# barroco de Indias

*Facundo Ruiz*

Noción acuñada en 1944 por Mariano Picón Salas, en *De la conquista a la independencia,* para dar cuenta de un "cuerpo de fenómenos" (1978: 122) peculiares, o propios de una cultura singular, cuya emergencia sitúa en el siglo XVII americano, es decir, en el período colonial, aunque "los hispanoamericanos no nos evadimos enteramente aún del laberinto barroco" (1978: 123). Este arco temporal discontinuo o laberíntico (siglo XVII-actualidad), esa situación geopolítica precisa (la cuestión colonial) y aquella condición distintiva (diferencia americana), son las matrices conceptuales que definen BARROCO DE INDIAS como un término crítico y una palabra clave de la literatura latinoamericana.

No obstante, no fueron la literatura ni la historia literaria su horizonte ni articulación primeros, de donde barroco de Indias evidencia esa capacidad siempre vincular que la configura como una categoría de pasaje y un concepto de unidad: es lo que se halla entre la conquista y la independencia, distinguiendo sin separar lo hispano de lo americano, en la literatura como en la arquitectura o la teología, en el cielo como en la tierra. Por eso Picón Salas señala que ese cuerpo de fenómenos (el *corpus* barroco de América) tiene, y quizá de aquí su remanencia, "una fuerza bifronte" que no es –aclara– una doble fuerza sino una fuerza con "dos máscaras" (1978: 130), de ahí que su noción siempre convoque o se muestre a caballo entre forma y

contenido, interior y exterior, vitalidad y represión espiritual, lenguaje culto o alegórico y lenguaje grosero o burla, ascetismo y sátira, arte de alcoba y conjunto de aguafuertes, máscaras que proliferan en su estudio y que, también, se condensan en dos figuras señeras, sor Juana Inés de la Cruz y Juan del Valle y Caviedes: "Distintos en calidad y en medios expresivos, son, para mi gusto, las dos figuras más interesantes –y un tanto frustradas– de la literatura colonial en las postrimerías del siglo XVII" (1978: 140).

Esta fuerza bifronte es, asimismo, una expresión –entre otras– de lo que guía el ensayo de 1944 y de lo que caracterizará los estudios del barroco americano hasta mediados del siglo XX (v. NEOBARROCO). La historia cultural de Picón Salas busca, por un lado, poner en evidencia la "unidad espiritual originaria" de América o su "fondo común" (1978: 19), así como, por otro lado, distanciarse de los juicios y prejuicios de una historia continental narrada nacionalmente, vale decir, de una historia que tabica o enclaustra –por épocas o países– esa unidad originaria. En este sentido, barroco de Indias esclarece y denomina apenas una "trama de vida" en sus distintos linajes de peculiaridad, idea historiográfica con que el venezolano traduce y reúne las de NUESTRA EXPRESIÓN (v.) (Pedro Henríquez Ureña) y "vividura" (Américo Castro), es decir, el propio estilo de expresar o de rechazar que vuelve atributo distintivo de una cultura un esquema general, remoto o abstracto. Este esquema viene a ser –naturalmente– el barroco, "una filosofía *sub specie aeternitatis*" (1978: 130), que Picón Salas escribe ya entre comillas, ya con mayúscula, y al cual se refiere a veces como época y otras como estilo, poniendo en evidencia no solo el conocimiento de sus líneas matrices de estudio (ligadas a la arquitectura y las artes plásticas) sino reparos frente a ellas, pues no basta con aislar un rasgo para definirlo (como hace Burckhardt y, más tarde, Deleuze) ni alcanza con caracterizarlo como un estilo por oposición a otro (como hace Wölfflin y, más tarde, D'Ors) ni puede entendérselo confinado a un tiempo o lugar únicos (como hace Menéndez Pelayo y, más tarde, Maravall).

Esta trama de vida o presunta unidad originaria de la cual barroco de Indias viene a dar cuenta, como diferencia americana, será la que lo relance y reconfigure a fines del siglo XX en el marco de los estudios poscoloniales (v. COLONIALIDAD) y particularmente en función del CRIOLLO/CRIOLLISMO (v.), aunque ya bajo sospecha, pues entonces las dos máscaras de su fuerza serán signo ineludible de una ambigüedad u ocultamiento controvertidos: tesis y antítesis de una ecuación histórica que tuvo como resultado la producción del sujeto social hispanoamericano. Así entendida, esta dinámica de opuestos que mostrará al barroco como vehículo de tensiones ideológicas de una época, como señalan Mabel Moraña o John Beverley, al redefinirlo como "la imagen y el lenguaje del poder, que se puede venerar o subvertir, según el grado de conciencia alcanzado" (Moraña, 1988: 244). Si, por un lado, abre el cauce a las TRETAS DEL DÉBIL (v.), por otro transforma la noción de barroco de Indias al re-disponer o, incluso, invertir algunas de sus notas cardinales, pues así reconfigurado ya no tenderá a un fondo común sino a cierta cumbre extraordinaria, no privilegiará el espectro variopinto de una cultura sino algunos de sus exponentes más representativos y no remitirá, por eso, a un cuerpo de fenómenos complejos sino a las dos fuerzas que, en colisión dialéctica, lo animan.

Esta vía que, fundamentalmente, se consolidaba con *La ciudad letrada* de Ángel Rama a principio de los años ochenta (v. CIUDAD LETRADA) aunque, como advirtió Raúl Antelo (2008), era sensible en el arco de "secuestros" del barroco trazado por *Formação da literatura brasileira,* de Antonio Candido, y *Transculturación narrativa en América Latina,* del mismo Rama, y cuya denuncia hacía Haroldo de Campos en *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* de 1989, enfatizaba dos cuestiones medulares del barroco americano que barroco de Indias había expuesto y consagrado: por un lado, el hecho de que el barroco era una expresión entre otras y sus problemas, por tanto, adquirían valor y manifestaban sentido no aisladamente sino en (alguna forma de) serie; por otro, que esa serie –tarde o temprano– devenía histórica, más o menos

laberíntica y discontinua, más o menos in/orgánica según una temporalidad arqueada, ya colonial, ya moderna. Pero, sobre todo, estas reconfiguraciones y reconsideraciones de fin de siglo volvían a poner en evidencia la operación, inesperada y definitiva, que hizo de la noción un término crítico y una palabra clave. Pues lo que distingue barroco de Indias en la serie de nominaciones (y discusiones) a las que sigue siendo afecto el barroco es, principalmente, su carácter sustantivo, el haber abandonado la modalización y la adjetivación como maneras de referir, entender o denominar lo sucedido en América o, más aún, lo americano. Barroco de Indias es, de esta forma, no solo un cuerpo de fenómenos singulares sino, por primera vez, un cuerpo de fenómenos singulares e independientes (aunque no separados) que reclaman, por tanto, una historiografía, una crítica y una teoría adecuadas, vale decir, también singulares.

Esto es, entre otras cosas, lo que señala en su reseña Pedro Henríquez Ureña apenas unos meses después de aparecido el libro de Picón Salas –del que luego será prólogo–: "La cultura colonial, descubrimos ahora, no fue mero trasplante de Europa, como ingenuamente se suponía, sino en gran parte obra de fusión, fusión de cosas europeas y cosas indígenas" (Picón Salas, 1978: 9). Esta fusión y no mero trasplante, si por un lado remitía nítidamente al CONTRAPUNTEO (v.) de Fernando Ortiz (y luego conduciría, naturalmente, a los trabajos de Rama ya mencionados), por otro lado, inauguraba la lectura de la historia conceptual de barroco de Indias, historia que la noción de Picón Salas no inicia ni limita, pero hace emerger, y en la cual, por el carácter sustantivo de su operación, se destaca. De esa historia, que la Revolución cubana no interrumpe (como demuestran los estudios de Roggiano) pero cambia notablemente (como puede verse, distintamente, en ensayos de Carpentier y Sarduy, Libertella y Perlongher), pueden distinguirse tres momentos críticos clave: el de "la expresión barroca" (1937), el de un "barroco de América" (1940) y el de "la curiosidad barroca" (1957). Si los tres comparten, respecto del barroco americano, el carácter adjetivo o modal que barroco de Indias interviene, más relevante es que, aún aparecidos más o menos

independientemente (ya en artículos de diario, ya en clases o conferencias), todos ellos, e incluso la noción de Picón Salas, adquieren y atribuyen valor y sentido en series diversas pero siempre de raigambre histórica, constituyendo así, cada uno, apenas una parte o capítulo de una unidad siempre más amplia, respectivamente: de la *Breve historia de la literatura americana* (Luis Alberto Sánchez), de *Las corrientes literarias de la América hispánica* (Pedro Henríquez Ureña) y de *La expresión americana* (José Lezama Lima).

Estos momentos críticos clave de la historia conceptual que orbita en torno a barroco de Indias no solo, por el carácter fundador de esta noción, seguirán articulando dimensiones insoslayables del barroco americano (como quedó visto en los avatares de los que participó a fines del siglo XX) sino que, en la misma noción, o a partir de ella, se muestran como variables específicas de aspectos o problemas nucleares. Así, si bien la expresión barroca era apenas el nombre común bajo el que ciertos autores con ciertas manías en cierta época adquirían sentido de conjunto, vale decir, si bien la expresión barroca explicaba poco, en cambio ya describía una tendencia dominante "formalista" que, decía Sánchez, si en coincidencia con Europa puede denominarse "gongorismo" en el seiscientos, existía antes que Góngora fuera "trasplantado", puesto que "el formalismo es mal endémico en América" (1937: 92). Este mal del barroco, descripto en su sacrílega trinidad (barroco-formalismo-gongorismo) y ubicado en un tiempo-espacio primario o llanamente esencial, es decir, caracterizando un fondo común como el que quería relevar *De la conquista a la independencia*, explica sin duda los restos negativos o esa negatividad tan nietzscheana como benjaminiana con la que Picón Salas irá facetando su noción: anti-moderna, desmesurada, resultado de una desilusión ascética, solazada en la muerte, tendiente a la soledad, lo minoritario, lo difícil e inconforme. Así también, la pregunta fundacional que plantea Henríquez Ureña en su nota de 1940 ("¿No habrá creado América, como en arquitectura, otro gran estilo barroco en poesía?" 2000: 353), una pregunta –cabe notar– que formula mientras dicta sus conferencias en la cátedra Charles Eliot Norton que

luego reunirá en *Las corrientes literarias de la América hispánica,* cuyo tercer capítulo (dedicado al periodo 1600-1800) comienza afirmando que "las nuevas experiencia convirtieron en hombres nuevos a los españoles y portugueses que se establecieron en el Nuevo Mundo" (1949: 62), es no solo cardinal para un barroco de Indias que se concibe, piensa y expresa a través de las artes (de la arquitectura a la poesía y de la música al teatro) sino determinante de la novedad radical que implica para y en América, signando así Picón Salas en el barroco de Indias tanto el origen de "nuestra sensibilidad estética" como de "muchas formas complicadas de psicología colectiva" (1978: 123).

Con la curiosidad barroca de Lezama Lima, la noción de Picón Salas no solo termina de consolidarse, sino que ofrece otra vuelta de tuerca, pudiendo señalarse entonces un nuevo foco de lo que Édouard Glissant llamó el giro o desvío barroco [*le 'détournement' baroque*], punto desde el cual se vislumbra ya –y puede hablarse de– un barroco mundializado o, dice el martiniqueño, del barroco como "arte de la extensión" (1987: 18). Ese giro que Lezama Lima imprime a la noción, en cualquier caso, no altera ninguna de sus notas conceptuales o matrices, ni su arco temporal discontinuo o laberíntico ni su situación geopolítica precisa ni la condición distintiva que lo manifiesta como diferencia (expresión) americana. No obstante, no se mantiene idéntico, pues a la par que Brasil cobra en dicha especulación un lugar preponderante a través de la obra del Aleijadinho (y cabe recordar que apenas dos años antes Haroldo de Campos lanza el término "neo-barroco") y que la escritura se distingue como arte de las artes, lo que en Picón Salas aparecía como unidad espiritual originaria en Lezama Lima es distinguido o deshilado en dos grandes síntesis, la hispano-incaica y la hispano-negroide (v. HETEROGENEIDAD). Así, delicadamente, con Lezama Lima el barroco de Indias gira la cabeza como el *Angelus Novus* de Paul Klee y deviene menos configuración colonial que prefiguración iluminista, menos siglo XVI-XVII que XVII-XVIII, avanzando hacia el futuro en la misma medida en que su especulación, a diferencia de la de Picón Salas, espera menos recuperar o dar cuenta de un fondo común que articular lo que

se halla en la superficie, esos "paisajes" presentes, que pronto darán lugar a las eras imaginarias (v. EXPRESIÓN AMERICANA Y ERAS IMAGINARIAS). Y si bien éstas, como ocurría con barroco de Indias, también espesan y visibilizan cuerpos de fenómenos singulares y lo hacen, deliberadamente, en una serie que interviene e interrumpe al mismo tiempo la cronología de una historia positivista y la dialéctica de un devenir hegeliano, insertando "allí los símbolos de nuestro destino y la escritura con que nuestra alma anegó los objetos" (Lezama Lima, 1993: 104), con la curiosidad barroca se abren efectivamente o se evidencian ya abiertos otros destinos (otros objetos, otras escrituras, otros nombres) para el barroco americano y se alcanza a vislumbrar el desenlace de un interregno –el que media entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y la Revolución cubana– como lezamiano "puro recomenzar" de nuevos mapas y problemas americanos.

En este sentido, el famoso "arte de contraconquista" que el barroco lezamiano postula bien puede leerse como un anagrama conceptual –y un delicado homenaje– de barroco de Indias, habida cuenta de que en ambos el valor contrafáctico –de origen tan colonial como colombino: aquella hipótesis asiática– es lo que inventa una cultura o trama de vida posible allí donde nunca está completamente, es decir, como una cultura y una vida en permanente remanencia. Porque, además –deslinda Alfonso Reyes, a quien está dedicado *De la conquista a la independencia*–, al barroco, como a todo fenómeno fronterizo, le sucede como a América: "mientras se llega a la conciencia de la novedad, se le adapta un nombre ajeno y se la llama 'las Indias'" (1983: 48). Y no solo eso pues, más intrigante aún, viene a ser el "de" que liga barroco e Indias y descoloca, como bien había precisado sor Juana, radicalmente las propiedades: "Error es de la lengua,/ que lo que dice imperio/ del dueño, en el dominio,/ parezcan posesiones en el siervo./ Mi rey, dice el vasallo;/ mi cárcel, dice el preso;/ y el más humilde esclavo,/ sin agraviarlo, llama suyo al dueño." Pues si *de* Indias el barroco americano, ¿a quién pertenece lo producido? Usualmente poco comentado, el nombre con el que Mariano Picón Salas bautiza su noción guarda, implica y proyecta la misma armonía imposible cifrada

en “Inca Garcilaso” o “William Carlos Williams” o “Kamau Brathwaite”, una armonía imposible, en la cual historia y poesía, a diferencia del principio aristotélico, constituyen articulaciones de una misma fuerza, esa fuerza que el venezolano llamó –para definir un cuerpo de fenómenos tan singular como el que vislumbra el siglo XVII para toda América o el que se encarna, según Lezama, en el Aleijadinho y en la *indiátide* de Kondori– bifronte.

**Lectura recomendada**

Glissant, Édouard (1987). “*Brève philosophie d’un baroque mondial* / Breve filosofía del barroco mundial”, *UNESCO - Le Courrier* / *El Correo*, 9(4): 18-19.

Lezama Lima, José (1993) [1957]. “La curiosidad barroca”. En *La expresión americana* (pp. 79-106). México: Fondo de Cultura Económica.

Moraña, Mabel (1988). “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 14 (28): 229-251.

Picón Salas, Mariano (1978) [1944]. *De la conquista a la independencia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Roggiano, Alfredo (1994). “Para una teoría de un Barroco hispanoamericano”. En Mabel Moraña (Ed.). *Relecturas del Barroco de Indias* (pp. 1-15). Hanover: Ediciones del Norte.