



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Literatura e historia: la América barroca

Autor: Silva, Janice Theodoro da

Forma sugerida de citar: Silva, J. T. da. (1991). Literatura e historia: la América barroca. *Cuadernos Americanos*, 5(29), 88-97.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año V, Núm. 29, (septiembre-octubre de 1991).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados. 4.0 Internacional (CC BY - NC - ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R.© 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

LITERATURA E HISTORIA: LA AMÉRICA BARROCA

Por *Janice* THEODORO DA SILVA
UNIVERSIDAD DE SÃO PAULO

EL HISTORIADOR a veces echa mano de la literatura para obtener informaciones que, comparadas o cruzadas con hechos históricos comprobados científicamente, pueden aclarar más el tema o período estudiado. Este camino supone, desde el punto de vista conceptual, un estudio combinado de las informaciones recogidas en la literatura y la historia. Éste no es el trayecto que pretendo recorrer. El acercamiento entre literatura e historia puede nacer a través de un análisis estético ubicado en el tiempo y el espacio. Utilizada como punto de confluencia, espacio conceptual, la estética nos permite una reflexión conjunta sobre los significados literarios e históricos.¹

A fin de aclarar esta proposición, tomemos como ejemplo la estética barroca. No resulta fácil caracterizarla, especialmente si la demarcación no es cronológica o, aun, resultante de determinadas circunstancias históricas como Contrarreforma o crisis de los Estados europeos, por ejemplo.²

¹ Heinrich Wölfflin, en su libro *Renascença e Barroco*, São Paulo, Editorial Perspectiva, 1989, nos muestra cómo un estilo "sólo puede nacer donde hay una necesidad intensa de determinada forma de existencia corporal". Pero, a la vez, matizando su proposición, nos recuerda que "el estilo no permanece durante toda su historia como expresión adecuada de la época". Hay periodos, dice, "en los que un sistema formal constituido pasa de una generación a otra, en los que la relación interna desaparece y el estilo congelado, que se sigue usando sin comprenderlo, se hace cada vez más un esquema sin vida".

² Los manuales de historia del arte generalmente ubican al Barroco como expresión de la Contrarreforma. Observan: "Si el Barroco tiene que ser ubicado en el tiempo y el espacio, diremos que es, en gran parte, el fruto

La búsqueda de esta unidad conceptual me acerca a los trabajos de Heinrich Wölfflin. Teniendo su reflexión como punto de partida, podremos empezar nuestros planteamientos a partir del carácter pictórico del Barroco. La arquitectura pictórica es la marcada por la impresión, por lo que parece ser, por la masa que se estructura de lo claro a lo oscuro, por un matiz de luz.³ Al contrario de la estética renacentista, el Barroco niega la línea, niega la búsqueda de elementos homogéneos, tiene aversión al ángulo recto.

¿En qué medida estas categorías estéticas pueden introducirnos en una reflexión sobre el fenómeno histórico? El camino más conocido es el que nos explica que la estética barroca es la estética del mestizaje. El ejemplo más conocido es el de la Virgen de Guadalupe.

Para muchos historiadores —entre ellos Lafaye—, a través de la Virgen de Guadalupe presenciamos la formación de una con-

de la Contrarreforma del siglo xvi, aunque sólo haya alcanzado la madurez en el siglo xvii y se haya alargado por el siglo xviii con el nombre de *Rocaille* o Rococó. Nació en Italia, donde la decadencia de la Iglesia no había pasado inadvertida. La Iglesia renovada, que había retornado a una gran severidad, afirmó su supremacía, su unidad, su autoridad. Las grandiosas dimensiones de San Pedro de Roma (o San Pedro del Vaticano) lo atestiguan con mucha evidencia. Sujeto a las preocupaciones de la Contrarreforma, el arte tendría como objetivo esencial provocar el entusiasmo de las multitudes, crear la sorpresa, el encantamiento, el deslumbramiento. El arte tendería hacia el espectáculo, poner en escena los espacios que se le proponían, convertirse él mismo en un espectáculo. Al buscar sus fuentes en las fiestas y espectáculos del Renacimiento, el siglo xvii crea el ballet y la ópera. Juega, entonces, con todos los medios posibles; combina movimientos y luces; asocia arquitectura, escultura, música y retórica; sugiere por medio de efectos de óptica y de mascarada la metamorfosis, la ilusión, todo lo que está más allá de lo imaginario." Everard M. Upjohn, Paul S. Wingert y Jane Caston Mahler, *Historia mundial da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1979, pp. 10-13.

³ Heinrich Wölfflin nos recuerda las dificultades para caracterizar lo pictórico. Para definirlo y aclararlo mejor, retomamos sus palabras: "Lo pictórico se apoya en la impresión del movimiento. Se puede preguntar: ¿por qué precisamente lo que está en movimiento es pictórico? ¿Por qué precisamente sólo la pintura estaría destinada a dar expresión a lo que está en movimiento? Obviamente la respuesta debe obtenerse a partir de la esencia artística que caracteriza la pintura. En primer lugar, la pintura, por su naturaleza, está destinada a impresionar por la apariencia, ella no posee ninguna verdad material. Pero, en segundo lugar, dispone de medios para reproducir la impresión de movimiento de los que otro arte no dispone", *op. cit.*, pp. 40-41.

ciencia criolla, una identidad nacional mexicana.⁴ Dentro de esta perspectiva, la Virgen representaría la fusión de dos personajes: Tonantzin, considerada por Sahagún y otros cronistas como la diosa madre, y Guadalupe, virgen de Extremadura. Este equilibrio entre el componente indígena y el europeo representaría en la historia latinoamericana, el embrión de la idea del mestizaje, característica siempre usada por la historiografía para describir el Barroco.

El Barroco, en este sentido, correspondería a una estética capaz de incorporar elementos nativos, que tornaría a la Virgen morena más adecuada a la contemplación indígena. Es decir, ambas culturas se harían representar a través de la imagen humana teñida conforme a los principios característicos del Barroco.

Este trayecto, elaborado detalladamente por la historiografía, busca la uniformidad de la figura humana, considerada como principio organizador de distintas culturas. Dentro de la estética renacentista este presupuesto es verdadero. La representación de la figura humana y el autorretrato son profundamente valorizados por la estética del Renacimiento y sirven, en la época de los descubrimientos y de la conquista, como expresión básica para el aprendizaje por los indígenas de la lengua y cultura europeas. Esta forma de representación llevó a artesanos europeos e indígenas a pintar escenas pedagógicas (bautismos, bodas, etcétera) capaces de ayudar en la obra de evangelización. En este sentido la comunicación entre europeos e indígenas dependía de estas imágenes. Por otra parte, las composiciones alegóricas que propiciaban la contemplación sólo se podían pintar en el interior de los conventos, a los que el indígena no tenía acceso.

Aunque la conquista haya representado la imposición de las formas europeas entre los indígenas, tal imposición no generó abandono de las antiguas formas de representación escultórica indígena. Es importante subrayar también, en el espectáculo escultórico barroco, el tratamiento de la masa, que permite variaciones que generan tensiones en los volúmenes y superficies,⁵ variaciones que atendían a acervos culturales distintos.

⁴ Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 1985.

⁵ Rubén Bonifaz Nuño, *Escultura azteca en el Museo Nacional de México*, 1989. Es muy significativo el análisis que el autor elabora de *Cuauhxicalli* en forma de jaguar, "representación que estaba destinada a recibir la ofrenda del corazón humano, punto medular de la circulante energía, se justifica por entero la realización formal de este monumento" (p. 60).

Al valorizar lo pictórico, la masa y la ausencia de simetría, el Barroco rompe con la estética renacentista, que producía una visión especular entre culturas. Debido a que impresionaba por la apariencia de todo el conjunto y no por el significado que remite a las figuras perdidas dentro de un marco poblado de dinamismo, el Barroco dejaba espacio para que la cultura indígena "significase". Al vaciar los sentidos atribuidos a determinadas formas y negar la fijación de un eje central, el Barroco permitió la eclosión de formas cuya presencia plástica dejará evidente un núcleo de energía.

Expresándose a través del exceso (si tomamos como referencia la estética renacentista), la fragmentación de la cultura indígena y la muerte del significado, el Barroco permite la disimulación del universo indígena y lo presenta aparentemente integrado a un arte sacro.

Las culturas indígenas manipulaban las formas y, a través de ellas, buscaban dar una "aparición sensible y táctil a un concepto de mundo y de vida, esencia pura y central del poder originario".⁶ En este sentido, el Barroco en América representa la posibilidad de supervivencia, a través de la forma, de conceptos significativos para los pueblos indígenas, sin que éstos, de hecho, se hayan mezclado.

Esta proposición, elaborada a partir de una reflexión sobre la estética barroca, plantea a la vez la idea de que Latinoamérica posee una identidad resultante de esta mezcla (europeo + indígena) y la idea de la confrontación (indígena/europeo), bastante conocida como la visión del vencedor y la del vencido. Aceptar esta oposición sería suponer la coincidencia de los contrarios, hipótesis que rechazo.

¿Qué hipótesis, entonces, buscamos desarrollar? Considero, sí, el Barroco una forma abierta. Sin embargo, el hecho de ser una forma abierta no significa que todos los elementos que la integran participen de un solo universo de significación. Es decir, no puedo incluir los elementos indígenas y conferirles los significados ya conocidos por la cultura europea. El Barroco, cuando consiente que la pintura, la escultura o la arquitectura tomen caminos "descono-

⁶ Dice Rubén Bonifaz Nuño: "Y salta a los ojos que el artífice que lo extrajo de la piedra resistente y amorfa empleó los rasgos naturales de la calabaza tan sólo como el mero pretexto bajo el cual nacería la auténtica índole de su intención: dar apariencia visible y táctil a su concepto del mundo y la vida, esencia pura y central del poder originario", *op. cit.*, p. 32.

cidos" y abre el espacio a la participación de múltiples naturalezas, o también cuando se expresa a través de la transformación-deformación del objeto,⁷ puede permitir, si el artesano constructor es indígena, una "adaptación" en la que la forma maciza proclama diferentes clases de significaciones.

¿Qué importancia tiene para nosotros, historiadores, replantear estas cuestiones? En primer lugar, la "teatralización" y la "estetización" de la vida cotidiana en la América colonial resultan de enorme importancia para el conocimiento de nuestra historia. La colonización, a medida que nos plantea la muerte de los contenidos, crea una América donde las apariencias pasan a dirigir los movimientos históricos.

Por otra parte, la razón iluminista, por ejemplo, siempre crítica, como diría Rouanet,⁸ penetra con mucha dificultad el pensamiento político latinoamericano. ¿Por qué? Porque el concepto de crisis (colonial) o de crítica podría haber surgido si se hubiesen dado las condiciones para engendrar una razón objetiva, una razón crítica. Sin embargo, nuestro camino ha sido otro. Instituímos un lenguaje barroco, con el que construimos nuestra historia, lenguaje que dificultó los cambios, el surgimiento de un pensamiento crítico que encontrara resonancia entre el pueblo. La comunicación entre los varios acervos culturales se hacía a través de imágenes cristalizadas.

En este sentido podemos analizar la estética barroca desde dos ángulos: 1. Como forma abierta capaz, a través de la composición de paradojas, de instituir "verdades" en distintos planos. Es decir, el universo barroco no es unívoco. El Barroco en América correspondió a la conciencia crítica de la dominación colonial. A nivel retórico el Barroco siempre supo vaciar las explicaciones tiránicas

⁷ Luciana Müller Profumo, *El ornamento icónico y la arquitectura, 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985. Aunque no sea éste el tema de nuestro trabajo, es interesante recordar la tendencia antiantropocéntrica que hace objeciones a las certezas del Renacimiento. Algunos pensadores ligados a esta corriente analizan la "representación de los seres 'contaminados' —esto es, que participan de múltiples naturalezas— como una auténtica transformación-deformación del objeto de uso y de la imagen que su forma sugiere en la recíproca atracción entre forma funcional y forma icónica y viceversa, retomando así un motivo que ya se utilizaba en la antigüedad" (p. 185).

⁸ Sergio Paulo Rouanet, *As Razões do Iluminismo* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

y conclusivas típicas del orden renacentista, orden al que corresponde el periodo áureo de la conquista.

2. Sin embargo, al mismo tiempo el Barroco no sólo instaure la muerte del significado, sino que también incorpora significados fragmentados en el proceso de destrucción de la cultura indígena. *La conjugación de estos dos elementos —la muerte del significado y la muerte por la fragmentación— representará la cristalización de las formas barrocas en América.* Hasta hoy el Barroco, el triunfo de la apariencia, es un hito en nuestra historia.

El Barroco en América es responsable de un estilo de vida. Un estilo que tiende más a la repetición que a la transformación, por estar conjugada a formas de expresión indígenas. Esta conjugación en el interior de la obra barroca define la distancia entre Barroco europeo y Barroco latinoamericano y también la especificidad de cada uno. La contraposición de los elementos, las paradojas generadas por una multiplicación de las líneas de contorno, no siempre dan origen al mismo tipo de significación. Y ésta es la cuestión más difícil de ser comprendida. El Barroco europeo representa, de hecho, la muerte del significado y, como forma de expresión, puede ser sustituida por otra. El Barroco en América permanece congelado; no hay un apaciguamiento de las formas, porque parte de él —su parte indígena— no era depositaria de una esencia, no podía ser traducida, incorporada, superada⁹ o muerta.

¿Qué representa esto en la historia? Yo diría una vocación para lo arcaico, una dificultad enorme de incorporar los patrones de la modernidad, una voluntad de seguir inmóvil en el tiempo y el espacio.

Nuestra independencia, por ejemplo, es barroca. Fue diferente la historia vivida por los Estados Unidos. El republicano Paine, igual que Thomas Jefferson, tenía plena conciencia de lo que debería representar para el pueblo norteamericano su independencia. Y lo más importante es que hacía mucho tiempo que la sociedad había aprendido a actuar por sí sola. O, aun, haciendo una genealogía, merece la pena recordar que los ingleses sabían, al dejar Inglaterra, que estaban solos. Anhelaban romper con una política que cono-

⁹ Rubén Bonifaz Nuño, *Imagen de Tláloc; hipótesis iconográfica y textual*, UNAM, México, 1986. El autor analiza la precariedad de los análisis sustentados en documentos escritos. Prefiere analizar la imagen de Tláloc para hacernos comprender una cultura donde "no hay necesidad trágica ni destino demoníaco. Hay una función central; nada se crea en el mundo sin la intervención del hombre".

cían muy bien y que ya había destruido cualquier idea ancestral de un poder instituido por derecho divino. Shakespeare había dejado una sólida herencia: la modernidad. La colonización de Norteamérica nace bajo el signo del cambio, busca una razón objetiva para definir su proyecto político. Conoce la medida del tiempo, la corta duración de la vida. En *Hamlet*, por ejemplo, vemos la demarcación del tiempo de una representación dentro de otra. El tiempo es finito, puede ser medido. Esta parte de América, al norte, desconoce el Barroco y, por ese motivo, es incapaz de tener otra relación que no sea la de exclusión del indígena y de todos los objetos y concepciones de vida que no sean similares. Desprecia el adorno, lo accesorio, lo superfluo, lo que no tiene finalidad y es fruto del abuso. Comprende poco al hombre barroco por su incapacidad de dar forma, función.

La independencia de América no tuvo peso político equivalente a la independencia norteamericana. Las batallas contra el poder crearon, para la historia de la América española, la *apariencia* de una unidad política. Pero, en realidad, representaron el arte del *simulacro*. El mismo general Antonio José de Sucre, responsable de la última batalla contra España, en 1824, advirtió a Simón Bolívar sobre la necesidad de no interferir en las decisiones de los habitantes del Alto Perú. Era mucho más importante respetar las particularidades culturales y políticas que garantizar incluso la independencia, aunque la historiografía haya hecho lo contrario.

La independencia latinoamericana es un tema que permite a la historiografía crear una unidad, estudiar como conjunto historias cuyo significado es esencialmente fragmentario. La historiografía trabaja la utopía renacentista y busca dar unidad, crear una línea en esta larga guerra contra los realistas. Como nos lo recuerda Wolf-flin, "en el Renacimiento cada elemento era definido y único". La historia de las independencias en Latinoamérica corresponde a la búsqueda de un universo político único, capaz de crear un universo unívoco.

Si la historiografía latinoamericana "toca" una aprehensión del proceso a través de la estética renacentista, parece ser que los documentos quieren rebelarse contra esta orden siempre presente en los libros didácticos. La marcha de la independencia es marcada por la paradoja. Tendencias centralistas, federalistas, colonialistas, independentistas, republicanas e indígenas, ligadas a distintas formas de organización social y política, indicaban la presencia de motivos "políticos" que se fueron moldeando según los conceptos

Europeos. En América presenciamos una multiplicación de motivos: hay conservadores y liberales que se asemejan mucho a los europeos. Pero sólo se les parecen, porque en realidad se vinculan con proyectos muy distintos y desarrollan una acción política peculiar a cada región. La imprecisión barroca presente en la pintura, escultura o arquitectura corresponde, igualmente, a la imprecisión de las palabras que forman el discurso político en la América barroca (liberal o conservador, por ejemplo).

A menudo decimos que en el Barroco existe un exceso de ornamento, que el relleno decorativo se hace demasiado grande para el espacio.¹⁰ La independencia en América es un proceso que puede ser comprendido de manera similar. A fines del siglo XVIII y principios del XIX, se conspiraba en toda Latinoamérica. Las ideas de independencia, a diferencia de lo que dicen los libros didácticos, son las que tienen menos importancia. Las innumerables conspiraciones de aristócratas americanos (cada uno con su motivo específico, sin equivalente) y los alzamientos de incontables comunidades indígenas se explican por una multitud de motivos regionales ligados al cotidiano, que, reunidos, indicaban los excesos de la corona española. No hay un motivo aglutinador de las luchas como un todo, sino distintos motivos.

Hasta aquí puede parecer que este acercamiento no aporta nada con relación a los estudios anteriores. ¿Dónde está la novedad en esta forma de plantear las cuestiones? Quizá una pregunta pueda ayudarnos a aclarar este problema: ¿por qué Latinoamérica rehúye la posibilidad de modernizarse?

La estética barroca en América corresponde, como en Europa, a la muerte del significado, pero es importante subrayar que en América la imagen del espectáculo, del teatro conjugado con la composición de formas indígenas, cristaliza, inmoviliza, interrumpe, seduce, crea un interdicto al cambio. La cultura traspuesta de Europa se transforma en exterioridad y, como tal, permite la supervivencia de los volúmenes y superficies a la manera indígena, sin que con

¹⁰ Heinrich Wölfflin, refiriéndose a la relación entre la masa entera y la forma que la encierra, detalla su observación: "... el estilo evita mostrar los ángulos de las construcciones, y sólo conoce fachadas, y, aun así, las partes laterales de esas fachadas permanecen inacentuadas: toda la fuerza y riqueza son lanzadas hacia el centro. El estilo alcanza una intensificación muy eficaz del motivo cuando torna el relleno decorativo demasiado grande para el espacio y lo deja desbordar sobre el marco" (*op. cit.*, p. 70)

ellos se comprenda el significado del patrimonio cognoscitivo de la comunidad que lo produjo.

Negar la estética barroca implica suponer la muerte no sólo de la trascendencia, sino de la energía que nutre la vida y que nos fue dada por la tradición indígena.¹¹ Sin comprender la raíz del pensamiento indígena, el latinoamericano crea el mito del pensamiento mágico, al que atribuye toda su ascendencia. Para no prescindir del mito él se hace anticapitalista y profundamente religioso. De igual manera, se legitiman con el Barroco las sociedades tradicionales, porque ellas representarían la presencia latente de una naturaleza, supuestamente original, capaz de mantenerse llena de animación y vida. Es decir, a pesar de las dificultades, se prefiere el vínculo de la dominación a las reglas de la economía de mercado.

En este sentido el Barroco niega lo moderno. Encuentra potencia, energía, movilidad dentro de sí mismo. Es una estética que convive bien con la distribución desigual. Basta recordar este detalle en la arquitectura: la relación de contraste entre las fachadas y los interiores se hace fecunda, capaz de reproducirse en tiempo y espacio. Así, América, al contrario de Europa, se mantiene barroca.

En América la cristalización y la estabilización de las formas se presenta como rito de vida. El Estado y la burocracia apoyan la permanencia, la repetición de todo un acervo cultural, como si a través de él pudiéramos rescatar, con un pase mágico, una vitalidad original. Se impide el surgimiento de una racionalidad

¹¹ Cuando pensamos en las culturas indígenas, a menudo tendemos a acercarlas a un universo mágico, marcado por las relaciones del hombre con la naturaleza. Rubén Bonifaz Nuño deshace este mito mostrando cómo "los antiguos habitantes de Mesoamérica eran insignes ingenieros y arquitectos. Eran incomparables matemáticos; así lo prueban sus cálculos, capaces de comprender la noción del cero, la mensurabilidad del movimiento, según las posiciones del antes y el después. Eran, también se admite como indiscutible, poderosos astrónomos de modo que sus medidas del tiempo les daban la facultad de calcular, dentro de un calendario exacto y minucioso, fechas situadas en espacios ilimitados. Se sabe que hablaban lenguas copiosas con que se podían expresar conceptos de máxima abstracción, lenguas suficientes para contener, directa y metafóricamente, las finuras y la solidez del lenguaje de la ciencia, de la filosofía, de las manifestaciones poéticas" (p. 11). Rubén Bonifaz Nuño retoma estas cuestiones en su libro *Tláloc* y esto nos permite realizar una genealogía desconocida del texto historiográfico, donde la matemática, mucho más que la magia, provee indicaciones sobre algunas reglas constitutivas del saber contenido en el arte indígena.

comunicativa¹² por el recelo de ver morir formas ancestrales de representación. La apariencia triunfa sobre los contenidos y dicta los motivos que conducirán la acción histórica. Para Bolívar, por ejemplo, la gloria edificaba al héroe, el héroe hacía la guerra, la guerra (con hazaña) construía la fama, fama y gloria que necesitaba la guerra de independencia. Bolívar sigue el mismo trayecto de Cortés: crea un lenguaje gestual, teatraliza y estetiza su poder.

En América la "estetización" de las formas muchas veces deja al margen cualquier reflexión producida por la sociedad europea en los siglos XVIII, XIX y XX. El Barroco sobrevive, renace, disimula, como si quisiera salvar, bloqueando, el ingreso de Latinoamérica en la modernidad.

¹² Sergio Paulo Rouanet, en su libro *As Razões do Iluminismo*, retoma las cuestiones planteadas por Foucault en su profesión de fe iluminista, extremadamente interesante para nosotros, que hacemos una arqueología del Barroco latinoamericano.