LA SOMBRA PRECOLOMBINA EN EL *ETHOS* BARROCO
EN LAS OBRAS DE
CARLOS FUENTES, OCTAVIO PAZ Y RUFINO TAMAYO

POR

SANG-KEE SONG
Korea University

I

América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre: las cosmogonías americanas, ahí está el *Popol Vuh*, ahí están los libros de *Chilam Balam*, ahí está todo lo que se ha estudiado recientemente a través de los trabajos de Ángel Garibay, de Adrián Recinos, con todos los cinco soles. (En una antigua mitología azteca estaríamos actualmente en la Era del Sol Quetzalcóatl). Todo lo que se refiere a cosmogonía americana —siempre es grande América— está dentro de lo barroco.

Alejo Carpentier

El problema que orienta al presente proyecto de investigación concierne la presencia y naturaleza de las transformaciones formales y temáticas que la cultura prehispánica ha experimentado dentro del *ethos*¹ barroco que figura como uno de los elementos fundamentales en el arte contemporáneo de México. Las novelas *Zona sagrada*, *Cambio de piel* y *Terra nostra*, del escritor Carlos Fuentes, los poemas “Piedra de sol” y “Salamandra” de Octavio Paz, y las obras pictóricas del pintor Rufino Tamayo, constituyen el material de investigación primaria de este trabajo. Este corpus ha sido seleccionado en tanto que cada una de estas figuras presenta en su obra una exploración sistemática de un género artístico particular, y en tanto que cada una encarna, de algún modo, la idea de la literatura mexicana o del arte mexicano en el contexto internacional. Aunque, en sus obras, estos individuos articulan una imagen compleja y heterogénea de “lo mexicano”, sus respectivos universos artísticos no siguen el derrotero de la tradición nacional, ni parecen representar un matiz regional particular. Todos estos artistas contemplan, describen e interpretan el mundo de la cotidianidad contemporánea, y cada uno proyecta, reacciona ante y transforma la realidad de este mundo moderno. Cada uno de ellos intenta, asimismo, encontrar una respuesta o una alternativa viable que proponer con respecto al problema de la modernidad.

¹ Uso el término “*ethos*” como un modo de percibir la vida y el mundo.

II

Cuando hablamos de crisis civilizadora, nos referimos a la crisis del proyecto de la modernidad: el proyecto capitalista en su versión puritana y noreuropea, que es capaz de adaptarse a cualquier sustancia cultural. Según Max Weber, existe una correspondencia unívoca entre el espíritu del capitalismo y la ética protestante. Para propósitos de esta investigación, me gustaría adoptar la propuesta de Bolívar Echeverría con respecto a la existencia de un *ethos* barroco, hipótesis que constituye un intento de crítica y de respuesta a la teoría weberiana. Este investigador formula cuatro versiones del *ethos* moderno, es decir, cuatro modalidades del ser y el vivir en la edad moderna que él denomina como las versiones realista, romántica, clásica, y barroca.

Para el *ethos* realista, la forma capitalista es la única manera posible de llevar a cabo las metas concretas o naturales del proceso de producción-consumo; entraña una actitud incondicional y militantemente afirmativa frente a la configuración de la actividad humana como acumulación de capital; ve a ésta como algo positivo y deseable, y considera ilusoria toda percepción de lo contrario. El *ethos* clásico, por su parte, no borra, como el anterior, la contradicción del hecho capitalista; la distingue claramente, pero la hace vivir como algo dado e inmodificable, respecto de lo cual la actitud militante no tiene cabida ni en pro ni en contra. Para el *ethos* romántico, en cambio, el hecho capitalista es de vivirse en su contradictoriedad, pero de tal manera que el hacerlo sea en sí mismo una solución de la misma en sentido positivo o favorable para la forma “natural” de la vida social; pero en él, por el contrario, tal afirmación tiene lugar dentro del propio sacrificio de esa forma “natural”; la positividad —el valor de uso— se da a través de la negatividad —la valorización del valor económico (Kurnitzky y Bolívar Echeverría 68-69).

Más adelante, Bolívar Echeverría integrará las nociones de Georges Bataille sobre el erotismo —la aprobación de la vida aún dentro de la muerte— a la definición del *ethos* barroco. Es barroca esa modalidad de lo moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, nacida del productivismo capitalista, al convertirla en la vía de acceso a la creación de otra dimensión imaginaria de lo cualitativo. El *ethos* barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del *ethos* clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla. Dentro de la historia literaria, estas estrategias aparecen ilustradas en el periplo de José Cemí, protagonista de *Paradiso*, quien busca la imagen poética como camino hacia la salvación espiritual o, incluso, en esas breves poesías “tipográficas” de Octavio Paz, que consisten únicamente en la conjunción de tres palabras: “sí”, “no”, y “sino”; “niego”, “ni” y “ego” (Paz, *Los privilegios* 500-01).

La expresión del “no”, de la negación o contraposición a la voluntad del otro, está forzada a seguir un camino rebuscado; tiene que construirse de manera indirecta y por medio de la exageración. Debe hacerse mediante un juego sutil, con una trama de “síes” tan complicada, que sea capaz de sobredeterminar la significación afirmativa hasta el extremo de invertirla el sentido, de convertirla en una negación. Para decir “no” en un mundo que excluye esta significación, es necesario trabajar sobre su orden valorativo: sacudirlo, cuestionarlo, despertarle sus fundamentos, exigirle que dé más de sí mismo, que se traslade

a un nivel superior a fin de que pueda integrar incluso lo que para este orden son contravalores (Echeverría, 36).

Esta estrategia del *ethos* barroco se manifiesta en el nivel artístico y en el histórico. En la esfera del arte, la técnica barroca que todavía obedece al canon clásico o tradicional, sufre un profundo desencanto ante las insuficiencias de un mundo confrontado con la nueva substancia vital que deberá hacerle frente a la posibilidad de que lo antiguo llegue a coincidir, justamente, con su contrario —lo moderno. El comportamiento barroco parte de la desesperación o del horror al vacío, y su exuberancia ornamental culmina en el vértigo: en la revelación de que la plenitud que se aspiraba a encontrar para extraer de ella su riqueza, no está llena de otra cosa que de los frutos del propio vacío.

En la esfera histórica, ciertas sociedades y ciertas situaciones históricas resultan ser más propicias que otras para la aparición del *ethos* barroco y la voluntad de forma que le es propia. La realidad americana del siglo xvii, por ejemplo, propone a los sobrevivientes de la fracasada utopía del siglo xvi, la necesidad de vivir una existencia civilizada que se plantea, en principio, como imposible. Se pone de manifiesto, por un lado, la imposibilidad de diseñar el modelo americano como una prolongación del modelo europeo. Pero también se hace evidente, por otro lado, la imposibilidad de hacer del modelo americano una reconstrucción de la vida prehispánica. En el siglo xvii, Iberoamérica no puede hacer otra cosa, en medio de su crisis de supervivencia civilizadora, que reinventar a Europa —lo que implica reinventar, de paso, dentro del contexto de esa primera reinvención, lo prehispánico. No queda otra alternativa, por lo tanto, que poner en práctica el programa barroco.

Durante los siglos xviii y xix, la estética barroca fue menospreciada y olvidada por los críticos occidentales. Cuando Alexander von Humbolt vio la estatua de Coatlicue y la Piedra del Sol en México, las llamó barrocas en un sentido peyorativo. En el siglo xx toma lugar, en cambio, el redescubrimiento y la revaloración del Barroco. Se ha establecido, por ejemplo, una especie de puente entre la sensibilidad de la época posrenacentista y la actual, de manera que una se reconoce en la otra; con significativa frecuencia se habla, por otra parte, de un retorno al espíritu y a las formas barrocas. Eugenio D'Ors habla de un "Barroco perpetuo y emotivo" y de "la supremacía del *ethos* sobre el logos" (96-97). El crítico desea, fundamentalmente, la humillación de la razón, y exhibe "la nostalgia del Paraíso Perdido": un barroco panteísta y "natural" en tanto que postula el retorno a lo primigenio (31, 102).

Lo que autoriza la supremacía del *ethos* barroco por sobre cualquier lógica modernizante, aún en la historia oficial, es la imaginación. Carlos Fuentes reafirma la propuesta de Lezama Lima de que el *ethos* cultural persiste en América Latina, mientras que la política latinoamericana ha experimentado varias rupturas:

Aun cuando las pugnas políticas, en sí mismas fragmentarias, tratan de proyectar su propia ruptura en la vida cultural (negación del mundo indio por los españoles; negación de los mundos español, indio y mestizo por la modernidad independiente) el concepto de las eras imaginarias nos da la oportunidad de restaurar la continuidad que, fingiendo muerte muchas veces y mimetizándose otras con el silencio, siempre supo mantenerse mediante ese mismo silencio mimético y sus apariciones, fantasmales aquí, clamorosas allá, en el sincretismo, el barroco y la constancia de la cultura popular. (Fuentes, 215)

Los términos de la propuesta de Bolívar Echeverría detectan el rasgo fundamental de la supervivencia civilizadora latinoamericana en esa reinención de Europa que es, merced del *ethos* barroco, también una reinención de lo prehispánico. El análisis de las formas que asume la fusión de ambos elementos será, justamente, el tema principal de mi propia propuesta. Me interesa examinar aquí el modo en que el *ethos* barroco concilia sus fuentes heterogéneas y la forma en que las sincretiza y transforma en el contexto de la crisis provocada por la modernidad.

Uno de los nexos entre la cultura aborigen y la cultura transplantada es la semejanza de su cosmovisión dual. La cosmovisión kepleriana se configuró a partir de la órbita elíptica de las estrellas en el sistema solar. Severo Sarduy sostiene que, durante el período barroco, la figura geométrica y retórica privilegiada, muy de moda en el arte y en la literatura, fue precisamente la elipsis: el círculo deformado con dos centros, uno de los cuales está desplazado (Sarduy, 177-178). Esa dualidad cosmológica se extiende a la esfera pública y a la privada; los dos centros de la vida pública de la época barroca eran, por ejemplo, el estado y la iglesia. Podemos encontrar, por otra parte, numerosas oposiciones binarias del tipo vida / muerte, yo / otro, y real / irreal en el centro del sujeto metafórico en aquella época:

The Baroque assumes the strangeness of the Other as an awareness of strangeness of Being. Being is being as monster, at once one and the other, the same and the different: Segismundo in the tower in Calderon's *La vida es sueño* is half man, half animal. This is what is at stake in baroque art. An awareness of otherness within oneself, of newness. In this way the Baroque is a phenomenon parallel to Descartes's *cogito*; is more tangible. It is a sense of one's own rarity, of oddity, of distortion. Hence the plurality of New World culture, its being-in-the-making as something heterogeneous and incomplete, is expressed in the Baroque. (González Echevarría, 218)

Esa sensación de extrañeza ante la presencia del Otro que describe Roberto González Echevarría, se manifiesta por medio de dos actitudes opuestas en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Felipe trata de negar la presencia del Otro y quiere eternizar su universo católico y monárquico por medio de su esfuerzo centrípeto; Celestina encarna, por otra parte, la actitud centrífuga a través de su esoterismo. El *ethos* barroco es una categoría que acepta la presencia de un "otro yo" en el sujeto, aunque esto lo lleve hasta la esquizofrenia. Enrique Dussel, un teórico de la filosofía de la liberación, considera que el cristianismo se encuentra bajo el dominio del código del Uno, inspirado en el monoteísmo solipsista, mientras que el código del Dos domina en la cultura precolombina, lo que indudablemente aumenta la posibilidad de que un Otro logre infiltrarse en la esfera del Yo (Dussel 121).

Según Miguel León-Portilla, el dios generador del panteón azteca, Ometéotl, es el dios de la dualidad: la figura de doble forma femenino-masculina. En tanto que poseedor de estos dos rasgos contradictorios y simultáneos, el dios es concebido como núcleo generador y sostén universal de la vida y de todo lo que existe (León Portilla 92). La historia del concepto de la dualidad en Mesoamérica, según el diccionario de la religión mesoamericana de Mary Miller y Karl Taube, es como sigue:

Aside from the male and female principles, common oppositional pairings include life and death, sky and earth, zenith and nadir, day and night, sun and moon, fire and water. It can

readily be seen that such series of pairings could be easily linked into a larger group of oppositions are evident in both contact period and contemporary Mesoamerican religious systems.

The concept of duality can be traced as far back as the Early Formative art of highland Mexico, where some ceramic masks from the site of Tlatilco are cleft down the middle from brow to chin, a living face on one side and a fleshless skull on the other. In Classic Maya writing, distance numbers used in calendrical references are occasionally introduced with paired couplets. (81)

Lo que nos impresiona aquí es la imagen de la fusión de opuestos y la creación, en consecuencia, de un tercer significado; la enumeración de las imágenes y su subsiguiente agrupación bajo un nuevo rubro son características de la geométrica típica de la poesía barroca. Podemos añadir, además, que la existencia de una máscara que encarna una doble entidad configurada por la vida y la muerte, refleja el intento de difuminar los límites entre la vida y la muerte, y entre lo terrenal y lo celestial, como ocurre tan a menudo en el Barroco.

Podemos preguntarnos, entonces, ¿no serán iguales la angustia de Segismundo, descubriendo en sí mismo su carácter simultáneamente noble y bestial, y la sorpresa de Quetzalcóatl—cuyo nombre, la serpiente emplumada, sugiere la dualidad de lo terrenal y lo celestial— en el momento en que los hechiceros que lo visitan en Tula se empeñan en mostrarle un espejo para que él descubra su verdadera identidad? Se trata, en ambos casos, de un Apocalipsis inmanente que atraviesa las etapas de la revelación, del descubrimiento de la propia identidad en un juicio definitivo y de la autodeterminación: la natural conclusión de proceso es la transformación de Segismundo en un ser razonable, y la fuga, en el caso de Quetzalcóatl. El Apocalipsis inminente del azteca es, sin embargo, mucho más dramático. El mito cosmogónico de los soles, según los *Anales de Cuauhtlán*, anuncia que, tras la destrucción de los soles de tigre, de viento, de fuego y de agua, vendrá la época del sol en movimiento, Ollintonatiuh, que “como andan diciendo los viejos, en él habrá movimientos de tierra, habrá hambre y con esto pereceremos” (León Portilla 92). La noción del Apocalipsis estaba tan vigente dentro de la cultura azteca, que Moctezuma creyó ver en Hernán Cortés la encarnación de Quetzalcóatl.

Las características mencionadas hasta ahora —la dualidad como modo de vida, la imagen del espejo como descubrimiento de la propia identidad y el Apocalipsis como desencanto— no constituyen una mera analogía entre lo prehispánico y lo barroco europeo y colonial, sino también una nomenclatura válida de los temas que reflejan la presencia de lo precolombino en el *ethos* barroco que se manifiesta en las obras de tres maestros mexicanos (Paz, Fuentes y Tamayo) del siglo xx.

Es evidente que cada uno de ellos ha incorporado su raíz precolombina y la ha transformado en su propia poética. El análisis de este proceso constituye la tarea principal de mi investigación. La imaginación personal de estos creadores da origen a tradiciones alternas y la naturaleza de sus respectivas representaciones de lo prehispánico en la vida moderna nos lleva a preguntarnos cuáles son sus actitudes definitivas ante la modernidad. ¿Representa la modernidad, para ellos, un refugio, una resistencia o una alternativa?

III

Las novelas de Carlos Fuentes casi siempre han tenido la ambición de articular la totalidad del *zeitgeist* dentro del espacio y el tiempo en los que cada novela se desenvuelve. *Cambio de piel* y *Terra Nostra* sobresalen dentro de esta novelística totalizante de Fuentes.

Cambio de piel entretiene un *collage* de memorias que transcurren en el México, Nueva York, Falaraki, Praga y Buenos Aires de este siglo. Aparentemente, se trata de una novela que describe el fracaso artístico e intelectual de un escritor mexicano (Javier) y el fracaso físico de un ex-nazi (Franz), durante un viaje de México a Veracruz por una autopista símbolo de la modernización mexicana. La mayoría de los eventos del texto se originan en el extravío de los personajes en Cholula, donde se pierden al ir a visitar las pirámides precolombinas. Las pirámides de Cholula, centro del comercio del valle de México y tradicional lugar de origen de Quetzalcóatl, son famosas por estar segmentadas en varios niveles, cada uno de los cuales refleja un diferente estrato de la cultura mesoamericana. Al principio de la obra, los ladridos de los perros por los callejones de Cholula invocan los asesinatos de los príncipes aztecas a manos de las tropas de Hernán Cortés luego de la conquista de la Gran Tenochtitlán. Toma lugar, pues, en el texto, un doble rito: el rito del sacrificio de la época precolombina y el rito que dentro de la obra relata las pasiones de dos parejas (Javier-Elizabeth y Franz-Isabel) y las muertes de Franz y Elizabeth en el derrumbe de la pirámide. Como su título sugiere, la novela se desarrolla bajo el signo de Xipe Topec, el dios de la regeneración que es desollado para beneficiar a los hombres, simbolizando que lo viejo tiene que dar paso a lo nuevo. Franz, el ex-nazi, es asesinado, en otra versión de su muerte, por la nueva generación, representada por los *beatniks*.

En *Zona sagrada*, obra gemela de *Cambio de piel* —ya que ambas fueron publicadas en 1967—, por debajo del nivel textual representado por la versión de Apolodoro de la *Odisea*, reside la idea del doble de la mitología náhuatl, el Otro en forma de animal. Arrastrado por la obsesión de amar a su madre, la superestrella del cine que quiere ser inmortal tanto física como simbólicamente, el protagonista, Mito, se convierte en perro. Al final de la historia, este perro proclama, irónicamente, su victoria, lo que sugiere una ética de la convivencia con la naturaleza, con el otro yo que permanece oculto, o con la muerte. La victoria de Mito nos sugiere la respuesta del autor frente a la ética posmoderna; la visión precolombina de la muerte y de la vida puede servir como remedio contra la paranoia de la muerte, aunque se manifieste bajo la forma de un eco tan incomprensible como el aullido de un perro.

En *Terra Nostra*, Fuentes multiplica la nómina de personajes y eventos que abarcó en *Cambio de piel*. La voz narrativa “cambia su piel” más frecuentemente que en su novela anterior y se convierte, de hecho, en una pluralidad de voces que continuamente se ocultan y transforman en otras. La historia que se nos cuenta forma una serie de escenas que comprenden desde el tiempo del Imperio Romano hasta el año 1999, reorganizando espacial y temporalmente, en el proceso, gran cantidad de sucesos históricos y literarios. Por medio de la manipulación ficticia de la historia y de la tradición de la literatura hispánica, Fuentes crea una interpretación alegórica de la experiencia ibérica. El episodio que domina la novela es la descripción del edificio del Escorial. Como la novela transcurre a través de un complejo mosaico temporal que abarca la época del Imperio Romano, la destrucción de la civilización

azteca, el Imperio Español del siglo xvi y el París apocalíptico de 1999, el Escorial se convierte en símbolo de la negación tanto del placer mundano, como del paso del tiempo. El Escorial representa los intentos de Felipe de solidificar y proteger su poder frente a amenazas que lo acosan por todos lados. Dentro del marco de la narrativa central proliferan las subnarrativas que tratan el tema de la lucha por el poder.

El emperador Romano Tiberio César muere a manos de Agrippa reencarnado el soberano que él mismo había asesinado. En España del siglo xvi, la pugna por el poder representada en el personaje de Agrippa reencarna en los tres hijos bastardos, cuya identidad individual está marcada sólo por los manuscritos contenidos en cada una de las tres botellas que flotan en el océano.

Terra Nostra propone una interpretación de la cultura ibérica como una búsqueda del poder supremo, usando como ejemplo a Felipe, quintaesencia del déspota. Su resistencia a aceptar la posibilidad de un Nuevo Mundo es un rechazo a experimentar cualquier cosa que vaya más allá de los límites de su propia ordenación del universo. La verdad contenida en los manuscritos y la realidad pesadillesca de Isabel, representada en el ratón, constituyen amenazas al universo epistemológico del monarca.

Al final de la novela, Polo y Celestina se funden en un ser andrógino capaz de experimentar continuamente el clímax amoroso en sí mismo. Las pugnas del poder se cancelan, porque este acto de amor borra la diferencia entre el yo y el otro. Es así como el abrazo final de los dos personajes representa la unión del poder celestial y de la madre tierra que revierte el tiempo, pues este ser autofecundante se asemeja a la figura de Ometéotl, núcleo generativo y sostén de la cosmología azteca.

Para propósitos de mi análisis de la obra de Carlos Fuentes, desearía explorar las formas que asume la dualidad en el tratamiento de los personajes (Javier - Franz, Elizabeth - Isabel, Polo - Celestina), junto a las variaciones de la modalidad apocalíptica que emplean los textos (versión pesimista del Apocalipsis moderno en *Cambio de Piel*, y revelación positiva del futuro en *Terra Nostra*). Deseo explorar en esta sección, en conclusión, la posibilidad de que la transformación de la modalidad apocalíptica que emplea el autor constituya un indicio de que, en su visión del *ethos* barroco, éste opere como la herramienta privilegiada de su crítica a la modernidad e incluso, de que aparezca planteado en su obra como su posible alternativa.

IV

En el capítulo dedicado a Octavio Paz, deseo explorar tanto los poemas “Piedra de sol” y “Salamandra”, como sus ensayos sobre el arte precolombino, además del texto *El laberinto de la soledad*. La interpretación que Paz ofrece sobre el arte precolombino difiere de las tradicionales interpretaciones ensayísticas, y ha tenido poderosas repercusiones aun entre los especialistas en historia del arte. Me interesa examinar, por lo tanto, la naturaleza de la diferencia interpretativa que separa la visión antropológica del poeta de las tradicionales interpretaciones académicas. Me interesa explorar, además, cómo se refleja esta visión en su poesía.

Piedra de sol muestra la habilidad de Paz para fundir la estructura mítica con las sustancias modernas. Este poema está compuesto de 584 endecasílabos; los últimos seis versos no se cuentan porque son idénticos a los primeros. Y esta estructura cíclica alude al

lector que este poema requiere otro ciclo. El número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus, que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino a partir del día 4, Ehécatl, que señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro (Paz, *Los privilegios* 674-75). En vez de punto final, el poema concluye con el signo de la continuidad. *Piedra de sol*, como la Piedra del Sol que le da nombre, no tiene ni comienzo ni fin, sino que refleja la fluidez de la vida y el eterno retorno del tiempo. Como su título y su estructura demuestran, el poema pretende abarcar todos los instantes de la historia universal desde la perspectiva azteca. La universalización de la cosmovisión azteca sólo adquiere su sentido pleno, sin embargo, por medio de la referencia al concepto del “eterno femenino”. Esta imagen múltiple de la mujer se fusiona con el principio femenino del universo, de modo que la regeneración a través de la pasión y el poder misterioso del cosmos llegan a ser una y la misma cosa (Philips 62). Es por esta razón que la interpretación subjetiva que ofrece Paz sobre Coatlicue (La Diosa Madre) como fuerza femenina universal será de gran importancia para mi análisis. Deseo además establecer una comparación entre las investigaciones que existían sobre la Piedra del Sol antes de la publicación de *Piedra de sol* y la adaptación y transformación de los mismos que realiza Paz en el poema.

En “Salamandra”, Paz muestra su profundo interés por el mito mesoamericano. En la primera parte, Paz describe a la Salamandra, el animal mítico que no sólo sobrevive en el fuego sino que en él se regenera, lo que connota la transformación del espíritu. En la segunda parte, Paz habla sobre Xólotl, doble símbolo del sacrificio y la redención. Xólotl y Quetzalcóatl son dos mitades de la misma entidad, “el dos-seres” del espíritu y la materia. Paz narra el peregrinaje de Quetzalcóatl por el inframundo bajo la forma de Xólotl, que es la encarnación de la materia. El sacrificio de Xólotl es preciso para la liberación del espíritu. En el análisis de este poema voy a investigar cómo se fusionan en el mismo el mito precolombino y el grecorromano y cómo la ética precolombina representada en la dualidad mítica configura un *ethos* barroco.

V

Terra Nostra termina así: “No sonaron doce campanadas en las iglesias de París; pero dejó de nevar, y al día siguiente brilló un sol frío” (783).

Las últimas frases del ensayo de Paz sobre Rufino Tamayo son: “Si se pudiese decir con una sola palabra qué es aquello que distingue a Tamayo de los otros pintores de nuestro tiempo, yo diría sin vacilar: sol. Está en todos sus cuadros visible o invisible: la noche misma no es para Tamayo sino sol carbonizado” (Paz y Lassaigue 23).

Si el sol frío de *Terra Nostra* alude el quinto sol del nuevo milenio, el sol en Tamayo se remonta al origen de la luz primordial. Y los objetos vislumbrados en esa luz son arquetipos de la naturaleza en analogía directa con el cosmos. Las relaciones de Tamayo con el arte precolombino no se manifiestan en la zona de las creencias ideológicas, sino en el nivel consciente de la estética. Octavio Paz es un defensor apasionado de Tamayo ante los muralistas mexicanos (Rivera, Orozco y Siqueiros):

En aquel ensayo de 1950 señalé que la importancia histórica de Tamayo, dentro de la pintura mexicana, consistía en haber puesto en entredicho con ejemplar radicalismo al arte ideológico y didáctico de los muralistas y sus epígonos. Hay que agregar que la verdadera originalidad de Tamayo no reside en su actitud crítica frente a la confusión entre pintura y literatura política en que se debatían los artistas mexicanos en esos años sino en su actitud crítica ante el objeto. (Paz y Lassaigue 10)

Tamayo instintivamente adopta de la escultura precolombina la estricta geometría de la concepción, la solidez de los volúmenes y la admirable fidelidad a la materia. Su pintura deja de ser mero reflejo de los hombres. Él mismo atribuye las proporciones y peculiar distribución de las partes del cuerpo humano en su pintura a la estética precolombina.

Se habla de mi color. Pero no quiero que en mis cuadros haya sólo color. Otro elemento fundamental para mí, y que es trasunto de mi calidad de mexicano, es la proporción. Ésta la hallamos, como la sitúo en mis telas, en obras precortesianas en las cuales el color no era esencial.

En el arte precortesiano había algo permanente de espanto. La cabeza se hacía más pequeña que el resto del cuerpo o, a veces, al revés. No copiaban del natural y por esto sus obras no son “exactas”. El arte precortesiano no busca a elevarse a Dios, como el gótico, sino sólo acercarse a él para gritarle y pedirle su tolerancia: de ahí lo macizo de nuestras pirámides; de ahí la monstruosidad canalizada hacia lo sublime que es la raíz del arte precortesiano. Parte éste del mito y conduce al mito. Sus dioses no eran representables más que como terrible majestades, como monstruos. No era un arte “estético” sino arte defensivo, que casi podría llamarse, en este sentido utilitario (Tibol 21).

Aquí, Tamayo nos habla del carácter deformante de la estética azteca y de la monstruosidad barroca. Y él explica que esa deformación no es meramente estética sino una voluntad utilitaria —un *ethos* defensivo. Octavio Paz dice que en la pintura precolombina se pone de manifiesto una visión no humana del espacio y del mundo (Paz y Lassaigue 21). El pensamiento moderno sostiene que el hombre ya no es el centro del universo ni la medida de todas las cosas. Esta idea no está lejos de la visión del hombre y del cosmos que tenían los antiguos mexicanos. La figura humana se somete a la geometría de un espacio no humano. En el primer caso, el cosmos como reflejo del hombre; en el segundo, el hombre como símbolo del cosmos. Según, Paz, el simbolismo del arte precolombino se transforma en la pintura de Tamayo.

La relación entre el ser humano y el cosmos es uno de los temas cruciales en las pinturas de Tamayo. “Terror cósmico” (1953) muestra la soledad desolada de un hombre ante el infinito universo (Paz y Lassaigue 32). En “Hombre frente al infinito”, hay una figura gigantesca, marcadamente geométrica, que avanza sobre la tierra con paso majestuoso, traspasada por los rayos que se arrancan de las estrellas transportándola hasta el infinito. En una obra más reciente (1970), el hombre es visto de espaldas y a contraluz, de pie sobre una tierra ondulada y oscura. El hombre levanta majestuosamente el brazo izquierdo como si regulara el movimiento de los astros que pueblan en el firmamento. La monumentalidad de la figura humana, en la pintura de Tamayo, le da al ser humano un sentido de su grandeza en relación con el cosmos.

En 1956 Tamayo pinta para el Banco del Sudoeste de Houston una obra alegórica de la abundancia de América. En la parte superior de la composición dos seres se abrazan para significar así la fusión de razas de la cual está compuesta América, fusión cuyas aportaciones culturales enriquecen su espíritu. La figura de la izquierda, junto a la cruz, es la de la raza blanca. La figura de la derecha, más oscura, es la de la raza india, cuya aportación está representada por Quetzalcóatl. Esta temática de la fusión evoca la escena final de *Terra Nostra*.

En mi estudio sobre Rufino Tamayo, investigaré la apropiación que de la cultura precolombina como fundamento de la existencia hace el artista, apropiación profundamente diferente de la que realizaron los pintores modernistas europeos, donde este contexto figura como arquetipo exótico de la vida moderna.

Otro de los problemas fundamentales que me interesa estudiar aquí, es el de la evolución del universo artístico del pintor, desde el contacto con los artistas modernos hasta el desarrollo de su propio estilo “universal-mexicano”. Deseo establecer un paralelo, en este sentido, con la carrera literaria de Octavio Paz, considerada desde su contacto con los surrealistas hasta culminar en la poetización universal a través de la especificidad de lo mexicano. Aquí, “lo mexicano” no asume connotaciones políticas, sino puramente artísticas y ontológicas. El análisis de los ensayos de Paz sobre Tamayo servirá como fundamento para investigar la relación entre el pintor y el espectador, o entre el arte visual y la literatura, y la contribución que aporta esa interacción al enriquecimiento de dos diferentes disciplinas artísticas. Es por eso que voy a incluir el estudio comparativo de Tamayo y Paz en el capítulo dedicado a Paz. Este subcapítulo va a servir como una figuración visual del *ethos* barroco mediante la transfiguración de la cosmología precolombina; pretendo en el mismo establecer, además, una visualización de carácter comparativo entre algunas escenas literarias en los textos de Carlos Fuentes y de Octavio Paz.

VI

Aunque Carlos Fuentes, Octavio Paz y Rufino Tamayo son contemporáneos, sus estilos de apropiación de la cultura precolombina son muy diferentes. Considero importante, para propósitos de este estudio, analizar las similitudes y diferencias que caracterizan el uso de la cultura precolombina por parte de estos artistas. Por ejemplo, la metamorfosis es el tema principal de *Zona sagrada* y de *Terra nostra* de Fuentes y es también el tema recurrente de “Salamandra” de Paz. Pero el sentido y el efecto de este contexto es muy diferente en cada autor. A veces, la figuración de la cultura precolombina en Tamayo se confunde con el recuerdo de su niñez en Oaxaca, que fue la cuna de la cultura zapoteca y mixteca. En las obras de Fuentes, el elemento precolombino aporta un matiz histórico totalizante y representa una problemática existencial. En Paz, el tema asume un carácter mucho más metafísico y ontológico. En esta tesis, a pesar del orden cronológico de los autores, voy a empezar analizando las novelas de Fuentes, en primer lugar, porque la incorporación del discurso precolombino en Fuentes arrastra un gran peso histórico, y porque, en mi opinión, resulta más conveniente abordar la incorporación de este universo en un contexto histórico y empezar a comentar el género narrativo dado su carácter de autocomentario, especialmente como se manifiesta en la obra de Fuentes.

La cultura barroca siempre ha ejercido una poderosa fascinación sobre estos autores y ha representado un elemento fundamental en la formación de su poética. El ensayo “Cervantes o la crítica de la lectura”, funciona, por ejemplo, como un autocomentario del autor de *Terra nostra*. Octavio Paz es el autor de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, y ha escrito vastos ensayos sobre la poesía barroca. El pintor favorito de Tamayo es nada menos que El Greco, quien quebró el canon artístico del Renacimiento e inauguró el nuevo estilo manierista.

Tal vez suene redundante buscar la raíz de la cultura precolombina y la barroca en estos artistas, ya que son, ante todo, mexicanos e hispanohablantes. Pero, teniendo en cuenta la popularidad y la resonancia de sus obras en el mercado internacional, es preciso que se investigue tanto su originalidad como su universalidad. Y la cuestión de la universalidad de estos artistas crea la necesidad de abordar el discurso de la visión precolombina en el *ethos* barroco como una alternativa a la modernidad.³ Esta nueva estética es la respuesta de estos tres maestros, representantes mexicanos del género de la narrativa, de la pintura y la poesía, ante el terror creado por la racionalidad y la uniformidad disfrazada de historicidad lineal.

VII

El cuadro “Desnudo blanco”, de Rufino Tamayo, comparte con la escena final de *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, la temática de la androginia. En “Desnudo blanco”, los pájaros actúan como intermediarios del deseo sexual de la figura central femenina, que refleja una exaltación producida o bien por la agonía cósmica que inspiran las fluctuaciones del Yin y el Yang, o bien por la influencia de Ometéotl, el dios andrógino de la mitología azteca. Como podrá recordarse, esta agónica silueta aparece en el cuadro en compañía de la fantasmagórica silueta de un hombre. En *Terra nostra*, donde faltan las figuras mediadoras, el acoplamiento de Polo Febo con Celestina engendra un nuevo ser andrógino, que está destinado a inaugurar el nuevo milenio bajo el signo del sol frío. A pesar de la minuciosa —casi pornográfica— descripción de Fuentes, la densidad de la atmósfera apocalíptica —y “genética”— logra disipar el tono erótico del pasaje.

Las figuras de “Desnudo en blanco” no son presentadas explícitamente como andróginas, pero el contorno de la segunda figura de diferente sexo nos lleva a pensar en ambas figuras como conformando una misma entidad andrógina. La figura “femenina” pintada de blanco

³ Uso el término de la modernidad con el sentido de la definición de Jean-François Lyotard en *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*: “I will use the term *modern* to designate any science that legitimates itself with reference to a metadiscourse of this kind making an explicit appeal to some grand narrative, such as the dialectics of Spirit, the hermeneutics of meaning, the emancipation of the rational or working subject, or the creation of wealth. For example, the rule of consensus between the sender and addresser of a statement with true-value is deemed acceptable if it is cast in terms of a possible unanimity between rational minds: this is Enlightenment narrative, in which the hero of knowledge works toward a good ethico-political end - universal peace. As can be seen from this example, if a metanarrative implying a philosophy of history is used to legitimate knowledge, questions are raised concerning the validity of the institutions governing the social bond: these must be legitimated as well. Thus justice is consigned to the grand narrative in the same way as truth” (xxiii-xxiv).

aguarda el placer sensual y, al mismo tiempo, teme el picoteo de los pájaros. En la obra de Tamayo, los pájaros son símbolos de la muerte, además de funcionar como mediadores del deseo sexual. Esta figura encarna, por lo tanto, una triple contradicción, representada en los elementos mujer-hombre, placer-angustia y vida-muerte. El rostro de la figura femenina está pintado de rojo, lo que no sólo pone de relieve el sentimiento de angustia, como opina Raquel Tibol, sino que también sugiere el sol, elemento que Octavio Paz considera como esencial en la obra de Tamayo. Con el contraste creado entre el rojo y el blanco, el sol de Tamayo se remonta hasta el origen de la luz primordial, y simboliza el conflicto de la dualidad como motor de la creación. El sol frío de *Terra nostra* connota el Quinto Sol del nuevo milenio azteca, que dará inicio a la nueva era de creación ideológica de la cultura hispánica. Octavio Paz redefine la cultura hispánica como configurada por una mezcla de rasgos pertenecientes a la cultura dominante, tales como los elementos castellanos y católicos, y de diversos elementos provenientes de las culturas subalternas:

La excentricidad de la cultura hispánica no se reduce a la Contrarreforma y a su negación de la modernidad. España es incomprendible si se omiten dos elementos esenciales de su formación: los árabes y los judíos. Sin ellos no podemos entender muchos rasgos de su historia y su cultura, de la Conquista de América a la poesía mística. Una cultura no se define sólo por los actos sino por sus omisiones, lagunas y represiones; entre estas últimas, en el caso de España, están la expulsión de los moriscos y la de los judíos. Fue una automutilación que, como todas, engendró muchos fantasmas y obsesiones. No es menos compleja nuestra otra herencia, la india y la negra. También en ella abundan los fantasmas terribles: la Conquista, la esclavitud, la servidumbre, los idiomas, los mitos y los dioses perdidos (“Arte e identidad”, *Los privilegios* 116-117).

El proyecto de *Terra nostra* es, justamente, devolverle las piezas que le faltan al mutilado mapa de la cultura hispánica. En *Terra nostra*, la reivindicación de la cultura precolombina toma lugar en una sección intercalada de la novela llamada “El Mundo Nuevo”, que se ocupa del choque conflictivo entre la cultura judeo-cristiana y el mundo azteca, conflicto que Fuentes sitúa fantásticamente durante el reinado de Felipe. En *Terra nostra*, texto multifacético de encontradas arquitecturas epistemológicas, el discurso de Tezcalipoca, perteneciente a un universo dualístico del discurso, se debate con la episteme tripartita representada por el anciano de la memoria o por el Ibn Gabriol de la cosmología cabalística. El discurso de Tezcalipoca es uno de oposiciones binarias que niegan la unidad cósmica y que se precipitan, por lo tanto, en el abismo creado entre sus propios elementos, incapaces de reconciliarse. Lo que Fuentes llama el “tercer factor” es la voluntad de Gabriol, que establece el vínculo entre la forma y la materia. Incorporando la cosmología cabalística —encarnada en el anciano de la memoria— a las fábulas de la cosmología náhuatl, Fuentes construye una nueva visión tripartita de la cosmología mesoamericana en la que la dualidad es, sin embargo, aceptada como código universal.

Fuentes incorpora ingredientes culturales modernos a su versión de la cosmología náhuatl, y esta construcción se transforma en ese rasgo característico de sus novelas—la mezcla de elementos de la cultura moderna y la crítica a la misma, junto a préstamos provenientes del mito occidental (como en el caso de *Zona sagrada*) o del esquema del

Apocalipsis bíblico (como en los casos de *Cambio de piel* y *Terra nostra*). Octavio Paz, por otra parte, contempla el objeto de arte precolombino, y en él y en las investigaciones de arqueólogos e historiadores del arte, engendra la visión poética del espacio-tiempo. Este espacio-tiempo, que se origina en los esquemas de la cultura precolombina, engloba la historia mundial y se subjetiviza en el “yo” poético de *Piedra de sol*. Este espacio-tiempo se convierte en una variante del modelo de Lebel, donde la realidad que designamos con el nombre de cuarta dimensión se convierte en el instante del abrazo carnal, durante el cual la pareja funde tiempo y espacio en una sola realidad (“El castillo de la pureza”, *Los privilegios* 154). La cuarta dimensión es la dimensión erótica, y es también el “instante” que el “yo” poético busca desesperadamente. En su forma más simple, podemos visualizar el esquema configurado por este espacio-tiempo en el mural de Tamayo que se encuentra en el edificio de la Organización de las Naciones Unidas. El propio pintor comenta sobre este mural:

El mural lleva el título de “Fraternidad” porque el tema está resuelto de la manera siguiente: en el fondo y al lado izquierdo hay una pirámide representando al pasado y del lado derecho hay una especie de estructura que representa lo actual. A la mitad hay una gran hoguera que representa el amor, alrededor de la cual hay un grupo de personajes abrazándose, con lo cual quise representar el género humano. (Tibol, ed. 105)

“Desnudo blanco” tiene, en términos temáticos, aún otro aspecto en común con *Piedra de sol*. La cara central tallada en el Calendario Azteca podría pertenecer a Tonatiuh, el dios de sol, pero también a Tlatelcuhtli, la diosa de la tierra. En cualquier caso, en la poesía de Paz, estas deidades se transforman en el rostro del “yo” poético durante el acto erótico. El sujeto se transforma en el centro del cosmos y su momento erótico queda inscrito en la Piedra del Sol como un instante crucial en el transcurso de la historia. El arquetipo femenino es el Otro que el “yo” poético quiere encontrar y el reflejo de sí mismo resulta ser, en última instancia, el reflejo de todos. En “Desnudo blanco” de Tamayo, la cara de una mujer blanca y desnuda arde, como el sol, por el deseo sexual y por la angustia del Ser. Detrás de esta figura femenina, el equivalente visual masculino del “yo” poético, una figura fantasmagórica, contempla fijamente a su doble femenino. En ambos casos, la existencia de la mujer guía a Tamayo y a Paz hacia el origen de su ser primordial. En el caso de las figuras de Tamayo, éstas manifiestan sólo esencias y arquetipos primigenios, razón por la cual, me gustaría proponer, estas parecen haber perdido muchos detalles de representación externa en la pintura. En *Piedra de sol*, el germen de la iluminación lograda mediante la experiencia erótica contamina toda la historia universal. Las antinomias vida-muerte, pasado-futuro y real - imaginario se disuelven en un instante espacializado, en un aquí y ahora.

El poema “Salamandra”, de Octavio Paz, alude al peregrinaje de Quetzalcóatl, quien tiene asignada la tarea de ir a Mictlan, lugar de la muerte, para pedir a Mictlantecuhtli los huesos de los antepasados —aquellos muertos en los ciclos anteriores— con el fin de formar con ellos nuevos seres humanos. El dios y héroe cultural tiene que viajar al inframundo, al lugar de la muerte, para dar paso a la vida. Esto, sin embargo, no se logrará sin que medie el sacrificio. Quetzalcóatl y los demás dioses tienen que hacer penitencia, y el primero sangra su miembro para que la sangre, el elemento vivo, se una a los huesos, elemento muerto. Es de esa conjunción de la vida y la muerte que surgirá la nueva vida (Matos

Moctezuma 46). El acto de morir se transforma en una nueva percepción de la vida, y es precisamente éste uno de los conceptos cruciales que vinculan al *ethos* barroco con la visión de la vida del Antiguo México. Esta visión difiere profundamente de la actitud posmoderna ante la muerte, que asume a la muerte como algo de lo que hay que escapar. El grito de victoria que el Mito convertido en perro lanza frente a su madre, la superestrella de cine en *Zona sagrada*, puede entenderse en este contexto.

En las novelas de Carlos Fuentes y en *Piedra de sol* de Octavio Paz, la crítica a la cultura moderna es uno de los temas principales. En *Terra nostra*, Felipe asciende los treinta y tres escalones de las isotopías existentes entre la cultura de la Contrarreforma y el proyectado *ethos* basado en la convivencia de las tres culturas de la Península Ibérica; entre los materiales que los forman podrían encontrarse, me parece, no sólo elementos del contexto histórico y cultural de los siglos XVI y XVII, sino también del debate entre la Escuela de Frankfurt y los filósofos franceses sobre la modernidad incumplida y la nueva era posmoderna. Carlos Fuentes, un intelectual mexicano, explora el problema de la modernidad dentro del marco que facilitan elementos de la cultura occidental tales como el mileniarismo y el Apocalipsis cristiano, pero al momento de ofrecer alternativas como “El Otro Mundo”, intercala una fábula basada en el mito náhuatl. Todo lo que queda en el año 1999 en el París posapocalíptico del texto es una pareja que hace el amor. El ser andrógino que es producto de este apareamiento no sólo representa la nueva criatura del próximo milenio, sino que también se remonta tanto a los orígenes de la cultura náhuatl como a los de la cultura occidental, pues alude no sólo al Ometéotl azteca, sino a la teoría platónica de los orígenes humanos.

En *Piedra de sol*, la experiencia erótica genera el *ethos* de la comunión con el Otro, incorpora al “yo” poético al océano de la historia y lo ubica en el centro del cosmos. Eso es lo que le falta a Javier, el artista *manqué* en *Cambio de piel*. Su alienación del mundo y su impotencia artística, causada por una falla de la voluntad creativa, se combinan con las de su doble, Franz, el arquitecto que se inclina por la estética de Bauhaus y que sufre remordimientos por su participación en el partido Nazi. La ejecución de Franz por los *beatniks* y su caída al interior de la pirámide de Cholula son parábolas de la crítica a la modernidad formuladas tanto desde el interior del marco de la cultura occidental—representado por los *beatniks*—como desde fuera—como en el caso del contexto precolombino, representado por la pirámide. Así pues, la modalidad de la versión pesimista del Apocalipsis moderno que aparece en *Cambio de piel* se altera para convertirse en la revelación positiva del futuro en *Terra nostra*. El cinismo con que se trata y la crítica que se realiza a la modernidad en *Cambio de piel* se transforman, en un lapso de diez años, en la búsqueda de un modelo alternativo como el que ofrece *Terra nostra*. La poética de Paz y el mundo artístico de Tamayo se consolidan, finalmente, en este modelo: en la actitud del “yo” poético de *Piedra de sol*, que resume la frase “amar es combatir”, y en la mirada fantasmagórica del hombre-mujer de Tamayo, que supera la dicotomía del género sexual y de la muerte y la vida. En la obra de estos tres maestros mexicanos, la cosmología precolombina se transforma en un *ethos* barroco que es capaz de criticar y trascender el problema de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. Mary Dalwood, trad. San Francisco: City Lights Books, 1962.
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1964.
- Dussel, Enrique. *1492: El encubrimiento del otro: El origen del mito de la modernidad*. Bogotá: Antropos, 1992.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad, mestizaje cultural, Ethos Barroco*. México, DF: UNAM / El Equilibrista, 1994.
- Echeverría, Bolívar y Horst Kurnitzky. *Conversaciones sobre lo Barroco*. México, DF: UNAM, 1993.
- Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori España, 1990.
- _____. *Terra nostra*. Segunda edición. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- _____. *Cambio de piel*. cuarta edición ed. Madrid: Alfaguara, 1967.
- _____. *Zona sagrada*. México, DF: Siglo Veintiuno Editores, 1967.
- González-Echeverría, Roberto. *Celestina's brood : Continuity of the Baroque in Spanish and Latin American literature*. Durham: Duke University Press, 1993.
- León Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl*. México D.F.: UNAM, 1993.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *Muerte a filo de obsidiana. Los nahuas frente a la muerte*. México: Secretaría de Educación Pública, 1975.
- Miller, Mary and Karl Taube. *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya: An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*. Londres: Thames and Hudson, 1993.
- Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista I: Arte moderno universal*. Obras Completas VI. Ed. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. *Obra Poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____. y Jacques Lassaigue. *Rufino Tamayo*. Barcelona: Polígrafa, 1994.
- Philips, Rachel. *The Poetic Modes of Octavio Paz*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Tibol, Raquel (ed.). *Textos de Rufino Tamayo*. Barcelona: Polígrafa, 1994.