anto así con el surrealismo, el cararter de lo mexicano se asocia con lo barroco y si la burla a la muerte o la fascinación por la autoridad son surrealistas por irracionales, el mole poblano o las explicaciones de Cantinflas -o de nuestros políticos-, son barrocos por excesivos; partes de nuestra idiosincrasia que nos hacen sentir muy orgullosos. Algo incoherente con un cierto regusto fatalista relacionado con algo otro que nos impulsa a llenar una cierta sensación de escasez. Al margen de lo primero, que sería

## El barroco novohispano en el diseño de la mexicanidad

HÉCTOR MONTES DE OCA VILLATORO Departamento de Teoría y Análisis UAM-Xochimilco

hjmontesdeoca@aol.com.mx

El artículo delimita las características básicas del concepto del barroco europeo, tanto literario como plástico, de acuerdo con sus contenidos casi exclusivamente intelectuales. En relación con ellos, la

u n s

e

Abstract

concepción que se reelabora en la Nueva España se orienta en una dirección más sensible y afectiva que se vuelve fundamental para la construcción de la identidad mestiza del mexicano.

The article delimits the basic characteristics of the European baroque concept, literary as well as plastic, in connection with their almost exclusively intellectual content. Related to them, the conception that is

re-developed in the New Spain is guided into a more sensitive and emotional direction that becomes essential for the construction of the hybridized identity of Mexicans.

motivo de otras reflexiones, pareciera ser que algunas circunstancias o rasgos de carácter que nos son muy propios, hicieron posible revalorar no un estilo sino toda una constante anímica, contraria a las reglas y a la mesura, que siempre nos acompaña en diversos tiempos y lugares.

Como todos sabemos, lo barroco comenzó nombrando la irregularidad de las perlas y terminó describiendo, más allá de formas artísticas, arquitectónicas, musicales o poéticas, una época histórica marcada por el poder absoluto de la Iglesia y el Estado. Lo que interesa aquí, sin embargo, son aquellas "afinidades electivas" que hicieron posible el diseño tan propio que los mexicanos dimos a todo eso que,

para no abarrocarme demasiado, llamaré simplemente, barroco.

Pero, ¿qué es todo eso? De una vez y para entrar en materia, sin más barroquismos, yo diría, como señala José María Valverde (1985), que es "eso" que obliga decir a uno de los personajes de La vida es sueño, en vez de un más sencillo y directo imanos arriba! lo siguiente:

Rendid las armas y vidas, o aquesta pistola, áspid de metal, escupirá el veneno penetrante de dos balas, cuyo fuego será escándalo del aire.

En la superficie parecería que lo barroco es sólo un puro juego, una manera ocurrente o ingeniosa de alargar el instante. Una parte puede explicarse como regodeo: ¿a qué tanta prisa si despacito sabe todo más sabrosito?, pero "eso", "ese impulso" que exige tanto a prolongar un segundo como a colmar un centímetro, debe llevar contrapuesta la sensación angustiante de la propia insignificancia. No sólo por frío sino por vergüenza nos vestimos, o por dar existencia a lo inexistente como el caballero de Italo Calvino que siendo nada, literalmente una pura armadura vacía, llevaba el nombre desmesurado de Agilulfo Emo Bertrandino de los Guildivernos y de los Otros de Corbentraz y Sura, caballero de Selimpia Citerior y Fez.

La época que abarca ese impulso comprende, en términos generales, el espacio de tiempo que va desde el Renacimiento a la Ilustración. Es pues un puente tendido entre dos épocas brillantes, independientes, verdaderas precursoras de la modernidad. Si el pensamiento renacentista construye una visión del mundo unificada por la perspectiva humanista—lejos de los dogmas y de la fe— la institución católica de la contrarreforma trata, por el contrario, de restablecer las ataduras que ese pensamiento había desatado. Es sólo un intermedio de dos siglos porque el Iluminismo del XVIII terminará entronizando definitivamente a la Razón.

Desde este punto de vista, la época barroca viene a ser una especie de "oscuro intermedio depresivo" (Valverde, 1985, 12) que obliga al espíritu a replegarse en sí mismo dentro de lo que es, de hecho, un espacio abstracto ajeno a la realidad. Paradójicamente, sin embargo, la experiencia humanista del Renacimiento, esa apertura de los ojos hacia una realidad sensual, disfrutable, lleva a configurar un espectáculo visual ligado al dogma, sí, pero que reconstruye vicariamente la experiencia gozosa de la naturaleza.

Esta noción entronca, después del Concilio de Trento, con la solución católica al problema de la conducta humana. Opuesto al concepto protestante de la predestinación, el vínculo entre Dios y sus criaturas adopta una forma actuante en donde la Historia viene a ser el camino mediante el cual el hombre construye diariamente su salvación. Todos sus actos, su actividad científica o artística, toda la cultura, ad maiorem Dei gloriam, celebrará entonces el reino celestial sobre la tierra.

Mundos distintos, el europeo y el americano, tienen, sin embargo, algo en común respecto al abandono que en ambos se hace de una idea sensible por la imposición de un orden espiritual. El impulso imaginativo se manifiesta a través de las formas que celebran la fuerza de ese mismo poder que lo somete. Y entonces surge el barroco como

una especie de curiosa celebración decadente que, en nuestro caso, se vuelve sincera e incluso ferviente. ¿Por qué razón? Pues porque con la fe católica los indígenas, en situación de orfandad después de la conquista, encuentran de nuevo su lugar en el mundo.

Aquel mundo es confuso y problemático, es un mundo intermedio, dividido entre dos realidades, la que sin quererlo se abandona y aquélla otra que intenta reconstruirse sobre bases transformadas. En el viejo continente la restauración del humanismo se intenta en el siglo XVIII, justo cuando lo impide el poder en ascenso de su propia hija insaciable: la tecnología. En el nuevo, sus habitantes, despojados de un orden que hicieron a su medida, deberán también, sin remedio, reconocerse en otros hombres, otros tiempos y una cultura que aprovechará una parte de lo perdido y otra de lo hallado.

Este mundo intermedio es por ello, en Europa, el de un exilio personal. Un mundo amargo, angustiado, de íntima reclusión, que percibe como muy difícil la relación con las cosas de afuera pero que, en una incansable y casi obsesiva búsqueda de sentido, fabrica,



aunque sea teatralmente, una visión unificada en donde nada está aislado y todo se subordina al todo. La inseguridad extrema se manifiesta entonces en la frivolidad extrema, como si la soledad completa pudiera olvidarse poblando un escenario con muñecos enmascarados y gesticulantes.

El lenguaje del barroco, a pesar de ello, no se construye con sombras sino con las luminosas estructuras racionalistas y sensoriales de la época renacentista que le precede. El barroco habla la misma lengua del Renacimiento, pero "convertida en un dialecto salvaje" dijo alguien (Burckhardt, citado por Tapié, 1981). La imaginación, limitada por lo real, deviene en capricho pero la fantasía, que carece de límites, se vuelve extravagancia (Argan, 1987).

Existe, desde luego, el muy honesto placer de celebrar el reino de Dios en la tierra, de enmascarar con magnificencias una íntima humildad del alma pero también, ni quien lo dude, de inventar "lo artificioso que admira", el resplandor puro del ingenio que también celebra, no con la misma humildad, el dominio de la inteligencia sobre el

> mundo sensible. "La utilidad de avivar el ingenio", pero también, un tercer motivo que Góngora nos explica (Ciplijauskaité, 1975):

Qué honra me ha causado hacerme escuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda (Valverde, año,52).

Como ejercicio de la inteligencia o como obstáculo a la ignorancia, las agudezas de algunos barrocos casi delirantes como el mismo Góngora, pueden resultar divertidas o irritantes, pero en todo caso inconvincentes porque uno busca inútilmente verdaderas emociones debajo de tanta erudición. ¿Qué puede uno pensar si no leyendo versos, supuestamente amorosos, como los que siguen?:

Cual parece al romper de la mañana aljófar blanco sobre frescas rosas, o cual por manos hecha, artificiosas, bordaduras de perlas sobre grana, tales de mi pastora soberana parecían las lágrimas hermosas sobre las dos mejillas milagrosas, de quien mezcladas leche y sangre mana.

Pues que el autor es muy ingenioso pero que, tal vez, nunca estuvo enamorado.

No sería justo decir lo mismo de todos los poetas de la época, pero Góngora es el paradigma de una cierta cualidad masturbatoria que sustituye las sensaciones auténticas por construcciones rétoricas que no comprometen.

Lo que interesa saber, sin embargo, es el propósito de tales estructuras antes que admirar su total congruencia, su asombrosa disposición, casi matemática, de hasta sus menores y más insignificantes partículas. ¿Cuál es su cometido? ¿A la expresión de qué están destinadas? Podría parecer, sin darle más vueltas, que al hedonismo, al ejercicio de la

imaginación, a la contemplación del espectáculo de sí mismas. Y sin embargo, el narcisismo extremo -un espejo reflejado en otroal mostrarnos la imagen del vacío, también nos muestra, aunque sea un vislumbre de la propia imagen del infinito. ¿Qué otra cosa nos enseñan esos frescos vertiginosos proyectados en el techo de algunos templos romanos como el de Il Gesú de Giovanni Battista Gaulli o el de San Ignacio de Andrea Pozzo, que nos transportan desde el suelo miserable de la tierra, rompiendo el techo, hacia la propia gloria ilimitada del cielo? Experiencias como esas hacen recordar, la casi queja de Pascal: El eterno silencio de los espacios infinitos me horroriza, que justifica la idea de que la naturaleza sin Dios carece de significado. Indefensos hasta el terror sólo queda llenar esos espacios con su presencia o, por lo menos, con las formas que metafóricamente podrían simular su eternidad.

Los trabajos matemáticos de Pascal, que dieron origen a las primeras calculadoras, parecen apuntar la intención de sondear ese vacío porque, ¿habría un mejor ejemplo de lo ultrabarroco que los modernos ordenadores que ejecutan infinidad de operaciones, algunas veces inútiles, coordinadas en el microespacio de un instante? En este sentido, Pascal, nos habría dado el mejor juguete científico de la época porque el producto de la pura actividad lógica, en alto grado de complejidad, podría permitir la especulación más imaginativa o visionaria.

En aquel tiempo, como se ha visto, los contenidos los daba el propio sentimiento religioso, incluso místico, o la expresión de un deseo ilimitado que con facilidad derivaba también en el misticismo. De este modo, solitario, el anhelo se autoconsume, una vez más, en el puro sentimiento que no culmina; porque la culminación sería fijar un límite y de lo que se trata es de dibujar, precisamente, la imagen de lo que no lo tiene. Con relación a este sentimiento podrían escucharse las palabras que dos poetas emplean para plantear del mismo modo, tanto el amor divino como el humano. Uno es el mexicano Miguel de Guevara en su conocidísimo soneto a Cristo Crucificado que concluye:

No me tienes que dar porque te quiera pues aún lo que espero no esperara lo mismo que te quiero te quisiera.

El otro sería del conde de Villamediana, que con respecto al amor por una mujer dice casi lo mismo:

Amo de vos lo que de vos entiendo, no lo que espero, porque nada espero. Llévame el conoceros a adoraros; servir más, por servir, sólo pretendo: de vos no quiero más que lo que os quiero.



El encuentro violento de ideas encontradas que, por supuesto, busca cautivar y persuadir con la paradoja de la contradicción. Un argumento que lleva hasta el absurdo el rigor de una lógica sin fisuras. Casi lo mismo sucede en la arquitectura cuando la oposición de los conceptos se manifiesta en una notable aptitud para controlar y moldear el espacio mediante un conjunto admirablemente coherente de los elementos más dispares: columnas que no sostienen, arcos abiertos, paredes que ondulan, techos que descubren, formas dispuestas para sorprender nuestra confianza o nuestra credulidad.

Sin embargo el hombre, como lo planteó el propio pensamiento renacentista, tiene como suyo el espacio que sus propias dimensiones le impone. Las perspectivas, por estar abiertas a lo ilimitado, no por ello dejan de obedecer a la visión que las propone, una visión humana, irremediablemente limitada; de vos no quiero más que lo que os quiero suena muy bien e incluso emociona, pero también es la forma retórica que describe una pura realidad virtual, un puro espejismo, una pura fantasmagoría. El anhelo de infinito, en las propias exploraciones suprasensibles, debe recurrir a imágenes sensibles que las remplacen y entonces las experiencias del éxtasis místico son las experiencias del éxtasis erótico y entonces todo deviene en apariencias, en juegos de magia, en espejismos, en escenografías.

TOR TONIONTES DE OCA

Este que ves, engaño colorido que del arte ostentando los primores, con falsos silogismos de colores es cauteloso engaño del sentido; (...)

es un vano artificio del cuidado, es una flor al viento delicada, es un resguardo inútil para el hado: es una necia diligencia errada, es un afán caduco y, bien mirado, es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Dice Sor Juana incrédula, hastiada de la insinceridad y la hipocresía. Y sin embargo..., siempre hay un ascua de veras en su incendio de teatro dice Machado como contradiciéndola, como intentando rescatar una parte verdadera en ese mundo de apariencias. Ambos son sinceros y tienen razón sin duda aunque en referencias encontradas, si lo dicho por ella lo aplicamos al barroco europeo y lo de Machado al mexicano.

Por un lado Sor Juana, totalmente lúcida, visitante de las regiones etéreas, nada dispuesta a la complicidad que presuponen todos los prestidigitadores, víctima de una sociedad que le resultó demasiado chica para sus propios anhelos desmesurados. Por el otro, Machado, habitante de una época distinta, insatisfecho por otras razones, siente el calor de algunas brasitas bajo esas llamas magníficas de utilería. Ese es el matiz que señala la principal diferencia entre las distintas actitudes con las que europeos y americanos encaran un mismo problema.

Algo más que un rescoldo, el calor, el verdadero sentimiento que habita en las formas del barroco mexicano, se sustenta sobre una religión que asumen los indígenas con la piedad de los primeros cristianos. Si en Europa el cristianismo es viejo de quince siglos, aquí llega a colmar de significado la vida de aquellas personas que habían visto el derrumbamiento de sus dioses. Muertos su tlatoanis, destruidas sus ciudades, el cristianismo reconstruye un mundo material y espiritual. Devuelve sentido a su presencia en la tierra, alimenta sus esperanzas, justifica su vida y su muerte (Paz, 1959, 92). Como dice Octavio Paz, la creación de un orden universal es el gran logro de la Colonia porque:

Justifica a esa sociedad y la redime de sus limitaciones. La gran poesía colonial, el arte barroco, las Leyes de Indias, los cronistas, historiadores y sabios y, en fin, la arquitectura novohispana, en la que todo, aun los frutos fantásticos y los delirios profanos, se armoniza bajo un orden tan riguroso como amplio, no son sino reflejos del equilibrio de una sociedad en la que también todos los hombres y todas las razas encontraban sitio, justificación y sentido (Paz, 1959,1959, 93).

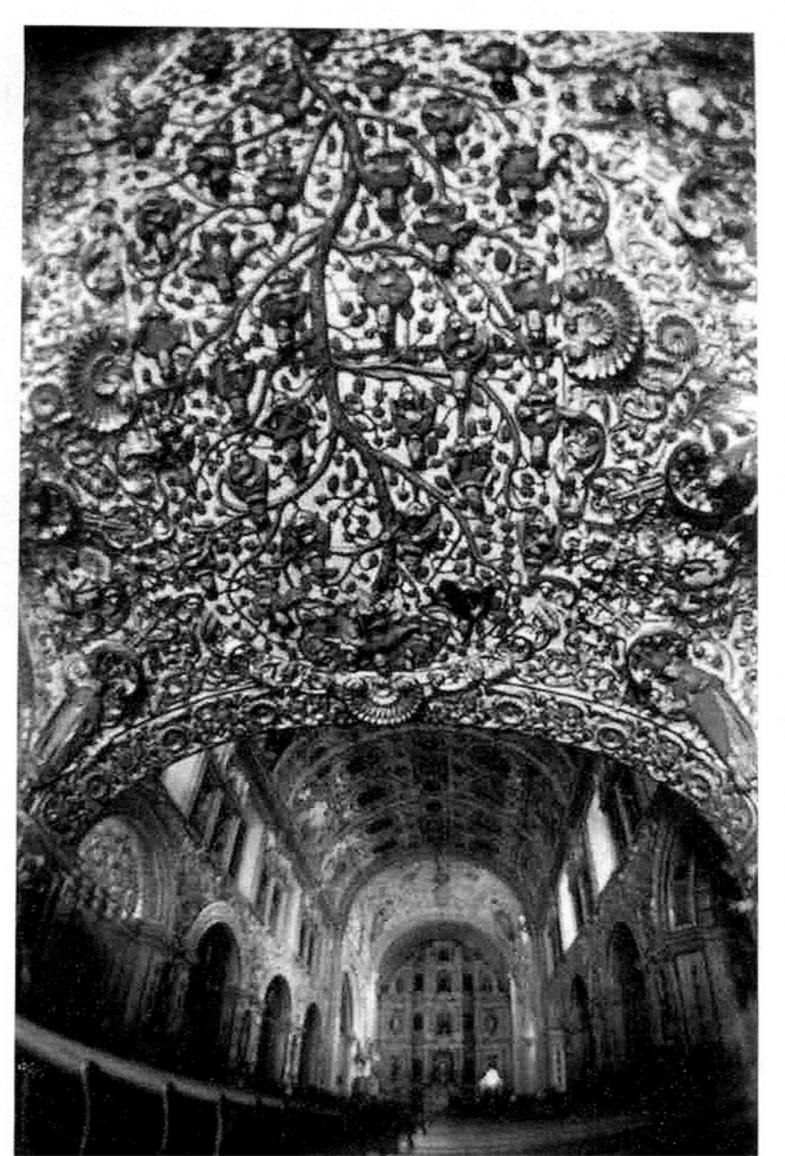
Y, por eso mismo, por carecer de esa adhesión incondicional de la verdadera fe, el barroco europeo resulta más grandilocuente y mundano que el nuestro y por ello sus templos más parecen palacios para el baile que iglesias para la oración.

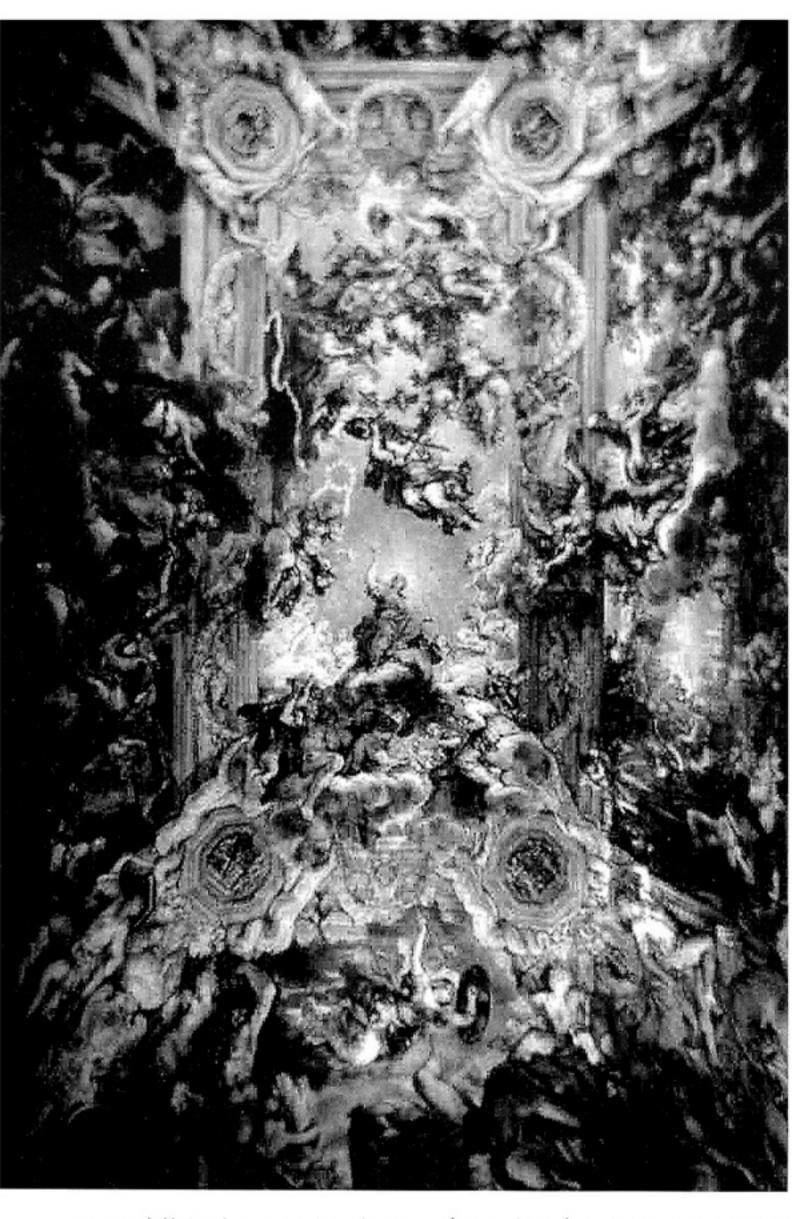
De todos modos el desgarramiento de la conquista deja su huella. Nacidos por la violencia, nuestra condición se halla desde entonces vulnerada.

El mexicano siente, en sí mismo y en la carne del país, la presencia de una mancha, no por difusa menos viva, original e imborrable. Todos nuestros gestos tienden a ocultar esa llaga, siempre fresca, siempre lista a encenderse y arder bajo el sol de la mirada ajena (Paz, 1959, 57).

¿Qué nos queda sino el encierro y la protección de la máscara? Sólo el hermetismo como recurso de nuestro recelo y desconfianza, sólo la preferencia por lo cerrado frente a la vulnerabilidad de lo abierto. Porque el temor por mostrar, aunque sea a través de una mínima grieta, nos lleva a rendir culto a la Forma que es ni más ni menos, aquello por lo que se expresa el barroco.

Las complicaciones rituales de la cortesía, la persistencia del humanismo clásico, el gusto por las formas cerradas en la poesía, nuestro amor por la geometría en las artes decorati-





vas, por el dibujo y la composición en la pintura, la pobreza de nuestro Romanticismo frente a la excelencia de nuestro arte barroco, el formalismo de nuestras instituciones políticas y, en fin, la peligrosa inclinación que mostramos por las fórmulas –sociales, morales y burocráticas–, son otras tantas expresiones de nuestro carácter (Paz, 1959, 29).

Sin duda, una expresión que puede verse en la arquitectura, verdadera culminación estilística nacional, con respecto a la cual Manuel González Galván (1982) señala otra circunstancia de tipo geográfico que se añade a las anteriores: los paisajes europeos no tienen la extensión de los mexicanos y la irregularidad asimétrica de sus ciudades se refleja en plantas llenas de movimiento, que se distinguen de las nuestras, de volúmenes cúbicos más rígidos relacionadas tanto con la planimetría y regularidad de las plazas y centros ceremoniales prehispánicos como con la propia ortogonalidad de las retículas urbanas de la Nueva España.

Por todo ello se explica que el espacio barroco europeo, construido con curvas, tienda a una esfericidad dinámica que gira hacia afuera y que, por el contrario, el espacio barroco mexicano, construido con rectas, tienda hacia una cubicidad estática en donde los muros sólo vibran interiormente como si fueran masas líquidas cuyo continente fuera golpeado y temblara sin moverse (González, 1982, 6). Si los edificios europeos son expansivos, los mexicanos se vuelven hacia adentro y así como los muros en Europa parecen romperse y las bóvedas abrirse, nuestras estructuras cierran el espacio, concentrando una energía que no se dilapida mas que en el interior.

A medida que el barroco se desarrolla la ornamentación aumenta en forma acumulativa, "rumiando teología", alrededor de esas unidades autosuficientes que son los retablos, verdaderos centros gravitacionales hacia donde convergen todas las formas ornamentales del templo. Bastaría comparar el retablo rococó de una catedral española como la de Toledo con el de la iglesia de San Francisco Javier en Tepotzotlán, construidas con muy pocos años de diferencia, para ilustrar esta idea que funciona de distinta manera en ambas culturas. En el primero existe un centro bien definido, señalado incluso por una abertura que desde el muro opuesto dirige la luz hacia él. De ese sitio principal, rodeado de ángeles, irradian fulgores dorados en todas direcciones y de allí, como olas crecientes, surgen los drapeados, pliegues ondulantes que parecen querer levantar el vuelo llevando consigo al altar completo. Las formas surgen del centro y se separan hacia afuera, hacia las columnas cada vez mayores que apoyan ese movimiento ascencional y hacia afuera. Ni más ni menos que como si se tratara de una explosión organizada. Por el contrario, el retablo mexicano, aún teniendo un nicho muy visible en la parte central, carece propiamente de centro porque las formas que lo rodean no dependen de él. La textura es muy uniforme y tanto las columnas estípites como la esculturas -santos y ángeles- se suceden a distancias regulares. Esa homogeneidad permite la existencia de centros visuales alternativos -con esculturas de igual tamaño a la principal- flanqueando el cuerpo vertical del retablo. En vez de un estallido, se percibe, por la casi obsesiva, paciente y minuciosa subdivisión del espacio, que las formas se controlan, uniformemente, unas a otras. En el retablo toledano existen algunas superficies vacías que contribuyen, estableciendo diferentes densidades, a jerarquizar las partes de la estructura. En Tepotzotlán no existe más subordinación que la que proporciona la simetría. Por todo ello, por la distinta dependencia de las partes con el todo, las formas individuales del retablo de Toledo, carecen de sentido vistas separadamente, y pueden resultar incluso ridículas si se les aísla del resto. En cambio, el retablo mexicano permite una observación más significativa de cada uno de sus fragmentos como si se tratara de una composición casi fractal que repitiera hacia adentro las propias formas que gobiernan el conjunto.

Estas dos concepciones del barroco, centrífuga una y centrípeta la otra, señalan dos temperamentos distintos, dos actitudes ante la naturaleza y el pensamiento religioso. Algunos autores llamaron al barroco "arte jesuítico" de la contrarreforma por esa disposición extrovertida que parece presentar batalla, usando este criterio la batalla de nuestro barroco sería interior, como ahondando en el sentido de una doctrina plenamente asumida.

Como se dijo, las grandes obras europeas ondulan todas, paredes y techo, pinturas y esculturas, haciendo eco de una fuerza en crecimiento; las obras mexicanas construyen una envolvente rígida como soporte a formas independientes que invaden los muros como enredadera. Una concepción global, coordinada, y otra que crece, con más lentitud, sumando fervores individuales. Sin duda son maneras opuestas, y en cierto modo complementarias, de entender un proyecto común, artístico y simbólico y de explorar y ocupar el vacío de los espacios interiores y exteriores.

En América, las formas barrocas no se derivan de las formas renacentistas porque ambas se nos imponen desde afuera, y sin embargo, la propia religiosidad, algunas veces fanática de los indígenas, encuentra en ellas un camino para la expresión, libre y lícita, de sus fantasías. Si en Europa el barroco sirvió para la celebración del poder absoluto, entre nosotros fue utilizado también para encausar sensorialmente una religión cuyos dogmas resultaban incomprensibles. No se trataba solamente de ilustrar una doctrina, como tantas veces hizo el arte a lo largo de la historia, sino de encontrar el equivalente emotivo al de la propia religiosidad original nutrida con sangre y paraísos artificiales. La forma que nos preserva, también es motivo de otra celebración más personal, la de la borrachera que festivamente nos desgarra interiormente y nos permite mostrarnos por partes, poquito a poquito.

Una forma, privilegiada, que se cierra para guardarnos, bien podría resumir algunas cualidades que diseñan nuestro barroco. Para nosotros también fue una máscara pero que formaba parte de nuestro propio ser escondido; celebraba también, pero no sólo el poder que sojuzga sino la propia alegría de encontrar un destino; no nos deslumbró porque la realidad superaba todo deslumbramiento y, sin embargo, aquello que desde siempre supimos ver como simple "engaño colorido" lo entendimos como la verdadera condición de nuestro sincero y apasionado escepticismo. ¿Qué podía valer el oro que recubre nuestros retablos si la misma vida "no vale nada"? Ese mismo desapego fue la razón para que, sin engaños, ni falsas ingenuidades, pudiéramos mostrar nuestra más íntima y maliciosa inocencia lastimada.

También sobre estas circunstancias se inscribe ese impulso tan profundo que se va desarrollando a través de tres siglos de mestizaje y por ello, en muchos aspectos, ese barroco que hicimos nuestro es uno de los rostros sobre el cual fuimos dibujando los rasgos de nuestra propia nacionalidad.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ARGAN, Giulio Carlo, 1987, Renacimiento y barroco 2, Akal, Madrid.

Burckhardt, citado por Tapié, Victor-Lucien, 1981, El Barroco, Eudeba, 6a. ed., Buenos Aires.

CIPUJAUSKAITÉ, Biruté, 1975, Introducción a Sonetos completos de Luis de Góngora, Clásicos Castalia, 2a. ed., Madrid.

GONZÁLEZ Galván, Manuel, 1982, "Génesis del barroco y su desarrollo formal en México", en Historia del arte mexicano, SEP/INBA/SALVAT, México.

PAZ, Octavio, 1959, El laberinto de la soledad, FCE, 2a. ed., México.

Valverde, José María, 1985, El Barroco, Montesinos, 3a. ed., Barcelona.

