

2000

Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. [1990]
México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Luis Fernando Restrepo

Citas recomendadas

Restrepo, Luis Fernando (Primavera 2000) "Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. [1990] México: Fondo de Cultura Económica, 1994.," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 51, Article 24.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/24>

Serge Gruzinski *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. [1990] México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Con este llamativo título el autor de *La colonisation de l'imaginaire* (1988), Serge Gruzinski, invoca los conflictos en torno a la imagen que han existido en las Américas desde la colonización hasta nuestra posmodernidad. Este estudio nos revela que las Américas son desde muy temprana edad una sociedad consumidora de imágenes, aunque de forma nada pasiva. La imagen, más que la letra, permea todos ámbitos de la vida, redefine los espacios, los sujetos y colectividades hispanoamericanos. Esta ha sido y es medio y mediación por excelencia de los proyectos de colonización y occidentalización de las Américas. Pero en el choque y la violencia del 'encuentro' la imagen no deja de ser problemática: su historia es una de equívocos, transacciones, interpretaciones, sustituciones y persecuciones. En *La guerra de las imágenes*, Gruzinski nos traza los principales periodos de la historia de la imagen en las Américas. Aunque el estudio abarca desde el periodo antillano hasta la era de Televisa y la globalización, su parte medular es el examen de las políticas culturales en el México central entre los siglos XVII y XVIII, desde las campañas iconoclastas de Cortés hasta la propulsión del culto a la virgen de Tepeyac (o Guadalupe) en el siglo XVIII.

Basado en una amplia base documental — códices, crónicas, fondos inquisitoriales, etc. — el estudio es meritorio por explorar a fondo sus presupuestos teóricos, los cuales podríamos denominar como 'estudios culturales', por lo cual entendemos estudios que atraviesan las fronteras disciplinarios para examinar lo social en términos de los medios y procesos de significación y sobretodo, teniendo en cuenta los contextos de poder. En cuanto a la imagen específicamente, Gruzinski afirma la necesidad de superar el pensamiento dual (significado/significante, forma/contenido) y aquellas categorías y clasificaciones que aplicamos a las imágenes que son inherentes a una concepción culta de raíces aristotélicas y renacentistas cuyo arraigo histórico y pretendida universalidad no siempre percibimos (14). Su estudio no se limita por lo tanto a las tradiciones cultas. La invasión

de las imágenes cristianas es vista a la par de la llegada de los naipes (83). El léxico crítico contemporáneo en torno a la imagen es usado fructuosamente para ayudarnos a visualizar el remoto pasado colonial y a ver sus afinidades con nuestro presente. Los frescos didácticos de los franciscanos del siglo XVI son vistos como pantallas gigantes o análogos a los proyectos de los muralistas posrevolucionarios.

Gruzinski busca presentar a la vez los programas y políticas de los colonizadores en torno a la imagen y las respuestas amerindias o mestizas a dichas políticas teniendo en cuenta las tradiciones iconográficas de ambos lados del Atlántico. El libro está organizado cronológicamente. El primer capítulo titulado "Puntos de referencia" se enfoca en la experiencia antillana: los textos de Colón, el religioso Ramón Pané y Pedro Mártir sobre las 'estatuas', 'figuras' o "zemfes". Gruzinski resalta cómo Colón está más preocupado por la función de estos objetos que por lo que representan (19). Ve en Pané un gesto etnográfico poco común en la historia de la colonización, esto es, el indagar en la especificidad de los zemfes. Se trataba en todo caso, de una etnografía unidireccional: las imágenes cristianas no estaban 'abiertas' a la interpretación. El hermano de Colón, por ejemplo, hacia 1496 quemó varios indígenas que habían tomado las imágenes cristianas y las enterraron en sus campos de cultivo y luego orinaron sobre ellas diciendo: "ahora serán buenos y grandes tus frutos" (22). Es razonable pensar, como afirma, que más que una profanación se trata de un ritual de fertilidad que parece conferir poder germinador a la imagen. Para Pedro Mártir, sin embargo, los zemies son descontextualizados y leídos según las tradiciones europeas. Son tomados en espectros, un paso decisivo en la demonización de las imágenes amerindias: "Zemi-espectro, zemí-diablo, zemí ídolo; por deslizamientos sucesivos, el objeto se pierde entre los marbetes familiares, desaparece bajo las denominaciones convenidas" (29). Cuando las imágenes pierden para los europeos su especificidad y son identificadas como ídolos — la otredad de la imagen cristiana — se lanza entonces la guerra de las imágenes.

El segundo capítulo, "La guerra" examina las fervorosas campañas de destrucción de los ídolos de Cortés, quien personalmente los arroja de los cúes (templos) y manda pintar de blanco sus paredes y colocar allí imágenes cristianas. Con estas sustituciones, que preservan los espacios sagrados prehispánicos, se continúa la historia de equívocos. Por ejemplo, los indígenas del Tabasco adoptan un ídolo de la Virgen que les da Cortés, bautizándola *Tececiguata*, la "Gran Señora", probablemente considerándola como una de sus diosas-madres (49). Esta historia de ambivalencias requiere examinar qué significaba la imagen para los españoles tanto como para las culturas mesoamericanas. Gruzinski analiza estas diferencias minuciosamente, entre las cuales están la relación de la imagen con la divinidad. Con el riesgo de simplificar en exceso lo expuesto por Gruzinski,

en la tradición europea existe una clara separación entre el soporte material de la imagen (la pintura, el recuadro) y lo que ésta representa. En la noción nahua, en cambio, el concepto de *ixiptla* “era el receptáculo de un poder, la presencia reconocible, epifánica, la actualización de una fuerza imbuida en un objeto, un “ser-ah”, sin que el pensamiento indígena se apresurara a distinguir la esencia divina y el apoyo material” (61).

El tercer capítulo, “Las paredes de imágenes” examina los proyectos evangelizadores de los franciscanos en México, los cuales apelaron al poder de la imagen, dadas las dificultades lingüísticas para su labor misionera. Emplearon la pintura, los murales y las representaciones dramáticas en un movimiento que no escapó la historia de equívocos inaugurada con Colón. Además, ¿cómo justificar la destrucción de las imágenes amerindias al mismo tiempo que se propagaban las imágenes cristianas? Gruzinski examina diversos aspectos y problemas de este programa didáctico, por ejemplo, la presencia de la pintura flamenca y del *Quattrocento*, el impacto de la reproducción mecánica del grabado, las copias indígenas de los grabado europeos, la relación entre imagen y arquitectura y el orden espacial que juntas construyen, la diferencia entre la noción de teatro hispánica y la nahuatl, etc. En resumen, el proyecto franciscano desborda las lecciones evangelizadoras:

No sólo se trata del descubrimiento de un repertorio iconográfico inédito, sino de la imposición de lo que el Occidente entiende por persona, divinidad, naturaleza, causalidad, espacio e historia. De hecho, bajo las redes estilísticas y perceptuales operan otras redes que componen una armadura conceptual y afectiva, la cual organiza inconscientemente todas las categorías de nuestra relación con la realidad. (90)

El cuarto capítulo, “Los efectos admirables de la imagen barroca” trata cambios decisivos en las políticas culturales a mediados del siglo XVI que facilitan el despliegue sin precedente de la imagen barroca, híbrida, la cual invadirá todos los ámbitos de la vida. En México, al frente de esta nueva política, aún a la Contrarreforma, estaba el Arzobispo granadino Alonso de Montufar, cuya experiencia con la España musulmana le sirvió para formular una forma de cristianismo más compatible con la tradición autóctona (106). Fue Montufar quien comisionó una imagen de la virgen de factura indígena para el templo prehispánico en la colina de Tepeyec. Sin embargo, la versión más conocida de esta virgen surgirá a mediados del siglo XVII, a partir de la publicación de la obra *Imagen de la Virgen, Madre de Dios de Guadalupe* (1648) por el sacerdote bachiller Miguel Sánchez. Es aquí, en pleno barroco, una época de gran conciencia sobre las vicitudes de la representación (el artificio), donde se borran los orígenes humanos de la imagen y se sobreimpone la historia de la aparición de la virgen al indio Juan Diego. Con la “fiesta barroca”, la imagen guadalupana,

como otras imágenes sagradas, se torna en un poderoso elemento de cohesión social en la pluriétnica Nueva España.

El quinto capítulo, "Los consumidores de imágenes", expone cómo la sociedad novoespañola rebasa las expectativas de Montufar al convertirse en una adicta al espectáculo. La imagen coloniza lo cotidiano: las tabaquerías, los abanicos, los relojes adornados, las mantas, las medias, el pan, los bizcochos y golosinas en un proceso donde se confunde lo religioso, lo comercial, la decoración, la elegancia o la piedad (160). Aunque la minoría letrada trate de imponer un muro protector a la interpretación de la imagen, aquí y allá surgen leyendas heterodoxas, y se producen y reproducen imágenes híbridas, heterodoxas y clandestinas (161). Este capítulo también examina el papel de la imagen en la constitución del sujeto moderno individualizado, en un giro que podríamos llamar foucaultiano. Por último el capítulo cierra con un análisis de las formas mesoamericanas de consumo de la imagen. Se toma en cuenta la tradición prehispánica de apropiarse de las imágenes de los vencidos, una receptividad, arte de reutilización o estrategia de apropiación que modeló la forma como se vieron y recibieron las imágenes de los conquistadores (173). Pero los imaginarios de esta región mesoamericana fueron muy variados, los santos, las cofradías, los rituales terapéuticos, el consumo de alucinógenos, etc. todos ellos reconfiguran la memoria y la conciencia individual y colectiva amerindia.

El libro cierra con un apartado titulado "De la Ilustración a Televisión" que no está numerado como capítulo y que constituye un tipo de epílogo o proyección del estudio que esboza con agudeza pero sin mayor profundidad las políticas culturales en este lapso histórico. La mirada disciplinaria ilustrada, por ejemplo, mira con desconfianza el culto popular e intenta regularlo. En la guerra de la Independencia, la virgen de Guadalupe es tomada por los criollos para enfrentarse a las tropas realistas quienes se abanderan a la Virgen de los Remedios. El epílogo concluye con una mirada no sin reservas a la época de la proliferación de imágenes electrónicas, un neobarroco donde las aperturas tecnológicas (el video, cable, satélites, computadores, video-juegos, etc.) no necesariamente implican una apertura ideológica o una verdadera democratización de la imagen. Los nuevos imperios de la comunicación masiva no han de ser hoy extraños: "la experiencia individual y colectiva de los consumidores de imágenes de la época colonial ilumina las iniciativas que se esbozan hoy, los márgenes que se liberan pero también las trampas que encierra esta aparente libertad, este aparente desorden de lo imaginario" (214).

En resumidas cuentas tenemos un excelente estudio sobre el papel mediador de la imagen en el proceso de colonización de las Américas, en especial en lo tocante al México de los siglos XVI y XVII. Asimismo *La guerra de las imágenes* engancha los estudios coloniales en el debate sobre la cultura contemporánea latinoamericana, el cual vemos, por ejemplo, en

los estudios de Jesús Martín Barbero, Nestor García Canclini, Beatriz Sarlo, Jean Franco, etc. aunque presente en la reflexión latinoamericana desde hace décadas (i.e., Alejo Carpentier, Octavio Paz y el movimiento antropófago brasileño) y llevado a la pantalla recientemente por Paul Leduc en *Barroco* (México 1989). En este debate general se consideran las contradicciones y complejidades de la historia latinoamericana como partes integrales de la historia de occidente y la modernidad.

Luis Fernando Restrepo
University of Arkansas, Fayetteville

OBRAS CITADAS

Franco, Jean, ed. *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Gracia Canclini, Nestor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 2a ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Gruzinski, Serge. *Colonisation de l'imaginaire: sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1988.

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. 2a ed. México: Ediciones G. Gili, 1991.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.