medios de expresión que operaban en las ciudades coloniales y en los pueblos rurales (ciudades de españoles y pueblos de indios). Para un análisis de esta fundamental distinción, véase el prólogo de Silvia Spitta a *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, Boris Muñoz y Silvia Spitta (eds.), Pittsburgh, Biblioteca de América/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh University, 2003, pp. 7-23.

autores mismos, que emplean estrategias visuales para desplazar las fronteras que delimitan los campos culturales y expresivos. Porque los medios visuales son “otros” para la economía verbal de la ficción moderna, sirven a los autores (y a los críticos) como instrumentos indirectos por medio de los cuales ubicar las obras literarias cultural y políticamente, y para evaluar sus capacidades expresivas. La yuxtaposición de diferentes sistemas significantes -visuales y verbales- permite a estos autores (y a nosotros) considerar cómo se transmite el significado en distintos medios y con qué fines. Al igual que la mayoría de los estudios de literatura comparada, mi meta será la comprensión de obras específicas sopesando sus similitudes y diferencias, pero mi comparación interartística también cuestionará cómo los distintos medios comunican su significado, a quién y por qué. Por esta razón, las imágenes que incluyo en los próximos capítulos no sólo ilustran mi argumento, sino que son parte integral de él.

El título de mi libro es una metáfora de estas relaciones interartísticas y de las estructuras literarias expansivas que son su producto. En sentido literal, “exuberante” implica la abundancia desbordante, del Latín *uberare*, ser fructífero, con el prefijo *ex*: una abundancia extravagante, extraordinaria, desmedida. Metafóricamente, “la mirada exuberante” señala la pasión barroca por incrementar e incluir que también caracteriza las energías narrativas de gran parte de la ficción latinoamericana contemporánea. En su discurso de recepción del Premio Nobel, García Márquez habla de las realidades latinoamericanas como inmensas, descomunales, desaforadas; él sugiere que este territorio no puede trazarse ni explorarse, es inconmensurable, y presumiblemente también lo es su literatura.<sup>7</sup> Su insistencia en la desmesurada realidad latinoamericana puede parecer exótica y engrandecedora en términos que la crítica canadiense Amaryll Chanady ha denominado “territorializar la imaginaria”, pero García Márquez comparte con sus contemporáneos latinoamericanos el impulso de crear discursos de diferencia que los distinguen de Europa y de los Estados Unidos, un impulso ampliamente señalado por los críticos culturales de América Latina.<sup>8</sup>

---

7. Gabriel García Márquez, “La soledad de América Latina”, discurso de aceptación del Premio Nobel, 8 de diciembre de 1982, ed. Wilhelm Odelberg, Stokholm, Fundación Nobel, 1983.

8. Amaryll Chanady, “The Territorialization of the Imaginary: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms”, en *Magical Realism: Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris (eds.), Durham, Duke University Press, 1995, pp. 125-44. Cuando se le preguntó a García Márquez en una entrevista de 1982 si la “desmesura” de sus novelas era una licencia literaria, respondió: “No, la desmesura forma parte también de nuestra realidad. Nuestra realidad es desmesurada [...]”. Los ejemplos que da —el Danubio comparado con el Amazonas, la lluvia europea comparada con los huracanes latinoamericanos— confirman

García Márquez empieza su discurso de recepción del Nobel, “La soledad de América Latina”, con una anécdota relevante. Hace referencia al relato del navegante florentino Antonio Pigafetta en el que narra su viaje alrededor del mundo con Magallanes, y vuelve a contar la descripción de Pigafetta de que “al primer nativo que encontraron en la Patagonia le pusieron enfrente un espejo, y que aquel gigante enardecido perdió el uso de la razón por el pavor de su propia imagen” (230). Esta parábola no es acerca de la destrucción que trajeron los colonizadores europeos, sino sobre la insuficiencia de las formas europeas para contener al “gigante enardecido” de América Latina. El espejo del colonizador no puede abarcar las realidades latinoamericanas y, por eso, implica la parábola, es la tarea del artista ampliar y enriquecer (o subvertir y suplantar) los modelos importados de expresión. Así, García Márquez ofrece una predicción retrospectiva del poder de la imagen latinoamericana para incorporar tradiciones heterogéneas, una capacidad que consideraremos en mayor detalle cuando hablemos del espejo de Quetzalcóatl y del ojo de Guadalupe en el capítulo siguiente.

Mi título pretende ofrecer una alternativa al uso convencional del concepto de “la mirada” como apropiación del otro, a menudo invocado por la crítica feminista y poscolonialista. Por ejemplo, el crítico cultural Homi Bhabha escribe sobre “la mirada estructurada del poder cuyo objetivo es la autoridad”.<sup>9</sup> El sujeto colonizado, de acuerdo con Bhabha, devuelve esta mirada estructurada mediante la imitación, efectuando así una “inversión estratégica del proceso de dominación [...] que devuelve la mirada del discriminado al ojo del poder” (141). El modelo de Bhabha es atractivo porque señala la resistencia de los sujetos colonizados, pero no permite una relación recíproca en la cual el colonizado *no* imita al colonizador. La resistencia que Bhabha imagina es dual y cerrada, se mueve entre el opresor y el oprimido sin las tensiones transformadoras y las energías sincréticas que caracterizan al Barroco novomundista, y sin reconocer que el intercambio afecta inevitablemente a ambas culturas. Es más, ignora modos de ver que no están organizados por las nociones de percepción occidentales o cimentados en un *hegemonikón* clásico –(alma, razón, ego, conciencia subjetiva). La idea de “devolverle la mirada a Europa” es radicalmente insuficiente para abarcar el proceso transcultural que sigue operando en el arte y la literatura de América Latina.

---

su referencia (y su resistencia) a las medidas europeas. Véase Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, México, Editorial Diana, 1993, p. 78.

9. Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura* (1994), trad. César Aira, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 138. Peter Beardsell emplea el modelo de Bhabha, así como el de otros teóricos poscoloniales (Todorov, Foucault, Said) en su estudio *Europe and Latin America: Returning the Gaze*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2000.

Mi objetivo es, entonces, subvertir la dualidad de dominación y subordinación, sujeto europeo y objeto colonial, que impulsa la teoría poscolonial actual. Se aviene más a mis intenciones el análisis de Christine Buci-Glucksmann de las dinámicas excéntricas de la vista. En su estudio de 1986 *La folie du voir: De l'esthétique baroque* (La locura de ver: de la estética barroca), traza el desarrollo de la representación de lo visible y lo invisible, llamando la atención sobre las distorsiones y las simulaciones por medio de las cuales los artistas barrocos desafiaron los cánones clásicos de perspectiva y orden espacial.<sup>10</sup> Sin embargo, no menciona el Barroco novomundista, y nuestro interés son los modos de ver y de ser de América Latina, y sus modos de (re)presentación a través de los medios y las culturas. Mi análisis está motivado por las siguientes preguntas: ¿qué formas de atención requieren una imagen o un texto de su observador o de su lector?, ¿cuál es su función social y política, y cómo afecta esta función a la forma de atención?, ¿cuál es la experiencia estética de los observadores y de los lectores y cómo ha cambiado esa experiencia con el paso del tiempo y en diferentes contextos culturales? En todos los casos tomaremos en cuenta su experiencia histórica para darle sentido a la nuestra.

---

10. Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: De l'esthétique baroque*, Paris, Editions Galilée, 1986.