

“Barroco americano y contemporaneidad. Persistencias, resignificaciones, escenarios (1810-1945)”. En: Rodríguez Moya, Inmaculada, y otros (eds.). *Arte y patrimonio en Iberoamérica: tráficos transoceánicos*. Castellón, Universitat Jaume I, 2016, pp. 321-341. ISBN 978-84-16356-47-8.

## **BARROCO AMERICANO Y CONTEMPORANEIDAD. PERSISTENCIAS, RESIGNIFICACIONES, ESCENARIOS (1810-1945)**

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Universidad de Granada

### **0. Introducción**

La invitación cursada para presentar esta ponencia, centrada en la presencia del barroco en el arte americano de la edad contemporánea, resultó una excusa perfecta para ahondar más en aspectos que habíamos abordado en anteriores ocasiones<sup>1</sup>. Si bien presentamos aquí un producto más o menos cerrado, ajustado a la lógica extensión exigida, lo cierto es que el proceso de trabajo terminó por dejarnos abiertas muchas más puertas y vías de análisis que las que barajábamos desde el principio, y que fueron desarrolladas durante la tarea de pesquisa. Debimos finalmente seleccionar algunas ideas y atalayas, las que signan a esta presentación como un fragmento en un escenario más amplio, que sigue en desarrollo.

Acometimos la tarea acopiando y procesando información y análisis referentes a lo sucedido con el barroco americano desde finales del XVIII, época de su presunto declive, hasta la actualidad, con el auge del llamado *neobarroco*. Las lecturas y las ideas surgidas en el transcurso, fueron llevando a otras y ampliando el campo, y advertimos esa necesidad de fijar límites a la ponencia. La decisión fue la de asumir un análisis de contextos del barroco y del arte popular durante el siglo XIX y, sobre todo, de la primera mitad del XX, haciendo especial hincapié en la presencia de ambos en la modernidad artística y arquitectónica latinoamericana, momento de su primera revalorización en firme, y en el que tiene lugar la construcción de identidades nacionales y americanas en las que el barroco tendrá un peso específico.

La delimitación de este campo de acción no carece de intencionalidad: en buena parte de las miradas que hoy se hacen sobre la época barroca como sustento conceptual e iconográfico del *neobarroco*, se suele dar un salto desde finales del XVIII hasta mediados del XX, cuando Lezama Lima o Carpentier, desde el campo de la literatura, comienzan a difundir la idea de una “América barroca” como rasgo de inmanencia en el continente. Desde el ámbito de las artes, se suele hacer referencia al rescate y resignificación del barroco como reacción a la modernidad. Decidimos pues situarnos en ese espacio que aparece más bien apartado de los discursos neobarrocos, reivindicando el papel re-fundacional de las producciones que van desde la época de las independencias hasta el ecuador del siglo XX. En otras palabras, arrimarnos más a las tesis que proponen un “relato largo” del Barroco, que vendría desde el siglo XVII, que a las “hipótesis del retorno”<sup>2</sup>.

En el marco señalado, el objetivo de este ensayo es el de poner en evidencia un conjunto de realidades válidas para reflexionar sobre el tema, comenzando con el siglo

---

<sup>1</sup> . Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Lo barroco y lo popular, expresión artística en la América contemporánea”. En: *Arte Barroco: Una revisión desde las periferias*. La Laguna, Fundación MAPFRE-Guanarteme, 2004, pp. 79-92.

<sup>2</sup> . Iriarte, Ignacio. “Barroco contemporáneo”. *Orbis Tertius*. Memoria Académica. La Plata, Universidad, 2012, año 17, N° 18, pág. 2.

XIX, época de desconciertos para América y de intencionada invisibilización del barroco, y siguiendo con tres apartados dedicados a la primera mitad del XX, con las redenciones del barroco producidas desde el campo de la modernidad arquitectónica y las vanguardias plásticas, integrando un capítulo especial para la presencia del barroco en el modernismo brasileño, en el que se erigió en un referente de avanzada.

## 1. El siglo XIX. La era del desconcierto y la invisibilidad del Barroco

El proceso de contemporaneidad en la valorización del Barroco podemos iniciarlo, paradójicamente, en uno de sus momentos más oscuros, cuando, a finales del siglo XVIII y con la Ilustración como paradigma, parece tocar fondo. El academicismo impuesto desde la Península desmantela el bien engrasado sistema de talleres coloniales, bastión del barroco, para reemplazarlo por un insulso neoclasicismo que, a la postre, se manifestaría extraño a la sensibilidad americana; no sólo consideró al barroco como un “estilo bárbaro” sino que ni siquiera pudo aproximarse a los niveles de calidad del mismo. En la madrileña Academia de San Fernando, “los miembros de los tribunales académicos... rechazaban los proyectos de sus colegas trasladados a México, señalando cómo habían sido “corrompidos” en sus normativas artísticas clásicas por ese contacto con el barroco americano”<sup>3</sup>.

Se hace evidente que el “despotismo ilustrado” tuvo más de despotismo que de ilustración y que “una ‘ilustración’ acontextuada y ahistoricista, preocupada por el desarrollo de la metrópoli pero no por el desarrollo propio de sus colonias, no podía tener otro resultado que el que tuvo”. Ese orden metropolitano “buscó destruir lo barroco y su aceptación popular, para recuperar el carácter autoritario de un despotismo miope, cuya veta ilustrada pero ahistórica era incapaz de comprender esa profunda realidad americana”<sup>4</sup>. Ejemplo paradigmático, “la expulsión de los jesuitas marcó, el fin de una instancia que había mostrado la posibilidad de desarrollo del mundo indígena a través de las artes y del afianzamiento de algunos de sus rasgos culturales”<sup>5</sup>. La ilustración europea, pues, se manifestó como una “segunda conquista”. Para más inri, el barroco aparecía en el horizonte como sentenciado: su identificación con “lo español”, hizo que se convirtiera en detestable tras el proceso emancipador.

Los nuevos escenarios decimonónicos, políticos y culturales, transmiten una sensación de desconcierto. Se asistía a un claro desencuentro de los americanos con sus raíces, y a un avance mimético de modernidades ajenas, lo cual se manifiesta especialmente en los grandes centros y en lo edilicio público. Los cambios en la mentalidad de la época, con las ideas de “libertad, igualdad y fraternidad” llegadas desde Francia, sumados a la necesidad de una mayor persuasión política que religiosa, cambiarían las reglas de juego. Como diría Alfredo Boulton, los santos patronos dejaron su sitio a los nuevos padres de la Patria, y las escenas religiosas mermaron en detrimento de las pinturas de temática histórica en el primer tercio del XIX, aún de carácter popular, que posibilitó, bajo otros cánones, la pervivencia, en cierta medida, de los antiguos talleres y de artistas a ellos vinculados.

---

<sup>3</sup> . Gutiérrez, Ramón. “Repensando el barroco americano”. *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 52-53.

<sup>4</sup> . *Ibíd.*

<sup>5</sup> . Gutiérrez, Ramón. “El Barroco, integración, síntesis y modernidad en la cultura americana”. *Actas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*. Ouro Preto, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, pág. 1386.

Si la ilustración dio una estocada (finalmente no mortal) al barroco, el romanticismo, encarnado en los viajeros europeos y sus epígonos, los costumbristas populares americanos, propició la recuperación de ciertas esencias americanas, aun, sobre todo en el caso de aquellos, cuando lo americano les resultaba exótico o potenciaban intencionadamente los rasgos de la diferencia. En parte su acción fue una tabla de salvación de valores de antaño. “Al pintar o litografiar paisajes urbanos incluyeron muy a menudo iglesias o palacios barrocos, en parte porque seguían siendo, a pesar de todo, las señales urbanas dominantes, en parte también porque su propio barroquismo insólito tenía también la calidad de exótico que ellos buscaban”<sup>6</sup>. En esta praxis, los viajeros transportaron a América sus características compositivas europeas; más adelante harían lo propio, y con mayor ímpetu, las academias, y ya en el XX las vanguardias históricas, cimentando las bases de idearios como el de Ricardo Rojas que en *Eurindia* (1924) pregonaría un arte nuevo para América Latina surgido de una fusión entre técnica europea y emoción americana.

El gran momento de las academias americanas será la segunda mitad del siglo XIX, con la estabilización de los gobiernos nacionales, y la promoción estatal de sistemas culturales a imagen y semejanza de las grandes capitales europeas. Las manifestaciones populares nuevamente se invisibilizan, al menos en apariencia, y quedan sepultadas sus referencias bajo el peso de las artificiosidades de la pintura de historia y la de temática social primero, y el paisaje y las costumbres después, con contadas excepciones. En los cuadros de historia de temática prehispánica, sobre todo en el caso mexicano, asistimos a una profusión de indios neoclásicos; esta idealización tiene uno de sus puntos álgidos en los relieves que el escultor Jesús F. Contreras realiza para el pabellón mexicano de la Exposición de París de 1889. Los momentos del “encuentro de los dos mundos” se saldan con tópicos como los cuadros de “fundaciones” y de “primeras misas”, que muestran una armónica e improbable convivencia entre indígenas y españoles. Los temas coloniales, por razones obvias, permanecen prácticamente ausentes, aunque hubo espacio para algunas escenificaciones ahistóricas que sí incluyeron espacios urbanos y edificios coloniales de relevancia, aunque a estas vistas ya las consideramos en otro plano.

En las últimas décadas del XIX van imponiéndose las pinturas que toman como referente al paisaje y las costumbres, que en cierta medida marcan una continuidad de los temas centrales de los viajeros del romanticismo, y se mantienen desconectados de la experiencia histórica de la comunidad: los latinoamericanos “tratan temas telúricos desde sistemas formales decimonónicos y el paisajismo localista se detiene con fervor en el rancho o el rostro campesino con la mirada extraña de la academia”<sup>7</sup>. Ambas vertientes se consolidan como un arte “desde Latinoamérica”, un aporte local a un “discurso universal” ajeno, en el que por cierto, ni siquiera era tenido en cuenta, pero que los análisis críticos locales veían como algo original. Las presiones nacionalistas de crear “escuelas nacionales” de pintura derivaron en la consolidación de los tópicos bajo nuevas maneras estéticas como el impresionismo y posimpresionismo, consolidándose la idea de que en ellos se refugiaba el “alma nacional”.

A la par de lo señalado, de manera casi soterrada, condenadas por un invisibilismo que mantendría buena parte de la historiografía del siglo XX, las pervivencias artísticas del barroco y las artes populares, que en gran medida actúan como sinónimos, atravesaron el XIX americano, siendo sus bastiones las ciudades y pueblos de provincia, y las zonas

---

<sup>6</sup> . Manrique, Jorge Alberto. “México se quiere otra vez barroco”. En Amaral, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 36.

<sup>7</sup> . Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Asunción, R. Perono Ediciones-Museo del Barro, 1986, págs. 110-111.

rurales, adonde los efluvios de la academia llegaron con sordina y a veces ni siquiera arribaron. Los desmantelamientos eran más sencillos en los centros, quizá donde más interesaba borrar huellas y establecer otras nuevas, para que gradualmente fuesen dándose efectos dominó hacia el interior. Las numerosas manifestaciones populares en tanto prolongaciones del barroco, que unían técnica y tema americanos, suelen mantener ciertas constantes, o “invariantes” para usar el término de Chueca Goitia, y no se trata de un arte cómodo a la hora de periodizarlo, justamente por ese cierto carácter de intemporalidad (Fig. 1).

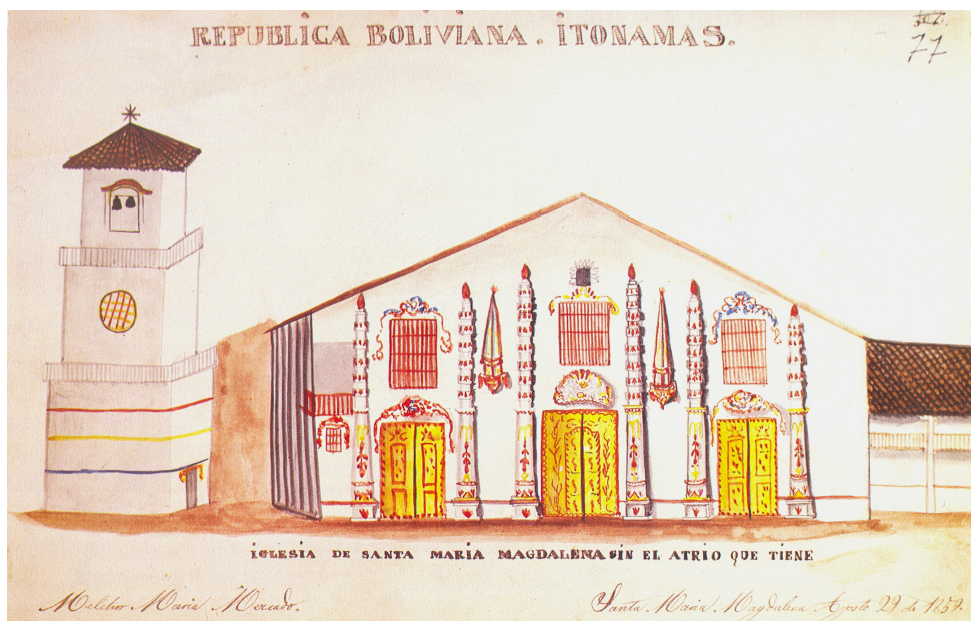


Fig. 1. Melchor María Mercado. República Boliviana. Itonamas. Iglesia de Santa María Magdalena sin el atrio que tiene (1859). Acuarela, 33 x 21 cm. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre (Bolivia).

La resignificación de sus objetos y postulados llegará en las primeras décadas del XX, con la puesta en valor de la arquitectura colonial, la praxis neocolonial y la labor de los artistas de vanguardia, que ponen a sus pasados prehispánico y colonial, como asimismo a las artes y manifestaciones populares, en la senda de la modernidad americana, insertos en la búsqueda y consolidación de una identidad propia. Comenzaron un proceso de “redescubrimiento” sin solución de continuidad a partir de entonces, que fue poniendo en evidencia que el barroco nunca se había ido, que no pudo ser vencido por las operaciones voluntarias de mitigación y la invisibilización de sus imágenes externas. El tiempo lo reivindicaría como un momento de plena modernidad americana.

## 2. La arquitectura neocolonial, modernidad con raíces propias

En las dos últimas décadas del XIX en Estados Unidos<sup>8</sup> comenzó a tomar fuerza una vertiente arquitectónica de raíces hispanas y de carácter popular, el *Mission style*, inspirado en las misiones californianas. Dicho país había encarado con vigor la exportación de modas arquitectónicas durante esa centuria, en especial historicismos europeos, en una

<sup>8</sup> . Ver: Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Arquitectura de raíces hispanas: entre los “estilos californianos” y el neocolonial (1880-1940)”. En: Sorroche Cuerva, Miguel Ángel (coord.). *Baja California. Herencia, memoria e identidad patrimonial*. Granada, Universidad de Granada-Editorial Atrio, 2014.

suerte de intento de construir una imagen que incorporara lenguajes ajenos y pretéritos. El *Mission style* vendría como anillo al dedo para rellenar vacíos dejados por el pasado, en un proceso incardinado con la recuperación de las arquitecturas tradicionales de vastos territorios adquiridos, como Florida (1819), Texas (1845) y California y Nuevo México (1848) que potenciaba un proceso de consolidación identitaria de esas regiones invadidas y apropiadas.

Otra variante, el llamado *Spanish revival*, de mayor complejidad ornamental y testimoniante de “lo culto”, pondría en evidencia, sobre todo en las dos primeras décadas del XX, el interés de Estados Unidos por la arquitectura mexicana. A la vista de sus propuestas, un rótulo más exacto tendría que haber sido el de *Mexican revival*. Sylvester Baxter con la investigación y los textos, Bertram Grosvenor Goodhue con los planos y Henry Greenwood Peabody con las fotografías concretarían una obra tan esencial como rara: *Spanish-colonial architecture in Mexico*, publicada en Boston en 1901, compuesta de un tomo de texto y nueve cajas con un total de 150 fotografías<sup>9</sup>, que tendría su contrapartida mexicana en los volúmenes de la obra *Templos de propiedad federal* (1909) que recoge las fotos de templos coloniales y decimonónicos realizadas por Guillermo Kahlo en varias regiones del país. Al citado Goodhue se le encargaría el diseño urbano y arquitectónico de la Exposición de San Diego de 1915, cuyo Balboa Park habría de erigirse en espacio emblemático de ese *Spanish revival* de raíz mexicana. Arquitectura de altos costes debido a sus complejidades ornamentales, el *Spanish* se emparentaría en este sentido con otras fórmulas, como las neoplaterescas, extendidas en Latinoamérica durante las décadas del 20 y 30, primero en grandes capitales, luego en ciudades de interior.

La fiebre “hispanista”, pronto extendida al resto del continente, incluyó la compra (cuando no expolio) en España de mobiliario original para ambientar flamantes residencias, como asimismo numerosos encargos de azulejería sevillana que permitió el florecimiento de fábricas como la de Ramos Rejano. La difusión del gusto propiciaría el diseño de mobiliario “neocolonial” en distintos países americanos, que dieron auge a nacientes escuelas de artes y oficios, y prestigiaron las exposiciones de arte aplicadas e industriales y los salones de artes decorativas.

La versión latinoamericana de la recuperación de lo hispano en la arquitectura recibiría el nombre de Neocolonial, siendo uno de sus primeros ejemplos, tardío respecto a Estados Unidos, la capilla del Panteón Inglés de México (1908-1909). A partir de los centenarios, en el que el reencuentro con España como asimismo la obsesión por consolidar identidades nacionales, proceso que se potenciaría con el estallido de la gran guerra de 1914 en Europa, posibilitarían afianzar miradas hacia el pasado, propiciarían reflexiones en distintos puntos del continente acerca de la arquitectura colonial y su posible revitalización en el marco de la modernización. Federico Mariscal en México, Martín Noel, Alfredo Guido y Héctor Greslebin en Argentina, Héctor Velarde en Perú, o Ricardo Severo y José Marianno Filho en Brasil, entre otros nombres, a través de conferencias y escritos, irán sentando un corpus teórico que unía pasado y presente.

El proceso de “redescubrimiento” del barroco y de las artes populares se ponía en marcha, y arquitectos y artistas formados en cánones de modernidad, comenzaban a mirar en otras direcciones a las que les habían inculcado en las escuelas. Muchos tuvieron sus “viajes iniciáticos”: el pintor José Sabogal pasó en 1918 de Tilcara a Cuzco, itinerario que consolidó de manera definitiva su inclinación indigenista; el arquitecto argentino Ángel Guido, junto a su hermano Alfredo y al escritor Alcides Greca, se dirigió a Perú vía Chile en los primeros meses de 1920, viaje que consolidaría su consustanciamiento con lo indígena y colonial altooperuano (**Fig. 2**). Poco después, en México, Roberto Montenegro y

<sup>9</sup>. Se hizo una tirada especial de 50 ejemplares, con el tomo de texto decorado a mano por Baxter y 11 cajas con un total de 200 fotografías.



Gabriel Fernández Ledesma parten con destino a Oaxaca, periplo revelador que dará origen a la Exposición Nacional de Artes Populares inaugurada en México en septiembre de 1921 y organizada por Montenegro y Jorge Enciso; la publicación de los dos tomos de *Las artes populares de México* por parte del Dr. Atl al año siguiente como asimismo la labor de Fernández Ledesma en la revista *Forma* y de Diego Rivera en *Mexican Folkways* serán pilares de consolidación. Justamente para Rivera, Montenegro, Adolfo Best Maugard sería decisivo también el viaje que realizan a Uxmal y Chichén Itza en noviembre de 1921. En Brasil, José Marianno Filho y la Sociedad Brasileira de Bellas Artes patrocinan el viaje de Lúcio Costa a Diamantina en 1924, decisivo para su trayectoria como veremos luego. En ese mismo año, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral acompañan al poeta Blaise Cendrars a recorrer Minas Gerais, quedando fascinados con el paisaje mineiro, la arquitectura barroca y la obra del Aleijadinho.



Fig. 2. Ángel Guido. *Villita*. Tinta y acuarela sobre papel, 30 x 40 cms. Del álbum *Ensayo hacia el Renacimiento colonial. Proyecto de un Museo-Biblioteca*, Rosario-Buenos Aires, c.1920. Ejemplar único. (Colección del autor).

Las maneras de la arquitectura neocolonial irán gozando de creciente fortuna en los diferentes países americanos, sea por apoyo oficial, sea para satisfacer deseos privados. El caso mexicano es emblemático: el neocolonial se convertirá, con José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, en imagen de estado, siendo cabal testimonio el pabellón mexicano para la exposición del centenario brasileño, en Río de Janeiro (1922), obra de Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi, una suerte de palacio colonial con fachada de iglesia que incorpora en el centro el escudo nacional. Pero si esto se promovía desde ámbitos oficiales, como una recuperación intencionada, había escenarios en que las pervivencias del barroco se daban con naturalidad atemporal: allí está por caso la magnífica iglesia de San Andrés Xecul en Guatemala (1919) (**Fig. 3**), barroco genuino y

popular, demostrativo de su valor como arquitectura del lugar, al margen de cualquier incitación intelectual.

En buena medida la arquitectura neocolonial fue obra de arquitectos jóvenes, que vieron en ella una senda novedosa, a lo largo y ancho del continente. Fue fase inicial para nombres de la modernidad latinoamericana como Luis Barragán en México, Mauricio Cravotto en Uruguay, Roberto Dávila Carson y Juan Martínez Gutiérrez en Chile, Emilio Harth-Terré, Luis Miró Quesada, Héctor Velarde y Enrique Seoane Ros en Perú, Carlos Raúl Villanueva en Venezuela o el ya citado Lúcio Costa en Brasil.



Fig. 3. Iglesia de San Andrés Xecul, Totonicapán, Guatemala (1919). (Foto del autor).

En el caso de Barragán, activo en Guadalajara junto a Ignacio Díaz Morales y Rafael Urzúa, promueve la llamada “casa tapatía” de raigambre colonial, poniendo más el acento en el espacio que en la forma<sup>10</sup>; su casa (1947), muestra el influjo de conventos del siglo XVI y haciendas de campo mexicanas de los siglos XVII y XVIII<sup>11</sup>. Dávila Carson concreta en 1937 la Casa Flores (hoy “Casa Dávila”) en Viña del Mar, aunando racionalismo con neocolonial; este diálogo fue posibilitado en cierta medida por el art déco que, tras haberse mezclado con el neocolonial, sirvió de puente entre ésta y el funcionalismo. Villanueva, en ese mismo año, junto a Luis Malausena hacen un pabellón neocolonial para Venezuela en la Exposición de París, mientras que años después diseñará en Caracas la reurbanización de El Silencio (1943-1945) con fachadas neocoloniales e

<sup>10</sup> . De Anda Alanís, Enrique Xavier. “La identidad nacionalista del estilo neocolonial y su persistencia en la cultura mexicana contemporánea”. En: *El neobarroco en la ciudad de México*. México, Museo de San Carlos, 1992, pp. 14-27.

<sup>11</sup> . De Anda Alanís, Enrique Xavier. “Tradición y nacionalismo como alternativas de identidad en la arquitectura moderna mexicana”. En Amaral, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 263.

incorporando las columnas panzudas típicas del barroco venezolano. Miró Quesada diseña la Municipalidad de Miraflores que se inaugura en 1944.

En las obras citadas en el párrafo anterior, como en muchas otras, se puede apreciar el grado de modernidad arquitectónica, en la cual se insertaban elementos ornamentales neocoloniales; nos recuerdan a las creaciones de Frank Lloyd Wright combinando líneas estructurales simples con detalles prehispánicos. Es pues inexacto analizar al neocolonial como un mero historicismo o una derivación del eclecticismo académico. Quizá en este sentido las expresiones nacidas de la arquitectura popular (como el *Mission Style*), se muestran más en sendas plausibles de conectar con la modernidad racionalista, que movimientos como el de “Casas blancas” de mediados de los 50 a los 70 en la Argentina cristalizarán en plena búsqueda de expresiones arquitectónicas propias, nacionales y ligadas al contexto, propiciando una resignificación “moderna” de obras coloniales como se ve en la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima (1956-1958) de Claudio Caveri y Eduardo Ellis en la que la simplicidad de las capillas populares enlaza con propuestas de vanguardia. Sostenemos la postura de Aracy Amaral acerca de que la modernidad latinoamericana no sólo tenía connotaciones de “lo nuevo” sino que estaba impregnado de un sentido de autoafirmación<sup>12</sup>. Justamente esta búsqueda de una expresión propia es ya signo de modernidad, añadiendo a ello su carácter continental y el ser una arquitectura coherente con las tradiciones locales.

La arquitectura neocolonial se vio devaluada ante el empuje del racionalismo, convertido en paradigma de una modernidad rupturista, aunque también entraron en juego otros factores. Cuenta Jorge Alberto Manrique que en México “cuando el secretario Narciso Bassois llamó a otro de los modernos lecorbusieranos, Juan O’Gorman, al Departamento de Construcción de Escuelas, éste le prometió hacer -e hizo- cinco escuelas funcionales con el dinero que se requería para una sola escuela neocolonial”<sup>13</sup>.

En los años 40 se consolida la variante del “colonial californiano”, que se impone en parte en el sector privado. El Neocolonial tendrá un reverdecimiento como arquitectura estatal, dictándose en varias geografías ordenanzas municipales que exigían, como en el caso de Salta (1954) construir en “estilo español o sus derivados”; en dicho país se asistirá a la reconstrucción del cabildo de Buenos Aires y de la casa histórica de Tucumán. En Chile, el “Plan Serena” (1946-1952) convertiría a la ciudad en un falso escenario colonial. En Venezuela, ciudades como Coro, Carora o Cají fueron prácticamente reconstruidos por gobiernos locales o propietarios privados convirtiéndose en urbes “más coloniales que en la propia colonia”. Como dice Aracy Amaral, “todos estos casos de sustituciones, ‘restauraciones’ o reconstrucciones siempre tenían como objetivo engrandecer, monumentalizar, cambiar la escala, y no sólo responder a las necesidades de la técnica y de la comodidad modernas”<sup>14</sup>.

Caso más sangrante fueron los procesos de demolición de edificios coloniales auténticos para construir en su lugar neocoloniales. En Humahuaca (Argentina), a modo de anticipo del posmodernismo, se derribó el cabildo del siglo XVIII para construir una municipalidad “californiana” en 1940. Al reconstruirse la Plaza Mayor de Lima se destruyeron los portales de botoneros y escribanos y fueron sustituidos por edificios neocoloniales de Emilio Harth-Terré y José Álvarez Calderón (1944). Harth-Terré había sido autor del neocolonial Hotel de Turistas del Cuzco (1938), para cuya construcción se

---

<sup>12</sup> . Amaral, Aracy. “Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas ou tres, fora de tempo”. En: Belluzzo Moraes, Ana María (ed.). *Modernidade: Vanguardas artísticas da América Latina*. São Paulo, Memorial da América Latina, 1990, pág. 174.

<sup>13</sup> . Manrique. “México se quiere...”, op. cit., pág. 39.

<sup>14</sup> . Amaral, Aracy. “La invención de un pasado”. En AMARAL, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994, págs. 14-15.



demolió la Casa de la Moneda (1695). En San Cristóbal (Venezuela) se ordenó en 1961 la reconstrucción de la catedral en estilo neocolonial, quedando la obra a cargo de Graziano Gasparini, quien, al decir de Caraballo, “lograría un magnífico efecto: en un ‘arreglo estético’ diseña una portada, las torres y la fachada lateral a partir de los templos de San Sebastián, Caracas y la Concepción del Tocuyo. Lograba así concluirse... la más ‘colonial’ de todas las iglesias de Venezuela”<sup>15</sup>.

Pocos años después, en Colombia, se construyó el poblado de Nueva Guatavita (1967), falso histórico que dará lugar a procesos de especulación inmobiliaria, al igual que hoy sucede en centros históricos como San Juan de Puerto Rico o Cartagena de Indias convertidos en escenarios de teatralización de lo colonial con originales y remedos entremezclados, de altísimo coste, con desplazamientos de población autóctona, venta a extranjeros o gente de paso, y por ende descaracterización, como también ocurre con el barrio de San Blas en el Cuzco. Transformados hoy en parques temáticos de lo colonial, a través de imágenes estereotipadas fabricadas intencionada y artificialmente, los edificios “autóctonos” conviven con tiendas y hoteles reconocibles para el turista, que precisa tanto del exotismo como de elementos que, por su familiaridad, le den seguridad lejos de su casa.

A todo esto, y víctima de una historiografía formalista, devota incondicionalmente del estilo internacional, el neocolonial terminó “siendo absorbido en sus potencialidades revolucionarias” e integrándose “al catálogo de repertorios de opciones eclécticas”<sup>16</sup>. Quedó pues al margen de la modernidad, encarnada casi sin excepciones por el racionalismo, dejando escaso espacio de apertura para reconocer, en cuestiones arquitectónicas, diversas modernidades, tal como dice Johanna Lozoya. Cuenta que en México el neocolonial se convirtió un estilo políticamente incorrecto, representativo de “lo español” en un México profundamente hispanófobo<sup>17</sup>. Una historiografía armada en base a contraposiciones simplistas -algo tan caro a las vanguardias europeas- como la de tradición versus vanguardia es equívoca: desde hace tiempo en América hablamos de una “vanguardia con tradición”, con esta última como factor determinante. Desde nuestro punto de vista, quizá lo peor provenga de nosotros mismos, de nuestra incapacidad para elaborar un juicio crítico propio en lugar de adoptar, a veces mansamente, esos postulados conceptuales venidos de afuera, imaginando la posibilidad de poner “nuestro reloj en hora” en los discursos ajenos, o, dicho en otras palabras, autocolonizarnos.

### 3. El barroco en la modernidad brasileña

Como bien afirma Paulo Herkenhoff, en los años 20, “Brasil negociaba su lugar entre las naciones modernas a la vez que trataba de recuperar su historia. En este proceso se privilegió la herencia barroca”<sup>18</sup>. En buena medida, en Brasil para ello fue propicio el que el barroco estuviera despojado de connotaciones portuguesas en tanto coloniales. En otros países la presencia de “lo hispano” era un componente añadido, y no siempre

---

<sup>15</sup> . Caraballo Perichi, Ciro. “Venezuela: la arquitectura tras la quimera de la historia”. En Amaral, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 129-146.

<sup>16</sup> . Gutiérrez, Ramón. “Una entusiasta introspección: el neocolonial en el Río de la Plata”. En Amaral, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 72.

<sup>17</sup> . Lozoya, Johanna. “Relatos sobre antimodernidad: el estilo neocolonial en las historias mexicanas de arquitectura”. *Goya*, Madrid, N° 322, 2008, pág. 62.

<sup>18</sup> . Herkenhoff, Paulo. “Brasil: las paradojas de un barroco alternativo”. En: Armstrong, Elizabeth; Zamudio-Taylor, Víctor (eds.). *Ultra Baroque. Aspects of post Latin American Art*. San Diego, Museum of Contemporary Art, 2000, pág. 129.

aceptado sin ambages; vías alternativas como la indigenista cimentaron las bases de las culturas nacionales.

Referimos en párrafos anteriores al viaje de Lúcio Costa a Diamantina en 1924, en el que quedó atrapado por esa “belleza sin esfuerzo” tal como afirmaría. En 1927 proyecta el edificio de la embajada argentina en Río de Janeiro, dentro de lo que denomina “renacimiento español”. Una década después comparten espacio en su tablero dos proyectos esenciales de su trayectoria y diametralmente opuestos: el edificio del Ministerio de Educación (Palacio Capanema) en Río de Janeiro, obra de rasgos corbusieranos y emblemática de la modernidad latinoamericana, y el Museo de las Misiones en São Miguel en el que plantea una suerte de vivienda de guaraníes a la que agrega paredes de vidrio; el edificio, en “L”, recupera la dimensión espacial de la antigua plaza adquiriendo una significación más allá de lo estrictamente formal.

En enero de 1937 se había creado el Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) promovido por el ministro Gustavo Capanema. Rodrigo Melo de Franco Andrade será primer director permaneciendo en el cargo por más de treinta años, tiempo en el que “buscó conferir al país un pasado referenciado en el siglo XVIII, con énfasis en la cultura barroca y en el ciclo minero”<sup>19</sup>.

En este afianzamiento del barroco mineiro como emblema nacional, se produciría la revalorización del Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa), hijo de padre portugués y madre negra esclava, como paradigma de modernidad en tanto artista polifacético: arquitecto, escultor y pintor. Obras como las de Congonhas do Campo o la Iglesia de San Francisco de Asís en Ouro Preto, en donde asume una labor de integración de las artes, simbolizan entre otras esa capacidad múltiple.

Cuando el MOMA de Nueva York concrete en 1942 la exposición *Brazil Builds 1652-1942*, bajo la coordinación de Philip L. Goodwin, decide arrancar con la figura del Aleijadinho, al que se reconoce como signo de la primera modernidad brasileña, cuya obra campea además en la cubierta del libro-catálogo de la muestra junto a la Estación de Hidroaviones (1937) del Aeropuerto Santos Dumont en Río de Janeiro, de Atílio Correia Lima. Paradojas del destino, éste moriría en accidente aéreo en ese aeropuerto, al año siguiente a la muestra del MOMA. La consideración del Aleijadinho como un “moderno” traspasaría más fronteras: en 1955 el fotógrafo argentino de vanguardia Horacio Coppola, publicará un fotolibro sobre las esculturas del Aleijadinho<sup>20</sup>, de la misma manera que en décadas anteriores lo había hecho con piezas prehispánicas.

La reivindicación del Aleijadinho se produciría también bajo otros parámetros, y concretamente en uno de los paradigmas del modernismo brasileño como fue el de la negritud. Sus ancestros africanos, o acciones como la de convertir en mulatos a sus evangelistas de San Francisco de Ouro Preto, lo ubican como un eslabón de una cadena imaginaria que conecta las ocho pinturas que realiza Albert Eckhout sobre tipos del Brasil en 1641, anticipatorias de los cuadros de castas mexicanas del XVIII y de los viajeros del romanticismo del XIX, con las obras de modernistas como Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti o Lasar Segall, cuyas representaciones los situaban dentro del aforismo de Menotti del Picchia, de “modernos sí, pero brasileños”. Dicho en otras palabras, arquitectos y artistas no sólo de su tiempo, sino también de su lugar.

Artistas plásticos del modernismo brasileño, en consonancia con lo reseñado acerca de Lúcio Costa, tomarán al barroco mineiro como uno de sus centros de interés, convirtiendo a las iglesias, capillas y arquitecturas populares en hitos referenciales dentro del territorio. Ello queda claro en los cuadros de Tarsila aun cuando siguiendo postulados

<sup>19</sup> . Ribeiro Dos Santos, Renata. “Espacios expositivos en Vitória (Brasil)”. Trabajo Fin de Máster. Granada, Universidad, 2012. Inédito.

<sup>20</sup> . Coppola, Horacio. *Esculturas de O Aleijadinho*. Buenos Aires, Ediciones de La Llanura, 1955.

de su maestro Fernand Léger “maquiniza” el paisaje, o las “japonizaciones” de Minas Gerais que encara Alberto Da Veiga Guignard<sup>21</sup>. Más acá en el tiempo, los caseríos y coloridas fachadas de las que Alfredo Volpi se vale para sus propuestas geométricas.

De todas las reinterpretaciones del barroco asumidas por la modernidad brasileña, sitio de excepción debe asignarse a la utilización del azulejo de raíz portuguesa, con sus típicas tonalidades azules y blancas, que se multiplicarán en vínculo con la arquitectura. Protagonistas esenciales de dicha historia son el pintor y arquitecto Paulo Rossi Osir y su empresa Osirarte, que a la par de realizar numerosos diseños se encargaron de cristalizar los bosquejados por artistas como Cândido Portinari o Roberto Burle Marx. Con Rossi Osir ocurre como con Enrique Villaseñor, el artífice de buena parte de los vitrales de la vanguardia mexicana: ha quedado desplazado en la historia del arte. En el caso del brasileño no es sino hasta fechas muy recientes cuando se le han dedicado un par de tesis aun inéditas<sup>22</sup>.

Una de las primeras obras de importancia en incorporar el azulejo recurriendo a diseños modernistas será el Ministerio de Educación en Río de Janeiro (1937), con una serie de composiciones de Cândido Portinari, que potenciaba la idea corbusierana de plantear el edificio como una obra de integración de las artes. Le Corbusier, durante su visita en los 30 a Río de Janeiro, había quedado entusiasmado con los paneles de azulejos de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, que establecen “una imagen visualmente más rica para la obra, superadora de los códigos puristas de la arquitectura modernista europea (...). La ornamentación formada por las artes plásticas se constituirán en el alma del espacio modernista brasileño. Esta parece ser la mayor razón de su suceso”<sup>23</sup>.

En el panorama del azulejo artístico destacará por encima de todos Portinari, siendo sus colaboraciones con Oscar Niemeyer en Pampulha de las más relevantes, en especial la de la iglesia de San Francisco (1944) (**Fig. 4**). En cuanto a Burle Marx, destacaríamos el panel que diseña para la residencia del banquero Walter Moreira Salles (1949) en Río de Janeiro, sede actual del Instituto Moreira Salles. Aquellas prácticas se mantuvieron en las décadas siguientes, permitiendo la conexión con artistas de la contemporaneidad como Athos Bulcão (fallecido en 2008) o Adriana Varejão, cuya obra está llena de referencias al arte barroco, la historia colonial de Brasil y la música tradicional brasileña, y que, al igual que Niemeyer en su arquitectura reivindica la sensualidad de la curva, en contraposición al rigor geométrico de artistas como Bulcão.

---

<sup>21</sup> . Herkenhoff, Paulo; Freire, Priscilla. *Guignard e o Oriente. China, Japão e Minas*. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2010.

<sup>22</sup> . Amaral Rocha, Izabel Muanis do. *Osirarte: Destino e Vocação na Modernidade*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007. Tesis de maestría; y Bortoluci, Lauci. *A Biblioteca de Paulo Rossi Osir: coleção e arte*. São Paulo, Universidade de São Paulo USP, 2007. Tesis de maestría.

<sup>23</sup> . Alves Pinto Júnior, Rafael. “A Retórica Barroca do Modernismo Brasileiro: o anima do espaço construído”. IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-Americano. A Retórica Barroca do Modernismo Brasileiro, 2006, p. 36.



Fig. 4. Cândido Portinari. Escenas de la vida de San Francisco. Iglesia de San Francisco, Pampulha, Belo Horizonte, Brasil (1944). (Foto del autor).

#### 4. El barroco en las vanguardias latinoamericanas

En épocas recientes, al ser abordado el fenómeno contemporáneo conocido como “neobarroco”, se ha analizado su surgimiento en oposición a la modernidad, como si se tratara de un renacimiento y puesta en valor del barroco tras un largo periodo de soslayamiento, prácticamente desde finales del siglo XVIII. Echando la vista atrás, y repasando los apartados anteriores de este ensayo, esta aseveración se muestra inexacta: la modernidad latinoamericana incorporó con peso propio a lo barroco. Quizá la confusión nace de una canonización historiográfica consistente en una homogeneización internacional de las vanguardias, que no advierte las particularidades de las latinoamericanas: las nuestras, al intrínseco carácter de novedad, añadieron la potente variable de lo identitario. Así como en la arquitectura, veremos enseguida de qué manera la modernidad plástica del continente incorporó al barroco entre sus referentes.

Indudablemente, las vanguardias latinoamericanas aparecen en la historia como un eslabón más y no como una ruptura a la manera de las producidas por las europeas, ampliando así el sentido de aquella máxima de Atahualpa Yupanqui de que “para que crezcan los nietos no es necesario matar a los abuelos”: se plantea inclusive la necesidad de mantener vivos a esos abuelos. En el campo de la arquitectura, por caso, el “estilo internacional”, paradigma de las vanguardias europeas, tiene presencia en los talleres latinoamericanos como un estilo más dentro de un amplio repertorio, es una más de las alternativas posibles. Está claro, aunque esta afirmación sea impopular, que buena parte de los arquitectos de la vanguardia latinoamericana desarrollaron una labor ecléctica.

En lo que atañe a la plástica contemporánea, el repertorio de artistas de la época que analizamos en cuyas obras quedan impregnados principios, maneras y elementos del



barroco es extensísima. Del periodo que nos ocupa, y por citar un puñado de nombres, destacaremos la presencia de templos coloniales en las obras de los mexicanos Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel (**Fig. 5**) o los niños de las Escuelas de Pintura al aire libre en México. Los retablos populares en general y los exvotos en particular, además de ser protagonistas en libros como *Las artes populares en México* de Dr. Atl (1922) o *Retablos de México (exvotos)* de Roberto Montenegro (1950), definen itinerarios para Frida Kahlo o María Izquierdo. El paisaje urbano y la arquitectura colonial están presentes en las obras quiteñas de José Enrique Guerrero, las cuzqueñas de José Sabogal y José Malanca, las cordobesas de Norah Borges y Fray Guillermo Butler. En el ámbito de la gráfica, los *Aguafuertes del Altiplano* (1923-1930) de Alfredo Guido, las xilografías de Sabogal en Cuzco (1925), o las *20 litografías de Taxco* (1930) por Roberto Montenegro; las carpetas de dibujos de Juan Kronfuss sobre *Arquitectura colonial en la Argentina* (1920), Jorge Augspurg sobre *Arquitectura colonial de Salta* (1926), o las *Reliquias Coloniales en Tierras de los Incas* (1949) de Luis Wallpher, evidencian el fervor de los modernos por el pasado barroco. Y así un largo etcétera.



Fig. 5. Abraham Ángel. *Paisaje de Tepito* (1923). Óleo sobre cartón, 42.2 x 54 cm.  
Col. Hood Museum of Art, Dartmouth College.

Asimismo, los contemporáneos se apropiarán de espacios coloniales para resignificarlos, retomando a la vez prácticas de antaño, como es el caso del muralismo, tradición barroca que los mexicanos primero, y luego otros artistas del continente, retomarán con fines pedagógicos y para obtener impacto popular. El conmovedor mural *La fiesta de la Santa Cruz* (1923) de Roberto Montenegro en el cubo de una escalera del excolegio de San Pedro y San Pablo, los de Diego Rivera en el Palacio Nacional (1930-1951) o los de José Chaves Morado en la Alhóndiga de Granaditas, en Guanajuato (1955-



1956), entre muchos otros, dan cuenta de ello. No por nada Enrique Krause veía en el sueño de Vasconcelos “una versión renovada de la evangelización franciscana” y en los murales de Diego Rivera “un eco de los frescos de las viejas capillas mexicanas”<sup>24</sup>.

Jorge Luis Marzo asevera que José Clemente Orozco, ya en 1947 se había percatado de que el muralismo se había convertido en “una corriente de propaganda revolucionaria y socialista en la que sigue apareciendo, con curiosa persistencia, la iconografía cristiana con sus interminables mártires; persecuciones, milagros, profetas, santos-padres, evangelistas, sumos pontífices; juicio final, infierno y cielo, justos y pecadores, herejes, cismáticos, triunfo de la Iglesia...”<sup>25</sup>, mientras que Rufino Tamayo hallaba en Siqueiros “un hondo sentimiento religioso y un amplio sentimentalismo”, y afirmaba que: “su obra desempeña el papel de plañidera de las tristezas sociales... Hay en ella un constante paralelismo con la pintura religiosa más clásica. Véase *El sollozo* con la Virgen de las Angustias, *Accidente en la mina* con un Descendimiento de la Cruz; la *Madre proletaria* con la Virgen de los Dolores; el *Proletario atormentado* con el Señor de la Columna; su María Asúnsolo con una Purísima Concepción. Las animitas del purgatorio abundan en todas sus telas”<sup>26</sup>.

De la misma manera podemos señalar a los indigenistas ecuatorianos Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman. Éste último abrió en 1940 la Galería Caspicara, que “se fue definiendo por el gusto por lo colonial de su propietario. (...) Kingman llamó a la galería con el nombre de un escultor colonial indígena... conocido por su realismo y la aguda expresión de la angustia... Caspicara proyectó el sufrimiento de la gente en su propia escultura religiosa”<sup>27</sup>. De aquí se desprende otra veta interesante de análisis, que es el coleccionismo de obras coloniales por parte de artistas latinoamericanos, las que habitualmente se entremezclan en sus casas con piezas prehispánicas, obras republicanas y contemporáneas, como una manera de crear una propia “lectura” nacional y continental de la historia del arte. Los casos de Kingman o de otros ecuatorianos como Guayasamín u Oswaldo Viteri en Ecuador son claros al respecto.

En lo que atañe a espacios coloniales, en México el exconvento de la Merced fue sede de la Escuela de Talla Directa fundada por Guillermo Ruiz y Gabriel Fernández Ledesma en 1927, además de servir como residencia al Dr. Atl, artista de la vanguardia mexicana a quien ya referimos, y que en esos años publicaría junto a Manuel Toussaint y Guillermo Kahlo la monumental obra *Iglesias de México* en seis tomos (1924-1927) en la que ya utiliza el término de “ultrabarroco”, tan recurrente en el arte actual, para referirse a las pervivencias del barroco desde el siglo XVIII. Más acá en el tiempo, museos como el de Rafael Coronel, inaugurado en 1990 en el exconvento de San Francisco de Zacatecas, o el de José Luis Cuevas ocupando desde 1992 el antiguo convento de Santa Inés en México, nos hablan de la continuidad en este vínculo entre edificios coloniales y arte contemporáneo.

Nos gustaría cerrar este apretado ensayo mencionando uno de los proyectos más notables de los llevados a cabo en Latinoamérica dentro de los lineamientos que venimos tratando, y que fue la acción plástica y conceptual de Víctor Mideros en Quito (**Fig. 6**), tendente a asaltar metafóricamente la capital ecuatoriana con la integración de sus lienzos simbolistas y religiosos a diferentes espacios conventuales y residencias para convertirla en una “ciudad-museo” de trascendentes contenidos religiosos, recuperando significados de la

<sup>24</sup> . Krauze, Enrique. “Claves de Morse”. *Letras Libres*, México, marzo de 1995, págs. 20-22

<sup>25</sup> . Marzo, Jorge Luis. *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010, págs. 195-196.

<sup>26</sup> . Alba, Víctor. *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*. México, Editorial Calamus, 2006, pág. 60.

<sup>27</sup> . Greet, Michele. “Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman”. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, Quito, N° 25, 1° semestre de 2007, pág. 117.

época colonial y transfigurándola en una nueva ciudad prometida. En ese proceso Mideros, quizá el más importante pintor simbolista del continente, contó con el apoyo de la Iglesia Católica, tensa ante el avance del liberalismo, y realizó series para la capilla de Sucre en la Catedral, el Carmen Alto, los jesuitas y sobre todo la Merced. Artista visionario, fue esencial por caso en el reverdecer, como emblema nacional, de Santa Mariana de Jesús<sup>28</sup>.



Fig. 6. Víctor Mideros. *Un signo en el cielo* (c.1930-1950). Óleo sobre yute, 250 x 180 cm. Museo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito.

## 5. Reflexiones finales

Es en la década de los 50 cuando el cubano José Lezama Lima, desde el campo de la literatura, insinúa que el barroco deja de ser algo histórico para convertirse en nuestra modernidad americana permanente: “el barroco -afirma- es nuestro clásico, nuestro paradigma”<sup>29</sup>. Como dice Irlemar Chiampi, sus ideas resultan anticipatorias de discusiones más propias de momentos posteriores, de lo que hoy conocemos con la etiqueta de “neobarroco”. Y más que Lezama, sería su compatriota Alejo Carpentier, durante los 60, el

<sup>28</sup> . Kennedy-Troya, Alexandra; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Alma Mía: Simbolismos y modernidad en Ecuador (1900-1930)*. Quito, Museo de la Ciudad-Centro Cultural Metropolitano, 2013.

<sup>29</sup> . Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 78.

mayor responsable de la difusión de la idea de una *América barroca*<sup>30</sup>. Carpentier descubre “una constante barroca en el arte de las antiguas civilizaciones americanas... afirma que el arte americano fue siempre barroco, desde la espléndida escultura precolombina y los códices, hasta la mejor novelística actual americana, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente”<sup>31</sup>. América Latina se concibe como un territorio históricamente acostumbrado a los procesos de mestizaje, preparado naturalmente para todo tipo de sincretismos y antropofagias.

Al hilo de las premisas de Carpentier, y al decir de Jorge Luis Marzo, “el término barroco, al convertirse de sustantivo en adjetivo, habría alcanzado su máxima aspiración histórica, hacerse atemporal”<sup>32</sup>. Omar Calabrese define al barroco “no sólo y no tanto como un periodo determinado y específico de la historia de la cultura”, sino casi como una categoría del espíritu opuesta a lo “clásico”<sup>33</sup>: el barroco (y por derivación el *neobarroco*) deja atrás lo inmutable y equilibrado para arriesgarse a indagar en otros caminos, favoreciendo “la inestabilidad, la polidimensionalidad, y el cambio”<sup>34</sup>.

El barroco, en su veta de contemporaneidad, comienza a abrirse a múltiples interpretaciones, a hacerse impetrificable en sus análisis, a convertirse en un marco en el que terminarán por convivir, como dice el cubano Edmundo Desnoes, muy diferentes sistemas visuales, aislados, paralelos o superpuestos, y en el que se integran todas las capas sociales. Las producciones artísticas que surgen de estas amalgamas conforman un escenario de heterogéneas fragmentaciones y permanentes descentramientos, complejo de homogeneizar teóricamente. Se hace posible compilar “una especie de tesoro de apariencias, interpretaciones y conceptos” como diría Paulo Herkenhoff<sup>35</sup> y “lo barroco” pasa a convertirse en un término confuso, ambiguo, poco esclarecedor. Esto llevará al cubano Severo Sarduy a afirmar que más que ampliar el concepto de barroco, “nos interesaría, al contrario, restringirlo, reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios, que no permitiera el abuso o el desenfado terminológico de que esta noción ha sufrido recientemente y muy especialmente entre nosotros, sino que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual”<sup>36</sup>.

En el marco de nuestra actual *América neobarroca* y de su múltiple abanico de elementos, en el que se diluyen todo tipo de fronteras, entre ellas también las artísticas que por veces tienden a fundirse con la vida cotidiana, vuelven a cobrar vida los mitos, los ritos y las artes populares, a menudo fusionados entre sí. Y esta reafirmación excede lo meramente visual (objetual o performático) al hacerse aquellos visibles como componentes de un sistema artístico propio del continente, muchas veces al margen de los dictámenes que llegan desde los centros hegemónicos que pretenden, como diría Ticio Escobar, que sigamos asistiendo como espectadores pasivos a procesos ajenos o participando en el papel ya prefijado de eternos perdedores<sup>37</sup>.

---

<sup>30</sup> . Kozel, Andrés. “Barroco americano y crítica de la modernidad burguesa”. En: *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, Vol. 2, pág. 168.

<sup>31</sup> . Shin, Jeong-Hwan. “La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica”. En: *Memoria de la palabra*. Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004, vol. 2, pág. 1673.

<sup>32</sup> . Marzo. *La memoria...*, op. cit., p. 29.

<sup>33</sup> . Calabrese, Omar. “Neobarroco”. En: AA.VV. *Barroco y Neobarroco*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, Cuadernos del Círculo N° 2, 1993, pp. 91-92.

<sup>34</sup> . Calabrese, Omar. *Neo-Baroque: a sign of the times*. Princeton, Princeton University Press, 1992, p. XIV.

<sup>35</sup> . Herkenhoff. “Brasil: las paradojas...”, op. cit., pág. 127.

<sup>36</sup> . Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. En: *Ensayos generales sobre el barroco*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 169.

<sup>37</sup> . Escobar. *El mito del arte...*, op. cit., p. 160.

Vemos, en este sentido, multiplicarse las apropiaciones, por parte del arte “culto”, de dispositivos del arte barroco “histórico” y del arte popular, en plena vigencia: vírgenes, santos, altares, sangrantes corazones, ángeles, exvotos, tumbas populares, infiernos, monstruosidades, son reinterpretados hasta la saciedad. Proliferan las exposiciones sobre *neobarroco* en las que mayoritariamente las artes populares genuinas, signadas por un caudal inagotable de riqueza, quedan al margen, fungiendo únicamente de “inspiración” para otros. Asisten pues a una continuada usurpación de sus formas por parte de obras de nuevo cuño, ajenas a su sensibilidad, operación en las que sus funciones primigenias quedan desactivadas a fin de encajar bien en las categorías del sistema dominante.

En este marco regido por dictámenes centralistas, el barroco “histórico” americano y las artes populares mantienen vigentes sus respectivas luchas, uno por ser entendido en toda su dimensión y originalidad, despojado del carácter subsidiario al que se ha visto relegado mediante la coartada de seguir buscándole filiaciones congeladas respecto de referentes europeos, y las otras por dejar de ser consideradas como una suerte de “pariente pobre del arte”, cuando en realidad ambas están sirviendo de fertilizante salvador para reactivar ámbitos hegemónicos donde la escasez imaginativa y la repetición inocua están a menudo a la orden del día.