

El barroquismo en América Latina: Ethos barroco y mestizaje cultural

Paulo Belloso (INCIHUSA-CONICET)

A mediados del siglo XX la consideración predominante sobre el barroquismo americano, aquella que lo creía una mala copia del europeo, cambio diametralmente, y este fenómeno artístico-cultural paso a tener la consideración de un movimiento histórico-social con identidad propia.

Los nuevos trabajos en Historia del Arte Latinoamericano comenzaron a considerar al periodo precolombino como una manifestación artística más en la historia de Nuestra América, y con ello a descubrir la presencia de la cosmología de los pueblos originarios en todas las expresiones artísticas Latinoamericanas. Según algunos historiadores del Arte como Ángel Guido, en América Latina no se habían realizado investigaciones histórico-artísticas, sino más bien una suerte de literatura histórica del arte, es decir que se había remplazado la historia del arte por catálogos de arte, y lo que resulto de esto fue que el barroco americano quede oculto y considerado como una mala reproducción del Barroco Ibérico. (Guido, 1939). En cuanto dichos estudios comenzaron a intervenir en las apreciaciones estéticas de las Artes precolombinas, un nuevo aspecto del siglo XVII y XVIII emergió a la superficie, se desentrañaron las notas características que consiguieron diferenciar al barroquismo americano del europeo, y gracias a lo cual, este movimiento artístico paso a significar ante nuestros ojos como una expresión única, dotada de gran autonomía, que nace de una resignificación hecha por artistas autóctonos sobre lo traído de Europa.

El barroquismo americano fue un fenómeno de los centros urbanos en las colonias iberoamericanas, en donde las condiciones de convivencia entre los habitantes originarios de nuestra América y los colonos, estaban regidas por principios de sometimiento y subsunción racial por parte de los invasores. Pero a pesar de esto, existieron formas de mestizaje cultural, fue el barroquismo como fenómeno artístico, lo que posibilitó un resquicio, una grieta para el sincretismo cultural, en donde el proceso de mestizaje no fue del todo unidireccional sino que los habitantes nativos pudieron imprimir su cultura en la arquitectura urbana, en la literatura, en la pintura y las artes de expresión de la época.

En el presente trabajo nos preguntamos ¿Qué es lo que posibilitó el sincretismo dentro de éste fenómeno? Y ¿Cuáles fueron las razones que le permitieron a las artes barrocas ser depositarias de la cultura andina? Para acercarnos a una respuesta, que no busca ser explicativa sino fuente de nuevos conceptos, vamos a indagar en los fundamentos del arte barroco occidental, buscando sus principios estéticos, para luego analizar el barroco americano en sus elementos característicos, y ver como estos le otorgan una identidad y diferencia propia, abriendo el camino a un Ethos de confluencia cultural que permitió el mestizaje cultural, volviendo al Barroquismo Americano un acervo cultural importantísimo para la sobrevivencia de la cultura Originaria de Nuestra América.

El Barroco

Cronológicamente el Barroco abarco principios del siglo XVII hasta fines del XVIII, si bien es un hecho que podemos encontrar antecedentes en el Renacimiento y prolongaciones en el Neoclasicismo, estos siglos fueron donde el barroquismo encontró su esplendor. En esta época existió una ruptura del hombre europeo con las encarnaciones clásicas que el Renacimiento esgrimía como fundamentos estéticos. El barroco marca el momento de una crisis medular del sistema hegemónico, como bien marca Foucault, es el momento de reconfiguración de las sociedades europeas, en donde se encuentran

abandonando una estructura configuradora de la sociedad de soberanía, para comenzar a constituir los principios de una sociedad disciplinar.

Conformado por un conjunto de controles estratégicos e impulsos disgregantes, que al interior de la pirámide social e ideológica, en donde sus diferentes componentes son sometidos a un todo unificador que se afirma en tanto que se desdibuja hacia el infinito, y por otro lado las partes asumen sus propios espacios y se delimitan en ellos, constituyendo así una ubicuidad característica de lo barroco. Pero sobre todas las cosas ocurrió un fenómeno que definió el curso de los saberes en la historia y este fue la clausura del paradigma de pensamiento que tuvo en la alegoría como práctica creadora y hermenéutica uno de sus elementos fundamentales, pero este tema nos convocara en un siguiente trabajo, por ahora retornemos al Arte Barroco como tal.

El arte barroco, no es ni una decadencia ni una superación del arte clásico, es otro arte. De la concepción lineal del renacimiento, no queda nada en el barroco. Lo lineal en el renacimiento se mueve dentro de una especificidad con fronteras definidas y delimitadas, las líneas y las proporciones buscan lo aureo, y la perspectiva de visión es plana y rectilínea. Lo mismo pasa con el tratamiento que se le da a la luz, ésta es uniforme, y como patrón de luz se usa el ejemplo proveniente de la escultura: se evitan las sombras. En el barroco las figuras se difuminan, la iluminación ya no es pareja y se marca una diferencia sustancial entre lo lineal (escultura) y lo pictórico (pintura). La planimetría del renacimiento es puesta en jaque por el volumen del barroco, lo plano es sustituido en su totalidad por el volumen, juego realizado entre luces y sombras, desde las artes plásticas iluminando a través de la perspectiva los colores, y desde la escultura y arquitectura introduciendo la curvatura con profundidad que impregna de sombras la visión plana que se tenía en el renacimiento.

Las primeras diferencias que se trabajaron entre el renacimiento y el barroco fueron hechas por Heinrich Wölfflin (Wölfflin, 2009). Para éste autor, el cambio del renacimiento al barroco es caracterizado por cinco puntos bien definidos.

1. La búsqueda del movimiento real, el barroco se aparta de la figura de perfección imaginaria y comienza a indagar en los hechos de la vida. Tal es así que aparecen en la escultura y en la pintura, personajes capaces de ejercer y recibir acciones de violencia y sensualidad, en donde se busca incansablemente una representación del deseo. En la arquitectura aparecen las ondulaciones, las columnas salomónicas y las decoraciones integrando los frutos de la naturaleza como adornos, ya no representativos, sino simplemente con el lugar de adornos estéticos.

2. También se encuentra presente el intento de romper el límite, de permitir que las tendencias evolucionen hacia el infinito, la consideración del horizonte, comienza a representar la carencia de límites y el misterio que conlleva la vida. Estos aspectos en los materiales pictóricos se pueden encontrar en la repetición de los caminos que se pierden en el horizonte.

3. La importancia de la luz comienza a jugar un papel protagónico que atraviesa todas las artes de la época. El juego de contrastes en la pintura, la inclusión de las sombras en la escultura y arquitectura, comienzan a incorporar un elemento de misterio que refleja una concepción de ruptura con la idea de la perfección del renacimiento.

4. El fenómeno de la teatralización, lo escenográfico y lo fastuoso, pareciera ser lo único que importa a la hora de la composición artística. Las escenas pictóricas y las composiciones escultóricas, además de la arquitectura, se presentan como un compuesto, una unidad que integra las multiplicidades, que sin perder la independencia como obras en sí mismas, pasan a ser elementos

constitutivos de una obra teatral. En donde los límites entre la realidad y la ficción se difuminan.

5. En el quinto punto Wölfflin resalta la interdisciplinariedad que comienza a generar el hecho artístico. Los estudios de óptica, los estudios sobre el color, la geometría descriptiva y también la trigonometría descriptiva, comienzan a volverse necesarias en las proyecciones de perspectiva que las obras generan. Ya el artista no busca en sí representar su obra a través de la proporción aurea, sino que queda liberado a las formas, acercándose a la realidad óptica y conjugando las insipientes ciencias de la física, que se encuentran en pleno auge académico.

Wölfflin dota de una gran importancia al fenómeno de ornamentalismo y teatralidad, considerándolo como el rasgo característico ante todo lo barroco, ya que éstos hechos consisten en crear obras de arte en las cuales el ser se encuentra subordinado al parecer, algo propio de la representación teatral en donde la vida real sólo tiene vigencia como material, como materialidad, de la vida ficticia. En los edificios barrocos el estar ahí para ser habitados pasa a un segundo plano respecto de su estar ahí para ser admirados, es decir que la función práctica de la arquitectura trabaja y está a disposición de la función estética.

Para Theodoro W. Adorno, en lo barroco la decoración es absoluta, ésta se ha emancipado de todo fin y ha desarrollado su propia ley formal. En el barroquismo ya no se decora algo, sino que ese algo, es decoración y nada más (Adorno, 1980). A esto mismo Bolívar Echeverría añade que el modo absoluto de estar decorado, en el que lo esencial aparece cuando se trata de una obra barroca, es un modo que no aniquila aquello esencial, sino que lo profundiza, lo trasciende en el misterio. (Echeverría, 2010).

Las obras de arte del barroco son obras cuyo efecto se deben generar sobre el espectador a partir de un efecto psíquico, de un shock emocional, es decir que se vuelve una experiencia estética que genera una crisis de la perfección. No todo espectador reacciona y asimila del mismo modo sensible, estético. Si bien en el barroquismo se continúa buscando cierto valor propedéutico de la obra, ésta última ya no es la intención final del artista, sino que éste busca una perturbación del equilibrio psíquico del receptor.

Pese a esto, el arte barroco busca cumplir con la tarea implícita de la vida moderna, porque también intenta lograr una representación, es decir conseguir una apropiación cognoscitiva del mundo, pero se aparta del fundamento esencial del renacimiento y no busca hacerlo a través de un reflejo racional del mundo, ya no busca general conceptos dirigidos al entendimiento humano, sino que busca una manera sensorial inmediata destinada a la experiencia estética. Lo que no podemos perder de vista es que al cumplirse la meta moderna, que busca lograr la apropiación del mundo a través de representaciones estético-cognoscitivas, lo hace de una forma tal que pone en crisis esa misma forma de representación de la modernidad.

El siglo XVII fue el siglo de una profunda crisis económica en la península ibérica, pero sin embargo fue denominado como el siglo de oro por su producción cultural, artística y literaria. La mayoría de los trabajos de historia del arte que confluyen es éste período, aseguran que dicho auge cultural se debió en gran medida a la angustia que trajo la aparejada crisis económica, la reforma religiosa y las reformas políticas que el absolutismo monárquico buscaba llevar adelante en la región. Si bien las obras artísticas fueron consecuentes a los principios constitutivos del barroco occidental, la producción artística, se desarrolló en diferentes ámbitos con libertades y pretensiones distintas. La arquitectura en el barroco español fue en su gran mayoría religiosa, y en el censo de las manifestaciones religiosas es donde este estilo encontró su eco. Lo pictórico continuó siendo funcional a los regímenes monárquicos y eclesiásticos, imprimiendo dentro de este marco las libertades un tanto constreñidas en las que allí se podrían expresar los principios del barroco. Caso diferente ocurrió con la literatura, en donde la producción rompió con las formas establecidas del poder absolutista.

El arte barroco en España y Portugal muestra las consecuencias de los grandes descubrimientos y las afluencias de riquezas que llegaban del nuevo mundo, en la arquitectura y en el arte de la península ibérica, durante los tres siglos posteriores al descubrimiento de Colón. Cuando transcurre la etapa denominada ultrabarroco en España, es cuando el barroco desembarca en Latinoamérica, como así también desembarcan las reformas políticas y administrativas de la nueva casa borbónica.

El barroco americano

No son muchos los autores que han trabajado el período barroco en América Latina, y mucho menos, aquellos que rompieron la concepción clásica del barroco americano como mala copia del europeo, y comenzaron a analizar y dotar de personalidad propia a esta corriente artística proveniente de la península, pero que fue transformada al punto tal de constituirse en un arte de la contraconquista.

Uno de los precursores de la reinterpretación de esta época en América, fue el cubano Lezama Lima, que en sus populares Cinco lecciones sobre la expresión americana anuncia lo siguiente:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias... (Lima, 1957).

Lezama Lima es uno de los primeros autores que busca establecer el período del barroquismo americano como un período de contraconquista, como un margen epocal en donde se establece una suerte de negociación entre el conquistador y el conquistado, y se da fin a una época de imposiciones estéticas e ideológicas y se da comienzo a un mestizaje cultural en donde lo indígena, lo nativo comienza a tener una importancia simétrica a la cultura del conquistador. Un ejemplo que podemos tomar en cuenta sobre este proceso, es la portada de la iglesia de San José de Potosí, en Bolivia, labrada por el indio mestizo Kondori. En ella aparecen las indiatides (cariátides en figuras indias) consideradas por los especialistas como la culminación del arte hispánico colonial en el estilo andino-mestizo. Kondori, originario de los Mollos en Bolivia, era un artesano de la talla de madera, pero comenzó a imprimir sus estudios de la flora y fauna nativa en la escultura, para luego llevarla a la arquitectura colonial.

Lezama Lima toma el ejemplo del artesano y su relación con las autoridades eclesiásticas, como un pacto de igualdad, en donde todos los elementos de las culturas originarias son admitidos en la estética, en primera instancia externa de las iglesias, para luego formar parte del interior de las mismas, marcando este antecedente como un triunfo hacia la contraconquista.

Este no es un hecho menor, ya que las lógicas doctrinarias de la iglesia católica de la época, no permitía el ingreso de los nativos al interior de los templos. Estaban confinados por su carácter de paganos a la exterioridad del templo. Las misas y celebraciones religiosas cristianas, para ellos, tenían como lugar la capilla externa de la iglesia. Es uno de los objetivos que guardan los frontones de las iglesias barrocas. Aquí también confluye una paradoja de la estética religiosa, generada en la época gótica occidental. Para la arquitectura cristiana, lo exterior es, la plena exterioridad del paraíso, es lo otro cuya forma no cuadra con el dogma eclesiástico y queda confinado puertas afuera de lo que se

considera el reino de Dios. En esta exterioridad es donde se aloja la plena libertad de los artesanos nativos para expresar las formas de sus deidades paganas. Así nos podemos encontrar con la imagen de Wiracocha, el Pachacutec e Illapa entre otras deidades, que están expresadas en la exterioridad y quizás pasaron inadvertidas para el ojo inquisidor, o simplemente fueron interpretadas como lo demoníaco y el mismo infierno.

Las imágenes en el interior de los templos continúan con la lógica plena de la doctrina cristiana, evidenciando sólo notas de mestizaje étnico, pero no de mestizaje cultural.

El siglo XVI fue para América, el siglo de la conquista, pero terminó sin embargo como un gran fracaso. España le dio la espalda a los propios adelantados que tenían en América y muy lejos ya de poder civilizar la vida en el continente americano, decidió llevar adelante ciertas reformas administrativas cuyo objetivo en primer grado ya no el de lograr una civilización proveniente de un grado cero, luego de la extinción forzada de los incas, mayas y otras comunidades, sino simplemente mantener la economía de extracción de los recursos naturales, y así garantizar el flujo de riquezas que llegaban a la corona española desde América.

Para los habitantes indígenas la experiencia de un grado cero de civilización fue una realidad. Se convirtieron en actores para quienes el mundo representado se volvió más real que el mundo real, porque la realidad de éste último se había desvanecido. El proceso de mestizaje cultural describía sólo una línea unidireccional y era convivir con lo europeo, hacerse en lo europeo, ya que no había cultura de lo originario a la cual volver, porque había sido exterminada.

La transformación de la cultura en América Latina, fue una transformación cuyos agentes, no fueron los propios europeos, sino los indios derrotados e integrados a la vida citadina, fueron éstos quienes luego de la destrucción de su propia civilización no pudieron encontrar otro método de supervivencia que asumir y construir de nuevo la civilización de sus vencedores europeos. Este procedimiento, conocido como la estrategia del mestizaje cultural, y según el cual, la forma vencedora se reconfigura mediante la incorporación de las formas derrotadas, es un comportamiento en el que el principio formal barroco puede reconocerse con toda claridad.

Este fenómeno es lo que Bolívar Echeverría denomina Ethos Barroco

Ethos barroco

El proceso de formación del mundo-civilización latinoamericano - un proceso interrumpido, tiene lugar durante el período histórico del “largo siglo XVII”, que comienza con la derrota de la Gran Armada española a finales del siglo XVI y termina con la expulsión de la Compañía de Jesús en la segunda mitad del siglo XVIII. La forma central de los rasgos característicos de la cultura de América Latina fue construida de forma espontánea en este “largo siglo XVII.” Sin embargo, no sólo había una fuerte acción organizativa que vino de los centros urbanos dominados por los “criollos”, una acción en la que la Compañía de Jesús tuvo un papel muy importante. La gran y persistente actividad utópica de los Jesuitas, que se propagó desde California a la Argentina, una actividad que estaba centrada en la reconstrucción del mundo Católico según el proyecto de una específica modernidad “Católica”, le dio al desarrollo de la cultura latinoamericana algunas de sus orientaciones barrocas. No podemos olvidar que la razón por la que Carlos III condenó a la expulsión a los Jesuitas fue porque –de una manera muy Barroca– ellos habían construido un Estado “informal”, un “Estado dentro del Estado” que no podía permitirse que continúe.

La reacción re-civilizatoria a esta situación desesperada fue una re-actualización obligada del que siempre había sido el “método” del cambio histórico en la historia de la cultura humana: el “método” del “mestizaje” o del “cruce cultural.” La cultura puede ser definida como el proceso en el que una comunidad cultiva su identidad, su forma singular

y concreta de ser humano. Cada comunidad se comporta, en su praxis y en su discurso, no simplemente de acuerdo a una específica codificación humana que le da forma a esa codificación de una manera muy peculiar. La cultura es el proceso de la reproducción material y simbólica de esta sub-codificación en la vida cotidiana; un proceso que va de la mano con la producción material y el consumo de significados. Sin embargo, la reproducción de la identidad no significa su preservación. Cada sub-codificación del comportamiento humano implica no sólo la construcción de un mundo cerrado sino también el reconocimiento de su propia limitación; implica no solamente la exclusión de todas las otras alternativas de sub-codificación sino también la necesidad de ellas, la apertura a otras posibilidades del ser humano. Únicamente cuando una comunidad cede a esta necesidad del Otro y afloja la rigidez de su sub-codificación realmente puede cultivar su propio ser. La vida de la cultura sólo es posible cuando una identidad está lista para ser devorada por otras identidades y es capaz de devorarlas. La cultura, el cultivo de la identidad, implica este proceso de devoramiento mutuo, este proceso de “mestizaje” cultural.

La parte de la población indígena de México y Perú, a principios del siglo XVII, que no fue expulsada de los centros “civilizados”, tuvo que sobrevivir en ellos reinventado para los tiempos modernos este viejo “método” del cambio histórico cultural. Su comportamiento fue típicamente barroco. Ellos aceptaron que habían sido derrotados, que su mundo antiguo había sido aniquilado y ya no podía ser revivido; se adaptaron al nuevo mundo de los conquistadores y dejaron que su identidad fuera devorada por la identidad Europea Occidental de los españoles. Lo hicieron, pero también hicieron algo más; asumieron la tarea de la reconstrucción de una civilización Occidental que nunca más fue capaz de reproducirse apropiadamente en América. Trabajaron a su propio modo con la estructura cultural Occidental transformándola desde adentro. La población indígena-mestiza inventó una forma –una forma barroca– para vivir la decadencia de la civilización Occidental-Europea o española como una manera peculiar de la vida civilizada, como una nueva forma propiamente Americana de la civilización Occidental. Este es el proceso histórico espontáneo que creó las formas culturales originales que hasta ahora caracterizan a las sociedades latinoamericanas; esas formas que la sociedad “criolla” adoptó y desarrolló en su actividad reflexiva y política durante ese “largo siglo XVII”.

Referencias

- Adorno, Theodor W., (1984) Teoría Estética, Orvis, Buenos Aires.
- Echeverría, Bolívar (2011) Crítica de la modernidad capitalista, Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, La Paz.
- De Sousa Santos, Boaventura, (2009), Una epistemología del sur, Siglo XXI-Clacso, Mexico.
- Deleuze, Gilles, (1984), El pliegue, Paidós, Buenos Aires.
- D’Ors, Eugenio, (1993), Lo barroco, Madrid, Tecnos.
- Foucault, Michel, (2005), Las palabras y las cosas, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Lezama Lima, José, (1992) Imagen y posibilidad, Letras cubanas, La Habana.
- , La curiosidad barroca. En: <https://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/05/latinoamericanas-rafael-hernandez-rafael-rojas.pdf>
- Reyes, Luis Alberto (2008) El pensamiento indígena en América, Biblos, Buenos Aires.
- Wölfflin, Heinrich, (2009) Renacimiento y Barroco, Paidós, Buenos Aires.