

América barroca: disimulación y contraste

Para Rubén Bonifaz Nuño

La cuestión central analizada en este texto se refiere al hecho de que tenemos la tendencia a pensar América como el resultado de una mezcla de lo indígena con lo europeo. Este postulado del mestizaje desemboca en una historia económica, política y cultural marcada por el desorden y por la imposibilidad de reproducir cabalmente los patrones europeos. Esta dificultad también marca la formación de una conciencia nacional ambigua, a veces demasiado valorada y, a veces, despreciada en exceso.

Al pensar la cuestión del mestizaje, muchos historiadores del arte presuponen decadencia cultural. Para nosotros, brasileños, mexicanos, chilenos, etcétera, es importante revelar los soportes teóricos responsables por la constitución de la idea del mestizaje, estructuradora de los discursos políticos latinoamericanos.

Para quienes trabajan con las formas de representación y desean comprender América, la estética manierista y barroca es un buen comienzo. Hauser analiza el manierismo como la expresión de una política realista, de la época que corresponde a la segunda derrota de la caballería, una forma de ser elegante de imponer el poder. Al estudiar el barroco en las cortes españolas, lo vincula a la crisis de los estados europeos y a la decadencia¹.

Para nosotros, historiadores de América, el camino a recorrer es otro. América fue reconstruida bajo el signo del barroco y, sin embargo, la decadencia no constituye el hilo conductor de nuestro pasado colonial. Wölfflin, autor de un trabajo que Hau-

¹ En el libro de Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1968. Analiza el manierismo y el barroco retomando los «conceptos de arte posclásico, entendido éste como fenómeno de decadencia y de ejercicio manierístico del

arte como rutina fijada e imitadora servil de los grandes maestros procedentes del siglo XVII, y fueron desarrollados por primera vez por Bellori en su biografía de Annibale Carracci». A partir de estas consideraciones, Hauser aproxima al manierismo la crisis que

«conmueve en el siglo XVI a todo el Occidente y se extiende a todo el campo de la vida política, económica y espiritual».

Para Hauser el barroco a diferencia del manierismo «significa un importante cambio en la relación entre arte y público: es el fin de la

cultura estética que se inició con el Renacimiento y el comienzo de aquella estricta separación entre contenido y forma, en la que la perfección formal ya no sirve de disculpa a ningún desliz ideológico».

ser rechaza, al analizar el barroco, parte del presupuesto de que, en el arte, existen formas cerradas y abiertas². Ésta es, sin duda, una vía de estudio promisor que nos permite, a los latinoamericanos, comenzar innumerables reflexiones tanto sobre la cultura europea, como sobre la cultura indígena, ambas responsables de nuestras matrices culturales.

¿Cuáles son los motivos que llevan al hombre del siglo XVI a la desvalorización del trazo, concentrando la marca esencial de la arquitectura barroca en su carácter «pictórico», en su forma enigmática capaz de contener innumerables universos cognitivos? Desde la Edad Media y especialmente en el Renacimiento, el hombre europeo intentó reproducir la realidad como una forma limitada por sí misma, como un orden construido a partir de un eje central que permite el equilibrio entre las partes. Este equilibrio, tan bien descrito por la estética renacentista, representó en la historia latinoamericana el embrión de la idea de mestizaje, una característica permanentemente convocada por nuestra historiografía como piedra de toque del barroco. La idea de mestizaje fue capaz de atenuar la violencia inicial que presidió la conquista, fue responsable de la construcción de un nuevo orden regido por un principio básico, capaz de crear un nuevo mundo a semejanza del viejo.

La estética renacentista, al revalorizar la figura humana, permitía la fusión de personajes que se encontraban en la escena histórica. Al hacer del hombre el centro del universo, el pensamiento humanista favorecía una percepción del universo indígena centrada en figuras que reproducían la imagen humana, lo que era ajeno a las representaciones nativas de América. Tonantzin, considerada por Sahagún y otros cronistas como la diosa madre, y Guadalupe, Virgen de Extremadura presente en el horizonte espiritual de la conquista, se transformaron en un único personaje, cristianizado, capaz de integrar el universo cultural europeo y, aparentemente, el indígena. Para Lafaye, la devoción por la Virgen de Guadalupe nos permite comprender la formación de una conciencia criolla, punto de partida de una identidad nacional. La hipótesis de Lafaye (entre otros especialistas) se basa, fundamentalmente, en la universalidad del contenido de la figura, del cual se origina un delicado sistema de clasificaciones capaz de enlazar objetos de la cultura indígena y objetos de la cultura europea. Por lo tanto, para Lafaye, la obra colonial significa la yuxtaposición de elementos y no la heterogeneidad. Dice Lafaye:

El fenómeno central de la formación de la conciencia nacional mexicana es lo que podemos llamar el diálogo de las culturas. Sus efectos asoman a cada paso a lo largo de la historia de Nueva España, pero hay que distinguir sus diferentes niveles. En el campo tecnológico está hecho de cambios y de préstamos; por ejemplo, la imagen europea de la Virgen de Guadalupe fue pintada sobre un tosco tejido de fibra de agave (ayatl), utilizado comúnmente por los indios para hacer capas (tilmatli). Respecto a las creencias, el asunto es evidentemente más complejo, pero encontramos el mismo tipo de intercambios. Reinterpretación de Tonantzin; desafío criollo a España mediante la devoción por la Guadalupe de Tepeyac; imitación de la apologética, de Santiago de Compostela por los apologistas criollos de Santo Tomás-Quetzalcóatl. En este último caso, el espíritu criollo se apoya sobre la imitación consciente de España.

² Heinrich Wölflin en su libro *Renascença e Barroco*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1989, analiza la naturaleza de la transformación estilística y las razones de sus transformaciones, planteándonos una serie de cuestiones relacionadas con el estilo pictórico, las grandes dimensiones típicas del barroco y los efectos de masa. Gran parte de estos presupuestos analizados de forma admirable por el autor, servirán de inspiración para la elaboración de este artículo.

La voluntad de ruptura —con España— de los mexicanos no impide el mimetismo frente al lenguaje y las creencias peninsulares³.

Muchos son los autores que, como Lafaye, se refieren a la construcción de una identidad latinoamericana basándose en estas fusiones que la virgen morena reverenciada en México representa. El ejemplo podría ser extendido a innumerables manifestaciones barrocas diseminadas por América Latina y que habrían sufrido la «influencia» de las tradiciones indígenas. En este sentido, la estética barroca correspondería a una fantasía pseudo «criolla».

Todo este trayecto se construye a partir de la homogeneización de la figura humana transformada en centro absoluto, principio capaz de armonizar contenidos. Sin embargo, la misma estética barroca nos pone frente a un orden distinto de problemas que escapan a la representación de la figura humana y a los contenidos que le pueden ser atribuidos.

El barroco, al negar la existencia de un eje central niega la simetría. La negación de la simetría es de extrema importancia, en la medida en que posibilita una ruptura con una visión especular del mundo. El desequilibrio acentúa el papel de las referencias alegóricas, permitiendo una valorización de la forma que desafía los antiguos contenidos. Así, las imágenes construidas a partir de figuras humanas quedan ahogadas por un denso marco y permiten el triunfo de una plasticidad capaz de concentrar y acumular fuerzas.

Si se toma como referencia la estética renacentista, el barroco, al expresarse a través del exceso, de la fragmentación de la cultura indígena y de la muerte del significado, disimula el universo indígena presentándolo aparentemente integrado en un arte sacralizado. Ésta era la ilusión creada en torno de algunas imágenes. Las culturas indígenas manipulaban las formas y, a través de ellas, intentaban dar una «apariencia sensible y táctil a un concepto del mundo y de la vida, esencia pura y central del poder original»⁴. En este sentido, el barroco representa la posibilidad de sobrevivencia (a través de la forma) de conceptos significativos para las poblaciones indígenas, sin que éstos hayan pasado por un proceso de mestizaje.

El supuesto exceso o la potencia de la masa

El barroco, al expresarse a través de un efecto pictórico⁵, impresionará por la apariencia de todo el conjunto y no por el significado que remite a las figuras dislocadas del centro o perdidas dentro de un marco cargado, poblado de dinamismo.

En este sentido, el barroco, al privilegiar un «desorden pictórico»⁶, favorece la expresión de un misterio conocido en el arte indígena, misterio donde se busca comprender lo que se dice con relación al universo del propio interlocutor indígena⁷.

³ *Jacque Lafaye*, Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 423.

⁴ *Rubén Bonifaz Nuño*, Escultura azteca en el Museo Nacional de Antropología, México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 32. El autor analiza «La calabaza»: «No es frecuente, por cierto, la representación de formas vegetales en la escultura tridimensional azteca. En nuestro museo se conservan y se exhiben dos de ellas: un cacto vertical y una calabaza. Esta última es sin duda, por sus calidades plásticas, por la perfección de su concepción y su acabado, una consumada obra maestra».

⁵ *Heinrich Wölfflin* en su libro *Renascença e Barroco*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1989, p. 40, trata de conceptualizar el carácter «pictórico» de la arquitectura barroca. Para él, «la arquitectura rigurosa produce su efecto por lo que ella es, por su realidad material; la arquitectura «pictórica» por el contrario, por aquello que parece ser, por la impresión de movimiento».

⁶ *H. Wölfflin*, en la misma obra citada anteriormente se refiere a un «desorden pictórico» mostrando cómo en el barroco «los objetos no se presentan con toda la claridad, estando en parte velados (...). Ese estilo busca, no figuras aisladas, formas aisladas, motivos aislados, un efecto de masa, no un espacio delimitado, sino infinito».

⁷ Es interesante referirnos a los análisis de R. Bonifaz