

Barroco: la despolitización de un concepto

JAVIER CABALLERO GALVÁN
 Doctorante CyAD, UAM Xochimilco
 arq.jcg@gmail.com

PALABRAS CLAVE

Barroco
 Colonialidad
 Despolitización
 Ethos barroco
 Posmodernidad

KEYWORDS

Baroque
 Coloniality
 Depoliticization
 Baroque ethos
 Postmodernity

La despolitización de lo barroco ha sido una de las operaciones más sutiles del proceso de colonialidad que aún prosperan en nuestro tiempo. El objetivo ha sido, desde el siglo XIX, nulificar el potencial político que la noción tiene para impedir que las prácticas y los discursos del arte y la arquitectura se salgan de los cauces que la academia europea ha establecido como definitivos. Se le ha delimitado a su carácter meramente descriptivo, arrojándolo a la polisemia, sin que se haya podido desarrollar una divergencia que permita construir la crítica política que tanto se requiere en el arte y la arquitectura latinoamericana.

The depoliticization of the Baroque has been one of the most subtle operations of the process of coloniality that still thrive in our time. The objective has been, since the 19th century, to nullify the political potential possessed by the notion, to prevent the practices and discourses of art and architecture from going outside the channels that European academia has established as definitive. It has been limited to a merely descriptive nature, throwing it into polysemy, without having been able to diverge to another path that would allow for the construction of the political critique that is so much needed in Latin American art and architecture.

INTRODUCCIÓN

Tal vez no exista en toda la historia del arte occidental una expresión tan genuinamente política como fue el arte barroco. En su versión europea, el barroco fue una afrenta al paradigma artístico de la época, un acto de conciencia que cuestionó el hilo de la continuidad histórica que imponían los cánones artísticos; una ruptura con la tradición –paradójicamente mientras se imitaba– para rehacerla desde una nueva visión. En la versión americana fue la expresión de la sobrevivencia, ya fuera mediante la importación de modelos, ya fuera a través de la hibridación que suspendía el acto de imposición.

Lo cierto es que en ambos lados del Atlántico se creó una expresión artística que cuestionó profundamente la vigencia de las estructuras de poder; incluso en la versión de Weisbach (1942) donde señala que el barroco es un producto de la Contrarreforma, admite que se trata de un arte que lleva, en sí mismo, una impronta política insoslayable, justo porque la idea es hacerle frente a la proliferación protestante. Así que a pesar de tratar con un estilo casi imposible de aprehender por la cantidad de variantes que lo constituyen, todas poseen este denominador común.

Sin embargo, aun reconociendo su *politicidad* y enorme capacidad para cuestionar el paradigma vigente de su época, hoy en día su concepción nada tiene que ver con ello, pues en las escuelas de diseño, arte y arquitectura, el barroco continúa leyéndose como un “estilo” y como una expresión atrapada en su época y no se difunde ni se enseña como un *ethos* artístico relacionado con lo político, que bien podría dar respuestas a la crisis social contemporánea; además, se reafirma constantemente su estatuto histórico y su condición estilística, pero se deja al margen su poder explicativo. Y aunque se reconoce su riqueza y aporte al arte occidental, su relación con lo abyecto, lo deforme y lo extravagante, lo mantiene alejado de los modelos a seguir.

En efecto, en el mundo contemporáneo se tiene la certeza de que lo barroco está lejos de la experiencia cotidiana; no se reconoce que la complejidad, la contradicción, la yuxtaposición o la saturación son elementos que conforman la realidad actual, que son esenciales, no sólo para la reproducción cultural, sino para el mismo proceso creativo.

Parece ser que retrotraer al barroco, hacerlo aparecer en un contexto que simplemente no es el suyo y querer resaltar su vocación política, no sólo es anacrónico sino completamente innecesario.

Se comparte con José Antonio Maravall¹ la tesis de que el barroco es una forma cultural intransferible, que al gestarse en un espacio-tiempo específico, no puede migrar como tal a otro espacio-tiempo. Sin embargo, aquéllo que lo hizo posible, esto es, el *ethos* que desencadenó la transfiguración y reconfiguración de la forma hegemónica –y que pertenece a las estructuras que Braudel denominó de larga duración–,² continúa vigente porque la *modernidad* lo sigue estando; así que a pesar de su decadencia y obvia degradación, ésta continúa reproduciendo la *realidad* práctica y discursiva en todo el orbe. Si agregamos a ello que el barroco ha sido la expresión más transparente de este proceso, el momento donde pueden encontrarse con mayor claridad sus fundamentos, entonces se tendrán razones de sobra para buscar en éste las linternas, las lámparas y los candelabros con los cuales iluminar el camino.

Parece entonces sencillo tomar el concepto, sus líneas básicas y su historia, y explicar con ello, por ejemplo, el uso del espacio público en las colonias populares de la Ciudad de México. Imaginemos que llegamos a la conclusión de que sus calles son *barrocas* porque no aceptan el uso unívoco que les asigna la modernidad urbana pero, para la academia en general, esta conclusión resultará una aberración justo porque, como

¹ En su conocido trabajo *La cultura del barroco* (1975), el autor expone una compleja tesis que tenía como objetivo sacar al barroco del esencialismo transhistórico y marginar con ello la clasificación estilística tanto del barroco novohispano como del barroco protestante. El historiador español estaba convencido de que el estilo era una forma cultural completamente española, producida bajo el auspicio del catolicismo hispano. Bajo esta tesis, la comparativa entre barroco y posmodernidad se vuelve absurda e incongruente, sin embargo, su relación es innegable. Lo anterior se analiza en la segunda parte del presente texto.

² [...] la vida social presenta ciertas estructuras del comportamiento humano y del campo instrumental que constituyen configuraciones civilizatorias cuyo cambio en el tiempo acontece de una manera tan lenta, que pueden ser reconocidas como prácticamente las mismas tanto en nuestros días como en épocas lejanas, hace cientos y aun miles de años (Echeverría, 2013, p. 27).

argumentó Maravall, el estilo se congeló en el tiempo y el espacio, y no puede aplicarse a un tiempo distinto ni a sus producciones, incluso contraargumentando que bien podríamos denominarlas *barrocas* porque es su *ethos* el que las constituye, la tesis no pasaría porque *barroco* es un estilo y las calles de estas colonias no pertenecen a él.

Lo que postulamos es que la imposibilidad de utilizar el contenido político del *barroco* en las formas espaciales contemporáneas, se debe al proceso de despolitización que el término ha tenido. Desde un principio, se le ha intentado desacreditar invisibilizando el *ethos* que le da su fuerza y contenido; en consecuencia, se ha construido un término que señala tan sólo una forma de expresión, una forma de hacer las cosas que puede encerrarse con facilidad en la idea del “estilo”, además de darle un fuerte carácter descriptivo que ha pasado al sentido común. Al barroco se le liga con el caos y la irracionalidad, con el dogmatismo y la religiosidad, pero no se reconoce su escepticismo, su potencia crítica, su franca y abierta rebeldía.

La despolitización del barroco ha sido, sin duda, un proceso largo, pero efectivo, porque además de despolitizar la categoría, también se ha logrado despolitizar sus diversas expresiones materiales. Y tiene lógica, pues la relación de los conceptos con sus correspondientes producciones materiales es tan estrecha, que los vuelve una y la misma cosa, es decir, si una realidad material es modificada el concepto tendrá que adecuarse, lo mismo ocurre de manera inversa; luego entonces, si lo *barroco* es ahora un término descriptivo, su arquitectura y expresión artística, en general, también lo son. Es por ello que el barroco, actualmente, se entiende como un alarde de pura decoración y como sinónimo de caos y extravagancia.

El propósito de este texto es describir cómo ocurrió este proceso de despolitización; de qué forma el término dejó su carga política y la cedió a un contenido descriptivo que poco aporta tanto a la forma espacial contemporánea como a su proceso de diseño. Partiendo de ello, se pueden identificar tres momentos u “operaciones” que anularon la carga política del término y de la expresión artística, nos referimos a la operación *etimológica*, la operación *polisémica* y la operación *posmoderna*. Todas ellas son “momentos” que se expanden en el tiempo, y no precisamente puntos de inflexión o cor-

tes a partir de los cuales cambió su estatuto. Es importante tenerlo en cuenta porque, aunque aquí no se entrará en detalle, se tiene presente que estas operaciones mantienen un vínculo estrecho con el proceso de la modernidad.

En la última parte de la disertación se plantearán algunos trazos que nos permitan rescatar la *politicidad* del barroco y comprender para qué puede sernos útil en la actualidad.

1. LA OPERACIÓN ETIMOLÓGICA

En su *Introducción a la historia*, Marc Bloch (2021, p. 165) sentencia: “Una palabra vale muchísimo menos por su etimología que por el uso que se hace de ella”, explicando con ello que uno de los problemas acuciantes a los que se enfrenta el historiador, es delimitar el significado de un concepto. Desde luego que es una tarea que se antoja imposible porque no existe concepto que se preserve intacto en el transcurso del tiempo, y aunque hay algunos términos que llegan a conservar gran parte de su significado original, la mayoría se convierten en interesantes palimpsestos.

En casi todas las revisiones que se han hecho sobre el concepto de *barroco*, aparece siempre, en primer plano, su origen etimológico. ¿Es en verdad tan importante? Que se comience a explicar un concepto por su etimología tiene tras de sí una intención, a saber, la idea de acotar o delimitar de la forma más precisa su significado. Como si con ello, dicho término pudiera hacerse inamovible y se evitara caer en la “trampa” de la polisemia, todo lo cual es completamente imposible.

A pesar de que el origen de la palabra *barroco* es incierto, podemos mencionar aquí las tres variantes que tienen mayor difusión: *barueco*, término con el que se designa en el portugués a una perla irregular; *baroque*, que en francés equivale a lo extravagante; y *baroco*, figura silogística de la lógica aristotélica que durante el siglo XVI comenzó a utilizarse para describir algo absurdamente complejo.

De estas tres variantes pueden observarse dos cosas importantes: la primera, que las tres poseen un sentido negativo que el *barroco* —como concepto y como expresión— heredará. Se trata de una *negatividad* que críticos como Johann J. Winckelmann (1959) o Jacob Burckhardt (2023) utilizarán para describir el arte y la arquitectura de los siglos XVI-XVII y, con ello, poder sublimar el arte

de su tiempo. No debe olvidarse que, en general, los críticos *dieciochescos* estaban muy ansiosos de integrar el arte y la estética a los parámetros racionalistas que el periodo ilustrado exigía, así que depreciar el “estilo” anterior no sólo evidenciaba el cambio de pensamiento, sino que también iluminaba el nuevo camino. Además, comenzaba a imponer un contexto progresista en el que se exigía la sustitución de las expresiones artísticas históricas en nombre de un renovado espíritu nacionalista, que demandará manifestaciones propias.

La segunda, se refiere a que ninguna de estas variantes posee relación alguna con lo político, algo que parece totalmente inadecuado. Es claro que para la crítica ilustrada el estilo barroco estaba hecho de rebeldía y transgresión; era un arte caótico lleno de sugestivas representaciones que movían las emociones y eso es justo lo que se denuncia. Así que atribuirle un nombre alejado de esas características levanta suspicacias. Tal vez, sin tenerlo del todo consciente, se intuyó que era necesario alejarlo de una característica propia de la modernidad, a saber, el escepticismo sobre la forma, la duda sobre una realidad que debía aparecer como incuestionable. En una época en la que la razón se convertía en el instrumento esencial para ordenar el mundo, era importante erradicar expresiones que la pusieran en duda. De la razón no debía dudarse, es ésta quien tiene la capacidad de hacerlo.

Lo interesante es que la selección del término fue, sin lugar a dudas, una acción *política*, pues existe una intención —determinada por la ideología— de delimitar una parcela de la *realidad* bajo un concepto construido con un cierto sentido. Se negaba con el término toda una condición para incluir la complejidad y la incertidumbre en la concepción del mundo pues, por el contrario, la agenda fue reducirlo todo a un racionalismo que ha resultado contraproducente.

A pesar de todo, la crítica ilustrada no pudo evitar reconocer, en su acuciante difamación, que el arte *barroco* era justamente eso, un arte, y que a pesar de ser “decadente”, no podía dejar de estudiarse como parte de la evolución estilística del arte occidental. Eso quedó bastante claro, ya que se convertirá en una antítesis, en un legítimo antagonista contra el que se deberá pelear a muerte para no repetir su desgraciado itinerario formal.

En suma, la operación *etimológica* le quitará a toda materialidad abigarrada y compleja su intencionalidad política, esto es, su capacidad de cuestionar y de reconfigurar el modelo, escogiendo para ello nominaciones que más bien describieran su carácter negativo. Nombrar un aspecto del mundo, el que sea, siempre dejará fuera aspectos que tal vez le sean esenciales, de esta manera, *barroco* se conectará fácilmente con lo deforme, lo caótico y lo extravagante, a pesar de que su expresión sea también la reconfiguración del canon. Aun en nuestro tiempo, y con el peso de una historia que lo ha reivindicado, el término continúa cargando con esta denotación.

2. LA OPERACIÓN POLISÉMICA

Ahora bien, la segunda operación denominada “polisémica” tuvo que ver con el proceso con el cual la noción dejó de portar exclusivamente su carga peyorativa para convertirse en una noción polisémica, algo que debilitó su relación con lo político. Si bien el término significa muchas cosas, también significa poco, y nadie sabe con exactitud qué es el barroco, qué es lo que con ello se nombra; su potencia crítica queda completamente eliminada. Se trata, entonces, de un proceso que no fue igual en América que en Europa, a pesar de que durante el siglo XIX sus destinos ya estaban inexorablemente unidos.

En América, la crítica del arte nace con los parámetros del academicismo francés y, por ende, con un concepto de lo barroco negativo, pues se solía decir que era expresión del “mal gusto” y de la distorsión de la belleza clásica. De hecho, puede verificarse en la obra *Diálogo entre un francés y un italiano sobre la América Septentrional* (1813), de Fernández de Lizardi, donde escribe para “denunciar la negativa situación de México en materia cultural y artística” (Fontana, 2009, p. 52), con una fuerte denostación que hace el interlocutor francés sobre la catedral de México, por sus excesos ornamentales y por su antigua factura, digna representante de la indecencia artística.

Según María Celia Fontana (2009), la reconceptualización del término lo haría, en un primer momento, Eduardo A. Gibbon, quien decide sincronizarlo con la noción compleja de *churrigueresco*. La discusión sobre esta noción sobrepasa lo que aquí se aborda; sin embargo, es importante señalar que fue ésta la forma que el escritor encontró para darle

especificidad a la manifestación artística novohispana. Más adelante, Manuel Toussaint (1948) diferirá de ello porque “churriguesco” apela al apellido del arquitecto español, lo cual impide que la categoría contenga un sentido pleno del lugar. Con lo que sí estará de acuerdo el historiador es que el *barroco novohispano* era un arte y una arquitectura completamente original y distinta a lo que se había hecho en Europa, y tomando como base a la arquitectura, Toussaint argumentará que se trata de:

[...] un estilo plenamente ornamental, donde se transmutan los materiales de construcción (la piedra cobra apariencia de tela, madera, etc.) que emplea un soporte de sección cuadrada o rectangular formado por múltiples elementos, y donde existe un claro componente indígena (Toussaint, citado en Fontana, 2009, p. 59).

Tiempo atrás, Gerardo Murillo ya había hecho alusión a ese espíritu decorativo “indígena”, intentando con ello dotar al concepto de una propia singularidad; sin embargo, reconociendo que la noción era extensiva al viejo continente, tuvo que acuñar la categoría *ultra-barroco* para caracterizar esta condición:

[...] es el resultado de la combinación de los fundamentos constructivos del Barroco italiano con la fantasía española, la ornamentación plateresca, el profundo sentimiento decorativo indígena y un policromismo elocuente (Dr. Atl, citado en Fontana, 2009, p. 59).

Estas concepciones, que el historiador español Javier Gómez Martínez denominará “americanistas”, serán secundadas e impulsadas por Manuel González Galván, el cual verá, en ese ingrediente *indígena*, una forma *selectiva* de asimilar la imposición cultural a la cual se ve sometido. Se trata de una selección basada en “una actitud de repulsa y protesta que impregna toda la obra de arte y la transforma, subrepticamente, pese a responder a modelos europeos” (Gómez, 1997, p. 18).

Por su parte, la académica mexicana Elisa Vargas Lugo (1969) resuelve lo *barroco* como un estilo arquitectónico diversificado en múltiples variantes (para ella habría un barroco zacatecano, moreliano, chiapaneco, ecléctico, metropolitano, estípite, tlaxcalteca,

etc.), que se aglutinan en torno a una ornamentación *abigarrada*. Como puede inferirse, se asiste al grado máximo de *polisemia* y a la pérdida absoluta de su sentido político. En Vargas Lugo, el término ya es completamente descriptivo e indiferente a la dimensión política que explicaría gran parte del arte y la arquitectura en el periodo colonial.

Hasta aquí, es muy evidente cómo los principales estudiosos del barroco en el siglo XX en México intentaron darle un giro regional al término, agregándole a su repertorio el componente indígena y el sello local. En este intento, el término tuvo que recurrir a “apellidos” o adjetivos que especificaran su sentido. Ya no era suficiente la palabra *barroco* para contener la diversidad de expresiones a todas luces diferentes y, en consecuencia, sus sentidos se verían multiplicados. Aunque estos adjetivos comenzarán a acompañar al concepto a partir de la segunda mitad del siglo XX, intentando de alguna manera frenar la polisemia que lo *barroco* ya desarrollaba, tendrán efectos que forman parte de la operación de despolitización. Se identifican dos en específico:

1) El término *barroco* se convierte en un denominador común, esto es, en una noción que carga un contenido que comparte. De esta manera, el Sagrario de la Catedral Metropolitana (barroco estípite) tiene semejanzas con la Basílica de Ocotlán (barroco estucado) y también con la Iglesia de Santa María Tonantzintla (barroco indígena), porque todas son obras en las que la “ornamentación” es *abigarrada*, compleja y, absolutamente, teatral. Sin embargo, los “apellidos” contienen las diferencias, así la polisemia del término disminuye, pero se le coloca como término descriptivo.

2) Si la arquitectura barroca novohispana depende de esos “apellidos” para identificarse, ¿qué obra, entonces, merece la noción aislada? ¿Qué obra es *barroca*, sin más? La respuesta es sencilla, porque el término “puro”, sin adjetivos, pertenece a las expresio-

nes *abigarradas* europeas, concluyendo que el origen del barroco es indiscutiblemente europeo, aunque hay voces³ que cuestionan que esto sea así, pues se trata de una expresión cuyo código genético no puede soslayar la relación colonial que se tejió entre Europa y América previo a la formación del “estilo”. Por el contrario, ¿podría decirse que es una expresión artística producto de la relación colonial?

Este vínculo dejará de presentarse como tal en la construcción de las naciones latinoamericanas, cuando la relación entre españoles y nativos dejará de tener un carácter político para ser difundido como el origen del *ser mestizo*, de la “raza cósmica”. Desde luego ha sido un proceso complejo que aún en la actualidad se mantiene irresuelto, es decir, no todos los grupos sociales en México –ni en América Latina– se conciben así. En realidad ha ocurrido lo contrario, pues cada vez más grupos y personas reconocen un origen étnico totalmente distinto, y el mestizaje queda cada vez más en una suerte de limbo conceptual.

El asunto es que la noción terminó incorporándose a los “apellidos” del barroco, tal vez para remarcar su legitimidad, tal vez para dar cuenta de una expresión arquitectónica que sintetizaba la “identidad nacional”. Lo que sí puede afirmarse es que en el momento en que se incluye “barroco mestizo” en el repertorio de adjetivos, se estará cuestionando al discurso del mestizaje por generar un modelo de uniformización y estandarización, así que este “apellido” ha querido abandonar este terreno para adentrarse en el laberinto de lo “híbrido”, para conectarse mucho más con los postulados posmodernos.

Desde luego que lo anterior no significa que la causa de lo mestizo –el discurso utilizado por el Estado-nación para su legitimación– se haya abandonado por completo, fue sólo que su contenido fue reformulado: de un mestizaje basado en la homologación

³ Enrique Dussel es una de ellas. En su texto *Modernidad y Ethos Barroco en la filosofía de Bolívar Echeverría* (2012) cuestiona: “[...] Este mestizaje cultural originario producirá primero unas obras de arte, por ejemplo templos, donde se dejen ver elementos románicos, mozárabes españoles y de las culturas indígenas. Podría denominarse en el siglo XVI un *ethos* híbrido, con elementos renacentistas, hispanos e indígenas. El *ethos* barroco nacerá dentro de ese medio, donde lo europeo y lo amerindio se confunden en una obra ambigua de ambos mundos. La pregunta que habrá que contestar es: ¿fue la experiencia americana colonial la que lanzó el proceso barroco aún de la Península hispánica y de ahí a la Europa del Sur, Roma o Alemania? ¿No será que el barroco nació por el impulso del mestizaje colonial más que por un Siglo de Oro peninsular? (Dussel, 2012, p. 15).

se pasó a un mestizaje en el que la diversidad y la pluralidad eran reconocidas al interior de un espacio territorial.

La idea del *barroco mestizo* se comenzó a elaborar como un discurso que solventaba la expresión material de la fusión cultural; es una idea que ya prefiguraba en intelectuales como Mariano Picón, Henríquez Ureña, Ricardo Rojas o Fernando Ortiz, para los cuales el barroco sería la conciliación de dos mundos “opuestos” desde la que nacía el ser “mestizo”. El mismo Ramón Gutiérrez (1984) reconoce que:

[...] no existe algún otro término que exprese mejor la fusión o simbiosis cultural que se produce entre lo indígena y lo español y cuya resultante va más allá de la sumatoria de los aportes para generar una respuesta nueva. [...] el término *mestizo* es un apelativo convencional para identificar un fenómeno cultural y que hoy es aceptado a efectos de precisar obras, un periodo o una forma de expresión” (Gutiérrez, 1984, p. 164).

En efecto, el término será aceptado como materialización del mestizaje latinoamericano e incluso –con Lezama Lima y Severo Sarduy– llegaría a convertirse en la esencia misma de la América Latina contemporánea.

En Europa, en cambio, la operación *polisémica* ha tenido un desarrollo distinto, pues estuvo más centrado en el contenido de la noción, sobre todo a partir de que Heinrich Wölfflin, en su libro *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), propusiera al barroco como una antítesis del estilo clásico, y no como simple expresión de lo amorfo. El giro que Wölfflin le da al término, esto es, que lo *barroco* sea plenamente reconocido como una forma artística, abrió el camino para que otros autores se interesaran ya no sólo en la expresión, sino en las causas y el contexto en el que éste se dio. Así por ejemplo, Eugenio D’Ors (1993) no sólo lo reconocerá como “estilo” sino que lo hará un concepto *transhistórico* vinculado al clasicismo, de tal suerte que el binomio no tendría una época específica, sino que se presentaría en cualquier tiempo y geografía, y siempre de manera alternada. Lo *barroco* adquiere, de esta forma, una nueva carga de contenido porque ya no sólo es un estilo y una antítesis, sino ahora es también una *actitud* que puede gestarse en cualquier lugar y tiempo.

Para 1921, Werner Weisbach había trabajado una variante más que vinculaba al *barroco* con la causa política y religiosa de la Contrarreforma. Se trata, sin duda, de una variante historicista que apuntó a construir una narrativa sobre el origen político y social del estilo. Con el tiempo, la versión de Weisbach (1942) se volverá dominante, e incluso en la actualidad la mayoría de los libros de historia de la arquitectura la incluyen. Lo cierto es que a partir de ello, lo *barroco* se vinculará muy estrechamente con la religión católica, a tal punto de casi parecer la expresión artística de ésta. La fuerza de este contenido ha llevado a que producciones barrocas no religiosas sean soslayadas de los análisis del estilo y, por lo tanto, no consideradas como tales.

Ajeno a este contexto religioso, Benedetto Croce (1993) construye una noción de lo *barroco* más bien ligado con la decadencia y los valores estéticos de la fealdad. Para Croce, el barroco representa “[...] una perversión del gusto, el producto de almas vacías” (Rossi, 1990, p. 69), con esta apreciación intenta negar, una vez más, las aportaciones artísticas del barroco. En el filósofo italiano se vuelve muy difusa la línea que separa la decadencia de la transgresión, pues veía en el siglo Barroco un paroxismo no experimentado anteriormente en la historia italiana:

[...] tantos actos de fe, tanto misticismo, tanta beatitud, tantas hogueras y tanta violencia política que se transformaba en guerras fratricidas y revoluciones sociales. En otros términos, y por esa enorme violencia desplegada durante la Edad Barroca, a este periodo de la historia se le puede definir como la era del hierro y el fuego (Velázquez, 2002, p. 81).

¿Cuál es, entonces, la diferencia real entre un arte decadente y uno que cuestiona los valores dominantes? En Croce, lo *barroco* es despojado del cinismo y la alegría (Velázquez, 2002), justo los elementos que lo convierten en una forma artística rebelde capaz de construir un proyecto, sin éstos sólo puede quedar su faz apocalíptica, violenta y destructiva. Si bien las aportaciones de Croce a la historiografía del arte son por lo demás trascendentales, ello no implicó que el concepto barroco adquiriera, en el contexto europeo del siglo XX, su antiguo talante peyorativo. Lo que sí, es que coadyvará a mantener esa carga de excentricidad



Figura 1. Iglesia de la Purísima Concepción en Landa de Matamoros. Fotografía: Javier Caballero.

que se quiera o no, es aún percibida como parte de su contenido.

Finalmente, y para cerrar la operación *polisémica*, de aquel lado del Atlántico, señalamos a los autores que desde ahí, han intentado que otros lugares y otras temporalidades adopten el concepto *barroco* para interpretar sus producciones.

Autores como José Antonio Maravall o Fernando Chueca Goitia –cargados de un fuerte eurocentrismo– conciben lo *barroco* como una forma arquitectónica imbricada con el contexto histórico –un concepto de época, explicará Maravall–, por lo que sería sencillamente ilógico llamar “barrocas” a las producciones de ornamentación exuberante producidas en otras geografías:

[...] la cultura barroca se extiende a las más variadas manifestaciones de la vida social y de la obra humana. [...] así que la zona geográfica a que se extiende esa cultura –sin que debamos ahora entrar a distinguir entre producciones originales y derivadas– abarca principalmente a todos los países de la mitad occidental de Europa, desde donde se exporta a las colonias americanas o llegan ecos a la Europa oriental (Maravall, 1975, p. 42).

Un caso interesante es el del historiador español Javier Gómez Martínez quien, des-



Figura 2. Iglesia de Santa María Tonantzintla, Puebla (Detalle). Fuente: Cultura BUAP, <https://shorturl.at/VGUNE>.

pués de hacer una dura crítica –no sin falta de razón– al “americanismo” al que se ha sometido el concepto en México, desarrolla la idea de que el término *barroco* fuera de Europa sólo puede estar relacionado con el criollo, con su crisis existencial y con el enorme complejo de inferioridad que sentía ante el europeo. No caben ahí, pues, las expresiones regionales e indigenistas porque *barroco* sólo puede ser en América la mezcla de estilos, citas y referencias a la arquitectura europea que el criollo deseaba tener. Sin embargo, será importante señalar que esta visión “historicista” del término, y que se sincroniza ya con su sentido descriptivo, está constreñida a la que podríamos llamar una arquitectura barroca “académica”, esto es, aquélla proyectada por arquitectos formados en Europa o hecha por especialistas con un bagaje arquitectónico europeo. Así que es relativamente sencillo comprender porqué en sus producciones existe una fusión, muchas veces caótica, de estilos que eran despojados de su contexto histórico. Pero en la arquitectura anónima, donde la intervención de la mano de obra indígena es plausible, estas fusiones estilísticas sencillamente desaparecen. En efecto, el término traza aquí su frontera y se limita a las producciones europeas que son las únicas que merecen tal calificativo. De esta manera

Gómez Martínez desacredita la taxonomía de los historiadores mexicanos, que tanto han invertido por encontrar en lo barroco una señal de identidad:

El afán por encontrar y destacar lo propio, aun a costa de inventarlo, lleva a negar el espíritu europeo que recorre al arte novohispano, en general, y a su fase barroca, en particular, sin darse cuenta de que ese europeísmo, fruto de un constante afán de modernización, es el que enriquece y revaloriza a las obras que lo manifiestan (Gómez, 1997, p. 22).

El caso de Gómez Martínez es interesante porque nos muestra una curiosa ambigüedad: el término *barroco* sigue todavía disputándose como noción de identidad, a pesar de su vacío político. En México, por ejemplo, es sinónimo del sincretismo cultural que funda el origen ontológico del *mexicano*; y en España, señala una tradición artística en la que se deposita el contenido cultural de la hispanidad. En el fondo, se asiste a una disputa política que no está contenida en el concepto.

Puede verse en el libro de Gómez Martínez cómo éste no se contiene en aquélla, sino que se da por “fuera”, en el terreno del discurso. Entonces, lo *barroco* no se toca, es sólo un término descriptivo y se refiere a la

mezcla de estilos históricos europeos. Punto final a la reflexión.

En suma, puede afirmarse que la *despolitización* del concepto quedará sellada y definida por la polisemia, que tanto el mundo intelectual europeo como el americano, le han infligido de manera sistemática. En efecto, el impulso posmoderno acrecentará esta devoción y llevará a que cada investigación y cada historiador tenga que definir sus límites para cada caso de análisis.

3. LA OPERACIÓN POSMODERNA

Para las últimas décadas del siglo xx, lo *barroco* habría culminado su proceso de *despolitización*. El término, finalmente, se había encumbrado en la historia del arte como el estilo artístico de un periodo –que incluía tanto a Europa como a América Latina–, y como la expresión estética del catolicismo postridentino. Con todo, le perduran ciertas trazas de negatividad, cierto aroma peyorativo, pues dentro del academicismo arquitectónico lo *barroco* sigue siendo un término utilizado para denostar las producciones que no se apegan a los cánones del movimiento moderno, a la limpieza minimalista o al racionalismo que tanto demanda la modernidad capitalista.

Cierto es que el *posmodernismo* fue una llamada de atención en contra de esa arquitectura que incluso ha depurado a sus usuarios, y cierto es que lo hizo de una manera “barroca”, esto es, fusionando elementos de cualquier contexto espacio-temporal para realizar composiciones verdaderamente desafiantes. Sin embargo, no es por ello que el término adquiere un nuevo brío: su connotación histórica ha sido casi definitiva y ha cerrado por completo las interpretaciones que pudieran abrir o destapar su capacidad política.

La operación *posmoderna* que ha continuado despolitizando al término *barroco* se refiere a dos dinámicas que, a partir de los años setenta del siglo xx y hasta la actualidad, han impedido despertar el sentido político del término. La primera de éstas radica, justamente, en el ostracismo histórico al que ha sido arrojado el concepto. Ello no es otra cosa que la forma en que ese *posmodernismo* arquitectónico y artístico intentó desafiar el paradigma de la modernidad, al hacer a un lado cualquier cuestionamiento al capitalismo como modo de producción e incluso, como ideología dominante. La afren-

ta se concentró más bien en señalar la absurda idea del Movimiento Moderno de cortar de tajo con cualquier vestigio del pasado, con cualquier hilo de continuidad histórica. En efecto, el *posmodernismo* evocará el pasado, pero no para reivindicar y ajustarlo a las necesidades del presente, sino para usarlo como un simple “diccionario” o repertorio formal del que podían sacarse ideas espaciales u ornamentales y, en algunos casos, para coadyuvar a conservar la identidad arquitectónica.

Al no existir ningún desafío al paradigma moderno, lo único que se hizo fue reafirmar la idea de un pasado fracturado del presente que ya nada tenía que aportar. Así, las formas podían fusionarse sin más, porque al final, eran tan sólo formas muertas que componían un menú morfológico del que se puede echar mano para crear obras “novedosas”.

En este sentido, el *barroco* queda alojado en el siglo XVII y no admitirá retrotracción. Incluso, el atrevimiento de Omar Calabrese,⁴ quien decide denominar *neobarroco* a la producción cultural *posmoderna*, es una afrenta que en realidad no tiene mayor resonancia en el mundo de la academia arquitectónica. Se trata, entonces, de una operación que impide, a través del anacronismo, apelar al *barroco* como categoría de análisis o como “actitud” de *larga duración* que incide en el proceso creativo contemporáneo.

La segunda dinámica, que se relaciona completamente con la primera, es aquella que toma del barroco su capacidad de transgredir y de deformar pero sin reconfigurar, esto es, sin crear una versión distinta. Desde la irrupción de las vanguardias artísticas, el cuestionamiento a todo aquello que se manifiesta como paradigma, se convierte, paradójicamente, en un nuevo paradigma. Es una revolución continua que transgrede todo viso de normalización, de tal suerte que la

irrupción no plantea ya un proyecto –justo porque será cuestionado a la brevedad– sino que se resuelve en su propia reproducción y, por lo tanto, redundante en la destrucción como norma.

Entonces, la cultura *posmoderna* no cuenta con una dirección o propuesta, y así su vacío político aparece con toda intensidad. Es por ello que estas producciones no han logrado cuestionar el sistema como conjunto, y sus luchas “políticas” se reducen a puntualizaciones identitarias que poco o nada contribuyen a un cambio –por el momento discursivo– en el orden socioeconómico vigente. Sin duda, la despolitización de la “rebeldía” *posmoderna* ha afectado a la noción de *barroco*, y si bien ésta ya estaba constreñida a la mera descripción, las dinámicas *posmodernas* terminarán eliminando su vocación política.

4. UN PROYECTO DIVERGENTE

Tal vez el intento más arriesgado para sacar al concepto de barroco de sus limitaciones descriptivas ceñidas al mundo del arte, lo tenemos en lo realizado por el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría. Se trata de un intento extraordinario por dotar a la categoría de una carga política extraída del marxismo, ya que, contrario a la consideración que había hecho la izquierda política acerca del barroco, Echeverría cree que éste es un *ethos* histórico con el que las sociedades latinoamericanas han enfrentado y resistido el embate de la modernidad capitalista. Tomar el concepto y desterrarlo, no sólo de su significado estético sino de la ideología hispanista de derechas –que se lo había apropiado para exaltar su legado cultural sobre las identidades nacionales y continentales (Espinosa, 2012)–, fue el primer paso para comenzar a reconceptualizar el concepto desde una perspectiva política.

Para Echeverría (2011), el barroco posee una carga peyorativa en todas sus connotaciones que, justamente, evocan el reflejo de un mundo que se entiende, en sí mismo, como verdadero y realista; y que tiene una idea de sí, como lo *verdaderamente existente*, lo cual es insuperable. En efecto, lo barroco aparece como algo *por definirse*, pues la idea que tenemos de éste, ha sido construida, justamente, por ese mundo *existente*.

Echeverría busca una definición que, por un lado, describa las expresiones del mundo artístico, pero que también las explique y que, en consecuencia, puedan ser parte de

una modernidad alternativa. En este sentido, el barroco apunta a ser más un *comportamiento* que un mero concepto artístico, porque si algo lo caracteriza es la predisposición con la que los artistas se enfrentan al dogma clásico para deformarlo y reinventarlo.

En consonancia con Theodor Adorno, Echeverría afirma que la decoración en el barroco, “[...] se ha emancipado de todo servicio como tal, que ha dejado de ser medio y se ha convertido ella misma, en fin: que *ha desarrollado su propia ley formal*” (Echeverría, 2011, p. 45). Se subraya en cursivas esta última idea porque es justamente la base sobre la que Echeverría le regresará la carga política al concepto, pues más que una referencia al formalismo ornamental, se trata de un *ethos* que desafía la convención y el dogma decadente, no como un acto rebelde, sino como un acto de desesperación ante el agotamiento del canon que, paradójicamente, le infunde la vida. Su retrotracción es, entonces, una propuesta que va más allá de la mera restauración, se trata de una reinención.

La *politicidad* de lo barroco está en su propio origen, en la divergencia del dogma, en el *desarrollo de su propia ley*. Y es éste, también, su peligro latente, justo el que ha hecho que su contenido se haya desviado hacia su carácter descriptivo de aquéllo que produce. El *barroco* fue –y ha sido– un concepto que encierra un proyecto divergente en el que la norma sencillamente no existe, sino que se inventa.

Resulta del todo evidente que se trata de una dirección incontrolable, por ello se ha insistido tanto en *despolitizarlo*; así que configurarlo como una categoría que describe su formalidad manifiesta y no aquéllo que la explica, ha implicado entenderlo como parte del propio sistema: el barroco sería así el antónimo de lo clásico, el caos que niega el orden o la obscuridad que niega la luz. Pero más que la dicotomía que formó el pensamiento ilustrado –y que a la postre constituiría el núcleo duro del liberalismo político–, el barroco no niega la norma, el canon o el dogma porque simplemente éste no pertenece a su sistema. Si cuestiona, deformando, no lo hace como un opuesto, sino sólo para reutilizarlo y configurarlo como un proyecto completamente distinto; *quiere* configurar un sistema en el que la norma deje de tener utilidad, y en el que la clasificación y delimitación conceptual pierdan sentido e interés.

⁴ En su libro *La era neobarroca* el semiólogo italiano establece una relación no casual entre la crisis cultural predominante en el siglo XVII, y la crisis del sujeto posmoderno, lo cual lo lleva a postular una reaparición de los rasgos barrocos en la cultura contemporánea: “En qué consiste el ‘neobarroco’, se dice rápidamente. Consiste en la búsqueda de formas –y en su valorización–, en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (Calabrese, 1987, p. 12).

Marina Waisman (1993), en su libro *El interior de la historia*, reflexiona sobre la pertinencia de producir criterios que abandonen el esquema que ha mantenido como *marginal* a la arquitectura latinoamericana. Se ha visto que el barroco latinoamericano ha sido comprendido siempre como una extensión metropolitana, y sus variantes –en el mejor de los casos– no pasan de ser actos de resistencia o expresiones “ingenuas” que delatan la “ignorancia” arquitectónica de nuestros pueblos.

En efecto, Waisman plantea que únicamente saliendo de la relación centro-periferia, que ha creado una imagen especular de negación (nos definimos como *no-europeos* o *no-blancos*), es posible conocer la centralidad de la propia periferia. Mantenernos situados en los márgenes creyendo que un día tendremos acceso a la centralidad, ha hecho que los proyectos de resistencia sean efímeros cuando no banales e infructíferos. Waisman propone a cambio la divergencia:

Resistir es mantener una situación, crearse un enclave en el interior del sistema para no ser absorbido por él (¿pero hasta cuándo?). Divergir es salirse del sistema, dejar de lado sus estructuras, emprender rumbos inéditos. Resistir es permanecer para defender lo que se es. Divergir es desarrollar, a partir de lo que se es, lo que se puede llegar a ser (Waisman, 1993, p. 72).

El concepto *barroco* posee, en sí mismo y desde su fundamento, esta idea de divergencia propuesta por la arquitecta argentina. No sólo como expresión plástica, como materialidad de un momento creativo sino, además, como un comportamiento o actitud que subyace en la misma producción material; se trata, pues, de un artista o artesano, subjetividad histórica en movimiento, que expresa la divergencia dentro del sistema –que lo significa, que le da sentido y dirección–, para construir otro. Es un acto de subversión, no de resistencia como suele creerse, que funda un proyecto colectivo en el que él mismo se inscribe. Tal vez, es ése el aspecto incontrolable que tiene el concepto que ha sido suplantado por la banalidad descriptiva.

Finalmente, es importante mencionar que la carga de *politicidad* que posee el concepto no debe ser únicamente utilizada en las disciplinas sociales. Éste ha sido uno de los errores fundamentales de la ciencia po-

sitivista que sigue impregnando los planes de estudio en todos los niveles, a saber, el de fragmentar el conocimiento y delimitarlo a partir de saberes particulares. Las intersecciones son fundamentales para no seguir estudiando y pensando al *barroco* como un estilo, un periodo o una filosofía constreñida a la estética; es importante conceptualizarlo como un proyecto político divergente *dentro* del arte y la arquitectura capaz de explicar las relaciones asimétricas de poder que se alojan en ellas. Sólo así dejarán de formar parte de la ideología dominante que las ha absorbido, y podrán convertirse en ciencias críticas que sirvan para abolir la indiferencia social que tanto han promovido en este tiempo.

FUENTES CONSULTADAS

Bloch, M. (2021). *Introducción a la historia*. Fondo de Cultura Económica.

Burckhardt, Jacob (2023). *La cultura del renacimiento en Italia*. Un ensayo. Akal.

Calabrese, O. (1987). *La era neobarroca*. Cátedra.

Colombres, A. (2005). *Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Del Sol.

Croce, B. (1993). *Storia dell'età barocca in Italia*. Adelphi.

D'Ors, E. (1993). *Lo barroco*. Tecnos.

Echeverría, B. (2011). *La modernidad de lo barroco*. Era.

Echeverría, B. (2013). *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*. Gasca Salas, J. (ed.). Itaca.

Espinosa, C. (2012). “El barroco y Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, (43), 65-80.

Fontana, M. C. (2009). “La conversión historiográfica del churrigueresco en estilo nacional mexicano”. *Arquitectura escrita: doscientos años de arquitectura mexicana*. INAH, Conaculta, pp. 51-63.

Gómez, Martínez, J. (1997). *Historicismos de la arquitectura barroca novohispana*. Universidad Iberoamericana. Departamento de Arte.

Gutiérrez, R. (1984). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Cátedra.

Gutiérrez, R. (2001). “Repensando el barroco americano”. En Á. d. H. d. Arte, Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Universidad Pablo de Olavide, pp. 46-54.

Maravall, J. A. (1975). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel.

Rossi, A. (1990). “La cultura del barroco en Italia”. *Anuario de Letras Modernas*, vol. 3, 1985-1987. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, pp. 67-76.

Toussaint, M. (1948). *Arte colonial en México*. UNAM-IIIE.

Vargas Lugo, E. (1969). *Las portadas religiosas de México*. UNAM-IIIE.

Velázquez, J. (2002). “Una reflexión historiográfica en torno al concepto de barroco en Benedetto Croce”. *Signos Filosóficos*, (7), enero-junio, pp. 73-84. Universidad Autónoma Metropolitana.

Waisman, M. (1993). *El interior de la historia*. Escala.

Weisbach, W. (1942). *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Espasa-Calpe.

Winckelmann, J. (1959). *De la belleza en el arte clásico*. UNAM.

Wölfflin, H. [1915 (1952)]. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. 3ra. ed. Madrid: Espasa.

Referencias electrónicas

Dussel, E. (2012). “Modernidad y *ethos* barroco en la filosofía de Bolívar Echeverría”. <https://marxismocritico.files.wordpress.com/2012/10/echeverria-modernidad-barroco.pdf> (Consultado el 25/06/23).