

Julio Ortega
Brown University

I. *Los emblemas de la abundancia*

En su *La península metafísica, Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma* (1999), Fernando Rodríguez de la Flor se detiene en la operación de lectura del mundo natural que motiva a los emblemas. El autor, que había ya dedicado un importante estudio al tema (*Emblemas, lecturas de la imagen simbólica*, 1995), repasa en el capítulo “Mundus est fabula, La lectura de la naturaleza como documento político-moral en la literatura simbólica,” los estudios sobre la emblemática española del Siglo de Oro y la Edad Moderna, para formular la hipótesis de una representación cifrada de la naturaleza, cuya función es tan política como metafísica. De este modo, Rodríguez de la Flor reconstruye el discurso emblemático como una lección doble acerca del mundo natural: es representado en tanto lectura ascendente, como escritura de Dios; o lo es en tanto lectura descendente, como lección de la caída del hombre. En último término, la visión político-moral que traduce el emblema es la de un microcosmo de lo humano. Este persuasivo análisis, así, nos propone una coherencia trascendente en la enciclopedia de los emblemas, ese corpus cuya operación mayor sería su propia unidad formal, sentido proyectivo y referencia circular, completa. Se trataría, por lo demás, del emblema históricamente situado, en España, y en una visión, no menos histórica, de la naturaleza. Dos hechos sostienen la hipótesis de la sobre-codificación del emblema que propone el autor: el carácter jeroglífico y alegórico de los emblemas, y el interesante fenómeno de un metalenguaje de las formas simétricas y armónicas, que tiene en Luis de Granada su mayor exponente; aparte, como es obvio, de la literatura espiritual o mística, que construye las articulaciones mayores.

Otra lectura del corpus emblemático podría inquietar la

“máquina semiótica” propuesta por Rodríguez de la Flor. En primer lugar, desde la perspectiva de la historia cultural los emblemas demostrarían que su pretensión simbólica es, más bien, construida, esto es, retórica. La normatividad que dictaminan funciona como un sistema autorreferencial, pero muchas veces demuestra sus límites en la actualidad. Es revelador que la iconografía de Ripa, por ejemplo, introduzca una diferencia regional en la representación de la naturaleza, no sólo entre los continentes sino incluso dentro de las regiones italianas. También es revelador el hecho de que los editores sucesivos adapten el sistema emblemático a los intereses de su público, intereses inexorablemente económicos.

No menos decisiva es la función del emblema en el Nuevo Mundo (donde la misma noción de “emblema” despliega la escena barroca) siendo, como suele ser, parte del lenguaje del poder y, por contrapartida, signo de legitimidad, autoridad y autoafirmación. En segundo lugar, desde la crítica cultural, el emblema es inevitablemente definido por su propio sistema de reproducción. No se podría histórica y culturalmente entenderlo sin su valor de uso, sin la evolución de las artes gráficas y la imprenta, y sin las burguesías comerciales que lo cultivaban. No en vano el clero y el programa evangelizador hizo del emblema alegórico uno de los formatos de su misión reconvertora y de su práctica traductora. No deja de ser irónico que la genealogía humanista de la emblemática, se desarrollara, en el Nuevo Mundo, como una codificación de la autoridad y el poder; y que la iconografía haya sido instrumento de la literalidad del sistema de representaciones como verdad única y universal.

Lisa Jardine se ha detenido en el intrincado sistema de producción de bienes, en el mercado de las artes y artesanías, y en las funciones de la imprenta y los talleres del lujo, en su libro *Worldly Goods, A New History of the Renaissance* (1998). Explica ella que las obras de arte que hoy admiramos por su virtuosidad, “were part of a vigorously developing worldwide market in luxury commodities. They were at once sources of aesthetic delight and properties in commercial transactions between purchasers, seeking ostentatiously to advertise their power and wealth, and skilled craftsmen with the expertise to guarantee that the object so acquired would make an impact” (19). Este análisis de la producción y el consumo no niega, ni mucho menos, la calidad y el valor superior de las obras y sus lecturas posibles, pero desmonta la trama de poder que configura a los mercados. En un balance esclarecedor de las lecturas o

interpretaciones que hoy conforman los estudios de historia cultural, Peter Burke considera las hipótesis sobre los encuentros culturales, y concluye que “We have returned to the fundamental problem of unity and variety, not only in cultural history but in culture itself. It is necessary to avoid two opposite oversimplifications; the view of culture as homogeneous, which is blind to differences and conflicts, and the view of culture as essentially fragmented, which fails to take account of the ways in which all of us create our individual or group mixes, syncretism or syntheses” (211). Es sintomático el hecho de que Burke en su introducción sitúe su perspectiva crítica fuera de los dos extremos de lectura al uso, el “constructivismo,” que asume la construcción discursiva de lo social, y el “positivismo,” que considera la documentación como lo real y verdadero; y lo es porque el crítico, al dirimir las formas y sentidos del “encuentro” de dos mundos se sitúa ante, desde o entre ellos; y, así, tributa uno u otro modelo de leer una historia cultural que, por su naturaleza compleja, escapa a una sola lectura, a un modo o canon predeterminado de procesar los hechos y las tramas.

Un lector privilegiado de la complejidad de las tramas es el historiador del arte Julián Gállego, cuyos estudios probablemente inician la tradición de la lectura simbólica de la pintura del renacimiento español. Es, digamos, un lector que convierte la imagen en símbolo, el ícono en emblema, y la figura en discurso. En *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (1968), su propósito es característico de su perspectiva de lector de acertijos: busca en la pintura, nos dice, tanto los elementos tomados de otros campos de la cultura (los contextos e intertextos representados) como los elementos plásticos cuya significación es simbólica (en lugar de un arte “puro” se trata un arte próximo a la literatura, donde correspondería a la “agudeza”); con lo cual se sitúa como lector del trasfondo simbólico de cada forma. De manera que hasta el supuesto “realismo” le resulta, como en el caso de Velázquez, pleno de “referencias y alusiones.” Las formas plásticas, asume Gállego, “ocultan” su significación “bajo las apariencias de una realidad cotidiana y hasta trivial” (13). Entre las fuentes de la “cultura simbólica” española, observa la importancia de Alciato, que en el XVII se ha convertido en “un lugar común” de pintores y escritores. Pero no es el único de los emblemistas italianos seguidos en España; también está Paolo Giovo, quien dedicó a Alciato una de sus empresas: “le dedica el Caduceo entre dos Cornucopias desbordantes de frutas, que era símbolo

de fortuna, en las *Imprese* de 1551” (47). Gállego pone a prueba su propio método de lectura simbólica cuando se encuentra con la sátira literaria a los héroes y fábulas mitológicos. Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (1613) rebaja los dioses a posturas humanas, y Quevedo en *La hora de todos y la fortuna con seso* (1650) reduce el Olimpo a burlas y, de paso, hace lo mismo con los emblemas de Ripa (63). Para explicar este escepticismo español ante el repertorio clásico, y averiguar también “las auténticas intenciones de los pintores al representar sin seriedad los temas paganos,” Gállego aduce dos causas: la crisis económica del XVII español y las ideas religiosas. La primera causa remite a América. No volverá el historiador a encontrarse con América, ni siquiera cuando hable de las frutas y los bodegones, pero la situación española durante el Siglo de Oro torna inevitable el lugar común del oro y la plata de Indias, que enriquece a una minoría pero empobrece al país. Por lo demás, se pregunta Gállego, “¿qué es España en el XVII? Un conjunto de Reinos: Castilla, Navarra, Aragón, Valencia, Cataluña, unidos bajo el mismo cetro, pero separados por los fueros, la moneda, las aduanas” (63). La riqueza de América se queda en manos de los mercaderes de Sevilla y el resto sigue de largo a Europa. Los artistas y los escritores padecen esa miseria y deben exaltar a sus patrones. Pero deben también probar, como Velázquez para ser admitido en la Orden de Santiago, “que nunca ha pintado para ganarse la vida;” esto es, no ser confundido con un comerciante (65). Como es sabido, su ordenamiento requirió extraordinarias pruebas de “pureza de sangre.” Pero según la causa religiosa se demuestra que los pintores no son paganos ni herejes y que tratan temas mitológicos como entretenimiento. Más tarde, la mitología será admitida en España, sólo que “cristianizada” (79). Se podría también argüir que algunas figuras mitológicas, como las de Velázquez, adquieren, más bien, una representación que utiliza la mirada “realista” para explorar los límites de lo verosímil, esto es, el enigma no del símbolo eterno sino del signo humano. No en vano, están inquietadas por el instante de la mirada.

Pero el método simbólico de Gállego satura tanto la genealogía como el contexto del objeto artístico, lo que resulta patente en su interpretación de la pintura de flores y frutas, a las que no les da otro origen que su profusión entre los “moros andaluces, cuyos poetas celebran sin fatiga y con infinita inspiración los huertos y jardines” (197). “Pobre en otros productos, España ha sido siempre rica en

frutas y flores,” dice, aunque luego observa que “no es tan fácil leer el sentido de las flores que aparecen solas en un jarrón o en un cesto. Nada nos impide pensar que pueden tener un significado que va más allá de su mera belleza” (200). La severidad de esa mirada, que extrema las asociaciones del Barroco, explica que los frutos de América escapen a su visión, y que los signos de la abundancia sólo sean contraste de pobreza o hipérbole decorativa.

Por lo mismo, no ha de extrañar que al interpretar el famoso bodegón de Zurbarán, “Limones, naranjas y una rosa” (1603), que está en la *Norton Simon Foundation* de Pasadena, California, avance la noción de un tributo devocional a la Virgen María. Tradicionalmente, este formidable cuadro ha sido visto como una celebración de la Naturaleza contemplada en su esplendor y que el vaso es uno de chocolate. Pero Gállego lo explica así: “yo me atrevo a interpretar el aludido bodegón... como un homenaje a la Virgen: la fuente de cidras, fruta todavía empleada hoy en Italia en la paraliturgia pascual; el cesto de naranjas y azahares –virginidad y fecundidad–; la taza de agua –pureza fértil– puesta en platillo argentado con una rosa –amor divino– ...” (202). Llevado por la sistemática lectura simbólica, que convierte al mundo sensible en lenguaje saturado por su remisión alegórica, el crítico no tiene lugar para el incongruente objeto americano y opta por vaciar la taza histórica para llenarla de agua epifánica. Pierde, así, su carácter de elegía al mundo, Viejo y Nuevo sumados por la mirada celebrante. No ha de sorprender, por lo mismo, que otros lectores hayan elegido ver en las tres unidades del cuadro nada menos que a la misma Trinidad. Como dice Cherry, han convertido la mesa de cocina en un altar.

Sin embargo, aun si se aceptase que las tres unidades de este bodegón (cuya poderosa referencia al *ecónomos* doméstico es propio del empirismo barroco) una ofrenda a la Virgen María, no es sensato evitar la poderosa representación de vida material que hay en el cuadro, cuya piel y pulpa, luz y color, están para ser tocados y probados. Aun si las naranjas y los azahares podrían corresponder a la Virgen, la taza de chocolate sobre platillo de plata correspondería a la madre reciente. Después de todo, el chocolate americano tenía la reputación de constituyente de parturientas.

La espléndida pieza de Zurbarán escondía otra revelación: los rayos X descubrieron que entre los limones y la canasta el artista había pintado, y después borrado, un plato de “batatas confitadas.”

El tubérculo americano le da al cuadro un sabor más doméstico y cotidiano. Se trata de un dulce o postre pulposo y de forma menos agraciada pero de materia más inmediata, que en lugar de cáscara madura tiene un empolvado de azúcar. Es, así, una presencia del sabor; habla directamente a los sentidos. El azúcar, un toque de lujo sobre la simpleza americana de la batata (camote en otros países americanos), era un producto caro, usualmente importado de Portugal. De modo que podríamos concluir diciendo que en la sintaxis de la composición del “bodegón,” donde se suman materias y sabores del Viejo y del Nuevo Mundo (y de otros mundos también), los bienes americanos (chocolate, batata) abren la escena de una más empírica y mundana historia de los bienes, de sus intercambios y reinscripciones. Aun su desaparición (de la mano del pintor la batata, de la mirada de algunos críticos el chocolate) forma parte de la escena barroca, de su perfume, extrañeza y esplendor. En esa sintaxis, esos productos están, a veces, tácitos; otras veces, plenamente presentes, como el americano “chayote” que no está en una las naturalezas de Sánchez Cotán pero aparece en la segunda, que es fiel réplica del primer cuadro, sólo que ésta vez, en tanto signo de lo terrestre, ha ocupado su lugar, ligeramente incongruente pero veraz.

El género de la “naturaleza muerta” española gana en mediaciones vencidas y en intimidades plenas gracias a la inmediatez de esos sabores y formas americanas, que rebasan tanto la geometría del espacio como la circularidad del tiempo; y lo hacen en el escenario barroco donde amplían la sintaxis de una hipérbole celebratoria. Son fruta y fruto, posesión fecunda del sabor que humaniza al mundo. Hasta la confitura borrada y el chocolate invisible declaran la nueva proximidad del Nuevo Mundo en la redefinición europea de probar y saber, del sabor y lo empírico. “Yo comí de la fruta,” o “yo probé del fruto” nos dicen una y otra vez los cronistas, declarando la epifanía de lo nuevo.

Fernández de Oviedo, que no se privó de nada, le había echado en cara a Pedro Mártir hablar de la piña sin haberla conocido. Yo sí la he probado, reafirma, con autoridad sobre la letra. Pedro Mártir esperaba la nave que traía las piñas prometidas pero al cabo de la travesía llegaban estropeadas, para desconsuelo suyo. En cambio, a la mesa de Felipe II llegó una piña esplendorosa. La vio en su plato, la contempló en silencio, y decidió no probarla. Su autoridad residía en el no-saber, en una era anterior a la sintaxis trasatlántica.

II. *Hipérbole del Nuevo Mundo*

La abundancia pasa del prodigio al exceso, de la metáfora a la hipérbole, y en el proceso se convierte en un discurso él mismo fecundo. La abundancia es autorreferencial, ocurre como siembra, transplante, traslado, injerto, en el escenario colonial; pero pronto ocurre en el discurso, donde prodiga figuras. Lo copioso es ya una copia metafórica de sí mismo. Más clásica es la noción de la naturaleza como un bien común del cual, en el Nuevo Mundo, todos gozan. Pero ha pasado ya por el Humanismo y su postulación utopista la idea de que el sol es el modelo comunitario del bien, porque su luz es colectiva. La “eterna primavera” mexicana es un prodigio pero es también una cita clásica. Pero cuando los cronistas aborígenes se demoran en describir los bienes propios, encuentran otras fuentes para su hipérbole. Hernando Álvarez Tezozomoc, nieto de Moctezuma, en su *Crónica mexicana* (1598) dedica más atención a los adornos de los guerreros que a la guerra misma. Hasta los proyectos de Bartolomé de las Casas y Vasco de Quiroga llevan la demanda de la abundancia. Los 14 “remedios” que recomienda de las Casas tienen como finalidad que las islas “se conviertan en la mejor y más rica tierra del mundo, todo esto viviendo en ella los indios.” La abundancia reclama un sujeto, y el hombre pobre parece el héroe natural de una Edad de Oro americana que es, como cree el Inca Garcilaso de la Vega, una prolongación mejorada de España. Guamán Poma, siguiendo a de las Casas, cree que el mismo discurso es ya el remedio, lo anuncia y adelanta: “pronto tendremos remedio.” Y repite la alabanza central de su alegato: la “abundancia” recorre el calendario con sus frutos y yerbas, como si el tiempo fuese un Huerto emblemático. Gonzalo Fernández de Oviedo es de los que más atención presta a los tamaños y sabores, al punto que a alguna vez recuerda el sabor aunque olvida el nombre de una fruta. De las higueras isleñas dice que “llevan unos higos tan grandes como melones pequeños” (*Sumario*, 214). Y también:

Hay asimismo melones que siembran los indios, y se hacen tan grandes, que comúnmente son de media arroba, y de una, y más; tan grandes algunos, que un indio tiene qué hacer en llevar una a cuestras; y son macizos y por dentro blancos, y algunos amarillos, y tienen gentiles pepitas casi de la manera de las calabazas... (225)

La comparación con los frutos de España es el punto de vista, de allí las “calabazas,” que sitúan el relato en lo verosímil. Así, estos frutos pertenecen a la categoría demostrativa de los ejemplos, a la estrategia humanista de la persuasión. Sólo que son ejemplos que ponen a prueba la lógica del relato, al exceder la secuencia causa-efecto, potencia-acto, serie-objeto; y que demandan los testimonios y los descargos de la vista y el sabor, con lo cual aumentan su tamaño, su valor. Los higos y los melones, por ejemplo, son productos españoles que crecen desafortadamente en las Indias, y que comparan unos con otros, en el tamaño: los higos son como melones pequeños, los melones como melones enormes, que serían monstruosos si no tuvieran, dentro, “gentiles pepitas,” o sea, la semilla del fruto doméstico, verosímil. Los ejemplos se convierten en actos de fe; se sostienen en la hipérbole, en la acumulación comparativa y la reiteración del testigo de cargo. Los melones son un ejemplo elocuente, porque se trata de un término genérico, que seguramente involucra a varias especies; así, el melón es un emblema del transplante acrecentado; nombre viajero, recomienza en el Nuevo Mundo como una sílaba de la abundancia. (Los latinos lo llamaron *melopepon*; Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española* dictamina que “en rigor vale manzana”). Todo tiende, así, al lenguaje del Barroco, salvo que cuando lo barroco llega es también excedido. Ya de por sí el Barroco es un derroche nominativo que prolonga las cláusulas complementarias hasta casi perder de vista al sujeto de la frase. Y es que en lo barroco cualquier inciso circunstancial se torna principal. Con lo cual, el drama de la abundancia deja de ser una puesta a prueba de la vista y del nombre, y pasa a ser un decorado suntuoso del arte de volver a ver y renombrar.

III. *La ciudad barroca*

En su *La grandeza mexicana* (1604) Bernardo de Balbuena hace de la ciudad el centro de su representación barroca: la naturaleza es un catálogo de bienes, que el lenguaje ordena ya no en el mundo exterior sino en el escenario urbano y cortesano de la página, en el canto límpido y sosegado donde el sujeto recorre el diccionario como si fuese el mapa de México. Balbuena pasó de España a México probablemente a los veinte años, y su aprendizaje americano lo convirtió en un poeta erudito, de empaque formal clásico y gusto por las simetrías del despliegue

barroco. No se propuso la diferencia específica de lo mexicano sino la diferencia inclusiva de su lenguaje: la figura barroca, de expansión americana, ocupa el tiempo presente, que no tiene orillas, y así lo mexicano es un pliegue en la fluidez del español universal. Como Gracián, acude a imágenes de rara grandilocuencia, donde la extrañeza del mundo pone en tensión a la lógica de la representación. Lo vemos en esta estrofa rotunda, en la que nos dice que la ciudad de México:

Es centro y corazón desta gran bola,
playa donde más alta sube y crece
de sus deleites la soberbia ola.

La ciudad como eje y corazón de este mundo impone aquí una figura de equivalencias. México es doble centro, geográfico y corporal, efectivo y alegórico, pero es también una playa u orilla donde los deleites se acrecientan como una ola (abundancia). Así, cada palabra es otra cosa, y sólo la declaración “México es una ciudad deleitosa” sería la referencia implícita. El poema no habla, y aunque a veces canta, la más de las veces metaforiza; dice una cosa por otra, acrecentando así el registro de las equivalencias, de la hipérbole descriptiva, y del himno demasiado mundano como para convocar a las Musas. Este “epílogo y capítulo último” que se declara discurso “cifrado,” se detiene incluso en el alto costo del alquiler de una casa (hay una tan altiva, dice, que su alquiler es mayor que un condado, “pues da de treinta mil pesos arriba”). Por ello, su acopio tiende a lo genérico, y hasta el mercado central se debe más al catálogo que a los sentidos:

Cuanto en un vario gusto se apetece
y al regalo, sustento y golosina
julio sazona y el abril florece,
a su abundante plaza se encamina;
y allí el antojo al pensamiento halla,
más que la gula a demandarle atina.

Se trata, así, de una abundancia más emblemática que efectiva. La abundancia se convierte en cita literaria, en archivo argumentativo, que sostiene la autoridad del poema. En verdad, la “grandeza mexicana” carece de sujeto: es una frase adjetival, un discurso en búsqueda del acto

enunciativo que daría actualidad al sujeto de la abundancia dentro del poema, desde fuera del mismo. Termina así el canto:

Su gente ilustre, llena de nobleza
 en trato afable, dulce y cortesana,
 de un ánimo sin sombra de escaseza.

Esa gente se configura, por tanto, desde la abundancia y contra la carencia, en la plenitud urbana de su estilo de vida cortés, por oposición al desánimo de la pobreza y sus sombras. La naturaleza es un decorado ciudadano, el telón de fondo de una “primavera mexicana.” Dentro del cuerno de la abundancia hay otro cuerno de la abundancia. Las flores, dice, las derrama abril, que es una cornucopia de nombres: “aquí con mil bellezas y provechos / las dio todas la mano soberana.” Esta divinidad que concede lo bello y lo útil, es otra cornucopia, quizá su idea misma, y prodiga su lenguaje florido.

IV. *La representación del intercambio*

Cuando Diego Saavedra Fajardo dedicó la empresa 69 (“Ferro et auro”) de su tratado *Empresas políticas* (1640) al balance del descubrimiento de América no pudo sino concluir que la conquista había sido una aventura demasiado costosa. Revelando un tópico de la segunda mitad del siglo XVII, que desde la crisis y la pobreza de España veía el Nuevo Mundo como el origen de la carencia extendida, el prudente cortesano instruye al Príncipe sobre las ventajas de la agricultura frente a la minería, esa onerosa promesa americana. La obsesión con los metales y el esfuerzo de España en explotarlos ha sido una euforia pasajera: el oro y la plata siguieron de largo y terminaron en manos de los banqueros de Flandes. Por lo tanto, concluye Saavedra Fajardo, ha sido “dañosa a los hombres su abundancia.”

La demostración apela al discurso de la abundancia, al prodigio de su historia natural: “¿No acaso dio la Naturaleza en todas partes, tan pródigamente los frutos, y caló en los profundos senos de la tierra la plata y el oro...?” (789). Sólo que el gran preceptor confundía los efectos con las causas: la abundancia de metales no ha sido “dañosa,” lo había sido su régimen de explotación.

El sujeto implícito de esta abundancia es el hombre pobre. El

“pobre” cristiano del padre de las Casas y los “pobres de Jesucristo” de Guamán Poma de Ayala. Esto es, el cristiano primitivo, que busca su iglesia entre los adoradores del becerro dorado. La pobreza en sí misma es un estado crítico que pone en duda, otra vez, el discurso justificativo imperial y la buena fe doctrinaria. Por eso, aun sin proponérselo, las historias naturales y su proliferante glosa levantan la paradoja de la naturaleza abundante habitada por un indígena condenado a la servidumbre. El padre de las Casas niega el cielo a los explotadores de indios, y explica con elocuencia la carencia de sentido de una conquista de exterminio. Felipe Guamán Poma y Garcilaso de la Vega, el Inca, presuponen una próxima restitución o transferencia del poder usurpador a los herederos legítimos. Ambos se alarman por la destrucción, y a su modo la denuncian. Ambos también dan forma intelectual a lo que en la práctica colonial será la estrategia de la cultura vencida: la negociación de legitimidad, dentro de los espacios de control, que permita, a través de la apropiación de los bienes europeos (la escritura siendo el bien superior), reafirmar la memoria Andina, y delimitar espacios propios. Esta sería una red no sólo de sobrevivencia y resistencia sino de consolidación y crecimiento de lo propio en el sistema de lo nuevo. También en ello, así como en el escepticismo de los resultados, fueron modernos.

Si Guamán levanta una cartografía del mundo natural (a través del procesamiento, intercambio y preservación de la comida), Garcilaso avanza una interpretación del orden político (a partir de la fábula política neo-platónica), y ambas operaciones intelectuales ocurren como una alegoría de las reparaciones. El lenguaje de los alimentos es paralelo a los anudamientos que la escritura, en manos de los cronistas mestizos, es capaz de poner en juego. Se trata de una de las rearticulaciones más consistentes del mundo natural y la práctica social en el relato del Nuevo Mundo. No es casual que la imagen humanista de la Abundancia como una matrona que porta un gran ramo de espigas, sea reemplazada por Guamán por la imagen de una abundancia andina, la de una muchacha que lleva un ramo equivalente, sólo que ahora el emblema representa la racionalidad social del trabajo, su articulación del sujeto cultural, el medio comunitario y el tiempo propicio. La cultura del Nuevo Mundo elabora, en estas crónicas nativas, su disputa por una racionalidad post-colonial; es decir, su proyecto de exceder el mapa imperial. Así, con los instrumentos del discurso de la abundancia, estos escritores le daban a la carencia crítica un contexto de virtualidad resolutive. Y lo hacían

desde los frutos y las frutas, desde las semillas y la cosecha, desde la voz y la letra, desde el cuerpo y la memoria, capaz ésta de ampliar, en la escritura, los límites del presente. La conquista española se pone, así, a trabajar a favor de la virtualidad mestiza, andina y peruana, ese horizonte abierto por la memoria en el porvenir.

Después del proceso de emancipación política de España, a comienzos del siglo XIX, los emblemas de la abundancia, los fantasmas de la carencia, y las expectativas de lo virtual adquieren nuevos significados y valores. La disputa de su sentido, sin embargo, puede hoy ser vista como el proceso de la construcción de la referencialidad nacional; y, por eso, como distintas representaciones (interpretaciones) del proceso de la modernización. Martí creyó que el sujeto de las nuevas repúblicas saldría del campo mientras que Sarmiento pensó que ese sujeto sería el ciudadano de la urbe; esas opciones son antagónicas en la concepción del estado y su gestión nacional, esto es, difieren acerca del control de la modernización inevitable. Andrés Bello, por su parte, entendió que la institucionalidad se sostendría en la racionalidad jurídica y la lengua común. Pero si la crítica ha exacerbado esas oposiciones, hoy nos parece más claro que el pensamiento y la práctica de estos intelectuales es parte del proceso de autorreconocimiento de América Latina en su definición moderna, la que está hecha en el lenguaje crítico y secular, y en los géneros del habla de una cultura renovada por su capacidad comunicante. Martí, Sarmiento y Bello, a pesar de sus diferencias, no se entienden en una tesis cultural deficitaria (que los confronta y los resta) sino en la fuerza constructora de su trabajo operativo sobre la zozobra del presente.

Pero que algunos autores contemporáneos (Alejo Carpentier, Juan Rulfo, José Lezama Lima, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, entre muchos otros) vuelvan a revisar las representaciones coloniales desde una perspectiva postcolonial, sugiere que las redefiniciones de lo moderno son los sueños de la racionalidad latinoamericana. Pesadillas y fantasmas, a veces, que distorsionan la vida comunitaria y multiplican la injusticia. Las semillas de la tierra han muerto en la representación radical de la Sequía que propone Juan Rulfo como alegoría del poder colonialista. Los frutos americanos, en cambio, son fecundos en la versión de José Lezama Lima, porque crecen en las reapropiaciones de la imagen barroca, como eje analógico. Gabriel García Márquez ha extremado la figuración de la abundancia y las restas de la carencia,

pero en su revisión del XVIII granadino, en *Del amor y otros demonios*, la metáfora de la peste es interpretada por distintos sujetos desde sus respectivas disciplinas, demostrando que la verdad colonial es solamente la versión más autorizada, la de mayor poder. Las semillas del naranjo, a su turno, vienen de todas partes y representan el abundar de lo mestizo, en las sagas de Carlos Fuentes, quien en sus relatos de *El naranjo* reescribe la historia del primer encuentro desde los reencuentros actuales, expulsando a la tragedia en la celebración de la cultura.

Mariano Picón Salas vio en las regiones americanas una suerte de equilibrio entre la naturaleza y la cultura, una sabiduría civil que evoca el ágora democrática de una arcaica república filosófica. Esa “fábula de las regiones” es un registro anterior a las fronteras del estado nacional en los relatos de Alejandro Rossi, situados en una América imaginaria, hecha de los llanos venezolanos y las llanuras argentinas, en esa oportunidad histórica de sumar los tiempos americanos y ganar las diferencias. El viejo dilema americano de ciudad y campo ha canjeado sus términos: la antigua “barbarie” del campo hoy se ha trasladado a la ciudad, a su suma de exclusiones (paradoja de una Modernidad desmentida puntualmente). La ciudad convierte a la pobreza en un verdadero vacío cultural, espacio diario de la violencia. Perdida la fe en la modernidad civilizatoria, América Latina confronta las evidencias de su vasta carencia contra las promesas de su abundancia una y otra vez recusada.

V. La lección mexicana

En 1866 el mexicano Luis G. Pastor, catedrático de literatura en el Colegio de San Juan de Letrán, publicó una traducción profusamente anotada de *Iconologie par figures: ou Traité complet des Allégories, Emblemes, etc., ouvrage utile aux Artistes, aux Amateurs, et pour servir a l'Education des Jeunes Personnes* (París, 1791). En cuatro delgados volúmenes, esta obra incluye 350 figuras de excelente factura y rico detalle hechas por los prestigiosos grabadores Hubert-François Gravelot y Charles-Nicolas Cochin. En su traducción *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*, Pastor reordena las figuras y los tomos, pero se permite no seguir el orden del original cuando luego de la Abundancia, que preside la obra, incluye la alegoría de América. Establece así una correspondencia, si no causal, sin duda demostrativa: se ha hecho ya

una convención, a mediados del XIX, la noción de América como “granero de Occidente.”

El lema de esta personificación de la abundancia reza así:

Divinidad alegórica representada por los iconologistas bajo las formas de una ninfa coronada de flores. Con una mano sostiene un haz de espigas de toda clase de granos, y con la otra el cuerno de la Amaltea lleno de los frutos que esparce la Abundancia. Está coronada de flores para denotar que éstas la anuncian. El arado designa el trabajo al cual la debemos; es decir, la agricultura, fuente de las verdaderas riquezas. El Caduceo, emblema del comercio, es también un atributo de la Abundancia.

Esa caracterización es reveladora de las nuevas funciones de esta alegoría: corresponde a los consejos elaborados por Diego Saavedra Fajardo en su tomo de *Empresas*. La noción de trabajo es nueva: la abundancia ya no es causa sino producto. Quizá la exaltación de la agricultura como origen de la verdadera riqueza sugiere no sólo que la minería es industria riesgosa y onerosa sino también que la agricultura está asociada a los ideales de la aldea frente a la vida cortesana; y, en fin, a la autosuficiencia de los países menos aventurados en la explotación colonial. En un tratado que critica tanto a los grandes iconologistas, Alciato y Ripa, estas alegorías poseen, además, una propensión a la autorreferencia. Es interesante que se hable de una “divinidad alegórica” representada por “una ninfa,” implicando que la figura es escénica: la ninfa no es la Abundancia sino su medio, pero ésta misma “divinidad” no es mitológica ni religiosa, sino “alegórica;” esto es, pertenece al ámbito de las artes decorativas o aplicadas, que en este tratado, se proponen adquirir un estatuto artístico superior en el arte del grabado. Aun si exhiben el aire francés dieciochesco como una teatralidad placentera, esa misma puesta al día confiere a estas figuras el valor de su alusión poética; no en vano se trata de dos grabadores (a la muerte de Gravelot le sucede Cochin en la empresa) consagrados a la riqueza de su arte en la celebración de la memoria humanística actualizada. También es propio de la época el sutil empleo del desnudo, que había sido censurado en el XVII, así como la escenificación mundana de la subjetividad y las emociones.

La representación de América sigue la convención establecida por los editores y grabadores de las alegorías de Ripa: “La América es representada por una mujer de color aceitunado, cubierta la cabeza y parte del cuerpo con plumas, adorno peculiar de los pueblos de este continente.” Incluye el signo de “la inhumanidad de los antiguos habitantes de esta parte del universo,” es decir, la cabeza cercenada de una víctima de la mujer que encarna a la bárbara América, sentada junto a un árbol de plátano, con el arco en una mano y la aljaba sobre el hombro. El traductor inserta aquí una nota al pie para recordar que Ripa representa a América “por medio de una mujer casi desnuda, de rostro terrible y amenazador.” Es elocuente el dibujo de la pipa de la paz, a la que se le ha añadido unas alas. La figura, algo estrambótica, se propone un sincretismo americano-europeo: convierte a la pipa americana en caduceo (la rama de laurel con dos breves alas, signo de la paz y atributo de Mercurio). La última sentencia advierte que el Nuevo Mundo “a pesar de haber duplicado las riquezas del antiguo, “no lo ha hecho más feliz.” No en vano, en el siglo XVIII un concurso había sido convocado en París sobre el tema “¿Ha sido beneficioso o desafortunado el descubrimiento de América?”

Y, sin embargo, aunque esta alegoría americana es una mujer melancólica, resignada a las labores de la pesca y la caza, que sus pequeños hijos confirman, las alas de Mercurio añaden el Comercio a la escena. Esa postulación del comercio como promesa de paz y riqueza sugiere, en efecto, la fe moderna en el progreso y el intercambio de bienes y productos. Se anuncia, así, el fin de la época heroica de la abundancia como modelo natural y potencia del bien colectivo; y su nueva funcionalidad como efecto del trabajo y el comercio, de la producción y el valor de cambio. La abundancia remite, ahora, al repertorio burgués y a la economía liberal, al mercado y al consumo. Por eso, el Licenciado Pastor junta a la Abundancia y la América. Esa secuencia demostrativa es didáctica, pero también una reafirmación en los reordenamientos tópicos de América.

Por lo demás, la actualidad de la noción de una abundancia americana se torna política: al hablar de la Equidad, Pastor no puede dejar de anotar las asociaciones con su propia actualidad; escribe: “En consonancia con la significación común de la palabra equidad está el lema que el Emperador Maximiliano I ha adoptado en sus armas: “EQUIDAD EN LA JUSTICIA,” dando a entender que la norma de

su gobierno tendrá por base la moderación en el rigor de las leyes.” Pero estas lecciones clásicas, en una ciudad de México afrancesada, son pronto excedidas por el desenlace de la intervención francesa: triunfa la rebelión de Benito Juárez y el iluso emperador Maximiliano es fusilado en Querétaro, en 1867.

En 1904 empezó en México la construcción del Palacio de Comunicaciones, bajo la dirección del arquitecto italiano Silvio Contri, un edificio de por sí alegórico que sería el último monumento al progreso en el gobierno de Porfirio Díaz, uno de los generales victoriosos de la lucha contra el imperio napoleónico. Las obras del palacio, de diseño renacentista florentino y neoclásico francés, no terminaron sino en 1911, irónicamente el mismo año de la caída del patriarca que había gobernado 34 años. Estamos ya en plena revolución mexicana, cuando una nueva emblemática y más actual alegorización se pone en movimiento a nombre de las memorias del porvenir. Las versiones nativas de la abundancia tanto como de la carencia y la virtualidad reemplazarán a las figuras de la retórica clásica en el debate público que es el mural mexicano. David Alfaro Siqueiros (1898-1974) plasma la fuerza gestante de las fundaciones revolucionarias en un horizonte cósmico. Diego Rivera (1886-1957) reemplaza la plácida plenitud del fresco renacentista con una abundancia social precortesiana y con campesinos que en lugar de cereales cargan canastas plenas de flores. José Clemente Orozco (1883-1949), en su mural de la Biblioteca de Dartmouth College, traza la historia cultural de las Américas, nacidas en la épica de la migración. Estados Unidos es representado con una alegoría de la abundancia: el trigo, la asamblea municipal, y la severa maestra de escuela, aunque en la escena no hay negros ni indios y los sujetos del bienestar lucen demasiado iguales, taciturnos y grises. La América Latina es representada con una alegoría de la carencia: un campesino revolucionario, sujeto del pueblo en armas, está por ser apuñalado por un grupo siniestro de banqueros y generales. En estas figuras, las Américas se han hecho opuestas, culturalmente ajenas, pero igualmente libradas a su cultura política.

En el palacio de Comunicaciones, sede actual del Museo Nacional de Arte, vale la pena detenerse ante las decoraciones del gran salón del segundo piso. Esos plafones, encargados de Italia, son una magnífica serie de un primer arte industrial, equivalente al “liberty style,” que pone al día didácticamente a las series alegóricas con las promesas del nuevo

siglo. Junto a las figuras del trabajo, los emblemas de las estaciones y las imágenes del progreso, aparece una actualizada figura de la Abundancia. En el repertorio iconográfico del estado porfiriano, la imagen clásica hace el camino de Italia a México para decorar el bienestar de una dictadura que se perpetuó en el poder a nombre de los ideales de la Ilustración, la ciencia y el orden. Un año antes, la larga y extravagante celebración del primer centenario de la independencia convirtió al general Porfirio Díaz en maestro de las alegorías: la historia mexicana fue representada como un teatro espectacular. Desde el reencuentro de Moctezuma y Cortés hasta la marcha de Iturbide como primer presidente, esa gran alegoría mexicana consagraba al estado autoritario. Como lo dejó en claro el ministro de fomento: el olvido y la mentira histórica son factores esenciales en la formación de la nación.

En las paredes del Palacio de las Comunicaciones, la versión neoclásica y fabril de la memoria del Humanismo ilustra la larga historia de su función mayor: ser instrumento de una actualidad paradójica, muchas veces contraria. A ese rehacer y debatir de las interpretaciones se debe la historia cultural de la Abundancia. Esta alegoría es inicialmente relato de asombros naturales, escena de sincretismos y de mezclas étnicas luego, decoración didáctica y nacionalista más tarde. Extraviada su sintaxis barroca de sumas pródigas, la carencia impuesta por los monopolios del poder (que en la lección mexicana convierten a la promesa moderna de la Comunicación en simulacro) erosiona la vida civil y resta horizonte al valor del lenguaje. La presunción del progreso, hoy como en el siglo XIX, se debe a la exportación primaria de recursos, en un sistema internacional financiero global, que incauta el futuro.

No en vano las nuevas artes y escrituras actualizan hoy las prácticas barrocas de un lenguaje que desborda los protocolos de la representación única, el pensamiento dominante, y las verdades ilusorias de los discursos de consolación. La historia de América Latina no se lee hoy como la de un fracaso permanente que sólo se puede reparar con su ingreso al sistema económico imperante. Más bien, esa historia es la del proyecto de emancipación, diferencia y sumas propias que forjó a la cultura latinoamericana. Una historia de los proyectos de recomenzar postula una sintaxis aleatoria, capaz de ensayar la heterodoxia de sus incorporaciones y proponer los escenarios de futuro afirmados por la creatividad y la inclusión. Esa historia de las representaciones proyecta una versión abierta de la experiencia americana, de sus

expectativas, destiempos y promesas. La historia cultural transatlántica, transfronteriza, es una historia del futuro. Se escribe en la cambiante orilla donde se siguen encontrando y desencontrando, ayer como hoy, el nuevo mundo y los viejos mundos.

OBRAS CITADAS

- Balbuena, Bernardo de. *La grandeza mexicana*. Ed. Luis Adolfo Domínguez. México: Porrúa, 1985.
- Burke, Peter. "Unity and Variety in Cultural History." *Varieties of Cultural History*. Ithaca: Cornell UP, 1997.
- Casas, Bartolomé de las. *Tratados*. Pról. Lewis Hanke y Manuel Jiménez Fernández. Transcripción de Juan Pérez de Tudela Bosco. Trad. Agustín Millares Carlo y Rafael Moreno. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historial general y natural de las Indias*. Ed. Juan Pérez de Tudela. 5 vols. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1959.
- . *Sumario de la natural historia de las Indias*. Ed. José Miranda. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. 1ª ed. París, 1968. Madrid: Cátedra, 1978.
- Gravelot, Hubert François y Charles Nicolas Cochin. *Iconologies par figures, ou traité complet des allégories, emblemes, etc. ouvrage utile aux artistes aux amateurs, et pourtant servir à l'éducation des jeunes personnes*. 4 vols. París: Le Pan, 1791. Trad. Luis G. Pastor. *Iconología o tratado de alegorías y emblemas*. México: Imprenta Económica, 1866.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Ed. John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. 2 vols. México: Siglo XXI, 1980.
- Jardine, Lisa. *Worldly Goods, A New History of the Renaissance*. NY: Norton, 1998.
- Jordan, William y Peter Cherry. *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*. London: National Library Publications, 1995.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Emblemas, lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.
- . *La península metafísica, Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Saavedra Fajardo, Diego de. *Empresas políticas*. Ed. Sagrario López Poza. Madrid: Cátedra, 1999.